



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA

TESIS DOCTORAL

**Las imágenes de Josefina Molina:
de la escritura literaria a la audiovisual**

ELVIRA I. LOMA MURO
JUNIO 2013

TITULO: *LAS IMÁGENES DE JOSEFINA MOLINA: DE LA ESCRITURA
LITERARIA A LA AUDIOVISUAL.*

AUTOR: *ELVIRA I. LOMA MURO*

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2013
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA

TESIS DOCTORAL

**Las imágenes de Josefina Molina:
de la escritura literaria a la audiovisual**

DOCTORANDA

ELVIRA I. LOMA MURO

DIRECTOR

PEDRO POYATO SÁNCHEZ

JUNIO 2013

**Las imágenes de Josefina Molina:
de la escritura literaria a la audiovisual**

Esta Tesis Doctoral ha sido depositada en el Departamento de Historia del Arte,
Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba, Junio 2013.

DOCTORANDA

DIRECTOR

Fdo: Elvira I. Loma Muro

Fdo: Prof. Dr. D. Pedro Poyato Sánchez

3.3.2.6. <i>Beatus ille</i> . El valor de la naturaleza	116
3.3.2.7. Del amor y la muerte	123
3.3.2.8. Mirando al camino	131
A MODO DE CONCLUSIÓN	136
4. <i>ESQUILACHE</i> , UN SOÑADOR ATEMPORAL	141
4.1. La figura de Esquilache en el reinado de Carlos III	145
4.1.1. La época de la Ilustración	145
4.1.2. El reinado de Carlos III. Su labor transformadora en el reino de España y en la ciudad de Madrid	148
4.1.3. El motín de Esquilache	152
4.2. El personaje de Esquilache como inspiración	157
4.2.1. Buero Vallejo: Esquilache visto como <i>Un soñador para un pueblo</i>	157
4.2.2. <i>Esquilache</i> . Una nueva mirada al cine histórico	161
4.3. <i>Esquilache</i> : una lectura cinematográfica de <i>Un soñador para un pueblo</i>	163
4.4. <i>Esquilache</i> (Josefina Molina, 1988)	173
4.4.1. El cartel de la película	173
4.4.2. Una película actoral	176
4.4.3. <i>Nuestro hoy ya es ayer</i> . El tiempo del relato	180
4.4.4. El espacio como elemento discursivo	188
4.4.4.1. El Madrid de Carlos III a golpe de vista	191
4.4.4.2. Se abre el horizonte. Escena de caza	195
4.4.5. El montaje como recurso dramático	197
4.4.6. Imagen cinematográfica <i>versus</i> imagen pictórica	204
4.4.7. La presencia femenina en el filme: Fernanda y doña Pastora, dos figuras antagónicas	216
A MODO DE CONCLUSIÓN	223

5. LA <i>FUNCIÓN (DE NOCHE)</i> MÁS PERSONAL DE <i>CINCO HORAS CON MARIO</i>	
<i>MARIO</i>	229
5.1. Delibes revisitado: <i>Cinco horas con Mario</i>	231
5.2. <i>Función de noche</i> , más allá de una adaptación	247
5.2.1. A la búsqueda de la verdad	255
5.2.2. La eclosión de una mirada femenina	261
5.3. <i>Función de noche</i> (Josefina Molina, 1981)	270
5.3.1. El cartel y los títulos de crédito: diseño y simbología emparentados	271
5.3.2. Organización de la propuesta fílmica	273
5.3.3. Obertura: hacer de Carmen Sotillo es hacer de Lola Herrera	274
5.3.4. Más allá del teatro	277
5.3.4.1. A la búsqueda del tiempo perdido	278
5.3.4.2. Escapando de la realidad	280
5.3.4.3. Un apoyo afectivo	284
5.3.5. Dos vidas frente a frente	289
A MODO DE CONCLUSIÓN	309
CONCLUSIONES	313
BIBLIOGRAFÍA	321
FUENTES EN INTERNET	334
APÉNDICES	337
ANEXO: CONCLUSIONI	351

AGRADECIMIENTOS:

Al Profesor Dr. D. Pedro Poyato Sánchez por su impecable dirección y su ánimo continuado.

A los profesores de la Universidad de Messina por su atención durante mi estancia.

A mi familia por su cariño y apoyo.

“El tiempo es el mejor autor: siempre encuentra un final perfecto”

Charles Chaplin

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El trabajo que presentamos es un acercamiento al análisis de la obra audiovisual de la directora cordobesa Josefina Molina Reig, quien ha desarrollado una larga labor ininterrumpida a lo largo de cuatro décadas con una producción digna de estudio.

Es muy poco lo que se ha investigado sobre la obra de Molina, presentada durante mucho tiempo como la primera mujer en obtener el título de directora en nuestro país, pero poco más. De hecho, en estudios relevantes, su nombre ni siquiera aparece recogido en la relación de directores españoles, como ocurre en la *Antología Crítica del Cine Español*¹, editada por Julio Pérez Perucha, obra capital para la historiografía de nuestro cine. Motivos como estos justifican aún más un trabajo como este.

Por otra parte, el que por fin en los últimos años se esté reconociendo su labor con una serie de distinciones de muy variada naturaleza (Mujer de Cine, Goya de Honor, Medalla del Trabajo, etc.) corrobora un cierto interés por su obra, aun cuando pensamos que esos premios son en su mayoría de carácter simbólico u honorífico, reconociendo la labor de toda una vida y, sobre todo, subrayando nuevamente que se trata de la primera mujer titulada como directora de cine en España. En cualquier caso, esta unanimidad en el reconocimiento de su labor viene a justificar aún más la necesidad de un estudio en profundidad de la obra de la cineasta cordobesa.

Nuestro acercamiento inicial a la obra de Josefina Molina fue con motivo de un trabajo fin de máster que nos permitió entrar en contacto con las imágenes molinianas,

¹ PÉREZ PERUCHA, J. (ed.). *Antología Crítica del Cine Español 1906-1995*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997.

trabajo que ahora continuamos para, de una manera más decidida, poner en valor la aportación de esta cineasta al panorama cinematográfico español. Nuestra investigación se enmarca, así, en una línea metodológica abierta, entre otros, por estudiosos como Asier Aranzubia Cob, quien en su libro sobre Carlos Serrano de Osma² reivindica los valores cinematográficos de la obra del cineasta madrileño, rescatándola del olvido. Con investigaciones de esta naturaleza se persigue poner a esos creadores en el lugar que les corresponde en nuestra cinematografía, de manera que su nombre no sea una mera cita erudita sino que se llene de contenido con el análisis de su obra y de su significación, reivindicando así su papel y su aportación a nuestra creación cultural, en este caso la cinematográfica.

Como se detallará más adelante, Josefina Molina ha desarrollado una amplia labor tanto para la gran pantalla como para la televisión, con un número tal de creaciones para ambos medios que la avalan como una directora con una gran experiencia y capacidad creativa.

Desde el primer momento hay que señalar que un gran número de sus realizaciones se enmarcan dentro del campo de las adaptaciones literarias, lo que la acredita como una experta en este terreno. El tema de las adaptaciones de obras literarias al cine es de una gran complejidad tanto por el modo como estas pueden abordarse como por las lecturas que de ellas hacen los cineastas. En este sentido, y como plantearemos a lo largo de nuestras reflexiones, es mucho lo que se ha escrito y se puede teorizar sobre esa práctica adaptativa, dado el enorme interés y la gran cantidad de matices presentes en las interrelaciones que se establecen entre cine y literatura.

Ante la imposibilidad de abordar la totalidad de las creaciones de Josefina Molina, nos ha parecido pertinente centrarnos en esa parcela de la *adaptación* y, dentro de ella, elegir para nuestro estudio tres de las obras más representativas de la autora con el fin de determinar los rasgos de estilo más sobresalientes y recurrentes. Desde un primer momento nuestro interés ha sido abordar su tarea en los distintos medios, razón por la cual los trabajos seleccionados han sido una serie televisiva, *El camino* (1977) – según la obra de Miguel Delibes–, y dos películas, *Esquilache* (1988) –a partir del drama *Un soñador para un pueblo* de Antonio Buero Vallejo– y *Función de noche*

² ARANZUBIA COB, A. *Carlos Serrano de Osma: Historia de una obsesión*. Madrid, Cuadernos de la Filmoteca Española, nº 11, 2007.

(1981) –inspirada indirectamente en otra obra de Delibes, *Cinco horas con Mario*–, los tres, pues, tienen su origen en obras muy significativas de la literatura española. Pero además, con la última de estas películas nos sumergimos también de alguna manera en el mundo del teatro, medio al que igualmente Molina ha dedicado muchos esfuerzos y en el que ha cosechado uno de los mayores éxitos de la escena española precisamente con la dirección de *Cinco horas con Mario*. Desde el primer momento presentamos los tres trabajos en el orden en que van a ser desarrollados en nuestro estudio pues, como puede apreciarse, no es el orden cronológico el que seguimos por cuanto no analizamos esas obras en función de su fecha de realización sino por la diferente manera en que la autora aborda en cada uno de ellos la adaptación, lo que nos permite poner de manifiesto su evolución y la consolidación de sus señas de identidad y rasgos de estilo.

Aunque podría ser lógico pensar que esos tres trabajos, que van de menos a más en lo que se refiere a un desprendimiento progresivo de la fuente original, han sido realizados sucesivamente en el tiempo, no ha sido así. Efectivamente si *El camino* es la realización más ajustada al texto de partida, *Función de noche* es la más personal de la autora, aun cuando fue filmada unos años antes que *Esquilache*, película que se sitúa a medio camino entre ambas obras en cuanto a su proximidad al texto literario.

No es pues el proceso de maduración de la cineasta lo que explica la ubicación de estas tres obras en el tiempo sino, en mayor medida, las circunstancias que rodean a cada una de ellas. Así *El camino* es un encargo para Televisión Española en los años en que su labor como realizadora empezaba a descollar. Esta producción se contextualiza en el marco de uno de los fines de la televisión estatal de entonces: difundir entre la población en general los valores de los clásicos de nuestra literatura. Es por ello por lo que puede entenderse, en ese contexto, la máxima fidelidad de la serie al contenido narrativo de la novela de Delibes, aunque en su puesta en imágenes sí sea visible la personalidad creativa de la autora.

Esquilache responde a otros planteamientos. Es uno de sus trabajos más comprometidos políticamente, en concreto con la situación general que vive España, y se monta a partir de la obra *Un soñador para un pueblo* por considerar la autora que en ella se presenta una acertada reflexión sobre el paralelismo que puede establecerse entre la historia del político ilustrado y los acontecimientos que se viven en la Transición. No se persigue con ella tanto la originalidad creativa como el interés por reflejar en la

pantalla el significado del poder y la relación de los que lo detentan con la sociedad. No obstante, como adaptación literaria, la obra alcanza su singularidad en la manera como se articula el trasvase de una obra teatral a la pantalla, sobre todo en cuanto a su estructura espacio-temporal y la riqueza de la recreación en imágenes del ambiente histórico con claros referentes en la obra plástica de artistas de la época. La profundidad y rigurosidad con que se abordan el momento histórico y su puesta en escena la alejan radicalmente del cine histórico de cartón piedra habitualmente realizado en España, contribuyendo por ello a la dignificación del género.

Totalmente diferente es el contexto que explica la significación de su filme *Función de noche*, la obra más creativa de toda su filmografía. En efecto es esta una película elegida libremente por la directora aunque, eso sí, en estrecha colaboración con José Sámano, el productor. Probablemente sea este uno de los ejemplos más paradigmáticos en cuanto a comunidad de intereses entre director y productor. En este caso la decisión de realizarla es tomada al unísono por ambos y la implicación de Sámano en el proyecto es tal que también es partícipe en la elaboración del guion. Por último, habría que apuntar, por ahora, que el guion y realización del filme son producto de un momento en el que la reivindicación feminista eclosiona en España, reivindicación que encuentra en esta cinta uno de los más elevados exponentes de su tiempo. Todas esas circunstancias explican, pues, la libertad con que la autora realiza su propuesta cinematográfica sobre una idea que parte de la puesta en escena del monólogo de Delibes *Cinco horas con Mario* y termina construyendo otro discurso narrativo en el que nos enfrenta a dualidades temáticas tales como cine/teatro –entendido este no solo como texto sino como puesta en escena–, realidad/ficción, representación actoral/vivencias personales, técnicas interpretativas/compromiso ético del actor, etc., logrando con todo ello un acercamiento directo al difícil y polémico tema del arte como catarsis.

Por otra parte, la elección de *El camino* entre sus series televisivas –frente a *Teresa de Jesús* y *Entre naranjos*– se justifica al no ser la primera de estas dos una adaptación literaria y al considerar, en nuestra opinión, una mayor vigencia hoy de la obra de Delibes que la de Blasco Ibáñez. Hay que señalar además que con su puesta en escena Molina logra transmitir los objetivos que Delibes persigue en su novela –el arraigo a la tierra, el valor de la naturaleza, la defensa del mundo rural y la vida sencilla, etc.– así como la construcción de unos personajes tan entrañables que perduran en el

corazón del espectador de la misma manera que en el del lector: Daniel, las Guindillas o el Manco, entre otros.

De entre sus películas para la gran pantalla, la opción por *Esquilache* y *Función de noche* aparece suficientemente avalada: de entre las otras que son adaptaciones – *Vera, un cuento cruel* y *La Lola se va a los Puertos*–, la primera, al ser su ópera prima, es claramente una obra de juventud y de menor madurez, y la segunda es una cinta menos significativa y valorada. Por el contrario, con *Esquilache*, se traducen en imágenes las interesantes intenciones de Buero: acercarnos poéticamente a la complejidad de los hechos históricos, considerando a la historia no como maestra ni como modelo sino como reflexión sobre nuestro presente. *Función de noche*, que, sin duda, va más allá de la adaptación, nos acerca a los mismos temas que se planteaba Delibes en su monólogo –los problemas de pareja, de personas en crisis, la mujer en situación de inferioridad, un modelo social anquilosado,...– todo ello abordado ahora con una mayor sobriedad, dramatismo y eficacia. Son estas las razones, pues, que justifican la presencia de dos obras de un mismo autor, Buero, entre las tres seleccionadas para nuestro estudio.

Puede observarse por otra parte que las tres obras elegidas se han realizado entre los años setenta y ochenta, coincidiendo con la etapa de la Transición Española. Es esa una época de cambios en los que juega un papel esencial el mundo de la cultura y de modo muy especial el séptimo arte. Dentro de este, son significativas algunas de las realizaciones de la autora que se acercan a los intereses de cambio del momento. Así, *Función de noche* trata de agitar las conciencias en torno a la problemática de la mujer en la sociedad y *Esquilache* quiere contribuir a la reflexión política sobre el periodo que se vive. Aunque su trabajo se prolonga todavía durante bastantes años, la Transición es sin duda la época más creativa de Molina, donde realiza algunas de sus obras fundamentales. Por todo ello se la podría calificar como una cineasta de la Transición.

Curiosamente una de las personas a las que Josefina Molina se consideraba más próxima, y de la que fue ayudante en varios de sus trabajos, el malogrado realizador Claudio Guerín Hill, se tenía por un personaje en transición cuando, unos años antes, hablando de su generación afirmaba con cierto sentido premonitorio:

Estamos viviendo un compás histórico particularmente complejo y contradictorio, en el que la única salida posible es ser muy lúcido con respecto a

todo lo que nos está pasando y seguir adelante. Probablemente, porque ni siquiera podamos aspirar a marcar históricamente una etapa importante, sino que a lo mejor la nuestra es una generación a la que le ha tocado vivir un momento de pura transición, y quizá más tarde seamos aprovechados como experiencia artística utilizable por gente que venga detrás³.

Si nuestra investigación contribuye a poner en valor el trabajo de Josefina Molina, con ello no hacemos otra cosa que reconocer la aportación que la realizadora ha llevado a cabo en el campo de la cultura desde sus tareas como directora de cine y televisión, guionista, directora de teatro, comentarista y crítica radiofónica o creadora literaria, actividades todas ellas a las que se ha acercado a lo largo de su carrera, alguna de las cuales todavía practica.

En todas esas parcelas se ha mostrado siempre como una mujer comprometida con su tiempo, una decidida luchadora por la conquista de parcelas de libertad, cuando esta no era aún una realidad en España, y una profesional sensible a los problemas de la mujer en nuestro país en su lucha por la igualdad con el hombre. La cineasta cordobesa aparece pues como una mujer que ha dedicado toda su vida a la creación de una labor profesional amplia y diversa y que de alguna manera podría ejemplificar la lucha de la mujer en nuestro país por buscar un hueco en el panorama de la vida social, política y cultural.

Nuestro trabajo se organiza en sintonía con las reflexiones expuestas hasta aquí. Así, tras unas primeras consideraciones introductorias y el planteamiento metodológico, abordamos un apartado dedicado a la autora en el que queremos fijar definitivamente su labor en los diferentes campos creativos trabajados, contextualizándolos en las coordenadas espacio-temporales correspondientes. Tras él nos ocupamos de la problemática de las adaptaciones literarias, de las relaciones que en ellas se establecen entre literatura y cine, de los diferentes modos de acometer dichos trasvases, de los distintos fines e intereses de sus autores, etc. A continuación, los tres capítulos centrales se consagran al análisis en profundidad de las tres obras con las que, por su diversidad, ejemplificamos la labor de la autora en ese mundo de las adaptaciones. Para terminar, a modo de conclusión, planteamos, como resultado de los análisis anteriores, los estilemas característicos de la filmografía moliniana.

³ MOLINA REIG, J. *Sentada en un rincón*. Valladolid, 45 Semana Internacional de Cine, 2000. p. 54.

Desde este primer momento y tras un exhaustivo vaciado bibliográfico queremos dejar constancia de que en nuestra labor de investigación ha sido muy escasa la información que hemos encontrado sobre la autora. No existe sobre ella ningún trabajo que sistematice su labor creativa ni que presente una visión global de la misma y en la mayoría de los casos se trata de reflexiones fragmentarias y monográficas sobre alguna obra aislada por lo que, como hemos señalado desde el inicio, nuestra investigación pretende dotar de contenido y significado el papel de Josefina Molina como directora de cine, más allá del mero conocimiento de su nombre.

METODOLOGÍA

METODOLOGÍA

Un estudio como el que emprendemos, que pretende un primer acercamiento en profundidad a la obra de Josefina Molina, debe a nuestro juicio abordar esa obra desde todos los puntos de vista posibles.

Al respecto, nuestros postulados metodológicos parten del hecho de considerar a la obra fílmica como un objeto de significación, encuadrándola en la época y el panorama histórico en que se realizó y valorándola desde nuestro horizonte de expectativas, para poner de manifiesto tanto sus valores artísticos como su contribución a la historia del cine español. En este contexto situamos las palabras de Santos Zunzunegui cuando dice:

Las películas, todas sin excepción, son susceptibles de ser estudiadas como objetos de significación en los que se manifiestan las compatibilidades y las restricciones a través de las que toma forma una cultura dada. Entender el cine como una forma de manifestación singular del imaginario social permite plantear varias propuestas e hipótesis de trabajo⁴.

Se trata por lo tanto de encuadrar y contextualizar la obra fílmica que se analiza en la línea de J. Talens y S. Zunzunegui allí donde, al hablar de la dimensión formal de cualquier creación artística, exponen:

Las obras de arte en general comparten, al mismo tiempo, el ser fruto de contextos socioculturales específicos y el poseer una dimensión formal notoria [...] Pero lo que es importante tener en cuenta es que los análisis morfológicos, lejos de situarse al margen del dominio histórico, otorgan imprevistos puntos de

⁴ ZUNZUNEGUI DÍEZ, S. *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid, Cátedra, 1994. p. 15.

vista que pueden ser explotados (en el muy preciso territorio de la Historia del Cine) al establecer puentes entre obras, épocas y autores, para los que las meras explicaciones evolutivas no son capaces de adelantar vinculaciones significativas⁵.

Nuestro estudio pretende, pues, un análisis del trabajo de Josefina Molina desde la óptica de que todo filme se construye formalmente con una sintaxis propia, por cuanto el cine tiene un lenguaje particular que debe ser analizado considerando cada una de sus obras como un texto de comunicación entre el creador y el espectador y sin desligarla en ningún momento de su época y su contexto. El objetivo que se persigue con ello es un análisis del texto fílmico atendiendo a la puesta en forma del mismo, a partir de los elementos que lo configuran sin olvidar por ello el plano del contenido.

Es indudable que ese método de análisis que abordamos mediante la lectura del texto fílmico es el que, con variantes, se viene realizando en las últimas décadas una vez que se dio un paso adelante en relación con lo que durante mucho tiempo había practicado la historia clásica del cine cuyo último máximo representante fue Georges Sadoul. A partir de ese momento aparecen nuevos posicionamientos metodológicos entre los que destacan los de Jean Mitry, que recogemos en esta acertada síntesis:

En *Histoire du cinéma*, de 1967, dice «por muy precisas y serias que sean las ‘Historias del cine’ existentes hasta la fecha, no son más que una historia de las obras y los estilos concebida de una manera más o menos coherente (...). Ahora bien, un arte, cualquiera que este sea, no es sólo una sucesión de obras maestras aisladas, sino un devenir temporal, una continuidad viva». Proyecto totalizador, en el que el autor se plantea relacionar los filmes con las inquietudes morales y sociales que reflejan, referirse a problemas técnicos y económicos, estudiar las relaciones del cine con otras artes, la recepción del público ante las películas y, muy pormenorizada y especialmente, todos los aspectos vinculados con la puesta en escena (movimiento de cámara, montaje, iluminación, interpretación de los actores, etc.). Pero todo ello bajo el colchón de una teoría que dé cuenta de la especificidad del cine como lenguaje y tutele así la investigación⁶.

⁵ TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (coords.) *Historia General del Cine*. Vol. I. Madrid, Cátedra, 1998. pp. 21-23.

⁶ CASTRO DE PAZ, J.L. “Introducción: Historia y análisis del filme. Breve estado de la cuestión”. En CASTRO DE PAZ, J.L.; COUTO CANTERO, P. y PAZ GAGO, J.M. (eds). *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid, Visor-Universidade da Coruña, 1999. pp. 13-34, p. 18.

Además de la consideración tradicional de la obra cinematográfica como una obra de arte, por influencia de los planteamientos realistas y a partir de los principios metodológicos del estructuralismo lingüístico se empezó a concebir el filme como una construcción formal con un lenguaje que tenía que ser descifrado. Con palabras de Román Gubern:

Desde hace años se ha convertido en una expresión común postular que se lee una imagen o que se lee una película. Es lógico que el ámbito de la imagen haya importado este verbo de la práctica literaria, puesto que hoy sabemos que la imagen figurativa constituye un complejo sígnico, un supersigno (Abraham Moles) o una constelación de signos (Umberto Eco), sujetos a ciertos códigos culturales. Y, en definitiva, una película cinematográfica constituye por ello un texto audiovisual, que interpela a las competencias de su lector, para su descifrado correcto⁷.

Efectivamente, desde los años sesenta el triunfo del estructuralismo como método de análisis aparece también en los planteamientos de los estudiosos del séptimo arte que desde posiciones formalistas conciben al cine como lenguaje. Uno de sus primeros valedores es Christian Metz quien, en su obra *Lenguaje y cine*, sienta las bases de la nueva metodología e introduce los términos diferenciados de *hecho cinematográfico* y *hecho fílmico*. Entiende que una película es producto de un conjunto de circunstancias que rodean el quehacer cinematográfico, como los condicionamientos económicos, técnicos, industriales, los procesos de distribución y exhibición, el impacto en el público, etc., pero por encima de ello considera a toda película como hecho fílmico que “hace referencia a un discurso localizable, a un texto. De esta manera, el cine, como hecho fílmico, queda bajo la jurisdicción de la semiótica, disciplina cuyo objetivo es el estudio de los discursos, de los textos”⁸, análisis textual al que casi exclusivamente dedicará sus esfuerzos en una primera fase.

Más tarde y tras conocer las aportaciones que desde el postestructuralismo realizan Roland Barthes y Julia Kristeva dejará de considerar al texto como el resultado

⁷ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, R. “Cine y literatura: encuentros y desencuentros”. En BECERRA, C. (ed.) [et al.] *Lecturas: imágenes*. Vigo, Servicio de Publicaciones Universidad de Vigo, 2001. pp. 97-102, p. 97.

⁸ POYATO SÁNCHEZ, P. *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*. Granada, Grupo Editorial Universitario, 2006. p. 100.

de la utilización de unos códigos identificados con una minuciosidad casi taxonómica, para pasar a considerarlo una escritura creativa. “Un texto fílmico no es ya, según esta nueva concepción, el listado de una serie de códigos operativos, sino más bien el trabajo de una productividad, de una constante reestructuración y desplazamiento de códigos”⁹.

Aparece entonces en el análisis formalista el concepto de *intertextualidad* que introducen las ideas de Kristeva. La escritura de un texto fílmico es un proceso en el que se insertan otros textos que denotan el bagaje cultural del autor, que no solo es influenciado por otros creadores sino que realiza la transposición de sus textos al nuevo que escribe tras asumirlos y transformarlos por cuanto “todo texto se construye a partir de otros y contra ellos, utilizándolos”¹⁰, es decir, no se trata de la mera influencia sino de la recreación y asimilación de otros referentes. En nuestro trabajo esta consideración de la intertextualidad nos parece tanto más productiva cuanto que estudiamos unos filmes que se elaboran en el universo de las adaptaciones literarias, ámbito que, como plantearemos, admite multitud de matices en las relaciones de intertextualidad.

Precisamente este concepto será a su vez matizado por Gérard Genette quien propone un nuevo término, el de *transtextualidad*, al considerarlo de modo más general por entender que las relaciones entre textos no son unidireccionales, pudiendo incluso retroalimentarse. En este sentido es enormemente enriquecedora su consideración de dos nuevos conceptos, los de *hipotexto* e *hipertexto*.

Efectivamente Genette parte de que un texto no es nunca un ente aislado ni absolutamente singular por cuanto, por el contrario, es producto de una serie de interrelaciones que se enriquecen. Sintiendo influido por los postulados de Kristeva, entiende por intertextualidad “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”¹¹, mientras que para él las múltiples relaciones que se establecen entre los textos son denominadas con un concepto más amplio, el de *transtextualidad*, dentro del que a su vez distingue varios tipos, del que nos parece muy sugestivo el de *hipertextualidad*, definido con sus propias palabras como “toda relación que une un texto B (que llamaré

⁹ *Idem*, p. 103.

¹⁰ URRUTIA, J. *Imago Litterae. Cine y literatura*. Sevilla, Alfar, 1984. p. 31.

¹¹ GENETTE, G. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989. p. 10.

hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*), en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”¹², por cuanto para él todo hipertexto procede de otro por transformación sin más o por transformación indirecta, por ejemplo al modo de la imitación. Por tanto, se entendería por hipotexto el texto de partida y por hipertexto el nuevo texto que se elabora.

Desde estos planteamientos metodológicos el análisis formalista del cine entiende que en toda película puede rastrearse la presencia de otros textos, fílmicos y no fílmicos –literarios, pictóricos, por ejemplo–, que contribuyen a darle forma porque “en todo análisis fílmico es imprescindible la reflexión sobre el diálogo que cada filme mantiene con otros filmes, fuentes culturales y referentes que sirven para configurar su sentido”¹³.

A su vez el concepto de forma cinematográfica ha sido enriquecido desde el neoformalismo con las aportaciones de David Bordwell quien, apostando por un estudio de la forma cinematográfica similar al desarrollado por la historia del arte, ha acabado diseñando una metodología de análisis de la obra fílmica.

Como toda obra artística, una película tiene forma. Entendemos por forma fílmica, en el sentido más amplio, el sistema total que percibe el espectador en una película. La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme¹⁴.

A la valoración de la función de cada uno de esos elementos y de su interrelación entendemos que debe dedicarse el análisis de un texto fílmico en cuya forma es visible, desde la óptica de Bordwell, el estilo de su autor, al elegir una serie de posibilidades técnicas de entre las que, en su momento, tiene a su disposición.

Podríamos decir pues que desde el formalismo, en los momentos actuales se ha dado un paso más al asumirse la necesidad de analizar el plano del contenido como íntimamente ligado al de la forma, con lo que el acercamiento al filme como obra de

¹² *Idem*, p. 14.

¹³ BENET FERRANDO, V. J. *La cultura del cine. Introducción a la historia y a la estética del cine*. Barcelona, Paidós, 2004. p. 300.

¹⁴ BORDWELL, D. y THOMPSON, K. *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 2002. p. 42.

arte se hace más completo al reflexionar sobre los rasgos de estilo de cada autor. Esto lo recoge muy bien Zunzunegui al afirmar:

“El estilo es el hombre”. Esta famosa frase de Buffon ha servido de coartada para multitud de aproximaciones a la que es, sin lugar a dudas, una de las nociones más debatidas y complejas de los estudios artísticos. Digámoslo rápidamente: implícita en esta expresión reposa la idea, bastante discutible, por cierto, de que mediante la identificación de los supuestos rasgos particulares de cada autor podemos alcanzar no ya la significación de la obra o de las obras de las que aquéllos son extraídos, sino la auténtica personalidad del sujeto que aparece como responsable empírico de los textos sometidos a escrutinio¹⁵.

Discutiendo el posible carácter limitante de ese concepto de estilo por poder presuponer la excesiva homogeneidad en la capacidad expresiva del autor cinematográfico, Zunzunegui opta por la expresión más abierta de *poética visual*.

A partir de estos parámetros, pretendemos, como decíamos al inicio, desde nuestra condición de historiadora del arte, adentrarnos en la obra de Josefina Molina analizando sus textos fílmicos, sus aspectos formales y de contenido, teniendo siempre muy presente su tiempo y sus circunstancias culturales. A este respecto nos parecen muy significativas las palabras de Ana Melendo al referirse a la figura de Antonioni:

El creador no puede desprenderse ni de su bagaje cultural ni de su horizonte de expectativas, y en el acto creativo arrastra consigo todo el saber que en él se ha ido acumulando, generalmente para reelaborar, a partir de unos datos ya registrados, un lenguaje y un estilo propio¹⁶.

Estamos convencidos de que esta afirmación puede ser extrapolada al estudio de la producción de cualquier otro creador, ya que todo autor es fruto de su tiempo y de su formación.

Está ya asumida por la comunidad de los estudiosos del arte la ineludible relación que se establece entre el autor, la obra de arte y el espectador. Se entiende que la obra de arte no se completa hasta el momento en que el espectador la contempla, en un acto, el de su percepción, que termina de darle sentido. Esas ideas están presentes en

¹⁵ ZUNZUNEGUI DÍEZ, S. *op. cit.* p. 71.

¹⁶ MELENDO CRUZ, A. *Antonioni. Un compromiso ético y estético*. Córdoba, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Filmoteca de Andalucía, 2010. p. 26.

Gadamer, filósofo y teórico del arte, cuando afirma que “la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta”¹⁷, y también cuando dice “la interpretación (del espectador) es en cierto sentido una recreación, pero ésta no se guía por un acto creador precedente, sino por la figura de la obra ya creada, que cada cual debe representar del modo como él encuentra en ella algún sentido”¹⁸. Las ideas de este autor enlazan con la teoría sobre la estética de la recepción, iniciada por W. Iser y H. R. Jauss, fundadores de la Escuela de Constanza.

Por tanto, actualmente el espectador es considerado como un elemento indispensable para que la obra de arte complete su sentido en el acto mismo de la percepción. En ese juego de interrelaciones entre los tres vértices del acto creativo, por lo que respecta al cine, cada filme de alguna manera sigue los códigos del género en el que se inscribe, códigos que son o no conocidos, de forma que en toda proyección cinematográfica “la película juega con el conocimiento intertextual de los espectadores”¹⁹. Así pues, en la recepción de una obra de arte por el público, hay que tener en cuenta que “la forma de una obra artística y el tipo de esquema que ésta trabaja crean un modo especial de implicación del espectador, dependiendo de que éste sea o no sensible a ese tipo de esquema”²⁰. La percepción es pues un acto en el que el espectador se implica activamente.

Aplicados esos principios al análisis de la obra de Josefina Molina, debemos subrayar, como veremos más adelante, el especial significado que para la autora tiene la mujer como espectadora, no solo en *Función de Noche* sino en toda su obra, en la que nunca está ajena la mirada femenina. Así, implicar a la mujer como receptora crítica de la obra de arte es una más de sus facetas como luchadora. Si con nuestro estudio facilitamos a espectadores y espectadoras la recepción de la filmografía de la cineasta se habrán cumplido parte de nuestros objetivos.

¹⁷ GADAMER, H.G. *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme, 1997. p. 145.

¹⁸ *Idem*, p. 165.

¹⁹ BENET FERRANDO, V. J. *op. cit.* p. 294.

²⁰ MELENDO CRUZ, A. “¿Está dirigido el “Arte Nuevo” a una minoría especialmente dotada? El caso de Michelangelo Antonioni...”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. 2010, nº 1. pp. 89-100, p. 95. [Online], Disponible en: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema>. (Fecha de consulta: 22 de marzo de 2010).

JOSEFINA MOLINA REIG

1. JOSEFINA MOLINA REIG

1.1. Biografía

Josefina Molina nació en Córdoba el 14 de noviembre de 1936, de padre andaluz y madre catalana. Desde su nacimiento vive en un ambiente pequeño-burgués, relativamente desahogado, lo que le permite asistir en un primer momento al colegio de los Hermanos de La Salle y más tarde al de las Escolapias de Santa Victoria, donde cursa sus estudios de Bachillerato y la Reválida. Con todo ello la autora recibe una formación todavía no generalizada en aquel momento para todas las mujeres, y para lo que fue decisivo el apoyo de su madre, convencida de que una buena instrucción proporcionaba mayores cotas de libertad personal.

Desde pequeña prefería inventar juegos sobre el mundo del cine frente a las muñecas y, como ocurre con otros muchos niños, el “Cine Nic”, primero y los personajes de la gran pantalla –de los interpretados por Stan Laurel y Oliver Hardy o Harold Lloyd, hasta el sobrecogedor Frankenstein– contribuyeron a formar su imaginario personal. Pero es la visión de la película *El Río*, de Jean Renoir, siendo adolescente, la que la deslumbra y, según ella, la predispone a hacerse un hueco en el mundo del cine o como ella expresa con sus propias palabras “Desde entonces no recuerdo haber dudado sobre lo que quería hacer: dirigir cine”²¹.

²¹ MOLINA REIG, J. *op. cit.*, p. 26.

Desde muy joven entabló relación con el grupo de críticos de la emisora “Radio Vida” de Sevilla, que organizó a su vez en la capital hispalense el muy conocido Cine-Club Vida, sobre todo entre los jóvenes estudiantes. A ese respecto se podría señalar que en la Sevilla de la época “Radio Vida desde 1955 y el Cine-club Vida desde 1957 supusieron una constante expectativa de novedades culturales que fueron desde una obsesiva importación de lo extranjero [...] hasta la reivindicación de lo autóctono”²².

En este ambiente, Josefina Molina entró así en contacto con el mundo radiofónico a través de esta emisora, en la que participó con el espacio semanal “La mujer y el cine” dentro del programa “Vida de espectáculos”. Ello le permitió relacionarse con un grupo de personajes que empezaban a destacar en la cultura española: Alfonso Guerra, Guillermo Galeote, Carlos Gortari, Claudio Guerín, Romualdo Molina, Alfonso Eduardo Pérez Orozco, entre otros.

En Córdoba era asidua del Cine Club Senda, que había sido creado en 1957 por un grupo de cordobeses amantes del cine, entre los que destacaba Antonio Hens Porras (sindicalista, poeta y escritor, y colaborador en la fundación del Círculo Cultural Juan XXIII y del Ateneo de Córdoba), así como del Cine Club Liceo, que se ubicaba en el Círculo de la Amistad, y que había sido fundado en 1959 por Rafael Mir Jordano, Joaquín Martínez Bjorkman y José Jiménez Poyato (abogados los dos primeros y fotógrafo el último, y los tres destacados actores en la vida intelectual de ese momento en la ciudad). Habría que señalar que entidades como el Círculo Juan XXIII, el Ateneo y el Círculo de la Amistad han sido y siguen siendo, cada una a su nivel, organismos decisivos en la promoción y desarrollo de la cultura local, además de haberse constituido en aquellos años como foros para el intercambio de nuevas ideas políticas.

En 1962 fundó, junto con Joaquín Martínez Bjorkman, entre otros, el Teatro de Ensayo Medea en el Círculo Juan XXIII en el que dirigió varios montajes, destacando *Casa de muñecas* de Ibsen, trabajo acogido con no gran entusiasmo por el público cordobés pero que sí tuvo el apoyo de los medios de comunicación locales.

Ese mismo año inició, por deseo de sus padres, los estudios de Ciencias Políticas en la Universidad Complutense de Madrid, donde permaneció solo un curso, porque en realidad lo que siempre le había llamado especialmente la atención era el mundo del cine. De ahí que en el verano de 1963 tomara la decisión de ingresar en la Escuela

²² UTRERA MACÍAS, R. *Las rutas del cine en Andalucía*. Sevilla, Andalucía Abierta, 2005. p. 48.

Oficial de Cinematografía (E.O.C.), abandonando la Facultad de Ciencias Políticas. En ese año, a las pruebas de acceso a la especialidad de Dirección se presentaron ciento tres aspirantes, seis de ellos mujeres, convirtiéndose ella en la única mujer que las superó junto a otros siete candidatos: Juan Tébar, Miguel Bilbatúa, Álvaro del Amo, José María Casaux, José Luis García Sánchez, Antonio Lara y Rafael Henríquez. El tribunal estaba compuesto por cuatro ilustres nombres de nuestra cinematografía, Luis García Berlanga, José Luis Sáenz de Heredia, Florentino Soria y Carlos Serrano de Osma. En 1969 se tituló, siendo la primera mujer en lograrlo con su práctica *Melodrama infernal*.

Como en su más temprana juventud también en sus primeros años en Madrid siguió su participación en las actividades de los cineclubs, codirigiendo el del Colegio Mayor Landirás con Fernando Lara, quien tendrá en el futuro un activo papel vinculado al cine.

Con estas inquietudes y con esta formación inicia la cineasta cordobesa su trabajo en el panorama del cine español, en una doble vertiente, cinematográfica propiamente dicha y televisiva.

1.2. La Transición Española: un punto de inflexión en el cine español

En España, el cine, una manifestación cultural y artística muy joven, se ve muy condicionado durante gran parte de su historia por las restricciones que impone el Régimen de Franco a la vida española en sus múltiples facetas. Un régimen político de partido único, monolítico en sus posiciones vitales y culturales y, por ello, de espaldas al desarrollo cultural que vive el resto de los países, origina un cine bastante pobre y muy encorsetado por una férrea censura cinematográfica.

Las Conversaciones de Salamanca, que se celebraron en dicha ciudad en 1955, promovidas por el cineasta Basilio Martín Patino, y a la que asistieron los directores más significativos del cine español del momento, pretendieron ser una reflexión sobre la realidad del séptimo arte de la época y un intento de abrirlo a un horizonte más amplio que el que lo venía caracterizando. Es significativo que estas reuniones acogiesen un espectro muy variado de asistentes “católicos, falangistas, progresistas, revisionistas,

comunistas, etc. [y que su reivindicación principal fuese] la búsqueda de un cine social mucho más comprometido con la realidad que el que se había realizado hasta entonces”²³ ya que a lo largo de las discusiones se había reiterado la necesidad “de exigir del cine español un planteamiento realista y testimonial del que carecía”²⁴. En estas reuniones pues, “el cine español alzó su protesta colectiva para librarse de los corsés que le imponía el régimen con el propósito de que las películas fuesen un testimonio creíble del país”²⁵.

En definitiva estas conversaciones supusieron un primer intento de transformar nuestra cinematografía a la búsqueda de una creación cultural más libre y de mayor calidad que acabase con una visión tan pesimista de ella como el diagnóstico tan contundente que sobre la misma había emitido en una de las sesiones el cineasta Juan Antonio Bardem al afirmar que el cine español era “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”²⁶. Aunque tan tajante opinión podría ser matizada y sometida a crítica, sí reflejaría la necesidad de cambio que se planteaba entre los reunidos.

Los últimos años del régimen de Franco significaron en el séptimo arte, como en las demás manifestaciones vitales de la sociedad española, un proceso de tímida apertura, aunque no será hasta después de su muerte cuando se produzcan pasos importantes que contribuirán a establecer unas bases sólidas y definitivas para el cine español actual, si bien debemos de admitir que “la situación había venido desbloqueándose desde la segunda época de García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía (1962-1976), con resultados tan tangibles como el Nuevo

²³ FIERRO NOVO, A. *Atlas ilustrado del cine español*. Madrid, Susaeta, 2009. p. 78.

²⁴ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, R. y FONT BLANCH, D. *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona, Euros, 1975. p. 83.

²⁵ CERÓN GÓMEZ, J.F. “La literatura como coartada. Adaptaciones literarias, legitimación cultural y libertad de expresión”. En VERA MÉNDEZ, J.D. y SÁNCHEZ JORDÁN, A. (eds.). *Cine y literatura: el teatro en el cine*. pp. 274-278, p. 276. [Online], Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cine-y-literatura--el-teatro-en-el-cine-0/>(Fecha de consulta: 21 de diciembre de 2010).

²⁶ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, R. y FONT BLANCH, D. *op. cit.* p. 82.

Cine Español”²⁷ a la par que se producían algunos incipientes cambios en la sociedad en general.

No obstante es la Transición el período clave para entender la historia reciente de España en la práctica totalidad de sus manifestaciones sociales, económicas, políticas, culturales, etc.

El momento que conocemos como Transición Española es uno de los de mayor transformación de nuestro país. Efectivamente en muy pocas situaciones históricas España sufre un cambio que modifique tan radicalmente sus estructuras.

La transición española fue especialmente significativa: porque fue una reforma política hecha desde la legalidad anterior; porque creó un nuevo consenso histórico en el país, que se configuró (Constitución de 1978) como una monarquía democrática y como un Estado autonómico que confería un alto grado de autogobierno a regiones y nacionalidades [...] y porque [...] la democracia española cristalizó en un régimen estable y plural, como mostraba la alternancia de partidos en el poder [...] y en una de las economías más dinámicas de Europa; en un país que recobró enseguida [...] un destacado papel internacional²⁸.

Como ya hemos apuntado es obvio que estos cambios tan significativos no se producen de una manera espontánea, sino que son resultado de un proceso evolutivo que se inicia ya en pleno franquismo y en el que los intelectuales, la cultura, tiene mucho que decir. Así:

En los años anteriores a la muerte de Franco, la cultura tuvo, sin duda, un papel muy destacado. En esa etapa, la creación artística y literaria efectuó una importante labor de zapa, pues contribuyó decisivamente a establecer la falta de respetabilidad intelectual del franquismo y a difundir la consideración de que el sistema político y el conjunto de valores propios de un régimen autoritario constituían una anomalía condenada a desaparecer. Durante los primeros años de la Transición, esa función práctica de la cultura no sólo se mantuvo sino que se incrementó [...] la tarea de los representantes de la cultura era aún más

²⁷ SÁNCHEZ VIDAL, A. “El cine español y la transición”. En AA.VV. *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995. pp. 85-98, p. 85.

²⁸ FUSI AIZPURUA, J.P. y CALVO SERRALLER, F. *El espejo del tiempo. La historia y el arte de España*. Madrid, Taurus, 2009. p. 494.

necesaria si cabe durante la Transición, pues sus aportaciones resultaban imprescindibles para realizar unas tareas básicas: cambiar las formas de pensar dominantes, valorar de otro modo la historia reciente y proponer a los ciudadanos una nueva manera de entender las relaciones sociales y personales²⁹.

Porque es evidente que la Transición fue el resultado de una lucha en la que intervinieron toda clase de agentes sociales y no el resultado final de un proceso natural a partir de los últimos coletazos del franquismo.

Lo que sí ha quedado demostrado es que el régimen franquista y sus más destacados responsables nunca pretendieron propiciar un cambio político que favoreciera la implantación en España de una democracia parlamentaria. Las transformaciones de los años sesenta explican la sociedad que protagonizó una transición en la que desempeñaron un papel fundamental los actores individuales y colectivos de todo tipo; es decir, las élites y los movimientos ciudadanos, los políticos reformistas del franquismo y los partidos de la oposición; pero también la Iglesia, el Ejército o el mundo de la cultura y de la comunicación³⁰.

Sí es cierto que el franquismo, tras su etapa inicial de autarquía y cerrazón extrema al exterior, fue poco a poco consolidando la actividad económica y logrando un mayor grado de bienestar para más amplias capas de la población, sobre todo las clases medias, pero esa mejora material no cubría los deseos de cambios de la sociedad que pretendía una transformación significativa de las estructuras sociales y políticas así como de las pautas mentales y actitudes culturales. Ello significaba la necesidad de implicación de todos los agentes sociales, incluidos los más próximos al régimen, como recogen las palabras de Javier Tusell: “El cambio de la Iglesia, la mayor tolerancia gubernamental con respecto a la prensa y la frecuencia de los contactos con el exterior habían hecho que el autoritarismo quebrara en la conciencia de los españoles”³¹.

²⁹ FORNIELES ALCARAZ, J. “Historia y novela en los primeros años de la transición”. En QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R. (coord.). *Historia de la transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. pp. 421-431, p. 421.

³⁰ QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R. “La Transición a la democracia: una perspectiva historiográfica”. En QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R. (coord.). *Historia de la transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. pp. 13-27, p. 17.

³¹ TUSELL GÓMEZ, J. *La transición a la democracia (España, 1975-1982)*. Madrid, Espasa Calpe, 2007. p. 38.

Así pues, desde los años sesenta, de una manera progresiva, entre todos se fue creando un caldo de cultivo que contribuyó a que en la mente de muchos españoles se fraguara la necesidad ineludible de un cambio a la vez que se generaban inevitablemente espacios de libertad en los movimientos sociales. En opinión de Álvaro Soto:

Dichos movimientos no fueron capaces de derrocar la dictadura, pero sí contribuyeron a desarrollar una *cultura cívica* necesaria para crear una serie de valores, creencias y actitudes compartidas, que apostaban inequívocamente por la participación, la libertad de expresión, el disenso, el compromiso, la negación y la tolerancia³².

Como consecuencia de todo lo anterior puede afirmarse que las reivindicaciones de la Transición habían arraigado definitivamente en amplios sectores de la población, como se iría poniendo de manifiesto de una manera gradual en los múltiples cambios que propiciaría el desarrollo de esa Transición.

En esa etapa de cambios tan profundos también el cine los experimenta a la vez que con sus propias transformaciones contribuye a las de la sociedad en la que está inserto. Ciertamente, de un cine mayoritariamente adocenado, vulgar y dominado por la censura se pasará en estos años a un nuevo cine crítico, comprometido con la libertad y, progresivamente, con unos niveles de calidad comparables al que se hacía en otros países: “Con la llegada de la Transición surgió una corriente de cineastas que querían romper con todo lo anterior y que pedían una renovación formal y temática. Poco a poco nos hicimos europeos y nos empapamos del cine de nuestros países colindantes”³³.

En este sentido, en los primeros momentos de la democracia el cine español vivió una enorme efervescencia, como afirma Antoine Jaime:

lo que estaba en juego sobrepasaba ampliamente el campo de la cinematografía: muchas películas se implicaban, más o menos abiertamente, en el gran debate nacional sobre el destino que se deseaba para España [...]. A lo largo de estas

³² SOTO CARMONA, A. *Transición y cambio en España. 1975-1996*. Madrid, Alianza Editorial, 2005. p. 32.

³³ RAMÍREZ GÓMEZ, D. “Adaptaciones inconfesadas en el cine español”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. 2011, nº 3. pp. 118-130, p. 125. [Online], Disponible en: [http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&op=view&path\[\]=14](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&op=view&path[]=14). (Fecha de consulta: 22 de mayo de 2012).

dos décadas, el cine español permaneció ligado a las ambiciones del país, hasta el punto de aparecer hoy como uno de los símbolos más representativos de sus preocupaciones renovadoras, de sus luchas por asentar definitivamente la democracia, de su obstinada y perseverante voluntad de imponerse luego en el mejor ámbito internacional³⁴.

No se trataba solamente de pretender ser testigo de su tiempo o de intentar explicar este desde el pasado, sino que se perseguía asimismo construir una memoria colectiva: “El cine –en cuanto discursos que circulan en la esfera pública– fue uno de esos campos de batalla en pos del sentido cívico o moral con el que aquella generación juzgó su pasado”³⁵.

Además de con esa intención también nuestro cine experimentó unos continuos cambios y progresos formales y estilísticos, como argumenta Jaime:

Se dedicó a buscar técnicas de gran calidad, continuando su exploración de nuevos modos de pensar, de nuevas maneras de interpretar la vida. Ya entonces, la desentortijada forma se hizo cada vez más frecuente, la voluntad de calidad se convirtió en una costumbre y los intentos ambiciosos elevaron el listón cada vez más arriba³⁶.

Los cambios de ese momento se traducen fundamentalmente en una progresiva mayor libertad de tratamiento de temas hasta ahora vedados y una mayor aproximación a las pautas creativas del resto del mundo. Puede afirmarse por tanto que la Transición inicia de manera imparable la construcción de un cine políticamente más libre, culturalmente más rico y técnicamente más desarrollado.

Lo hizo en cuanto a lenguajes, valores, dimensiones y temas. Fenómenos como la emancipación de la mujer, la revisión de la guerra civil 1936-1939 y el franquismo, el regreso de los exiliados, el acceso a las libertades fundamentales,

³⁴ JAIME, A. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid, Cátedra, 2000. p. 131.

³⁵ TRENZADO ROMERO, M. “El cine español de la Transición: desmontando a Franco”. En QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R. (coord.). *Historia de la transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. pp. 433-448, p. 448.

³⁶ JAIME, A. *op. cit.* p. 160.

el terrorismo, el temor a la involución política y la crisis económica se asomaron lo mismo a las tribunas que a las pantallas³⁷.

En este marco se inscribe, tanto en el ámbito televisivo como en el cinematográfico, gran parte de la labor creativa de Josefina Molina, quien con su trabajo se erige como uno más de los cineastas de la Transición, responsables de la revitalización de nuestro cine y de su aportación a los cambios que experimenta España. Pero desde el primer momento debemos apuntar que también la singulariza el hecho de ser mujer, una de las primeras mujeres que trabaja en el cine de estos años y la primera en recibir el título de directora de la E.O.C.

En relación con ella es pertinente señalar aquí que “la trayectoria de Josefina Molina ha sido la de una adelantada con respecto a la generación de mujeres realizadoras que se incorporaron de forma normalizada a la dirección cinematográfica tanto a finales de los años ochenta como a lo largo de la década posterior”³⁸.

Hasta estos momentos el cine español había sido hecho mayoritariamente por hombres y por ello sus temas eran reflejados desde la visión masculina, desde los parámetros de una cultura eminentemente patriarcal. No será hasta la transición democrática cuando irrumpen en nuestro cine tres cineastas que contribuyen con sus obras al inicio de un cambio, el de la introducción de la mirada femenina en nuestra cinematografía.

De biografías en muchos aspectos paralelas, esas tres mujeres son Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina, quienes muy al inicio de sus carreras las tres nos ofrecen con *¡Vámonos, Bárbara!* (1977), *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y *Función de noche* (1981), respectivamente, unos tipos de mujer absolutamente novedosos en nuestro cine.

Las tres son mujeres preocupadas por la realidad de su sexo. Declaradas o no explícitamente feministas, en su obra se retrata su inquietud por la situación de la mujer de su generación, a la que nos muestran “en la clara encrucijada de definir su identidad

³⁷ RUZAFÁ ORTEGA, R. (ed.). *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2004. pp. 11-12.

³⁸ BENAVENT GOÑI, F.M. *Cine español de los noventa. Diccionario de películas, directores y temático*. Bilbao, Ediciones Mensajero, 2000. p. 375.

y de luchar por su libertad y [con ello] ofrecen a la espectadora una clara oportunidad de identificarse con personajes femeninos y modelos de mujer positivos y reales”³⁹.

Al igual que Josefina Molina, tanto Cecilia Bartolomé (1943) como Pilar Miró (1940-1997) se habían formado y titulado en la E.O.C. La primera de ellas ha desarrollado una importante carrera en el mundo audiovisual, en el que además de una continuada labor en la publicidad ha realizado varios documentales⁴⁰ y dos notables películas, la ya citada *¡Vámonos, Bárbara!* y *Lejos de África* (1996), una reflexión sobre los últimos años del colonialismo español en el continente africano –Guinea Ecuatorial-, en clave feminista y con una fuerte carga autobiográfica por ser el lugar donde vivió sus primeros años.

Por su parte Pilar Miró es una cineasta sobradamente conocida con una amplia filmografía y con un *curriculum* variado en el que se podría destacar su labor como Directora General de Cinematografía (1982-1985), habiéndose aprobado bajo su mandato la conocida como “Ley Miró”, regulación muy necesaria en esos momentos para nuestro cine, y posteriormente como Directora General de Radio Televisión Española (1986-1989). De su filmografía sobresale por su fuerte repercusión, no solo cinematográfica sino política, *El crimen de Cuenca* (1979), que la llevó a un Tribunal Militar aunque su causa fue finalmente sobreseída. Su película *Beltenebros* (1992) una interesante adaptación de la novela homónima de Antonio Muñoz Molina fue una obra muy bien recibida por la crítica y consagrada con el Oso de Plata del Festival Internacional de Berlín. En 1993 realiza el filme *El pájaro de la felicidad* que podría ser considerada una continuación de su anterior obra *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y en la que sigue reflexionando sobre la temática femenina. A destacar también su arriesgada apuesta al filmar en verso la comedia de Lope de Vega *El perro del Hortelano* (1995) que contra todo pronóstico fue muy bien acogida por el público. Su labor en TVE, como en el caso de Josefina Molina, fue también larga y continuada.

Pero estas tres autoras no son las únicas en cuanto a la presencia de mujeres creadoras en nuestro cine. Anteriormente y en otro contexto no puede olvidarse el papel

³⁹ CASTEJÓN LEORZA, M. “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”. Revista *Berceo*. Logroño, 2004, nº 147. pp. 303-327, p. 315.

⁴⁰ De entre ellos destaca el codirigido con su hermano, Juan José, y realizado en dos partes, entre 1979 y 1981, tituladas *Después de: Atado y bien atado* y *No se os puede dejar solos*, un repaso crítico a los cambios vividos por el país en los años de la Transición.

de pionera de Ana Mariscal (1923-1995), quien además de actriz desarrolló una carrera como directora, llegando incluso a fundar su propia productora, Bosco Films, con la que realizó varias cintas a lo largo de los años cincuenta y sesenta, algunas inscritas dentro de la corriente de realismo social. De ellas *Segundo López, aventurero urbano* (1952) y *El camino* (1962)⁴¹, son consideradas títulos importantes a la hora de hacer un recorrido histórico por la cinematografía española. La primera de estas obras es vinculada por algunos estudiosos con el neorrealismo italiano y ofrece una visión de la imagen desolada del Madrid de posguerra. Finalmente, podría considerarse que esta autora “se abrió paso en un mundo esencialmente masculino, sin que ello suponga en su cine una mirada alternativa desde la perspectiva de género”⁴².

Remontándonos más atrás en el tiempo es posible incluso rastrear la presencia de algunas otras mujeres directoras que habían comenzado en el mundo de la interpretación. La primera de la que tenemos noticia es Helena Cortesina (1904-1984), quien en 1921 codirige con José María Granada la película *Flor de España o La leyenda de un torero*, estrenándose dos años después con escaso éxito. Posteriormente, como dice Ballesteros, “los aires de liberalidad política y sexual y la euforia cultural y artística, favorecidos por los breves años de la Segunda República, permitieron la entrada de una mujer en el cerrado club masculino que era el cine español de las primeras décadas del siglo”⁴³; se refiere a Rosario Pi (1899-1967), cofundadora de la productora Star Films para la que es autora de dos filmes *El gato montés* (1935) y *Molinos de Viento* (1938), siendo también guionista del primero. Se trataba de dos adaptaciones de zarzuelas en las que intentaba, por primera vez, alejarse del discurso tópico de las “españoladas”. En esa línea *El gato montés* se acercaba a la situación de marginalidad y persecución que sufría la comunidad gitana en España.

Todavía puede señalarse el nombre de otra mujer, Margarita Aleixandre (1923) quien codirige con Rafael Torrecilla el documental *Cristo* (1952) y los largometrajes *La ciudad perdida* (1954) y *La gata* (1955) –la primera película española en cinemascopio– ambas para la productora Nervión Films, creada por ellos mismos. El último título es un

⁴¹ De esta obra Josefina Molina realizaría en 1977 una versión para TVE, cuyo análisis será objeto de nuestro trabajo como veremos más adelante.

⁴² RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M.C. y VIÑUELA SUÁREZ, E. (coords.). *Diccionario crítico de directoras de cine europeas*. Madrid, Cátedra, 2001. p. 339.

⁴³ BALLESTEROS, I. *Cine (ins) urgente textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid, Fundamentos, 2001. p. 29.

drama rural en el que se atreve a abordar de manera insólita para la época el tema de la sexualidad femenina, que a algunos ha recordado, por la fuerza de su tratamiento, a la célebre *Duelo al sol* (1946) de King Vidor. Esa actitud respondía a su carácter de mujer rompedora con los postulados oficiales de la época, como reflejan las siguientes palabras:

Poseedora de una fuerte vocación intelectual y revolucionaria, lucha durante los años cincuenta, pese a los efectos destructores de la censura, por hacer un cine innovador desde el punto de vista estético y político, que se aparta del estrecho marco de la «españolada» que impone el régimen imperante⁴⁴.

Tras sus incursiones en el mundo de la dirección, y ya fuera de España, por sus posiciones ideológicas, acomete labores de producción en Cuba e Italia, donde por ejemplo colabora en la célebre obra de Gillo Pontecorvo *Operación Ogro* (1979) sobre el atentado a Carrero Blanco.

Con todo, tan escasas excepciones no invalidan el significado de Josefina Molina como una de las primeras mujeres españolas en ponerse tras la cámara y construirse una carrera continuada para lo que tuvo que luchar de modo muy esforzado. Las siguientes palabras, referidas a esos momentos, corroboran las dificultades añadidas para hacerse un hueco en ese panorama:

Abrir camino siempre es difícil, pero trabajar en cine y televisión en pleno franquismo significaba luchar, en el plano artístico, contra un sistema que usaba el cine como vehículo imprescindible de transmisión ideológica, que trataba a las mujeres como menores de edad [...] Todo ello convierte a aquellas directoras en un referente artístico e ideológico de nuestro país que es necesario sacar a la luz, valorar en su justa medida e incluso enseñar en las escuelas⁴⁵.

⁴⁴ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M.C. y VIÑUELA SUÁREZ, E. (coords.). *op. cit.* p. 31.

⁴⁵ CONTRERAS DE LA LLAVE, N. "Entrevista con Josefina Molina". Revista *Quaderns de Cine*. Alicante, 2010, nº 5. pp. 33-36, p. 33. [Online], Disponible en: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13957/1/Quaderns_Cine_5_05.pdf. (Fecha de consulta: 03 de diciembre de 2010).

1.3. Obra⁴⁶

La actividad de Molina se va a iniciar en televisión y correrá paralela a la puesta en marcha de la Segunda Cadena de Televisión Española bajo la dirección de Salvador Pons Muñoz (1929-2009). Dicha cadena había nacido en 1966 siendo ministro de Información y Turismo el conocido político Manuel Fraga Iribarne, quien, a semejanza de lo que ya había ocurrido en otros países, decidió que un nuevo canal televisivo emitiera con una moderna tecnología, UHF, distinta de la que servía de soporte a la cadena televisiva tradicional, el VHF.

Con respecto a la nueva cadena hay que señalar que gracias fundamentalmente a la labor de su creador, un reconocido gestor cultural en los diferentes cargos que ocupó en la España de su época, supuso una importante inyección cultural en su momento. Así, en el terreno cinematográfico y teatral Pons Muñoz la abrió a la labor creadora de los jóvenes titulados en la Escuela de Cine de Madrid, entre ellos a la realizadora que nos ocupa, Josefina Molina, que efectuaron para la pantalla series, adaptaciones literarias y representaciones teatrales de autores importantes tanto del ámbito español como mundial. Hay que aprovechar también esta referencia para destacar su importancia en cuanto a la difusión de la buena música, con la retransmisión, por ejemplo de la actuación de autores tan reputados como Herbert von Karajan o Leonard Bernstein entre otros, así como contribuyendo a dar a conocer la música de jazz, hasta entonces algo verdaderamente exótico en este país. Todo eso en un medio que en esos momentos contaba con muy escasos recursos presupuestarios y que empezó dirigido a minorías pues, por ejemplo, no tuvo una cobertura estatal hasta 1982, con motivo de la celebración en España del Mundial de Fútbol.

Esta labor es tanto más encomiable cuanto que España vivía en esos años una absoluta falta de libertades políticas que se traducían en un dirigismo en lo cultural y en lo informativo que venía aprovechando a Televisión Española como un eficaz instrumento en defensa del régimen para que mostrase una imagen más edulcorada de la real.

Con ese referente, la Segunda Cadena significó un cambio absoluto gracias al trabajo de entusiastas titulados universitarios tanto del mundo del cine como de los

⁴⁶ En el Apéndice 2 de este trabajo se incluye una filmografía detallada de la autora.

diferentes sectores del panorama televisivo que llegaban con nuevas ideas y con ganas de iniciar una nueva aventura. Es pertinente pues apuntar aquí que esa cadena nació no solo con pretensiones de calidad en el panorama cultural sino también como un medio de ir alcanzando cotas de libertad en un país en el que todavía la libertad de expresión estaba muy limitada y controlada por la censura de la época. Los objetivos de esta nueva cadena podían ser leídos “como reflejo de las formas de expresión de una cultura nacional española al margen del zafio franquismo”⁴⁷. Hay que reconocer que a ello ayudó también el hecho de que este canal lograra tener una política de programación y producción totalmente autónoma de la de la Primera Cadena.

Es justo recordar a una serie de profesionales como Antonio Abellán, José Luis Borau, Mario Camus, Pío Caro Baroja, Jesús Fernández Santos, Angelino Font, Carlos Gortari, Claudio Guerín Hill, Emilio Martínez Lázaro, Ramón Massat, Antonio Mercero, Pilar Miró, Josefina Molina, Pedro Olea, Miguel Picazo o Iván Zulueta. Todos ellos convirtieron a aquella cadena de televisión en un campo de ensayo e innovación tanto en el terreno del documental como de la ficción y ofrecieron muchos productos vanguardistas que rompían los moldes tradicionales que venían definiendo la labor de este medio en nuestro país a través de la única cadena que existía hasta esa fecha. La propia presencia de dos mujeres realizadoras entre ellos manifestaba ya los nuevos aires de la cadena que nacía. Pronto las producciones de muchos de esos creadores fueron reconocidas internacionalmente como fue el caso de *El asfalto* (Narciso Ibáñez Serrador, 1966), premiada en el Festival Internacional de Televisión de Montecarlo de 1967, o de *La cabina* (Antonio Mercero, 1972), que recibió el premio Emmy de la Academia Nacional de Televisión y Ciencias de Nueva York en 1973 y el de la Crítica Internacional del Festival de Montecarlo del mismo año.

Con la obra de estos realizadores, la Segunda Cadena de Televisión Española adquirió un estilo propio de comunicación y se fue convirtiendo en un medio que se tradujo en una llamada a la libertad a través de la cultura. Por eso hay que reconocer que prácticamente todos ellos han sido claves en el ámbito de la producción audiovisual en España, tanto la televisiva como la cinematográfica. El presente de esa actividad no podría entenderse sin el concurso de esos diferentes autores, Josefina Molina entre ellos. También es justo señalar que aún hoy esta cadena televisiva continua siendo muy

⁴⁷ ARANZUBIA COB, A. *op. cit.* p. 303.

valorada en el mundo de la cultura y de alguna manera sigue conservando su espíritu fundacional.

Por lo que hace referencia a Josefina Molina habría que decir que siempre valoró positivamente su trabajo en este ámbito, como en ello ha insistido ella misma:

Era un medio de expresión estética tan personal como el cine y una salida profesional tan digna como cualquiera, a la que, por supuesto, teníamos derecho. Nos tomábamos nuestro trabajo desde una responsabilidad ética y didáctica y, al mismo tiempo, experimentábamos sin parar, buscando nuestro propio estilo. Algunos de nuestros compañeros, que tuvieron las mismas oportunidades, consideraban la televisión como un trabajo meramente económico para poder subsistir [...] sin comprender que en un país como el nuestro, en que la cultura era patrimonio de unos pocos, la televisión era un medio, cada vez más pujante, de transmitirla a muchos⁴⁸.

A nuestro juicio estas palabras constituyen una declaración de principios que, por otra parte, han presidido toda su labor a lo largo de varias décadas. Efectivamente, Molina había empezado a trabajar en 1964 en Televisión Española como ayudante de realización de Claudio Guerín Hill y Pilar Miró. La relación con ambos cineastas la recoge por ejemplo Diego Galán en la biografía de la directora madrileña, cuya trayectoria guarda bastante parentesco con la de Molina, al menos en sus fases iniciales. Se refiere Galán a los tiempos en que ambas coincidieron como alumnas en la Escuela de Cine o cuando colaboran con Guerín al preparar este su trabajo final de carrera, el mediodrama *Luciano*, en el que Josefina fue ayudante de dirección y Pilar *script* y codialoguista.

Igualmente relata Galán la participación de ambas en el programa dirigido por la madrileña, “Revista para la mujer”, de Televisión Española. Curiosa es su referencia al encargo que recibieron de la casa de cosméticos Revlon de hacer un libro sobre belleza femenina, tarea a la que decidieron enfrentarse tratando a la mujer “como a un ser maduro, no como si se tratase de un niño o un retrasado mental incapaz por principio de cualquier esfuerzo intelectual”⁴⁹, planteamiento que retrataba su posicionamiento ante

⁴⁸ MOLINA REIG, J. *op.cit.* pp. 53-54.

⁴⁹ GALÁN FERNÁNDEZ, D. *Pilar Miró. Nadie me enseñó a vivir*. Barcelona, Plaza & Janés, 2006. pp. 55, 56, 58 y 64.

determinados temas. Por anecdótico que parezca, creemos que el asunto merece ser traído a colación por cuanto refleja una nueva visión de la mujer en momentos como aquellos.

Es en esta época cuando Josefina Molina dirige sus primeros documentales para televisión y ejerce como guionista y realizadora en diferentes series y programas. Pronto se especializó en producciones dramáticas realizando excelentes adaptaciones de grandes autores. De su trabajo pueden destacarse las brillantes versiones de *La metamorfosis* de Kafka, *Noches blancas* de Dostoievski, *Eleonora* y *El hundimiento de la Casa Usher* de Allan Poe, *El cochero* de Gorki, *La rama seca* de Ana M^a Matute, etc., algunas de ellas para el conocido “Estudio 1” y otras para el espacio dramático “Hora 11”, uno de los más emblemáticos de la Segunda Cadena de Televisión Española, que se emitió con continuidad entre 1968 y 1974. Con una de estas adaptaciones, *La rama seca*, participó por primera vez en el Festival Internacional de Praga de 1972, donde años más tarde sería premiada.

Puede afirmarse que esos espacios dramáticos, que, en general, tuvieron muy buena acogida de público y crítica, permitieron a aquellos jóvenes realizadores el desarrollo de su creatividad y su incursión en nuevos modos expresivos. Como se ha dicho, “los espacios *Teatro de siempre*, *Ficciones* y, especialmente *Hora 11* se convirtieron en laboratorios de experimentación donde importantes realizadores dirigieron las obras más arriesgadas de toda su carrera. Así lo hicieron Pilar Miró, Josefina Molina, Claudio Guerín o Sergi Schaff”⁵⁰. En ese sentido, “mientras que muchas de las obras representadas en estos programas tenían protagonistas masculinos o repartos corales, Molina también realizó adaptaciones de algunas de las obras con los personajes femeninos literarios más complejos y destacados de la literatura universal”⁵¹, como era el caso de *Casa de muñecas* y *Hedda Gabler*, de Ibsen, *Madame Firmiani*, de Balzac o *Doña Luz*, de Valera.

Es justo reconocer que con ellos Televisión Española contribuía a acercar todas esas obras y autores al gran público, con una factura, además llena de innovaciones:

⁵⁰ ANSÓN, A. et al (eds.). *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) y Excma. Diputación de Zaragoza, 2010. p. 113.

⁵¹ CASCAJOSA VIRINO, C. “Mujeres creadoras de ficción televisiva en España”. En SANGRO, P. y PLAZA, J.F. (eds.). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona, Kaplan-Laertes, 2010. pp. 177-197, p. 188.

Los realizadores trastocaron las prácticas de la puesta en escena de los dramáticos hasta tal punto que en los espacios dramáticos del UHF se realizan verdaderas experiencias innovadoras e insólitas como nunca se han visto en toda la historia de la televisión en España⁵².

Respecto del papel de estos autores y espacios dramáticos como difusores culturales entre el gran público es interesante traer aquí la opinión de uno de sus habituales realizadores, Gustavo Pérez Puig:

La gente le perdió el miedo al teatro gracias a *Estudio 1*. Eso sí que era hacer cultura. Colocar cada semana un autor diferente de la mano de un realizador diferente hizo que al cabo de dos años la gente hubiera visto cien obras diferentes y supiera quién era Georges Bernanos, Tennessee Williams, Arthur Miller, Miguel Mihura⁵³.

Molina trabajó igualmente para televisión en la serie “Cuentos y leyendas” (que se emitía también por dicha cadena), junto con autores tales como José Luis Borau, Mario Camus, Antonio Giménez-Rico y Alfonso Ungría. Entre las obras que realizó para este programa cabría destacar la de *La leyenda de la Rubia y el canario* en la que se acerca a la temática andaluza con una acertada desmitificación de determinados ambientes y tópicos.

Precisamente en el espacio “Hora 11” dirige, con guion de Lola Salvador, la adaptación de *Vera, un cuento cruel*, sobre un relato de Auguste de Villiers de l’Isle-Adam, tema que luego llevará al cine en 1973 en su primer largometraje con el que obtendrá reconocimiento a nivel internacional.

Otro espacio destacable por su originalidad y libertad creativa en el que también intervino fue el de “Los Libros” para el que realizó en 1974 el capítulo *Doña Luz*, sobre la obra de Juan Valera. Aunque se emitía en la primera cadena, puede señalarse que también llegaron a él los aires innovadores de Salvador Pons. Interesante es al respecto la manera como este espacio ha sido definido:

extraña conjunción de clásicos y modernos que muy pronto habría de convertirse en objeto de deseo y modelo de referencia a seguir para quienes

⁵² PALACIO, M. *Historia de la televisión en España*. Madrid, Gedisa, 2001. p. 131.

⁵³ DÍAZ, L. *La televisión en España. 1949-1995*. Madrid, Alianza Editorial, 1994. p. 264.

pretendían aunar la alta cultura con los medios de comunicación de masas y el novedoso discurso de las imágenes televisivas⁵⁴.

En la prestigiosa serie “Paisaje con figuras” colabora entre los años 1981 y 1985 con su visión personal de personajes tales como *Averroes*, *María Calderón «la Calderona»*, *Lope de Vega* o *Almanzor*. El primero de estos programas obtuvo la Mención Especial del Jurado en el Festival de Televisión de Montecarlo. Ha filmado algunas otras colaboraciones para espacios tales como “Los pintores del Prado”, “Novela”, o “Personajes al trasluz”.

En TVE ha elaborado también numerosos programas de diversa tipología, entre ellos series de gran calidad como *El camino* (1977), a partir de la obra de Miguel Delibes, premiada en 1978 con el “Praga de Oro” a la Mejor Dirección en el Festival Internacional de Televisión de la capital checa; *Teresa de Jesús* (1983), según guion de la propia Josefina Molina, Carmen Martín Gaité y Víctor García de la Concha, serie coproducida con la RAI (Radio Televisión Italiana) y que obtuvo el Premio Italia de series televisivas y fue designada “Mejor Serie del Año” en la XXIX edición de la Semana Internacional del Cine de Valladolid (1984) o *Entre naranjos* (1997), inspirada en la obra de Blasco Ibáñez. Por esta obra obtuvo el Premio a la Mejor Dirección-Realización por parte de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión de España en 1998. La misma institución, en el 2000, premiará su capítulo para la serie “Ésta es mi tierra” titulado *Azinhaga, Lisboa, Lanzarote*, dedicado a José Saramago, en el apartado de Mejor Guion. Para esta misma serie realizó, también en 1998, los capítulos *La Rioja, Barcelona: sombras en el bosque*, dedicado a Ana María Matute, y *Albuquerque: nostalgia en blanco y negro*, sobre Luis Landero.

Hay que reconocer que todos esos espacios dramáticos de Televisión Española respondían a una valentía hasta ahora desconocida, tal como afirma Carmen Peña Ardid:

Debe recordarse el atrevimiento de TVE –nunca repetido– al afrontar la adaptación de cuentos y novelas de Cortázar, Carpentier, Borges, Mujica Láinez, Miguel Ángel Asturias, Onetti, García Márquez, Marco Denevi, Sábato [por ejemplo] para la serie de trece capítulos *Escrito en América*, que se emitió en el verano de 1979 y que llegó a ofrecer algunas recreaciones muy notables,

⁵⁴ ANSÓN, A. [et al.] (eds.). *op. cit.* p. 119.

de concepción levemente experimental, como *La gallina ciega* (Alfonso Ungría), *El hombre de la esquina rosada* (Miguel Picazo), *Rosaura a las diez* (Josefina Molina) o *Cadáveres para la publicidad* (Emilio Martínez-Lázaro)⁵⁵.

La serie se hacía eco del impacto que produjo en los lectores españoles del momento el *boom* de la narrativa hispanoamericana. El trabajo de Molina fue seleccionado en 1980, dentro del apartado dramático, para representar a España en la vigésima edición del Festival Internacional de Televisión de Montecarlo. Con él su autora pretendía reflejar los temas universales e intemporales del relato de Denevi que situaba frente al espejo los intereses personales y la diferente óptica con que en función de estos se analizaban los hechos, así como los condicionantes a los que la sociedad somete al ser humano.

Esta larga y fructífera dedicación al mundo televisivo presenta un paréntesis a partir de 1987 cuando Molina pide una excedencia –por discrepancias en la manera como el gobierno del PSOE intervenía en las directrices del medio, discrepancias en las que también coincide con algunas otras compañeras como Lolo Rico o Blanca Álvarez– y se dedica con mayor continuidad a su trabajo en el cine. Será después de la filmación de su última película, *La Lola se va los puertos* cuando se reincorpore por un tiempo a las tareas en televisión, hasta que en 1999, acogiéndose a un expediente de regulación de empleo, las abandona definitivamente.

En cuanto a su trayectoria cinematográfica, la selección de su primera obra *Vera, un cuento cruel* (1973) para su proyección en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián de ese año, representando al cine español, la animará a hacer otras para la gran pantalla. Hasta el momento ha realizado el episodio *La tilita*, para el filme *Cuentos eróticos* (1979) y los largometrajes *Función de noche* (1981), *Esquilache* (1988), *Lo más natural* (1990) y *La Lola se va a los puertos* (1993) todos ellos con un cierto recorrido por diferentes eventos cinematográficos internacionales. Así, su obra *Función de noche* fue seleccionada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y los festivales de San Sebastián, Londres, Miami o el de Cine de Mujeres del Mar del Plata.

⁵⁵ PEÑA ARDID, C. “Las primeras grandes series literarias de la Transición: *La saga de los Rius, Cañas y Barro*”. En ANSÓN, A. [et al.] (eds.). *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, 2010. pp. 71-96, p. 79.

Por otra parte *Esquilache* participó en el Festival Internacional del Cine de Berlín, en el de Biarritz (1989), donde obtuvo el Premio Especial del Jurado, y en el de Cine Latino de Nueva York (1990), en el que consiguió el Premio a la Mejor Dirección y tuvo doce nominaciones para los Premios Goya de 1989 de los que obtuvo dos, el de Mejor Actor de Reparto para Adolfo Marsillach por su papel de Carlos III y el de la Mejor Dirección Artística a Javier Artñano y Ramiro Gómez, así como el premio de la revista *Reseña* como Mejor Película.

Por lo que hace referencia a su filme *Lo más natural* habría que señalar que compitió en el Festival de Cine de Estocolmo y fue nominado en 1990 para tres Premios Goya de los que obtuvo uno, a la Mejor Música Original de José Nieto. Por su parte, en 1993, su película *La Lola se va a los puertos*, se proyectó en el Festival de Cartagena de Indias.

Como puede observarse en este recorrido por diferentes muestras cinematográficas, prácticamente todas las realizaciones de Josefina Molina han tenido un cierto reconocimiento y aunque no es momento de entrar en el análisis de todas ellas, pues como ya se ha apuntado nuestro trabajo se centrará fundamentalmente en dos de sus filmes (*Función de noche* y *Esquilache*) y una de sus series televisivas (*El camino*), sí quisiéramos esbozar en pocas líneas la significación de cada uno de sus trabajos en el contexto de su amplia carrera como profesional.

Vera, un cuento cruel, su ópera prima, es un claro producto de su tiempo, que pretende sobre todo acercarse a determinados temas con mayores cotas de libertad: el tratamiento poco convencional de una historia de amor, la continua presencia, de manera más o menos explícita, de la pulsión sexual no resuelta, la relación amor/sufrimiento, etc., todo ello abordado desde una nueva óptica, la femenina, poco frecuente hasta ahora en nuestro cine. Estas reflexiones podrían conducirnos a emparentarla con la película de Pilar Miró *La petición* –aunque esta sea algo posterior, de 1976–, autora con la que Molina tiene muchos puntos en común como hemos tenido ocasión de señalar. Interesante sería también apuntar la estética de relato gótico con que la autora se enfrenta al tema y a su puesta en escena para la que cuenta con un equipo técnico compuesto por profesionales de primer orden, como será habitual en todas sus producciones. No puede pasarse por alto, por otra parte, que se trata de su primera

colaboración con el productor José Sámano, quien la acompañará en muchos momentos de su polifacética carrera.

La tilita, su segundo encargo para la gran pantalla y también una obra de juventud, era uno de los nueve *sketchs*, de diez minutos de duración, que filmaba para la película *Cuentos eróticos*, obra coral –codirigida con Enrique Braso, Jaime Chávarri, Emma Cohen, Fernando Colomo, Jesús García Dueñas, Augusto Martínez Torres, Juan Tébar y Alfonso Ungría– con el erotismo como *leitmotiv*. La autora lo valora como una experiencia positiva, ya que por primera vez podía enfrentarse a un trabajo personal, sin un guion previo y concebido por otro autor, por importante que fuese, como ocurría con las muchas obras que había adaptado. Su deseo de libertad y experimentación le llevó a plantearse este trabajo como el resultado de la discusión con sus actores, Alicia Hermida, Julieta Serrano y Luis Politti, excelentes colaboradores una vez más. Las ideas surgidas al hilo de su discusión sobre sus propias experiencias personales fue lo plasmado, con mayor o menor fidelidad en la pantalla en la que se reflejó fundamentalmente la empatía y espontaneidad que se generó entre la directora y sus intérpretes, todos ellos prácticamente de la misma generación y con intereses y posiciones próximos.

Función de noche y *Esquilache*, al ser objeto específico de esta investigación, serán abordadas con detenimiento más adelante. Sin embargo no queremos dejar de señalar aquí que se trata probablemente de sus dos trabajos más conseguidos y reconocidos y que son dos excelentes ejemplos de interrelación entre literatura y cine, *Esquilache* como adaptación de una obra de teatro, y *Función de noche* como indagación que va más allá de una inspiración remota en otro referente literario.

Lo más natural es un intento por parte de la directora de cambiar de registro en relación con sus anteriores trabajos, abordando una temática abierta al futuro frente a sus habituales incursiones en el pasado. Ahora pretendía acercarse desde el difícil terreno de la comedia a dos atractivos temas: las relaciones de pareja entre personas de diferente edad y la problemática ecológica, muy de actualidad. La participación como intérpretes de Charo López y Miguel Bosé aseguró el éxito comercial y de público pero quizá diluyó la significación de sus reflexiones. Lo novedoso de su planteamiento argumental era no tanto un intento de transgresión por tratarse de las relaciones entre una mujer mayor y un hombre más joven, al contrario de lo aceptado por el

establishment imperante, sino utilizar esa historia para reflexionar sobre la duda que siempre nos acompaña de si nuestras relaciones personales están bien planteadas. Una vez más la calidad de su equipo técnico es notable, siendo quizá de destacar la labor de fotografía que se empeña en reflejar los valores paisajísticos en toda su dimensión, tarea no estéril en una película que aboga por el respeto a la naturaleza.

La Lola se va a los puertos, nueva versión sobre la obra teatral de los hermanos Machado tras la realizada en 1947 por Juan de Orduña con Juanita Reina, ejemplifica otro intento de Molina por cambiar de registro y adentrarse en un género hasta el momento no abordado por ella, el cine musical y, en concreto el musical folklórico español. La directora perseguía construir un film libre de tópicos y estereotipos sobre unos personajes –cantaos, guitarristas, terratenientes– y una región, Andalucía, generalmente reflejados con artificiosidad y simpleza. A esa temática añadía su visión de mujer sobre las protagonistas, Lola y su oponente, Rosario, presentadas como mujeres que desean construir sus destinos con independencia. También abordaba la problemática social de una sociedad inmersa en conflictos de clase en una fecha, 1929, que presagiaba los graves sucesos que se aproximaban para el país. Es probablemente esa excesiva mezcla de pretensiones la que termina por minar la coherencia interna del filme. Este puede quedar no obstante como una muestra de los registros dramáticos que como actriz poseía la cantante Rocío Jurado, desaprovechada por nuestro cine, y un ejemplo de la capacidad para incardinar unas canciones en el conjunto de un relato dramático, una de las finalidades del cine musical.

Junto a su extensa actividad para el mundo de la creación cinematográfica, su carrera profesional ha tenido también un amplio carácter polifacético que se manifiesta en su participación en diferentes medios creativos.

Así, en 1979 abordó personalmente la dirección teatral adaptando para la escena una versión del relato de Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, que ella misma había preparado con José Sámano y que obtendría un enorme éxito, siendo representada durante varias temporadas. De esta experiencia surgió precisamente la inspiración para su película *Función de noche*. Recientemente, en 2010, estrenó una nueva versión teatral de la obra del dramaturgo vallisoletano, en cartel hasta finales de 2012. Su labor como directora de teatro ha tenido continuidad con la puesta en escena de obras como *Motín de Brujas* (1980), de Josep María Benet i Jornet, *No puede ser... el guardar una*

mujer (1987), de Agustín Moreto, *Los últimos días de Enmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffman* (1990), de Alfonso Sastre, *Cartas de Amor* (1992), de Albert Ramsdell Gurney o *La lozana andaluza* (2002), versión de Rafael Alberti sobre el texto originario de Francisco Delicado.

Igualmente, retomando su vinculación con el mundo radiofónico, se ha dedicado también a la crítica cinematográfica colaborando con la emisora Radio Popular de Madrid.

Por otra parte, a partir de 1997 comenzó su actividad literaria habiendo publicado hasta el momento tres novelas: *Cuestión de azar* (Planeta, 1997), *En el umbral de la hoguera* (Martínez Roca, 1998) y *Los papeles de Bécquer* (Martínez Roca, 2000).

Tan dilatada trayectoria creativa, de más de cuarenta años, explica lógicamente que a lo largo de su vida profesional haya recibido, además de premios a trabajos concretos, otros galardones como reconocimiento general a su obra y a su calidad humana. En una referencia a ellos destacaríamos los siguientes:

En 1994 fue galardonada con la Medalla de Plata al Mérito de las Bellas Artes de Andalucía y ese mismo año fue nombrada Ateneísta de Honor por Córdoba; en 1995 el Ateneo de dicha ciudad le concedió el premio “Fiambreras de Plata”; dos años más tarde, en 1997, también en su ciudad natal, una de las salas de la Filmoteca de Andalucía recibió su nombre. En el año 2000 es premiada con la “Espiga de Oro” por el conjunto de su obra en la 45 Semana Internacional de Cine de Valladolid que ofreció una retrospectiva de su carrera y le rindió un homenaje. Poco después, en 2002 es reconocida con el premio “Granada de Plata”, en la II Muestra de Cine de Mujer celebrada en esa ciudad andaluza. En 2003 el Consejo de la Academia de Televisión le concede el Premio Talento a la labor de toda una vida; en 2005 recibe el Premio de Cultura de Cinematografía y Artes Audiovisuales “José Val del Omar” concedido por la Consejería de Cultura del Gobierno andaluz, la misma institución que en 2006 la galardona con la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes de Andalucía. Ese mismo año fue nombrada Cordobesa del Año en el área de Cultura por el Diario Córdoba. Un reconocimiento muy significativo es el que obtiene en 2007 al ser nombrada por sus compañeras de profesión Presidenta de Honor del CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales). Como relata Inés París, “Todas queríamos a

Josefina Molina al frente de la asociación, no sólo por su simbolismo como pionera y su trayectoria como artista, sino por su talante y capacidad de gestión; pero ella declinó el puesto a favor de otra de nosotras, ya que consideraba mejor para la asociación que fuese presidida por una mujer de otra generación. Eso sí, la «obligamos» a aceptar la presidencia de honor»⁵⁶.

Estas distinciones no han cesado y de manera reciente, el 8 de julio de 2011, ha recibido el galardón Mujer de Cine, concedido por primera vez por el Instituto de la Mujer, organismo dependiente del Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad (Área de Igualdad), premio que le ha sido otorgado por su amplia labor en el mundo del cine y por su lucha por la incorporación en igualdad de condiciones de la mujer al ámbito de la creación cultural.

En la misma línea, con fecha 27 de octubre de 2011, la Academia de Cine Español hizo pública la concesión a Josefina Molina del Goya de Honor 2012. Este premio solo lo han recibido hasta la fecha otras dos mujeres del cine español, Rafaela Aparicio (1988) e Imperio Argentina (1989).

No terminan aquí los reconocimientos actuales a la autora. En el mes de noviembre del mismo año se comunicó la concesión de la Medalla al Mérito en el Trabajo y en 2012 también ha recibido la distinción de Hija Predilecta de Andalucía, premio concedido por la Junta de Andalucía y otorgado en la ceremonia solemne de celebración del aniversario de la Autonomía, el 28 de febrero.

⁵⁶ ARRANZ, F. (dir.). *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Madrid, Cátedra, 2010. p. 354.

**EL UNIVERSO DE LAS ADAPTACIONES
LITERARIAS**

2. EL UNIVERSO DE LAS ADAPTACIONES LITERARIAS

Josefina Molina, como hemos tenido ocasión de plantear, es autora de una larga lista de obras audiovisuales en la que aunque existen suficientes ejemplos de guiones originales son muchas las que recrean relatos literarios. En estas últimas también puede constatar, tras su visión y análisis, que la autora afronta la lectura de esos textos y su posterior puesta en pantalla de modos muy distintos por cuanto no existe un único patrón de adaptación literaria sino casi tantos como adaptaciones se han acometido. Esta consideración nos obliga por tanto a plantear el fenómeno de las adaptaciones.

El término de *adaptación cinematográfica* es sumamente complejo y variado y hace referencia a multitud de maneras de ser entendido ya que depende de estrategias muy diversas en función de la actitud adoptada por cada creador. En cualquiera de los casos, y al tratarse de un proceso en el que se elabora un filme a partir de referentes previos, ya sean literarios o de cualquier otra naturaleza, enseguida se nos hace presente el tema de las relaciones de intertextualidad, relaciones que están presentes en el proceso creativo de todas las artes.

En esa línea se manifiesta Norberto Mínguez Arranz, cuando refiriéndose no solo al cine sino al conjunto de las artes, plantea “las artes, como todas las manifestaciones culturales, no tienen una existencia aislada, sino que conviven y se inspiran unas en otras”⁵⁷.

Por lo que hace referencia al cine, en todo filme adaptado se observan, además del trasvase del texto literario propiamente dicho, diferentes relaciones de

⁵⁷ MÍNGUEZ ARRANZ, N. *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998. p. 19.

intertextualidad con otras artes –pintura, arquitectura, escultura, música, literatura–, así como con su contexto histórico, político, social o económico, porque es evidente que la imagen cinematográfica establece relaciones con otros muchos referentes. Conviene traer a colación aquí a José Antonio Pérez Bowie, quien afirma:

el fenómeno de la intertextualidad en el cine se extendería, pues, a la consideración de todos los posibles «textos» fílmicos y no fílmicos que confluyan en un filme determinado. Precisamente el cine se caracterizó desde sus orígenes por una extraordinaria voracidad intertextual que le llevó a consumir productos procedentes de todo tipo de tradiciones culturales [...] [porque hoy día] se opta por considerar el cine como resultado de un proceso de intertextualidad respecto a las otras artes⁵⁸.

Estas consideraciones enlazan sin duda con las palabras de Santos Zunzunegui, quien, remontándose a la labor de Sergei M. Eisenstein, asevera que desde este autor el cine bebe de las demás artes:

Para él [Eisenstein] *pensar el cine* no era sino situarlo en la red de relaciones e interferencias que lo unen con las demás artes [...] porque estos poco más de cien años transcurridos son para el cine los de una permanente confrontación con las artes colindantes y la vertiginosa importación de sus adquisiciones (también ha sido, obviamente, tiempo de exportación de hallazgos). Hablar de cine es, por tanto hacerlo de pintura, de fotografía; pero también de literatura, de teatro, de música, etc. Pero no de una manera metafórica sino de una manera viva que ponga en juego lo que de común y de diferentes tienen todas las expresiones de la creatividad humana⁵⁹.

Podríamos concluir, en un primer momento, diciendo que el cine a partir de sus referentes recrea un(os) texto(s) de una manera diferente, con otras miradas, con otros tiempos, con otros recursos narrativos que, sin desvirtuar el/los original(es), lo(s) enriquece con otros puntos de vista y otras informaciones. En este sentido podría plantearse que:

⁵⁸ PÉREZ BOWIE, J.A. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008. pp. 152-153.

⁵⁹ ZUNZUNEGUI DÍEZ, S. *La mirada plural*. Madrid, Cátedra, 2008. p. 17.

las adaptaciones serían hipertextos (nuevas películas) derivadas de hipotextos previos (literarios o de otras fuentes) que han sido transformados a través de una serie de operaciones, incluyendo la selección, ampliación, creación, actualización, crítica, analogía, popularización y reculturalización. Entenderemos, por tanto, la «adaptación» como el proceso que pasa cualquier historia, argumento o idea que parte de un lenguaje no cinematográfico y se elabora para conformar un guión [germen de la película]⁶⁰.

Con todo ello, pues, podría entenderse la *adaptación* como el acto creativo por el que un autor modifica una obra preexistente con la intención de interpretarla y crear otra para ofrecérsela a un nuevo público. Es obvio que, en su mayoría, el referente inicial es literario. Literatura y cine son dos realidades muy próximas y tienen de denominador común el factor de la comunicación, su capacidad para la descripción, en definitiva para el relato. Por otro lado, al recurrir a la literatura el cine alcanzaba un status de dignidad cultural del que hasta entonces había carecido, coartada cultural con la que además podía eludir las cortapisas de la censura. Es constatable que “la práctica de las adaptaciones de textos literarios al cine es tan antigua como el cine mismo o, más exactamente, como el momento en que el invento de los Lumière deja de ser una atracción de feria para convertirse en un medio de contar historias”⁶¹, para lo cual se inspira, entre otros motivos, en “los «géneros» narrativos y espectaculares tradicionales, superpuestos en una tupida red de intercambios intertextuales”⁶², de modo muy especial, en sus inicios, en el teatro, con el que ha mantenido relaciones muy fructíferas.

Atendamos en primer lugar a la relación teatro-cine. Es evidente que el cine fue en sus comienzos fundamentalmente teatro filmado pero que con el tiempo la técnica le permitió desembarazarse de esa dependencia. No obstante el director cinematográfico puede seguir interesado en trasvasar a la pantalla una obra de teatro respetando al máximo su estructura dramática o bien, por el contrario, recrearla desde parámetros absolutamente cinematográficos. Es eso lo que expresa con gran precisión Ángel Abuín cuando dice:

⁶⁰ RAMÍREZ GÓMEZ, D. *op. cit.* p. 119.

⁶¹ SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000. p. 45.

⁶² TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (coords.). *op. cit.* p. 243.

Podríamos hablar, por lo tanto, de dos grandes extremos entre los que se han de mover las estrategias disponibles para un director de cine que quiera llevar un drama a la pantalla: tratar la acción con la intención de preservar en lo posible su naturaleza teatral, fotografiando simplemente su representación escénica; o incorporar al drama todo el potencial visual cinematográfico, creando nuevas relaciones entre el actor y el decorado, el espacio y el tiempo, así como la manera de presentación ante el público. Pero, dada la naturaleza de ambas artes, habría que reconocer de entrada la imposibilidad absoluta de un teatro filmado o de un cine teatralizado⁶³.

En cualquier circunstancia hay que reconocer que en su caso el teatro filmado, con excepciones, ha sido poco valorado, y que en la mayoría de las ocasiones el cine intenta de modo personal trasvasar la obra dramática. Y ello es así como decimos, desde prácticamente los comienzos del cinematógrafo. Efectivamente hasta Griffith el cine era teatro filmado, es decir proyectaba estampas estáticas que seguían las leyes del teatro escénico. A partir, especialmente, de este director americano esa realidad va a cambiar desde el momento en que con los avances de la técnica, sobre todo la movilidad de la cámara y los progresivos descubrimientos de las posibilidades del montaje, el distanciamiento del teatro va a ser cada vez mayor:

La movilidad de la cámara [...] como posteriormente el uso de la profundidad del campo –tratamiento del espacio que, al permitir la máxima nitidez en los segundos términos del encuadre, crea un espacio visual donde el movimiento puede orientar hacia el fondo, y no solo hacia los laterales, la mirada del espectador [...] fueron elementos que se incorporaron a la sintaxis cinematográfica para reforzar la orientación que le había conferido Griffith⁶⁴.

Así esos cambios motivaron diferencias sustanciales con respecto al teatro porque el espectador dejó de ser un observador estático y con una posición fija desde la que percibía una visión totalizadora del espacio de la acción, para adoptar el punto de vista de la cámara con lo que se rompía la frontalidad del teatro y el espacio dejaba de ser único.

⁶³ ABUÍN GONZÁLEZ, A. “Filmicidad y teatralidad: aspectos comparados de la recepción espectacular”. En BECERRA, C. (ed.) [*et al.*] *Lecturas: imágenes*. Vigo, Servicio de Publicaciones Universidad de Vigo, 2001. pp. 23-51, p. 43.

⁶⁴ GIMFERRER, P. *Cine y literatura*. Barcelona, Seix Barral, 1999. p. 17.

Erwin Panofsky y Susan Sontag confirmarán también que el teatro se define por el confinamiento a un «lógico» o continuo uso del espacio. El cine se caracterizará por la «dinamización del espacio» producida por la identificación de los ojos del espectador con la lente de la cámara. [...] El espacio es fragmentado, puesto en movimiento, lo mismo que el espectador, sacado de su sitio por la fuerza constructiva del montaje⁶⁵.

Esto es resumido muy concisamente por Pérez Bowie con las siguientes palabras cuando, refiriéndose a la singularidad del espacio en el cine, dice:

implica un tratamiento distinto del espacio escénico; se trata ahora de un espacio previamente existente, que la cámara va recorriendo en el transcurso de la acción, en lugar del espacio fragmentado que el espectador debía reconstruir con ayuda de su imaginación a partir de los elementos discontinuos que se le mostraban⁶⁶.

Es decir que, como planteábamos, la técnica posibilita al creador cinematográfico liberarse del origen teatral y hacer su versión de otra manera pasando del predominio de la palabra audible del teatro al del movimiento visible del cine, permitiendo la transición de la cultura de la palabra a la cultura de la imagen.

Pero no solo vivió el cine su independencia del teatro sino que a la vez, como hemos apuntado, al revelarse como un excelente medio para contar historias fue bebiendo de otros géneros como fuente de inspiración entre los que pronto destacó la novela. Efectivamente, tras las aportaciones de Méliès, los Lumière, y, sobre todo, Griffith, el relato cinematográfico adoptó un nuevo referente:

el modelo o patrón para contar historias debía buscarse, no en el teatro, como venía ocurriendo con la asimilación de Méliès del espacio visual del encuadre al espacio escénico, sino en la configuración del relato cinematográfico de acuerdo con las leyes de la forma de expresión literaria que Griffith [...] consideraba la más acabada forma de narración: la novela decimonónica⁶⁷.

⁶⁵ ABUÍN, A. *op.cit.* p. 35.

⁶⁶ PÉREZ BOWIE, J.A. “Hacia un nuevo concepto de la teatralidad cinematográfica. Notas sobre la recepción de las teorías de André Bazin en España (1950-1961)”. En BECERRA, C. (ed.). *Lecturas: Imágenes. Vol. VI. Cine y Teatro*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2009. pp. 47-68, p. 50.

⁶⁷ GIMFERRER, P. *op. cit.* p. 13.

En cualquier caso, tenga como origen el teatro o la novela, el trasvase de un texto literario a la pantalla supone un proceso complejo al que el autor se enfrenta de maneras muy diferentes. Sobre este tema es mucho lo que se ha escrito pero, como planteamos en nuestro apartado de metodología, la manera del autor de acercarse a esta problemática es tomar el texto de referencia que se adapta como hipotexto de la nueva creación para elaborar un hipertexto, la obra cinematográfica, que no es una copia del original sino una reelaboración desde otros parámetros creativos y otros códigos formales.

A lo largo del tiempo ese trasvase se ha realizado de muchos modos, desde la copia casi literal –respetando personajes y hechos–, hasta la reelaboración más compleja, a la vez que se ha discutido hasta la saciedad cuál debería ser el modelo a seguir. Ello es así porque para algunos el cine debería limitarse a poner en imágenes la historia literaria, con absoluta fidelidad a la misma, mientras que para otros ese texto debería ser solo el pretexto y, como mucho, el hilo conductor de un relato nuevo y original, el cinematográfico. Es decir, para algunos, la película que adapta un relato novelesco debe ser: la recreación, por medio de los medios y elementos del lenguaje fílmico del texto original escrito, conservando su espíritu pero introduciendo, si es necesario, cambios –como supresión o creación de personajes y escenas– como medio de adaptar las situaciones expresadas con la palabra escrita a la imagen cinematográfica⁶⁸.

Esos cambios que pueden introducirse en la trasposición fílmica son descritos casi exhaustivamente en la siguiente relación de posibilidades: “conjunto de supresiones, compresiones, traslaciones, transformaciones de personajes y episodios, sustituciones, añadidos, desarrollos, visualizaciones, etc.”⁶⁹. En definitiva, las opciones, pues, son casi infinitas.

Desde estos parámetros y de la misma manera que no hay unanimidad sobre cómo se ha realizado el proceso, tampoco la hay sobre cómo denominarlo:

⁶⁸ QUESADA RODRÍGUEZ, L. *La novela española y el cine*. Madrid, Ediciones JC, 1986. p. 11.

⁶⁹ VILLANUEVA PRIETO, D. “Autobiografía (Camilo José Cela) y biografía (Ricardo Franco) de Pascual Duarte”. En POYATO SÁNCHEZ, P. (ed.). *El realismo y sus formas en el cine rural español*. Córdoba, Diputación de Córdoba-Ayuntamiento de Dos Torres, 2008. pp. 51-84, p. 55.

la propia etiqueta de «adaptación» resulta inoperante para designar al heterogéneo conjunto de operaciones que se acogen a ella y, de hecho, la gran mayoría de los estudiosos que se ocupan de analizarlas la cuestionan, aunque por comodidad o inercia continuemos utilizándola⁷⁰.

No obstante enseguida se aprecia que el propio término se queda corto y que la realidad ha dado paso a nuevas maneras de designarlo. Mientras que Coremans habla de *transformación fílmica* –expresión imprecisa por evidente–, otros autores han querido delimitar algo más el concepto, apareciendo términos como los de *traslación*, *transposición* o *transducción*, aludiendo todos ellos, con matices, a que se trata de trasvasar el contenido de un texto literario a la pantalla. En cualquier caso ese trasvase puede suponer una *reconstrucción* o *recreación* del texto de partida, pero al llevarse a cabo esa tarea con un nuevo lenguaje es por lo que, en definitiva, se habla ahora de *reescritura*, por cuanto, a poco que se lo proponga, el realizador cinematográfico siempre elabora una obra nueva, en lo formal, en el contenido, o en ambos extremos. Podría plantearse incluso que en realidad todo lo anterior implica una *metamorfosis* –en la que el texto originario deviene en un nuevo texto. Ello es así porque, se realice como se realice, el proceso supone “la «transmisión» de determinados componentes de la novela acompañada de la «transformación» que cuando menos conlleva la conversión de la forma literaria en fílmica”⁷¹.

Ante ese abanico de posibilidades pensamos que podemos aceptar como conclusión que una *adaptación* podría definirse, globalmente, como:

el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresada 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, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico⁷².

⁷⁰ PÉREZ BOWIE, J. A. (ed.). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010. p. 9.

⁷¹ POYATO SÁNCHEZ, P. “Filiación (literaria e iconográfica) y relaciones (formales y conceptuales) de la obra fílmica. A propósito de *Ensayo de un crimen* (Buñuel, 1955)”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 2010, nº 106. pp. 227-250, p. 230.

⁷² SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. *op. cit.* p. 47.

No obstante, es evidente que el proceso no está exento de riesgos y que el cineasta se encuentra con una tarea difícil: “La traducción cinematográfica implica una traición necesaria, toda vez que nos encontramos frente a dos medios artísticos cuyos materiales expresivos divergen. [...] en general podemos afirmar que toda adaptación supone emprender un camino tortuoso, no exento de peligros y dificultades”⁷³.

En todo el conjunto de reflexiones anteriores subyace, de manera más o menos implícita, la idea de fidelidad, es decir, hasta qué punto debe ser fiel una adaptación al texto de partida. Las posiciones son muchas pero en general se defiende que “una película sólo tiene que ser fiel a sí misma y el director es muy libre de reelaborar los materiales de partida con los que cuenta para el argumento aunque estén extraídos de una novela o de cualquier otra fuente”⁷⁴.

En esa misma línea se posiciona el novelista Juan Marsé cuando incluso afirma: “la perspectiva, el punto de vista narrativo que elige el cineasta al visitar la novela, al reconstruir la historia en imágenes no debe ser nunca el mismo que ha utilizado el escritor”⁷⁵ lo que le sitúa en el camino de elaborar una obra original al establecerse un diálogo entre los dos textos.

El realizador se reivindica como autor, que busca imprimir las huellas de su creatividad, firmar con su nombre la obra que construye, pero sin borrar ni la creación literaria preexistente ni el nombre del escritor. La película se convierte en una variante, más o menos trabajada, del libro, una obra hermana de la obra original, que afirma a la vez su propia originalidad y la irrefutable identidad que la liga a su hermana mayor⁷⁶.

Lo que el autor cinematográfico debe plasmar es el contenido del texto originario pero con un lenguaje nuevo, el visual, con el que elaborar su producto, teniendo en cuenta que esa tarea, como venimos diciendo, no es una mera lectura del texto de partida sino una labor en la que confluye todo su bagaje cultural así como sus condicionantes y experiencias sociales, históricas, estéticas, etc. Se trata pues de, a

⁷³ PAVÉS BORGES, G.M. “Don Quijote, transido de luz”. *Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*. La Laguna (Tenerife), 2006, nº 4. pp. 27-40, p. 27.

⁷⁴ CERÓN GÓMEZ, J.F. *op. cit.* p. 274.

⁷⁵ MÍNGUEZ ARRANZ, N. *op. cit.* p. 27.

⁷⁶ JAIME, A. *op. cit.* p. 110.

partir del texto original, reescribirlo desde esas nuevas perspectivas, incluso las ideológicas, tamizadas desde la subjetividad del universo propio del cineasta y condicionadas por su tiempo, lo que hace del texto fílmico resultante y del literario original dos realidades independientes y con su propia identidad y autonomía. El adaptador, en definitiva, realiza una auténtica reescritura del texto originario mediante la apropiación de su contenido al que mira con nuevos ojos y le aplica una nueva perspectiva. Por tanto, no siempre la mejor adaptación es la que observa una mayor fidelidad sino la que logra transmitir un resultado análogo al del texto de partida.

En este sentido se pronuncia la propia Josefina Molina cuando en una entrevista afirma:

Una adaptación te da pie a recrear, a cortar y añadir lo que tú creas conveniente y sobre todo a una interpretación personal. Lo que ocurre es que en toda obra existe algo que es lo que te impacta, que te lleva a lo más profundo de la propia obra: eso es lo que hay que traducir para lograr la misma sensación en el espectador producida por dos medios distintos⁷⁷.

De alguna manera estas palabras se ven reforzadas por las de Pérez Bowie allí donde subraya la personalidad del adaptador como determinante de su obra:

Toda práctica adaptativa es, al fin y al cabo, el intento de reescribir un «texto» preexistente desde unas nuevas coordenadas sociales, ideológicas o estéticas bajo las que afloran inexorablemente la subjetividad del nuevo autor y el latido de la época en que habita⁷⁸.

Y para ello, el cineasta, después de la lectura de la obra literaria, tiene que recurrir a un cambio de códigos con los que llevar a cabo su tarea específicamente cinematográfica. Es muy ilustrativo al respecto el comentario del director Mario Camus:

El novelista describe a los personajes, describe los gestos que hacen, su manera de hablar, la ropa que visten, los calcetines... Pero el cine llega a un punto mucho más realista porque tiene que vestirlos, calzarlos, hacerlos andar; es decir, no basta con describirlo, sino que hay que hacerlo. Intentamos no ilustrar;

⁷⁷ HERNÁNDEZ LES, J. y GATO LUACES, M. *El cine de autor en España*. Madrid, Castellote Editor, 1978. p. 378.

⁷⁸ PÉREZ BOWIE, J. A. *Reescrituras fílmicas...*, *op. cit.*, p. 11.

intentamos llevar una novela [...] a otro medio narrativo completamente diferente⁷⁹.

Es decir, en la adaptación cinematográfica el cineasta tiene que lograr traducir a imágenes lo que en la lectura de la obra literaria es solo imaginado; lo que la literatura nos transmite con palabras es puesto en imágenes en la pantalla. En ese sentido se manifiesta Pere Gimferrer en su concepción del cine:

arte de la imagen, [...] arte de la distribución del espacio, del gesto, de la observación física del comportamiento humano, de la articulación de elementos plásticos, [...] [con lo que] el espectador se conmueve, legítimamente, ante algo que pertenece por entero al cine: la mirada de una mujer, el gesto patético de un hombre, la tonalidad grisácea de la fotografía en el lóbrego decorado callejero, la confrontación de plano y contraplano⁸⁰.

En definitiva toda *adaptación* sería un proceso de transformación de un texto literario –tanto de su estructura como de su contenido narrativo– que sirve como base para con un lenguaje y unos códigos nuevos plasmar en imágenes el texto de partida.

[Ello se consigue] utilizando un lenguaje icónico bien distinto al escrito o al hablado y que podemos resumir diciendo que es aquel que se expresa por la imagen en movimiento; por tanto distinto también del lenguaje plástico a base de la imagen estática (pintura o escultura). Es justamente el montaje lo que hace realidad a este lenguaje⁸¹.

Como venimos diciendo queda claro pues que es el lenguaje específico del cine el que diferencia un relato de su original literario y la diversidad de recursos de ese lenguaje unida a la lectura que hace el cineasta los que posibilitan múltiples modos de adaptación.

Tras haber abordado toda esta problemática creemos que ya es el momento de centrarnos en la labor de la cineasta Josefina Molina como *adaptadora*. Como hemos apuntado, en su obra audiovisual –televisiva y cinematográfica– existen múltiples

⁷⁹ CAMUS, M. “El problema de las equivalencias entre libro y filme: a propósito de *Los santos inocentes*”. En POYATO SÁNCHEZ, P. (ed.). *Lo rural en el cine español*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba-Ayuntamiento de Dos Torres, 2007. pp. 165-179, p. 171.

⁸⁰ GIMFERRER, P. *op. cit.* p. 16.

⁸¹ MÍNGUEZ ARRANZ, N. *op. cit.* pp. 9-10.

ejemplos de adaptación entre los que pueden rastrearse diferentes modos de enfrentarse a los textos de partida, desde el respeto al contenido y a la letra de la obra base hasta la creación de nuevas historias a partir de algún pretexto argumental tomado de algún original literario. Para ilustrar esa variabilidad de actuaciones y, con ella, el dominio de la realizadora en el campo de las adaptaciones elegimos tres obras de su extensa producción que analizamos en profundidad en los capítulos que siguen: *El camino*, *Esquilache* y *Función de noche*.

***EL CAMINO. UN RELATO TRADUCIDO EN
MIRADAS***

3. *EL CAMINO*. UN RELATO TRADUCIDO EN MIRADAS

En 1977 Josefina Molina realiza para Televisión Española, a la que está entonces adscrita de plantilla, la serie en cinco capítulos *El camino*, basada en la novela del mismo título de Miguel Delibes, escrita en 1950. Debe de quedar claro desde el primer momento que el hecho de que se trate de un trabajo de encargo no le quita valor por el interés y dedicación con el que la directora acomete su tarea, probablemente al ser consciente de que se enfrenta a un literato de una indiscutible calidad, unánimemente reconocida, y a una de sus obras más significativas, destinada a convertirse muy pronto en un clásico de nuestra literatura. El resultado de su trabajo en la serie pone de manifiesto que hizo suyo el encargo emprendiéndolo con gran entusiasmo y que con el punto de vista desde el que construyó su relato y la sintaxis visual con que le dio forma elaboró un texto fílmico personal y creativo.

A ello habría que añadir que la realización de esta obra se enmarca, como ya hemos señalado, en una de las líneas directrices de la televisión del momento –sobre todo de su Segunda Cadena–, de hacer llegar al gran público con sus producciones la riqueza cultural de nuestra literatura lo que posibilita la cuidadosa manufactura con que muchos de esos trabajos se han realizado, en muchos casos incluso, pese a la frecuente precariedad de medios, con técnicas y diseños de trabajo como si fuesen hechos para la gran pantalla.

La seriedad y el rigor de este trabajo –reconocido además con el Premio a la Mejor Dirección en el Festival Internacional de Televisión de Praga en 1978– justifican nuestra elección, máxime cuando creemos que ha sido algo olvidado, quizá eclipsado por el éxito de alguna otra producción suya, sobre todo *Teresa de Jesús*. Al análisis en

profundidad de la serie se dedica esta investigación desde el convencimiento de que su calidad compensa el esfuerzo y nuestro propósito de situarla entre las mejores creaciones de su autora y como una de sus adaptaciones que reflejando con precisión el original no es por ello menos creativa.

A grandes rasgos este capítulo de nuestro trabajo se estructura en tres apartados: el acercamiento a la obra y significación de Miguel Delibes, la reflexión sobre el lugar que en ella ocupa su novela *El Camino* y el análisis del proceso creativo que relea el texto literario y lo convierte en texto visual, con el estudio en profundidad de la escritura fílmica de la serie.

3.1. Miguel Delibes, una narrativa rica en imágenes

El autor de la obra que inspira la serie es un literato muy valorado desde hace décadas y muy leído por las últimas generaciones. Ello es así, quizá, porque “es uno de los escritores que ha sabido imprimir a sus obras un carácter de innovación y modernidad necesarias para triunfar con el paso del tiempo”⁸².

La personalidad literaria de Miguel Delibes es sumamente atractiva. A pesar de que su nombre se asocia fundamentalmente a su calidad como narrador, puesta de manifiesto en múltiples novelas, su labor como escritor es polifacética y de ella dejan constancia sus innumerables artículos periodísticos, libros de viajes, cuadernos de campo y libros sobre la caza. Por otro lado, aun cuando no es autor de poesía ni de teatro, sus descripciones paisajísticas y de personajes están plagadas de imágenes poéticas. Todo ello confiere un gran atractivo a sus obras a partir de las cuales se han realizado diferentes adaptaciones teatrales y producciones televisivas y cinematográficas⁸³.

⁸² AA.VV. *Diccionario de Literatura*. Barcelona, Larousse, 2003. p. 90.

⁸³ De la obra de Delibes se han llevado a la pantalla nueve títulos, *El camino* (Ana Mariscal, 1962), *Mi idolatrado hijo Sisí*, titulada *Retrato de familia* (Antonio Giménez Rico, 1976), *El príncipe destronado*, con el título de *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), *El disputado voto del Señor Cayo* (Antonio Giménez Rico, 1986), *El tesoro* (Antonio Mercero, 1988), *La sombra del ciprés es alargada* (Luis Alcoriza, 1990), *Las ratas* (Antonio Giménez Rico, 1997) y *Diario de un jubilado*, bajo el título de *Una pareja perfecta* (Francesc Betriu, 1998). Como ya hemos señalado, la obra *Cinco Horas con Mario* ha servido como punto de partida para la película *Función de noche* (1981), dirigida también por Josefina Molina. Así mismo, se han realizado para televisión tres

La enorme difusión de sus libros y el éxito de las adaptaciones de sus obras corrobora el interés del público y de los creadores por Delibes, lo que se puede poner también de manifiesto en el hecho de que la adaptación teatral de *Cinco horas con Mario* que realizara Josefina Molina –en cartel durante muchas temporadas–, sirviese de inspiración a su autora para su película probablemente más original, personal y arriesgada, *Función de noche*.

Junto al atractivo humano de muchos de los personajes literarios que crea el escritor, hay que señalar que una de las constantes de su obra es la fidelidad a su tierra, Castilla, a la que convierte en auténtica materia literaria. Pero es que además, cuando el escritor alude a esa tierra lo hace también evocando y recreando literariamente sus recuerdos, con lo que su obra tiene como otra de sus características un importante matiz autobiográfico. Así, de él se ha dicho:

Miguel Delibes escribe, pues, de lo cercano, de lo que ha vivido [...]. Delibes no inventa, recrea literariamente lo que conoce [...]. Tampoco Delibes sabe ni quiere saber –ni, por ende, hablar– de artificios. El mundo que novela es el que conoce y con el que se identifica. Hay una completa identificación, una cabal sintonía entre el novelista y el entorno que lleva a sus novelas⁸⁴.

Probablemente esa cercanía vital a lo que retrata y a lo que narra le da una sinceridad a su obra que puede ser apreciada muy fácilmente. Lo que describe, en la mayoría de los casos suena a auténtico, a verdadero. Como tendremos ocasión de ver, también esa sensación de sinceridad y veracidad parece estar presente en la versión televisiva de *El camino*, gracias a la manera como la autora, Josefina Molina, hace suyo el relato.

Por otro lado, abundando en el significado que en la obra del vallisoletano tiene la tierra, el paisaje, el entorno (su tierra, su paisaje, su entorno), puede apuntarse que

adaptaciones, una serie –la que nos ocupa, *El camino* de Josefina Molina– y dos cortos sobre dos de sus cuentos, *En una noche así* (Cayetano Luca de Tena, 1968) y *La mortaja* (José Antonio Páramo, 1974). También Delibes ha realizado el guion para dos documentales televisivos sobre sus tierras vallisoletanas. Una relación de estos extremos puede verse en las publicaciones de GARCÍA DOMÍNGUEZ, R.: “Delibes y el cine: Historia de una mutua fascinación”. Revista *República de las Letras. Cine y Literatura*. Madrid, Asociación Colegial de Escritores de España. Noviembre 1997, nº 54. pp. 161-170, p. 167 y *El quiosco de los helados. Miguel Delibes de cerca*. Barcelona, Destino, 2005. cfr. pp. 386-428.

⁸⁴ GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. “Introducción: Ellos son, en buena parte, mi biografía”. En DELIBES, M. *Obras completas*. Barcelona, Círculo de Lectores-Ediciones Destino, 2007. Vol. I. pp. XIX-LVIII, p. XXI.

dadas las múltiples connotaciones autobiográficas con que el autor se enfrenta al territorio castellano, este tiene en sus libros prácticamente el mismo valor que en su vida. Como han dicho los estudiosos de su obra, “el novelista castellano ha vivido en íntima y continua comunión con la naturaleza”⁸⁵ y esa actitud vital es también la que reflejan muchos de los personajes de sus obras.

A través de estos el autor deja claro su ideario frente al medio en el que vivimos y al supuesto progreso con el que nos enfrentamos a ese medio y lo transformamos.

[Defiende] la armonía entre el hombre y el medio que le rodea [...]. Para el novelista el progreso consiste en establecer las relaciones hombre-Naturaleza en un plano de concordia. El credo de Delibes es sencillo y contundente: «todo cuanto sea conservar el medio es progresar; todo lo que signifique alterarlo esencialmente es retroceder»⁸⁶.

Sobre esta filosofía vital montó su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua Española el 25 de mayo de 1975, al que tituló “El sentido del progreso desde mi obra”.

Esas ideas ponen de manifiesto que nos encontramos ante un hombre moderno y adelantado a su tiempo, pues su actitud vital está en sintonía con los planteamientos ecologistas, tan de actualidad en los momentos actuales, que defienden la protección, defensa y uso sostenible del medio y sus recursos. Esa valoración de la tierra en su estado original es la que hace que se muestre algo reticente con el progreso. Precisamente su posición frente a la modernidad y el progreso tecnológico están presentes, en 1975, en su citado discurso de ingreso en la Academia: “mis personajes son conscientes, como lo soy yo, su creador, de que la máquina, por un error de medida, ha venido a calentar el estómago del hombre pero ha enfriado su corazón”⁸⁷.

Por todo ello es lógico que en los años finales de su vida llegue a colaborar con su hijo, Miguel Delibes de Castro –biólogo y director durante doce años de la Estación Biológica de Doñana– en la lucha por la defensa de la naturaleza. Fruto de esa

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Idem*, p. XXIII.

⁸⁷ BELLINI, G. “Prólogo”. En DELIBES, M. *Obras completas*. Barcelona, Círculo de Lectores-Ediciones Destino, 2007. Vol. I. pp. LIX-LXXIV, p. LXVIII.

colaboración es por ejemplo el libro *La tierra herida: ¿qué mundo heredarán nuestros hijos?*, del que son autores padre e hijo. Es obvia pues su preocupación por el entorno.

El interés de Delibes por la naturaleza constituye la parte nuclear de su concepción de la vida, que informa los diferentes aspectos de su narrativa. A esta concepción acerca de la naturaleza [...] superpone su peculiar humanismo, y así naturaleza y hombre se presentan abrazados, unidos en un mismo epígrafe que asocia ecologismo y humanismo social⁸⁸.

No obstante y pese a su evidente preocupación por los temas de su tiempo, su acercamiento a ellos de alguna manera es menos acre y pesimista si se compara con el modo como lo hacen otros contemporáneos suyos más próximos al realismo social, Camilo José Cela o Carmen Laforet, por ejemplo.

Las tintas negras, cuando aparecen, hallan el firme contrapeso del humor generoso y el enfoque lírico. Sin acentuar ninguno de estos elementos, y con una auténtica capacidad imaginativa, Delibes sabe mantenerse en una postura de equilibrado realismo –suavemente matizado de irónica ternura y de emoción poética– que no excluye la visión desolada de las cosas⁸⁹.

En relación con sus posiciones éticas e incluso políticas y sobre su compromiso con la realidad está claro que mantuvo siempre una postura de una ética intachable, en la línea de un profundo humanismo y dentro de la tradición del mejor liberalismo. Así lo afirma M.P. Celma, profunda conocedora de su obra y su personalidad:

Delibes ha sabido ofrecernos a los lectores un fecundo mensaje, fundamentado en valores éticos, sociales y estéticos. El dominio de la lengua como herramienta de comunicación y de creación artística, se alía en su escritura con un legado ideológico de base humanista, lo que convierte su obra en motivo de reflexión ineludible para el hombre del siglo XXI; y a su autor, en un privilegiado embajador de un conjunto de valores con los que la comunidad de hablantes en lengua española no puede sino sentirse identificada⁹⁰.

⁸⁸ MARTÍNEZ TORRÓN, D. “Naturaleza y hombre en tres novelas de Delibes”. En CUEVAS GARCÍA, C. (ed.). *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga. Barcelona, Anthropos, 1992. pp. 293-302, p. 293.

⁸⁹ GARCÍA LÓPEZ, J. *Historia de la literatura española*. Barcelona, Vicens Vives, 1973. pp. 677-678.

⁹⁰ CELMA, M.P. “Introducción”. En CELMA, M.P. (ed.). *Miguel Delibes. Homenaje Académico y Literario*. Valladolid, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, 2003. pp. 17-28, cfr. pp. 17-18.

Respecto de su posición ideológica, en su juventud sus convicciones tuvieron una posición claramente conservadoras, lo que explica que, cuando estalla el conflicto de la Guerra Civil, se ponga del lado del bando que se alza contra el gobierno de la Segunda República. Son curiosos sin embargo, los planteamientos que se hace en los momentos en que se alista:

constatando que la guerra se prolonga y que pueden movilizarlo de un momento a otro, el joven Delibes, que sospecha y teme que le llamen a infantería y le aterra el combate cuerpo a cuerpo, decide enrolarse voluntariamente en la marina. «La guerra en el mar –comenta el propio escritor– era más despersonalizada, el blanco era un buque, un avión, nunca un hombre. Yo lo veía como un mal menor»⁹¹.

Pero enseguida su compromiso ético le alejó de los postulados del régimen franquista y muy pronto tuvo problemas por su posicionamiento a favor de los sectores sociales más desfavorecidos. Esos roces supusieron enfrentamientos con la censura tanto en el campo periodístico (donde ejerció tareas de colaboración literaria y directiva en el *Norte de Castilla*, de Valladolid) como en el de la creación literaria.

Por eso, aun cuando ya se ha señalado que no es un autor claramente encuadrable en el terreno de la denuncia social sí hay que destacar que su posicionamiento está del lado de la justicia y de la equidad. Su cercanía (o tangencia, como alguno la ha definido) a la literatura social es evidente, como queda de manifiesto, sobre todo, en su obra *Las ratas*, una clara denuncia de la situación en que vive la gente de su tierra. Esa denuncia también aparece, aunque no sea de modo tan evidente como en la anterior obra citada, en otras muchas de sus novelas que retratan el mundo atrasado material y moralmente de la España de las décadas posteriores a la guerra y anteriores a la democracia.

No obstante, se le considera, como se ha encargado de recordar muchas veces él mismo, algo individualista y reacio a encuadrarse en ningún colectivo:

Delibes ha mantenido desde el principio de su carrera una línea coherente y clara y ha cultivado con fruición y ecuanimidad su propia independencia, seguro

⁹¹ GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. “Miguel Delibes: vida y obra al unísono”. En CELMA, M.P. (ed.). *Miguel Delibes. Homenaje Académico y Literario*. Valladolid, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, 2003. pp. 31-42, p. 32.

de que sólo así podría alcanzar su plenitud como individuo y como artista (aspiración a la que también se pliegan algunos de sus personajes, obsesionados por el afán de autenticidad)⁹².

Pero no se puede negar que, para algunos con posiciones excesivamente intransigentes y con visiones afortunadamente ya superadas, puede ser catalogado como un escritor con posiciones ideológicas excesivamente conservadoras quizá, sobre todo, por su apego a la vida del campo, en muchos momentos tan atrasada.

En un ambiente intelectual y europeo, que eufóricamente favoreció la fe ciega en el progreso como panacea universal, tenía que caer en desgracia un autor que quiso hacer ver el valor del campo castellano para los españoles. Se le reprochó «una actitud típicamente reaccionaria» como consecuencia del estar acostumbrados a pensar en categorías. [...] la preocupación, por algo tan patriótico como el campo castellano forzosamente tenía que ser reaccionaria⁹³.

No obstante Delibes fue siempre consecuente con sus principios y demostró a lo largo de su vida su libertad de comportamiento al no encuadrarse en ninguna posición extrema ni de uno ni de otro signo y al identificarse con una ética humanista.

Junto a esa constatación de compromiso, también puede decirse que su obra toma otros caminos originales dentro de la literatura hispana de estas fechas:

A saber: el registro etnográfico –plasmado, por ejemplo, en el vislumbre del habla popular–, la descripción casi científica de la naturaleza, la defensa de la integridad del medio y del hombre que lo habita, y por añadidura, una reflexión moral nada complaciente acerca de la pobre suerte que les está reservada a los humillados [...] Sin un propósito partidista, el narrador diagnostica en ellas varias patologías de triste recuento: la persistente memoria de la guerra, la estructura oligárquica de la vida campesina, el torpe avance del progreso, la

⁹² GONZÁLEZ, J.R. “Miguel Delibes: los caminos de un novelista”. En CELMA, M.P. (ed.). *Miguel Delibes. Homenaje Académico y Literario*. Valladolid, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, 2003. pp. 43-60, p. 44.

⁹³ WOGATZKE-LUCKOW, G. “La evolución de las posiciones ideológicas en el repertorio de personajes en la obra narrativa de Miguel Delibes (1947-1987)”. En CUEVAS GARCÍA, C. (ed.). *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga. Barcelona, Anthropos, 1992. pp. 183-192.

pérdida de una genuina sabiduría popular, el abandono de la tierra, y por supuesto, los daños causados a la naturaleza⁹⁴.

En otro orden de consideraciones, junto al tema de la tierra está también el de sus personajes. Como se ha afirmado, y él mismo reconoce⁹⁵, Delibes hace novelas en las que el personaje es el eje de la narración y, en consecuencia, el resto de los elementos deben plegarse a sus exigencias.

Reiterando de nuevo el componente autobiográfico de sus obras, en relación con sus protagonistas puede decirse que en alguna medida son encarnación del autor, pues este escribe sobre lo que conoce, su tierra y los acontecimientos que él ha vivido. Así lo manifestó en 1994 al recoger el Premio Cervantes, el máximo galardón a las letras que se concede en España:

Pasé la vida disfrazándome de otros. Veía crecer a mi alrededor seres como el Mochuelo, Lorenzo el cazador, el viejo Eloy, el Nini, el señor Cayo, el Azarías, Pacífico Pérez, seres que eran yo en diferentes coyunturas. Ellos iban redondeando sus vidas a costa de la mía. Yo no he sido tanto yo como los personajes que fui alumbrando. Ellos son, pues, en buena parte, mi biografía⁹⁶.

Al hilo de estas reflexiones, en la serie *El camino*, la posición de Josefina Molina, es algo parecida. Para ella la narración de los hechos gira en torno a los principales personajes, pero de una manera esencial el que se erige como centro del relato en sus diferentes capítulos es Daniel, el Mochuelo, el niño cuyos ojos escudriñan con interés el mundo que tiene delante. Los primeros planos del niño, y en algunos momentos el primerísimo primer plano de su mirada, puntúan continuamente la historia. Estas últimas puntualizaciones tienen mucho que ver con la importancia que adquieren los niños en la obra narrativa del autor castellano, como él mismo confiesa.

⁹⁴ AA.VV. "Biografía literaria". Centro Virtual Cervantes. [Online], Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/delibes/biografia.htm>. (Fecha de consulta: 09 de enero de 2011).

⁹⁵ GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. "Introducción: Ellos son..., *op. cit.* p. XXIV.

⁹⁶ *Idem*, p. XXV. Podría señalarse aquí que para elaborar este pasaje de su discurso Delibes recurre a algunos de los personajes más entrañables de las que probablemente son algunas de sus obras más significativas y valoradas: Daniel, el Mochuelo (*El camino*, 1950), Lorenzo, el cazador (*Diario de un cazador*, 1955), el viejo Eloy (*La hoja roja*, 1959), el Nini (*Las ratas*, 1962), Pacífico Pérez (*Las guerras de nuestros antepasados*, 1975), el señor Cayo (*El disputado voto del señor Cayo*, 1978) o Azarías (*Los santos inocentes*, 1981).

Para mí el niño es un ser que encierra toda la gracia del mundo y tiene abiertas todas las posibilidades, es decir, puede serlo todo; mientras el hombre es un niño que ha perdido la gracia y ha reducido a una –el oficio que desempeña– sus posibilidades [...]. Para mí el niño, precisamente por la carga de misterio que encierra tiene mayor interés humano que el adulto, incluso para ser protagonista de una novela o una película⁹⁷.

Y es a través de los niños como suele aparecer otra de las características de su obra, la ironía o, mejor, la mirada irónica, que Delibes entiende como la mirada inquisitiva, escudriñadora, descubridora, como ocurre con la mirada de Daniel, el Mochuelo, en *El camino*.

La ironía dista de ser una mera receta retórica, es un cierto modo de mirar las cosas, y más que un procedimiento de que un autor se sirviera, es el autor mismo y su punto de vista: su mirada de creador [...] un modo de mirar las cosas atento, concienzudo e insaciable⁹⁸.

3.2. *El camino*. La mirada de un niño en un mundo rural

Hay un reconocimiento unánime acerca de que *El camino* es la obra literaria en la que su autor alcanza la madurez como escritor. Para algún crítico incluso es una obra maestra dentro del panorama de la novela contemporánea. De ella se ha llegado a decir que es “una novela perfecta, organizada con maestría, centrada en sentimientos intensos que dan lugar a auténtica poesía. A través de un estilo sobrio, jugoso, que no desdeña el localismo, Delibes construye no sólo una narración novelada, sino también un poema”⁹⁹ en el que llega a ofrecer una auténtica interpretación del mundo.

Y ello es así porque esta obra significa, sobre todo, el encuentro del autor consigo mismo, con su concepción del mundo y con el lenguaje necesario para

⁹⁷ *Idem*, p. XXXIV.

⁹⁸ *Idem*, p. LIII. De alguna manera esa mirada irónica recordaría el uso socrático de la ironía como método para buscar la verdad y el conocimiento que ayuda a vivir.

⁹⁹ BELLINI, G. *op. cit.* p. LXIX.

expresarlo. De alguna manera el escritor logra el estilo que le va a caracterizar a partir de ahora, un estilo sencillo, claro y directo, como él mismo reconoce:

Cuando pergeñaba mi novela *El camino*, hice un gran descubrimiento: se podía hacer literatura escribiendo sencillamente, de la misma manera que se hablaba. No eran precisas las frases o construcciones complicadas. No se trataba de hacer literatura en el sentido que los jóvenes de mi tiempo entendíamos en el lenguaje rebuscado y grandilocuente, sino de escribir de forma que el texto sonara en los oídos del lector como si lo estuviéramos contando de viva voz¹⁰⁰.

Con ese estilo que le va a consagrar como un extraordinario novelista, Delibes nos acerca a uno de sus temas casi omnipresentes en su producción, la niñez, ejemplificada en este caso en la historia de Daniel.

[La narración supone] un regreso a la inocencia perdida [...]. Daniel, el Mochuelo, está en vísperas de ser enviado por su padre a la ciudad, a estudiar el bachillerato [...]. Todo el drama consiste en cobrar conciencia del desgarramiento que al protagonista le produce abandonar su entorno natural, el lugar donde ha crecido y se ha forjado interiormente, un entorno que le ha provisto de valores permanentes¹⁰¹.

En este sentido *El camino* es un adiós a la infancia, una pérdida de la inocencia, el paso a la adolescencia. No es solo un camino físico, de desplazamiento a otro lugar, sino también espiritual, de transformación, de iniciación “es la historia de una sensibilísima «educación sentimental», cuyo protagonista es un muchacho naturalmente ingenuo e inexperto. También está presente el amor, en sus primeros anuncios, y su candor poético, sentimiento indescifrable que, sin embargo, estremece al niño y amplía su sensibilidad”¹⁰².

Por otra parte y como ya se ha dicho anteriormente Delibes construye sus relatos a partir de unos personajes consistentes y bien definidos y en esta novela el mundo de la

¹⁰⁰ El autor lo reconocía así en su discurso de ingreso en la Real Academia. AA.VV. “El camino”. Centro Virtual Cervantes. [Online], Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/delibes/obra/camino.htm>. (Fecha de consulta: 09 de enero de 2011).

¹⁰¹ BELLINI, G. *op. cit.* p. LXVIII.

¹⁰² BELLINI, G. “Prólogo”. En DELIBES, M. *Los estragos del tiempo. El camino. La mortaja. La hoja roja*. Barcelona, Ediciones Destino, 1999. pp. 9-22, p. 12.

infancia, representado por Daniel y sus amigos, es complementado por un conjunto de adultos que el autor describe certera y sucintamente:

el herrero, hercúleo y borrachín; el padre de Daniel, envuelto en un persistente aroma de productos lácteos; don Moisés, el maestro, cuya pobreza le impide usar ropa interior; Chano, el tabernero; don José, el párroco, prudente y santo... Y las mujeres: las “Guindillas”, tenderas, secas y huesudas, obsesionadas por el sexo, murmuradoras y atormentadas; las “Lepóridas”, encargadas de la centralita de teléfonos; la juvenil Mica, hija de un rico indiano¹⁰³.

A lo largo de la narración la vida y el comportamiento de estos adultos son escudriñados con asombro e interés por parte de Daniel y su pandilla.

Pero además, en esa vuelta a la infancia, considerada casi como el paraíso perdido, el paisaje tiene un valor determinante ya que hay una total identificación entre el chico y el entorno donde transcurre su niñez. Y dado el matiz autobiográfico que está presente continuamente en la obra de este autor, en este caso se puede decir que *El camino* es un homenaje al lugar donde pasó gran parte de su infancia, Molledo (Cantabria), un enclave montañoso en el que retrata muchas de sus vivencias castellanas¹⁰⁴.

Así pues esta novela es una de las muchas en las que se encuentra una de sus señas de identidad, su pertenencia a Castilla, a la que como se ha apuntado ya convierte en uno de sus temas literarios. Pero esa identificación con su tierra no le confiere en absoluto al autor el carácter de escritor localista.

Delibes ha sabido captar la realidad española y muy particularmente la realidad castellana. Él es el gran testigo de Castilla. Y lo mismo que Juan Ramón fue universal desde su andalucismo, Delibes parte de lo castellano para desentrañar lo español y alcanzar lo universal¹⁰⁵.

¹⁰³ QUESADA RODRÍGUEZ, L. *op. cit.* p. 381.

¹⁰⁴ Aun cuando en los momentos actuales Cantabria es una comunidad autónoma por sí misma, en los tiempos en que Delibes escribe su obra todavía era una de las provincias que conformaban la región de Castilla la Vieja, de ahí la calificación de castellanos de estos territorios. El cambio administrativo se ha producido en tiempos recientes, hace unas décadas, tras reconocerse en la Constitución española de 1978 la estructuración de España como un estado integrado por 17 comunidades autónomas.

¹⁰⁵ AA.VV. “El camino”. Centro Virtual Cervantes. [Online], Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/delibes/obra/obra_02.htm. (Fecha de consulta: 09 de enero de 2011).

Porque conviene aclarar que en *El camino* además de reflejar temas que le son muy cercanos y que los vive de una manera muy personal –la infancia, el paraíso perdido, el entorno inmediato, su pueblo, Castilla– también se ocupa de una temática de una gran significación en el momento en que escribe su novela: el progresivo despoblamiento del mundo rural y el trasvase de su población hacia el mundo urbano.

Es este un tema intemporal y casi universal que ha afectado a muchas épocas y muchos países. Podría hablarse fundamentalmente del progresivo proceso de urbanización que ha sufrido el mundo a lo largo del último siglo y que ha provocado el éxodo de la población de los países del Sur a los del Norte y, en el interior de algunos de ellos (España, Portugal, Italia,...), el abandono de sus tierras meridionales, menos desarrolladas, por las norteñas, con frecuencia más evolucionadas.

Efectivamente, las ciudades siempre han constituido un mundo atractivo por ofrecer, al menos teóricamente, más oportunidades a los que llegan a ellas aun cuando no siempre logren sus expectativas.

Dentro de este fenómeno general Delibes tiene el acierto cuando escribe *El camino* de ocuparse de un tema entonces de absoluta actualidad en nuestro país y también en Europa. La Guerra Civil en España y la Segunda Guerra Mundial en el continente, han desarticulado unas estructuras económicas y han generado una época de escasez y crisis y, por ello, a mediados del siglo XX ese movimiento de trasvase poblacional del campo a la ciudad adquiere uno de sus momentos de eclosión.

Con todo lo expuesto queda clara la universalidad y actualidad de la obra *El camino*, lo que, unido a su calidad literaria y a la sensibilidad de su relato, explica su éxito entre los lectores y los teóricos de la literatura.

En este contexto y en estas coordenadas construye Miguel Delibes su novela tomando como núcleo argumental temas que le son muy queridos, como la recuperación de la infancia y de los lugares donde esta transcurre, y siempre con un tinte autobiográfico importante pero con la España de la posguerra y sus problemas como fondo. Y sobre esos temas y con una sensibilidad próxima al autor castellano es con la

que Josefina Molina recrea la obra en la producción televisiva que lleva el mismo título¹⁰⁶.

A este respecto habría que subrayar la identificación por parte de la realizadora con el núcleo temático de la novela. Para ello tiene sentido reproducir sus propias palabras:

En «El camino» lo que a mi juicio importaba a la hora de convertir en imágenes su contenido, era el drama interno de un niño de diez años que se veía obligado a abandonar el entorno en que había nacido, donde estaban todos sus intereses afectivos y estéticos, para irse a la ciudad y comenzar «el camino» de unos estudios que inexorablemente le llevarían al desarraigo. Esta queja implícita del autor, como en la novela, tenía que convertirse en la columna vertebral de su versión en imágenes¹⁰⁷.

3.3. *El camino* (Josefina Molina, 1977)¹⁰⁸

Llegados a este punto es el momento de enfrentarnos directamente con la labor de Josefina Molina como adaptadora del texto de Delibes. Como se recordará, ya hemos reflexionado sobre el concepto de *adaptación* y sus tipologías por lo que no es necesario volver a repetir esos planteamientos. Sí debemos traer a colación la idea de que en cualquier caso toda adaptación es finalmente un trabajo de creación por cuanto supone, cuando menos, la recreación de un texto original con unos nuevos códigos, los cinematográficos, proceso en el cual compartimos que el realizador solo debe ser fiel a sí mismo, aunque desde el respeto al original, por cuanto el punto de vista con que narra no está obligado a ser el mismo, ya que en última instancia es él el que organiza la estructura del nuevo relato.

¹⁰⁶ De esta novela existía ya una versión cinematográfica, la rodada por Ana Mariscal en 1962, y que, con el mismo título, realizó para su propia productora, Bosco Films.

¹⁰⁷ GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. *Miguel Delibes. La imagen escrita*. Valladolid, 38 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1993. p. 136.

¹⁰⁸ La ficha técnica y artística de la película figura en el Apéndice 3.1.

Como también hemos señalado, al tratarse la serie *El camino* de una adaptación para televisión con el propósito fundamental de acercar al gran público esta obra literaria, la tarea de su directora tiene que ceñirse lo más posible a la misma. Es por ello por lo que procura reflejar al máximo el contenido de la obra y respetar la letra del texto novelesco. Pero esa fidelidad no limita su trabajo fílmico pues aunque en él se recogen la mayoría de las escenas y de las ideas de la novela, y aunque en muchos casos se reproducen algunas descripciones y sucesos tal y como se desarrollan en la obra de Delibes, la película es, no obstante, una recreación total de la novela, a la que estructura y organiza de una manera completamente diferente, hasta el punto de lograr una creación original. Ello es posible gracias a un guion férreamente construido por sus autores, entre los que se encuentra la propia directora¹⁰⁹.

Indiscutiblemente es ese laborioso trabajo del guion el que logra que la libertad de la realizadora sea respetada por el propio autor vallisoletano, como ella manifiesta al hablar de la visita que le hicieron en el proceso de creación de la serie.

Delibes nos impresionó por su absoluta carencia de «pose», por la sencillez con que nos expuso sus dudas y también por la claridad de sus criterios sobre el guión. [...] nos sentíamos seducidos por su personalidad y por el respeto hacia nuestro trabajo con que nos había tratado¹¹⁰.

Igualmente, en el binomio Delibes/Molina, es interesante comentar la matización que hace la directora sobre la posible valoración que el novelista tendría de *El camino* serie de televisión:

Miguel Delibes nos ayudó en cuanto le pedimos, corrigió algunos diálogos, pero jamás mediatizó nuestro trabajo. Nunca supe si aquella versión de su libro le había gustado o no. Nunca he querido preguntárselo, consciente como soy de que un autor literario no puede encontrar su mundo en las imágenes objetivadas por otro¹¹¹.

Nos vamos a acercar ahora a cómo Josefina Molina estructura el relato, cómo organiza su tempo, la manera como ordena y destaca sus anécdotas, etc., estructuración

¹⁰⁹ El guion de esta serie está escrito por Josefina Molina en colaboración con el guionista Jesús Martínez de León, con quien volverá a trabajar en *Entre naranjos* (1997), adaptación de la obra de Vicente Blasco Ibáñez, realizada también para Televisión Española.

¹¹⁰ MOLINA REIG, J. *op. cit.* p. 87.

¹¹¹ GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. *Miguel Delibes. La imagen...*, *op. cit.* p. 137.

que obviamente va a contribuir a la elaboración del nuevo texto, el fílmico. Pero lo que nos parece más importante y nos va a exigir detenernos para reflexionar sobre ello es el punto de vista desde el que Molina nos quiere transmitir la historia: la mirada de sus protagonistas, de modo particular la de Daniel, el niño centro del relato. Esta es esencialmente una historia de miradas.

3.3.1. Las miradas como expresión de sentimientos

El cine es imagen, el cine es mirada. En toda película, y en esta serie televisiva que abordamos, hay muchas miradas: la mirada del directora(a) al material literario que selecciona del texto original, la mirada de los espectadores (receptores) al producto fílmico final, y las múltiples miradas que aparecen inundando la pantalla. En la serie que analizamos, a nuestro juicio, esas miradas le confieren sus señas de identidad.

La singularidad que concede a una adaptación el punto de vista de su realizador queda de manifiesto en esta afirmación del novelista Juan Marsé, autor frecuentemente llevado al cine:

Sean cuales fueran las diferencias de origen y valoración resultante, lo que en mi opinión importa verdaderamente al hablar de adaptaciones, por encima de gustos literarios o de pasiones de cinéfilo, es algo que se centra en una cuestión meramente profesional, la perspectiva, el punto de vista que elige el cineasta al revisar la novela, al «reconstruir» la historia en imágenes¹¹².

En la serie *El camino* Molina nos presenta el relato desde los ojos de Daniel, el Mochuelo, el niño protagonista, ojos que miran todo e insistentemente, de ahí el apelativo con el que se le conoce. Pero a la vez también nos atrapan las miradas examinadoras del resto de sus amigos; la inquisidora, intransigente y controladora de la Guindilla mayor; la triste y sometida de su hermana menor o la mirada más común, la ilusionada de amor, como las que dirige el propio Daniel hacia la Mica o, más tarde, hacia la Uca, o las que cruzan entre sí Mariuca y el Manco, o el maestro y Sara, la

¹¹² RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. “Teatro y cine”. Revista *República de las Letras. Cine y Literatura*. Madrid, Asociación Colegial de Escritores de España. Noviembre 1997, nº 54. pp. 91-104, p. 94.

hermana de Roque, el Moñigo. Evidentemente, frente a la ingenuidad de la mirada infantil se sitúan como contrapunto las de los adultos, menos inocentes y desinteresadas y que no son mero complemento sino que se aprovechan para ofrecer una serie de pinceladas muy agudas sobre el mundo que rodea a los niños protagonistas y en el que poco a poco se ven inmersos, un mundo rural y natural pero no por ello idílico.

Sobre todas esas miradas sobresale la de Daniel, que actúa de hilo conductor del relato observando continuamente el mundo que le rodea, el entorno donde transcurre su vida, los referentes de su existencia que enseguida comprende que va a abandonar. Es la mirada de ese niño que se despide del mundo en el que se reconoce la que constituye el nudo de la adaptación de este texto delibesiano, pues para Josefina Molina son esa despedida y el consiguiente desarraigo el núcleo argumental de la novela. En definitiva es la añoranza por la inocencia perdida y la ejemplificación del desgarramiento vital que sufre su protagonista al tener que abandonar su entorno, en el que se ha forjado y del que ha tomado sus valores. Ese dolor de la despedida queda tan de manifiesto en la serie como lo era ya en la novela.

Para Delibes trasplantar a una persona de un ámbito a otro es vulnerar la normalidad, atentar contra lo previsto y, por tanto, puede ser causa de traumas, origen de problemas. Arrancar el paisaje de los ojos hechos a él, acostumbrados a él; zambullir a una persona en otros modos de vida; castigar el oído con otras inflexiones... son, para nuestro novelista, formas de violencia. Si el hombre es ya de por sí radical incertidumbre, el trasplante a otras condiciones puede llevar aparejado la pérdida de la personalidad¹¹³.

Pero además no podemos olvidar que la directora se interesa también por llevar a la pantalla la mirada del propio Delibes cuando en su novela observa y describe un mundo que se va: la vida sencilla en el campo, el ritmo inalterado de la naturaleza, que paulatinamente será invadida por la máquina en el progresivo proceso de urbanización de la sociedad actual, las relaciones de vecindad, la celebración de lo inmediato y sobre todo, el mundo de la infancia que se acaba.

Y empecé a darme cuenta, entonces, de que ser de pueblo era un don de dios y que ser de ciudad era un poco como ser inclusero y que los tesos y el nido de la cigüeña y los chopos y el riachuelo y el soto eran siempre los mismos, mientras

¹¹³ ALONSO DE LOS RÍOS, C. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Barcelona, Destino, 1993. p. 24.

las pilas de ladrillo y los bloques de cemento y las montañas de piedra de la ciudad cambiaban cada día y con los años no restaba allí un solo testigo del nacimiento de uno, porque mientras el pueblo permanecía, la ciudad se desintegraba por aquello del progreso y las perspectivas de futuro¹¹⁴.

Todas estas miradas, todos estos sentimientos y reflexiones son llevados a la pantalla en un texto fílmico que, como ya hemos comentado, aunque próximo al texto literario del que parte, es construido con una interesante sintaxis visual, según los códigos del lenguaje cinematográfico.

Para dar cuenta de esa sintaxis y sus recursos nos queremos fijar en varios momentos del filme, empezando por los propios títulos de crédito.

3.3.2. La construcción de la serie

3.3.2.1. Los títulos de crédito: una mirada al valle

En la serie, Josefina Molina, ha organizado el relato en cinco episodios de una duración aproximada de media hora cada uno (25m. 55s.; 27m. 08s.; 24m. 55s.; 29m. 41s. y 25m. 27s.).

Habría que señalar que la serie se exhibió como película, refundiendo sus cinco capítulos en uno solo de una duración de 90 minutos, en el XV Festival de Televisión de Praga de 1978, película que en él obtuvo el premio a la mejor dirección. Se había emitido como serie por primera vez en TVE en abril de ese mismo año (entre los días 17 y 21) y, dada su aceptación y el reconocimiento de su calidad en el citado festival internacional, fue repuesta en 1980, esta vez en la Segunda Cadena de Televisión Española.

Como es habitual en una serie todos los capítulos o episodios comienzan y terminan de la misma manera, de alguna forma para situar al espectador ante cualquiera

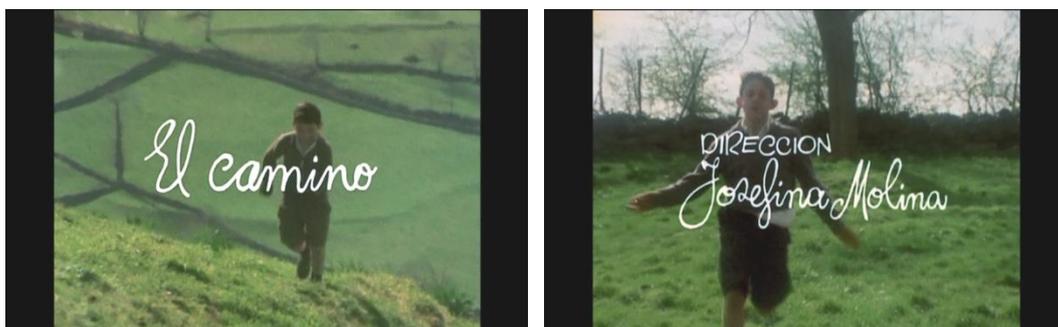
¹¹⁴ MARTÍNEZ TORRÓN, D. *Estudios de literatura española*. Barcelona, Anthropos, 1987. p. 366.

de ellos pero también para darles una unidad como fragmentos de un todo que ha sido separado por necesidades de programación. Es quizá por esa razón por la que cada capítulo acaba al congelarse en pantalla su último fotograma. Se quiere indicar con ello que la narración queda suspendida, pero no concluida. Por esa razón la imagen no se congelará en el último capítulo, el quinto, en el que, una vez mostrados los sentimientos de Daniel por su irremediable marcha, se pasa al fundido en negro que indica la terminación de la historia, rubricada por la palabra fin.

Todos los episodios se inician pues con los mismos títulos de crédito que se sobreimpresionan sobre las mismas escenas, una especie de síntesis, donde priman ya las miradas de algunos de los personajes, con las anécdotas más significativas del conjunto del relato, siendo de destacar también aquí la cuidada labor de guion. Por su parte todos los capítulos se cierran con otros títulos de crédito, igualmente siempre los mismos, en este caso sobre la última imagen congelada.

Los títulos que inician cada uno de los capítulos recogen lo más significativo de la ficha técnica de la película (guion, sonido, vestuario, música, montaje, dirección artística, dirección de fotografía, producción ejecutiva y dirección) y los que los cierran recogen la ficha artística (el elenco interpretativo) y los elementos técnicos que faltaban al inicio (script, foquista, maquillaje, peluquería, ambientación, etc.).

Respecto al diseño de las letras de esos títulos, recuerda la caligrafía escolar, evidentemente como alusión al mundo de la infancia, protagonista de la película (Fs 1 y 2)¹¹⁵.



Fs 1 y 2 *El camino* (J. Molina, 1977)

¹¹⁵ Las imágenes de la serie *El camino* que se reproducen en este trabajo están tomadas del DVD *El camino*, distribuido por Divisa Home Video-RTVE, 2006.

Por lo que hace referencia a la ficha artística se debe precisar que todos los nombres de los actores aparecen desde el primer capítulo por orden de aparición en pantalla, independientemente del episodio en que lo hagan (caso de Ivonne Sentís, la Mica o de Félix Rotaeta, el maestro, que no aparecen hasta el segundo y tercer episodios respectivamente) y no por su mayor o menor fama o valoración artística. Esta manera de presentar el elenco artístico, que no es demasiado frecuente en la pantalla, aunque sí la usual en las obras de teatro, evidentemente persigue destacar la labor interpretativa del grupo y la importancia de todos para el logro de la obra. Probablemente esa es la intención de la autora que, por otro lado, utiliza este orden en varias de sus realizaciones, como podrá verse más adelante en *Esquilache*.

Merece la pena detenerse un momento en las imágenes que inician los capítulos. Se trata de unas sencillas escenas en las que los niños corren libres por el campo, con la misma libertad que lo hacen unos caballos sueltos por esos prados (F3). Con esa espontaneidad se inicia un relato que acabará cuando Daniel pierda su libertad de niño y su inocencia, al morir, en el último capítulo, su amigo Germán, el Tiñoso, y al abandonar el pueblo para estudiar.



F3 *El camino* (J. Molina, 1977)

Se puede subrayar que en esas escenas de apertura la sensación de libertad de los pequeños se ve reforzada al encontrarse en unos campos situados



F4 *El camino* (J. Molina, 1977)

más allá del pueblo, al que se ve abajo, casi perdido, o al menos dominado (F4). Es como si la vida de los niños transcurriese libre, más allá de la vida cotidiana del pueblo, al que contemplan tumbados en la atalaya del paisaje.

Pero a la vez que los niños con ese solo golpe de vista están viendo todo su entorno, todas sus raíces, por lo que se sienten seguros y se reconocen, Molina con esos planos generales, situando la cámara en la cima de la ladera, nos presenta en toda su

extensión el ‘Valle’, al que tanto evoca Delibes en su novela. Con esa ubicación de la cámara se le da al espectador una posición privilegiada desde donde contemplar, mirar, la totalidad de lo que se filma, el territorio y sus protagonistas.

Tras el último de los títulos de crédito, el de la dirección, un primer plano resalta por primera vez la mirada de Daniel (F5) guardando en su retina todos y cada uno de los detalles del paisaje.



F5 *El camino* (J. Molina, 1977)

Por otra parte, podría pensarse que con la elección de estas escenas para el comienzo de la serie se está optando por primar los exteriores ya que en ellos van a transcurrir la mayoría de las anécdotas que se nos van a narrar, tanto las travesuras de los pequeños como el trabajo y la vida de relación de los mayores. Tampoco puede olvidarse que la película pretende con ello retratar los *leitmotiv* presentes en las obras de Delibes, el campo, la naturaleza y, en definitiva, Castilla.

En otro orden de cosas, con la intención también de darle unidad al conjunto, es la misma música la que se repite al principio y al final de todos los episodios. El compositor es Román Alís¹¹⁶ que elabora para estas introducciones y epílogos de los capítulos una música muy peculiar, muy sonora, presidida por el trombón, con un cierto aire guiñolesco, con la que quizá quiere matizar el carácter no estrictamente realista de la obra, sino algo fabulador y evocador, como ocurría con el original de Delibes.

En alguna medida esta música podría recordar la que Manuel Asins Arbó compuso para la película de Luis García Berlanga *Plácido* (1961). También allí la

¹¹⁶ Es este un prolífico compositor de música para producciones televisivas pero también un gran compositor de música de cámara y orquesta y profesor cualificado en el conservatorio de Madrid, donde transcurre gran parte de su carrera.

música, granguñolesca, evocadora a su vez de algunas de las bandas sonoras de obras de Fellini, parece que quiere distanciar al espectador del relato, quitarle algo de realismo, de objetividad, contándolo con humor, ese humor que distancia aunque no pierda efectividad crítica. Quizá todo ello también tiene que ver con la mirada irónica con la que comentábamos que se enfrentaba Delibes a sus relatos y, en concreto, a este de *El camino*. Se podría señalar que en ambas producciones, tanto en *Plácido* como en *El camino*, la sonoridad de los instrumentos, sobre todo el trombón, les confiere un cierto aire circense que las hace ver con una cierta sonrisa y sin excesivo dramatismo, lo que contribuye a distanciarnos de lo que contemplamos, restándole un exceso de sentimentalismo.

3.3.2.2. El tiempo del relato. Evocando el pasado

Entrando en el análisis de la labor de adaptación que se realiza para pasar de la versión novelada a la cinematográfica, que tiene su lenguaje propio, lo primero que hay que comentar es que esa adaptación exige una selección de las anécdotas del texto literario y una adecuación de las mismas a un nuevo tiempo, el del relato en imágenes.

Obligadamente la versión televisiva resume el contenido de la novela y uno de los recursos que elige para ello la directora es, al menos en alguno de los capítulos, centrarse en una anécdota fundamental aunque no dejen de aparecer, con menor desarrollo, algunas otras que, siendo secundarias, también imprimen su carácter al relato.

Eso es lo que ocurre, por ejemplo, con el primer capítulo, en el que además de presentar al grueso de los personajes la narración se centra en la “deshonra” de Irene, la Guindilla menor, tema que en esos momentos históricos conmocionaba las conciencias de los biempensantes, entendiendo como tales a los partidarios a ultranza de la moral oficial establecida. Algo parecido sucede con el último capítulo, fundamentalmente dedicado a la muerte de Germán, el Tiñoso, tema que marca de una forma clara el definitivo fin de la infancia e inocencia de Daniel y el comienzo del nuevo camino que emprende al marcharse del pueblo para iniciar el bachillerato.

En los demás capítulos la importancia narrativa se reparte más entre varias anécdotas: la partida de caza y la boda de Mariuca, en el segundo episodio, la admiración de Daniel por la Mica o los planes del cura y las beatas del pueblo, en el tercero o las sesiones de cine, la boda de Lola, la Guindilla mayor, y la actuación del coro en las fiestas, en el cuarto.

En cualquier caso, lo que no cambia es la vuelta al pasado en el que en la novela se inscribe el relato. Lo mismo hace la cineasta que abre con ese *flashback* el primer episodio de su serie y con él cierra el último. De esa manera se respeta la organización que Delibes da a su novela, en la que los diferentes acontecimientos del relato son recordados por Daniel, el Mochuelo, en su cama, al no poder dormir la última noche que pasa en el pueblo, antes de iniciar el camino hacia el lugar donde va a realizar sus estudios y también donde va a comenzar su adolescencia (Fs 6 y 7).



Fs 6 y 7 Al anochecer - Al alba. *El camino* (J. Molina, 1977)

Efectivamente, desvelado en su cama, Daniel rememora su vida en el pueblo antes de emprender su nuevo camino, que adivinamos que va a ser muy distinto del pasado que está recordando pero que a la vez está empezando a perder. De alguna manera ese camino es un viaje en el espacio a otro lugar, pero también puede entenderse como un viaje sentimental y una ceremonia en la que el protagonista ve acabarse su niñez e iniciarse otra etapa en su vida, la adolescencia, la juventud.

Mientras, oye hablar a sus padres de su futuro. Para el padre los estudios que va a realizar le van a permitir una vida mejor que la de ellos. Es de destacar la capacidad de síntesis de la directora que en un breve diálogo, bastante más corto que en la novela, sabe transmitirnos multitud de temas: el afán de superación del padre, tan común en la difícil España del momento, el papel más conservador y primario de la madre, que quiere sobre todo tener físicamente a su hijo al lado conformándose con menos, aunque

con ello no progrese tanto como planea el padre. De alguna manera esta posición más conservadora de la madre es acorde con el papel secundario de la mujer en la sociedad de entonces.

Para la construcción de ese *flashback* la autora se vale también del uso de la voz *over* que le sirve para resumir algunos acontecimientos. Precisamente esa voz *over*, que personifica al narrador del relato, le permitirá, en los momentos finales, sintetizar las ideas del propio Delibes sobre el progreso, el valor del entorno, las raíces de los personajes, etc. y, en algunos otros momentos, contrapuntear los acontecimientos y resumirlos como cuando el herrero recuerda al padre de Daniel, con sendos vasos de vino en las manos, los amores de Quino, el Manco, con Mariuca, así como el interés de Josefa por Quino o de él mismo por Josefa. En realidad no se oye la conversación de los protagonistas de la escena sino la voz del narrador.

Es evidente que la labor de montaje es clave en la construcción de ese *flashback*, apoyado por la voz *over*, ya que son los saltos en el tiempo y en el espacio los que dan forma al devenir de los recuerdos.

3.3.2.3. Una travesura continua. La mirada indagadora de la infancia

Por centrarse la narración en una etapa importante en la vida de un niño, Daniel, la serie recoge de la novela todo un mosaico de anécdotas que reflejan la vida de este y sus amigos del pueblo, tanto sus ocurrencias y travesuras como, con un carácter más intimista, sus pensamientos y confidencias. Todo ello en un clima de espontaneidad y vida en libertad que corrobora unos de los *leitmotiv* presentes en la obra de Delibes: la añoranza de la vida pueblerina frente a los conflictos y complejidades de la vida urbana, sobre todo alejada de la naturaleza, de sus ritmos y experiencias.

Todas sus aventuras responden fundamentalmente a una curiosidad eterna por el mundo que les rodea y que se refleja permanentemente en sus miradas. La mirada de un niño escudriña la realidad de manera más intensa que la de los adultos, por su necesidad de conocer, de comprender su entorno. Es por ello por lo que la lupa, empleada en muchos de sus juegos, puede ser entendida como metáfora visual de esa mirada

profunda, al observar con detalle minucioso una lombriz o una flor, por ejemplo, aunque no deje de ser también una aliada de sus trastadas y experimentos, como encender el tabaco de un tosco cigarrillo. Como la mayoría de esas aventuras pueden encuadrarse en la categoría de diabluras, quizás una característica común a muchas de ellas sea el ritmo ligero de la narración.

Eso es lo que caracteriza el momento en que lanzan un petardo con el que asustan a la Guindilla mayor, el principal objeto de sus trastadas, o cuando se les ocurre castigar a su gato, tranquilamente recostado en la ventana de la tienda, quemándolo con los rayos del sol a través de la lupa (F8).



F8 *El camino* (J. Molina, 1977)

Obviamente de ambas acciones escapan con rápidas carreras aunque frecuentemente terminan recibiendo el castigo por parte del maestro con los consabidos palmetazos en las manos, de rodillas y de espaldas a la pared. El contrapunto humillante es el plano de los rostros sonrientes de los rivales de sus peleas. Estas no faltan tampoco como es habitual en cualquier historia infantil, una de ellas acompañada por una música festiva, casi de estilo militar, subrayando la “heroicidad” de la escena, cuyo “botín” es un cartucho de castañas (F9).



F9 *El camino* (J. Molina, 1977)

Alguna de esas diabluras es de mayor envidia y por ello a veces salen escaldados. Es lo que ocurre cuando se introducen para hacer sus necesidades al paso del tren por el túnel próximo al pueblo y pierden sus ropas por la rapidez de la marcha del convoy. La escena comienza con un plano de los niños



F10 *El camino* (J. Molina, 1977)

caminando tranquilos sobre las vías mientras solo se oye el sonido ambiental que,

bruscamente, será sustituido en la oscuridad del túnel por el fragor del paso del tren, a través de cuyas ruedas se ven las caras de los amigos, que permanecen agachados (F10).

La anécdota termina de modo burlesco cuando los chicos salen del túnel procurando estirar sus camisas para tapar sus vergüenzas. Nuevamente el castigo del maestro lo tienen asegurado.

Al margen del significado concreto de esta anécdota debe señalarse la fascinación que el tren ejerce en el universo de los niños, sobre todo en décadas pasadas, al ser uno de los elementos de modernidad y que permitían soñar con mundos lejanos, y por ello son muchas las películas que reflejan esa atracción (Fs 11 y 12). A ese respecto la escena cuando los niños pegan el oído a la vía recuerda el plano homólogo del filme *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Pero el parecido entre ambos es fundamentalmente formal, y no tanto en cuanto a su significado pues mientras que en el filme de Erice el rostro de la niña que permanece erguida tiene la mirada perdida en el horizonte, hacia esos mundos lejanos que el tren evoca, lo que se ve reforzado por la posición de la cámara, en línea con la disposición de las vías, en *El camino* los niños miran directamente a su compañero de juegos, pendientes sobre todo de la aventura que van a correr inmediatamente, cuando el tren se haga presente.



Fs 11 y 12 *El camino* (J. Molina, 1977) – Cartel de *El espíritu de la colmena* (V. Erice, 1973)

Por otro lado, alguna de esas ingeniosas diabluras de mayores consecuencias termina siendo de carácter positivo, como cuando emparejan al maestro con Sara, la hermana del Moñigo, escribiendo una falsa carta de amor. La ocurrencia será un intento de evitar los castigos del maestro y endulzar el carácter de la joven, y es propiciada por el talante, en el fondo, ingenuo, sano e ilusionado de ambos personajes, que llegan al amor de manera tardía. La candidez de sus miradas se nos muestra con cierta ironía y

hasta los niños, con mayor picardía en su caso, miran a escondidas esas relaciones, que ellos mismos han propiciado, entre bromas e incredulidad.

La secuencia comienza con los niños urdiendo el plan concienzudamente y con todo detalle y es resuelta mediante pocos pero eficaces planos: la Sara sentada cosiendo a la puerta de su casa; don José acercándose a ella diligentemente; ambos sentados en el banco, teniendo él una posición casi de rodillas, como, salvando las distancias, un calco de don Juan Tenorio declarando su amor (Fs 13 y 14), tomando la mano de Sara/Doña Inés, quien, arrobada, no da crédito a lo que escuchan sus oídos. La anécdota se resuelve mediante plano/contraplano de los ilusionados “enamorados”, mientras los chicos espían desde el balcón de la casa.



Fs 13 y 14 Dibujo de don Juan Tenorio – *El camino* (J. Molina, 1977)

Pero no todas las historias que protagoniza el grupo son trastadas. En algunos casos se trata de escenas intimistas y confidenciales como cuando, de noche, el Moñigo, el aparentemente más fuerte de todos, confiesa a Daniel lo que le intimidan las estrellas o cuando el mismo Moñigo les desmonta a sus ingenuos amigos el mito de la cigüeña. En otras ocasiones son largas conversaciones las que mantienen sobre temas tan dispares como el olor de las mujeres o las cicatrices que dejan las heridas. Son las alusiones a esas heridas las que evocan las secuelas de la Guerra Civil, presente en la serie meramente como trasfondo.

En definitiva todo un abanico de historias y anécdotas que dejan constancia, con cariño, de la vida ya ida en un pequeño pueblo de la España de décadas pasadas, más atrasada pero siempre entrañable y, desde luego, más natural, lo que es ampliamente añorado y defendido por Delibes y eficazmente transmitido en imágenes por Josefina Molina.

3.3.2.4. El peso de la religión y la doble moral

Es este otro de los motivos centrales presentes a lo largo de la serie ya que son muchos los episodios que ponen de manifiesto cómo en esos momentos la Iglesia y sus representantes, en este caso el cura del pueblo, controlan la vida de sus habitantes y cómo ese peso de la religión, en ocasiones falsamente entendida, condiciona la presencia agobiante de la doble moral y el omnipresente “qué dirán”.

Es esa moral intransigente la que se hace patente en la historia de la deshonra de la Guindilla menor o en el derrotero que toman las proyecciones cinematográficas en la sala del pueblo e incluso en la actitud puritana de la Guindilla mayor en su intento de controlar moralmente a las jóvenes parejas en el campo.

En el primer episodio se aborda la deshonra de Irene, enfrentándose en él la mirada inquisidora de Lola con la mirada derrotada de su hermana Irene. Son dos mujeres de mediana edad, solteras, dueñas de la tienda de ultramarinos e integrantes del grupo de mayor nivel económico de la aldea. Como no puede ser menos en esa época y ese mundo rural, son fervorosas feligresas de la parroquia. Su presencia en la serie es muy relevante y encarnan dos tipos de miradas muy diferentes pero producto ambas del peso de la moral dominante.

Este episodio, que se narra en el primer capítulo de la serie, se centra en el personaje de Irene, la Guindilla menor, que, tras ser conquistada y seducida por Dimas, el empleado del banco (para mayor agravio forastero y bastante más joven que ella), es abandonada, viéndose por ello obligada a regresar al pueblo.

El relato ejemplifica el tema de la moral del momento, la honra de la mujer, el qué dirán, el sentimiento de culpa y la redención por la penitencia. Con su vuelta, Irene tendrá que enfrentarse con las murmuraciones de los vecinos pero, sobre todo, con su propia hermana, Lola, la Guindilla mayor, quien, en estos temas, es más intransigente que el párroco que, conocedor de las flaquezas del ser humano, adopta una posición más indulgente.

Unas breves escenas son suficientes para plantear el tema: un discreto saludo de Dimas a Irene, acompañada por su altanera hermana o un pequeño paseo de ambos,

Irene y Dimas, que se despiden casi furtivamente a las puertas de la tienda siendo vistos por la implacable Lola desde su interior (Fs 15 y 16).



Fs 15 y 16 *El camino* (J. Molina, 1977)

Esta pone sobre aviso a su hermana menor aludiendo al insalvable “qué dirán” de los vecinos, juicio sumaráisimo en una sociedad y un momento como los de esta historia y, quizás aun con más envidia, refiriéndose a su diferencia de edad, un obstáculo infranqueable en un mundo machista que sin embargo no solo tolera sino que alaba la relación inversa: la conquista de una joven por parte de un hombre mayor.

Con una elipsis sorprendente, las imágenes nos informan sobre la continuación de la historia: aunque no vemos la huida de Irene con el joven Dimas, esta queda patente cuando, tras la aparición en la pantalla de la fachada de la casa y tienda de las Guindillas, su hermana, sola, arreglada para ir a la iglesia, con el imprescindible velo de la época sobre su cabeza, vestida de negro y con un escapulario de pectoral, cierra la tienda y coloca un insólito cartel sobre la puerta: “Cerrado por deshonra” al que se le da protagonismo al aparecer en un plano detalle (F17).



F17 *El camino* (J. Molina, 1977)

La directora ha cargado el momento de ironía y carácter guiñolesco (como ocurre con la música elegida para el inicio y fin de los capítulos) y, sobre todo, logra que con el impacto visual que provoca la escena, esta adquiera un valor cinematográfico de primer orden al sintetizar en un solo plano una parte importante del discurso narrativo.

Es interesante señalar aquí que lo novedoso del tratamiento cinematográfico está en el orden de los acontecimientos. En la novela, la Guindilla mayor también coloca el letrero en la puerta de su establecimiento, pero lo hace después de hablar con el cura y cuando ya sabemos de la huida de su hermana. Con su actitud pretende expiar públicamente parte de la culpa del acto de Irene que mancha el buen nombre de toda su familia.

El desenlace final de la historia amorosa tiene un tratamiento muy visual. La secuencia se inicia con un plano general de la fachada de la estación ante la que se encuentran los tres amigos, Daniel, el Mochuelo, Roque, el Moñigo y Germán, el Tiñoso, casi siempre testigos fascinados del devenir de los



F18 *El camino* (J. Molina, 1977)

acontecimientos en el valle que puntúan el mundo de los adultos al que pronto se tendrán que incorporar. Del interior de la estación sale la figura enlutada y hundida de Irene, llevando su maleta como una carga y que nos ofrece una imagen que, por su seriedad y su tempo (la lentitud con que avanza, realizando un auténtico esfuerzo para lograrlo), nos está contando lo que ha pasado, que ha sido abandonada a su suerte por su supuesto pretendiente, Dimas, quien, a mayor ironía de su nombre (el Buen ladrón de la Biblia), no solo la ha deshonrado sino que se ha gastado su dinero. Todo el drama está resumido en la profundidad de su mirada (F18).

La cámara se aleja y, en un plano general, nos permite seguir el lento y triste caminar de la Guindilla menor, a la que siguen los niños como enmudecidos acompañantes, mientras que por la puerta de la estación se observa como el tren se aleja llevándose sus ilusiones para siempre. Poco a poco Irene se acerca a la cámara, que escudriña la expresión apesadumbrada de su rostro, reflejando dolor y cansancio en una mirada perdida, triste, apocada, en definitiva la propia de una mujer abatida y sometida por la sociedad y sus valores estrechos y ortodoxos.

Ciertos paralelismos podrían establecerse con la película *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956). Efectivamente en ella, en su escena final, su protagonista, abatida y humillada, también recorre sola el camino de vuelta de la estación y entra en

la calle Mayor. Pero un matiz importante separa ambas películas ya que mientras que Irene vuelve deshonrada, Isabel solo es la víctima de una cruel burla, permaneciendo ella inocente, por lo que, en lugar de aceptar su subida al tren como vía de escape, con dignidad y valor decide asumir su futuro y enfrentarse ella sola al porvenir, ignorando las miradas curiosas de sus convecinos.

De vuelta a *El camino*, la cámara se sitúa ahora en el interior de la tienda de ultramarinos de las Guindillas donde Lola, la mayor, ordena los productos del escaparate. Es por esa ventana por donde ve aparecer a su hermana que no se hace presente en el campo visual hasta quedar enmarcada por el vano de la puerta. Es esta la última vez en mucho tiempo en que Irene se sitúa del lado de la luz, pues a partir de ahora aceptará como penitencia recluirse en su casa.

Desde el momento en que la llama su hermana y entra en el interior del local se inicia una secuencia en la que los reproches y los sentimientos de culpa se enmarcan en tonos oscuros, casi monocromos, que podrían evocar las películas en blanco y negro. Efectivamente se trata de una larga escena de interior rodada en unas habitaciones en las que la penumbra dominante anula casi todo el cromatismo y las hermanas son figuras oscuras que se recortan contra las paredes y, sobre todo contra la luz del exterior, solo visible a través de las ventanas (Fs 19 y 20). Notoriamente es el rostro de Irene, la pecadora, el que casi siempre permanece en la sombra.



Fs 19 y 20 *El camino* (J. Molina, 1977)

Podría establecerse una oposición entre la luminosidad de las escenas de exterior, donde hay una mayor apertura y libertad de comportamientos y los interiores, en general espacios cerrados, acotados y controlados, como ocurre con la iglesia o la sala de cine –ámbitos dominados por el cura y el grupo de cuidadores de la moral– o

con la propia tienda de ultramarinos y la vivienda de las hermanas, donde prevalece la fortaleza moral de la hermana mayor.

En la misma línea, otros interiores representan también el control, la autoridad o la imposición del destino. Es lo que ocurre por ejemplo con las casas familiares de los niños protagonistas, donde la libertad de los tres es de alguna manera constreñida. En el caso de Daniel el centro de la autoridad en su casa lo ejerce su padre –incluso sobre su esposa, limitada por su condición de mujer– que es quien toma las decisiones y marca el destino de sus moradores, en concreto la marcha de su hijo a la ciudad para progresar. La casa de Roque el Moñigo es el escenario de la opresión, del control moral que tiene Sara, la hermana mayor, quien reiteradamente lo castiga con encierros y letanías. Por último, la casa de Germán, el Tiñoso como consecuencia del desgraciado accidente, se convierte en el fin de la libertad con la victoria de la muerte.

Otros interiores, por el contrario, actúan como refugio de los niños que encuentran la complicidad en alguno de sus padres que les cuentan historias y anécdotas de los habitantes del pueblo. Es el caso de la fragua del herrero o del taller del zapatero.

Volviendo a las escenas del interior de la casa de las Guindillas, la narración se articula mediante una serie de plano/contraplano de las dos hermanas a cuyos rostros afloran los sentimientos: la vergüenza, el pudor y el dolor en la menor, Irene, y toda una escala de emociones contrapuestas –asombro, ira, conmiseración, enfado, miedo al qué dirán y triunfo– en la mayor, Lola, que logrará imponer su voluntad al aceptar Irene las condiciones de su penitencia: confesión, luto y reclusión durante cinco años. Es de destacar que todo ello es narrado con diálogos tomados casi literalmente de la novela.

En definitiva, con esta historia se refleja con gran acierto el sentido de la moral imperante en esos momentos en España, sobre todo gracias a las palabras de Lola a su hermana: “si la mancha no se lava con una boda, hay deshonor” o “has tirado la honra, la tuya, la mía y la de la bendita memoria de nuestros padres”.

Una vez más la virtud de la mujer está presente como en la mayoría de los dramas españoles, cinematográficos y teatrales, en los que uno de los temas centrales es la culpa, la falsa moral, la deshonor. Es decir, todo lo que refleja una frase muy acuñada en nuestra cultura “la reputación de una mujer es lo más importante de su vida”. Es así

un ser sojuzgado, sin libertad para relacionarse y, en esos momentos, solo redimible por la intervención de la Iglesia salvadora mediante la confesión de los pecados.

El tema de la honra y el miedo al qué dirán están muy presentes, efectivamente, en el cine español desde diferentes puntos de vista. Así, en *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) es la maledicencia de otros la que atenaza la libertad de su protagonista, poniendo en duda su honra. La insidiosa coplilla popular “A eso de la medianoche dicen que han visto saltar a un hombre por la ventana de María del Pilar”, condicionará la vida de esta que tendrá que encomendar su honradez a la intervención de la Virgen. Desde otro planteamiento, en *La Tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) es la propia protagonista, quien, siguiendo los dictados de la moral oficial, tiene asumido su rol y la consiguiente obligatoriedad de defender su honra, por lo que ella misma dificultará su acercamiento a su cuñado, viudo de su hermana, y truncará la posibilidad de unión de dos personas atormentadas por la soledad.

Volviendo a *El camino*, para Molina la humillación de Irene es una llamada de atención contra la injusticia de esta situación. En cualquier caso destaca en la escena el instante en el que la mayor lava los pies de su hermana, quizá por aliviarla del camino pero también, a imitación del momento en el que Jesús se los lava a sus apóstoles, como alegoría de la expiación de la culpa. Del mismo modo, toda la escena podría recordar metafóricamente la parábola del regreso del Hijo Pródigo.

Por otra parte, el carácter público de la honra, que hay que guardar frente al “qué dirán” es puesto de manifiesto cuando se cierra el capítulo con la irrupción en la tienda de las vecinas ansiosas de conocer los hechos. Su insistencia e hipocresía es tal que Lola termina por echarlas con la frase “Id con Dios las tres”. La imagen se congela y sobre las caras decepcionadas de las vecinas y el enfado de la Guindilla aparecen los títulos de crédito del capítulo acompañados de los irónicos acordes de la banda.

Acentuando también la valoración pública de la fama destaquemos que el carácter sombrío de la anterior escena en el interior de la casa se va a prolongar, en el arranque del capítulo siguiente, en la oscuridad de la escena nocturna de exterior, en la que la bajeza moral que le provoca la borrachera, lleva a Paco, el herrero, a prorrumpir en gritos contra las Guindillas y su deshonra y a ironizar con el nombre de Dimas, el ladrón de su virtud y su fortuna. Es de subrayar que la escena se sitúa en el momento en el que las hermanas rezaban el rosario y la voz de Lola enuncia el cuarto misterio

doloroso “Jesús con la cruz a cuesta”, en clara alusión a la cruz que ha aceptado su hermana Irene como penitencia.

En el otro episodio, el de la sala de cine improvisada, que forma parte de una amplia cruzada en defensa de la moral, con unas secuencias donde el cine es protagonista, se nos va a ejemplificar con gran precisión e ironía otro de los modos mediante el que los biempensantes guardianes de la honestidad pretenden controlar a sus paisanos.

Con el fin de entretener honestamente a los vecinos del pueblo, especialmente a los jóvenes, el cura y sus voluntarias colaboradoras deciden ofrecer proyecciones de películas para lo que alquilan como local la cuadra de Pancho, el Sindió. La primera ironía aparece cuando contra todo pronóstico, por la fuerza del dinero, un ateo ofrece su propiedad para una iniciativa religiosa.

Inicialmente la idea es un éxito como atestigua la larga fila de asistentes que se arremolinan a la puerta del local pagando su entrada y llevando consigo su silla –lo que fue habitual en la España de aquellas décadas– (F21), así como lo atiborrado de la sala durante la proyección y la reunión satisfecha de los organizadores en la sala de máquinas al término de la película.



F21 *El camino* (J. Molina, 1977)

Pero el control religioso que el párroco y las ortodoxas defensoras de la moral pretenden tener sobre las proyecciones es plasmado en imágenes, una vez más con una importante carga de ironía, según se van sucediendo las diferentes proyecciones.

Efectivamente con ironía se nos muestra cómo la Guindilla mayor –inquisidora permanente– y sus amigas se erigen en vigilantes de la moral más intransigentes aún que el propio cura y es esa ironía la que produce escenas tan ridículas como la proyección de las películas con luz encendida o la vigilancia del comportamiento de los asistentes, procurando que mantengan la compostura. Otro tanto ocurre con la supresión de escenas “moralmente peligrosas” e indecorosas por el ridículo sistema de tapar el proyector con la mano para evitar que sean vistas, fundamentalmente cuando se trata de

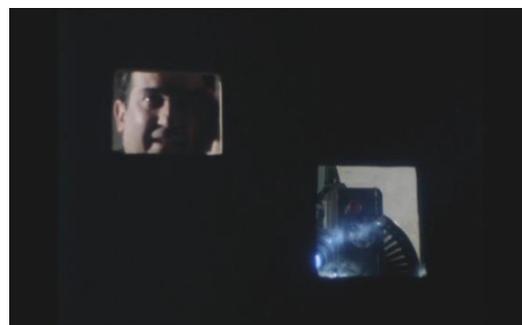
algún beso de los protagonistas, con la consiguiente ruidosa protesta de los asistentes. La misma actitud escandalizada es la que muestran las guardianas de la moral al comentar que apenas se encuentran para alquilar películas de temática religiosa y que las de otras temáticas que les ofrecen generalmente tienen las peligrosas calificaciones morales de 3 ó 3R¹¹⁷.

Precisamente la sucesión de los carteles con el nombre de las películas que se han ido proyectando se detiene, muy ingeniosamente, en un expresivo título, *La pecadora* (F22). O bien cada vez se encuentran menos películas de temática religiosa o aun estas, siéndolo, abordan temas escabrosos para las mentalidades estrechas. En el caso de la película mencionada, el personaje de su protagonista, María Magdalena, se presta a representar escenas de danza más o menos pecaminosas.



F22 *El camino* (J. Molina, 1977)

Pero el tratamiento irónico de estas secuencias no impide que también sean aprovechadas por la cineasta para declarar su interés por el cine en una especie de pequeño homenaje personal presente tanto en los fragmentos de las películas (en blanco y negro por supuesto por su fecha de producción) que se proyectan en la pantalla del cine del pueblo, como con la rápida sucesión de imágenes con que se hilvanan los diferentes carteles anunciadores de las películas que se van a exhibir, religiosas todas ellas: *La señora de Fátima*, *Reina*



Fs 23 y 24 *El camino* (J. Molina, 1977)

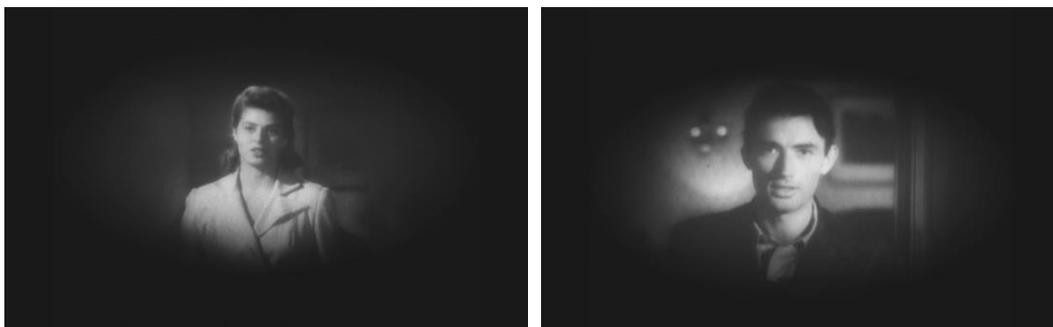
¹¹⁷ Se puede recordar aquí que durante bastante tiempo la censura oficial calificaba las películas en función de su gravedad moral o no, asignando por ello a cada película uno de los números siguientes: 1 (para todos los públicos), 2 (para jóvenes), 3 (para mayores), 3R (para mayores con reparos) y 4 (gravemente peligrosas). Las películas que recibían las dos últimas categorías prácticamente eran condenadas y prohibidas por los guardianes de la moral, como ocurre en este caso.

Santa, El signo de la cruz, Las cruzadas y La pecadora (María de Magdala). El mismo sentido de cariño por la magia del cine lo tiene también la inclusión en escena de la sala de proyecciones, de la propia máquina, del haz luminoso de la proyección e incluso de algunos planos del proyccionista, motivos todos ellos que ponen ante nosotros la magia del mundo del cine (Fs 23 y 24).

El homenaje se personaliza sobre todo en la reiteración en pantalla de escenas y primeros planos de los protagonistas de una película concreta. El hecho de que estos sean Ingrid Bergman y Gregory Peck y la propia temática de las escenas, nos permiten reconocer la célebre “*Recuerda*”, de Alfred Hitchcock (1945). No se puede negar el carácter de emblema del buen cine a esta película, su director y sus intérpretes. Es digno de anotar como la directora, al optar por este título, nos ofrece otro guiño más pues el grueso de su relato son los recuerdos de Daniel en la noche de su partida.

Es evidente, como ya decíamos, que mientras que el cine enseguida se convierte en una experiencia pecaminosa para los biempensantes y guardianes de la moral del pueblo, para la directora es un acto hermoso y fascinante, como se encarga de demostrarnos en estas imágenes.

En cualquier caso tales imágenes son mostradas claramente como “cine dentro del cine” pues continuamente las escenas que se proyectan, incluso ocupando la pantalla completa, se intercalan con las de los asistentes o los interesantes plano/contraplano de Ingrid Bergman y Gregory Peck (Fs 25 y 26) que se ven interrumpidos por la inclusión de la imagen del proyccionista en su cabina.



Fs 25 y 26 Fotogramas de *Recuerda* (A. Hitchcock, 1945) en *El camino* (J. Molina, 1977)

Finalmente, como no podía ser menos, el enfrentamiento entre las “beatas” defensoras de la moral y el público acaba mal y se suprimen las proyecciones cinematográficas.

Por encima de las anécdotas, el cine aparece tratado como un símbolo. En un lugar algo aislado y cerrado como el de un pequeño pueblo de la España de esos momentos, solo era posible una mirada dirigida hacia mundos más abiertos, y esa no era otra que la mirada del cine. Aunque con proyecciones ‘vigiladas’, como ya se ha mencionado, y con películas seleccionadas para que no se alejen de la moral imperante, los organizadores no pueden evitar que los espectadores miren hacia otros mundos a los que la pantalla los asoma.

También el cine estaba muy presente en *El espíritu de la colmena*, película a la que ya hemos recordado en la anécdota del tren. Como en *El camino* el cine es igualmente en esa otra película una válvula de escape de una realidad opresora mediante los sueños y fantasías que provocan las imágenes en la oscuridad, pero en este caso los efectos de esa fantasía llegan mucho más lejos al provocar en la pequeña Ana la materialización de un personaje, Frankenstein, al que superpone en la figura del maquis.

Subrayando el carácter de película de miradas con el que estamos calificando a la serie de televisión podríamos decir que en estas secuencias del cine se produce un complejo cruce de miradas: de los espectadores del pueblo –y de nosotros mismos– a la pantalla; de unos protagonistas a otros de la película que se programa; del proyccionista del cine a la sala y, completando el ciclo, la de nosotros los espectadores de la serie encarnando la mirada que sobre *El camino* nos ofrece su directora.

La cruzada moral de la Guindilla mayor no termina por cuanto esta se dedicará entonces a descubrir y censurar la actitud de las parejas de novios que buscan la oscuridad y soledad de las noches en el campo para sus efusiones amorosas. La posibilidad de control que ofrecían los espacios cerrados desaparece aquí, no solo por tratarse de exteriores sino por la protección añadida que les presta la nocturnidad.

La misión de Lola terminará no obstante de mala manera y en una escena de gran efectismo. En su camino a la búsqueda de jóvenes pecaminosos, la luz de la luna nos proporciona un primer plano de las movidas aguas del río como un mal presagio. A su visión le añade un aire inquietante una bien elegida música de suspense. La intranquilidad se multiplica cuando la mujer se ve rodeada por los jóvenes. La cámara enfrenta en plano/contraplano su cara, airada y algo asustada, con la de cada uno de los descubiertos que son iluminados sucesivamente por la luz de su linterna. Lógicamente los jóvenes “en pecado” descargan su ira contra ella y pretenden arrojarla al río. En ese

momento la música, que ha ido *in crescendo*, es sustituida por la algarabía amenazante de los muchachos y los gritos de auxilio de la acosada, que solo se salvará con la oportuna intervención de Quino, el Manco, quien irrumpe en la escena de la nada, como es habitual en los tópicos héroes salvadores.

Como es evidente Lola se siente ya segura y debe expresar su gratitud, pero sus sentimientos, desde el primer instante, van más allá y su rostro expresa de manera inconfundible su arrebatado y su admiración sin límites a la vez que se inicia una nueva música a modo de suave melodía. Aunque sus emociones no pueden avanzar por ahora quedan claras con el furtivo y ligero beso que da a Quino en su muñón y la rápida carrera con que se aleja, como huyendo de sí misma, temiendo no poder controlarse. No obstante, esta actuación dará pie a un acercamiento sentimental entre ambos que más adelante terminará en boda.

Es interesante señalar que las secuencias dedicadas a la sala de cine y a la vigilancia nocturna de las parejas en el campo han sido calificadas como “un alarde del mejor humor costumbrista, tanto por la interpretación de Amparo Baró (la Guindilla mayor) como por la puesta en escena de Josefina Molina”¹¹⁸.

Apuntemos también aquí, por otro lado, que estos acontecimientos son aprovechados para subrayar hipocresías morales y dobles raseros a la hora de medir los comportamientos, pues es evidente que mientras que la Guindilla mayor censuró duramente a su hermana cuando se enamoró de Dimas, es ahora mucho más indulgente consigo misma al sentirse atraída por Quino, amor que justifica y defiende en sus confesiones a don José, el párroco.

Pese a ello, hay que reconocer, no obstante, que visto desde la óptica de aquellos años, el hecho de que su relación amorosa acabase en boda la hacía más permisible que la de su hermana, que la llevó a la deshonra. Sin embargo es comprensible la reacción que adopta ante este noviazgo la hermana menor quien, al recordar el suyo, revive la intransigencia de Lola por lo que ahora, celosa, indignada y airada, explota en una acción muy visual, estrellando una maceta contra el suelo, la máxima rebeldía que puede permitirse, dada la mayor fortaleza de carácter de su hermana. Su definitiva resignación se ejemplifica también de manera muy expresiva cuando Irene simula su futuro enmudecimiento haciendo como que se corta la lengua delante de un espejo.

¹¹⁸ GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. *Miguel Delibes. La imagen..., op. cit.* p. 127.

3.3.2.5. La religión y lo lúdico. La festividad de la patrona

En la selección de las anécdotas argumentales para la serie también se quiere hacer notar que la religión no siempre encorseta férreamente los comportamientos. En la España de esa época lo religioso impregna profundamente la mayoría de los acontecimientos, incluso los lúdicos y festivos, que necesitan igualmente de su sacralización. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando se ofrecen las fiestas populares en honor a la patrona de la localidad, en este caso la Virgen del Camino, protectora del Valle.

Una de las anécdotas en las que se centra esta parte del relato es la formación de un coro de niños para que entone himnos a la patrona, especialmente el “Pastora Divina” (F27). Aunque esta tarea pueda ser considerada festiva no pierde su carácter de obligatoriedad y de ahí que esté bajo la autoridad y control de don



F27 *El camino* (J. Molina, 1977)

Moisés, el maestro. Quizás ello explica la falta de interés y seriedad de algunos de los niños y la consiguiente desesperación de la directora, la Guindilla mayor, lo que provoca escenas de cierta comicidad.

En relación con este tema se puede anotar cómo los niños del momento reproducen los comportamientos machistas de los mayores, visible en la manera como los amigos de Daniel se burlan de él y de los que permanecen en el coro porque eso quiere decir que tienen “voces angelicales, voces puras”, en palabras de la Guindilla, pero en definitiva voces delicadas y, consiguientemente, femeninas, por lo que se les acusa de poco viriles.

El ambiente festivo y distendido da pie a la ironía con que las imágenes reproducen las escenas de la novela en las que se alude a las apuestas que cruzan los fieles y los monaguillos sobre el número de veces que el cura repetirá su coetilla, “en realidad”, a lo largo de su sermón. La ironía se multiplica cuando, en una vuelta de tuerca, el cura revela ser conocedor de las apuestas que provoca.

No obstante no todo es ligereza en el tratamiento de la escena. Las palabras del cura sobre el camino que Dios marca a cada uno ejercen su influencia en el ánimo de sus feligreses y, de una manera muy especial, en Daniel, para quien ese camino no es solo metáfora sino realidad inminente por su próxima marcha a la ciudad.

La seriedad del momento tiene que ver con la manera como se articula su puesta en escena, en la que destaca la posición sobreelevada del sacerdote en el púlpito, dominando a los fieles, que a su vez son filmados por la cámara desde una posición casi cenital que muestra al conjunto de los asistentes, empequeñecidos y colocados sumisos y ordenadamente, en las sucesivas hileras de bancos (Fs 28 y 29).



Fs 28 y 29 *El camino* (J. Molina, 1977)

La distensión vuelve a adueñarse del ambiente con la salida de la iglesia. En ese momento el himno a la “Pastora Divina” da paso a los alegres acordes de la banda que sintonizan con las caras radiantes de los habitantes del pueblo y con la luminosidad del día. Es ahora cuando visualmente se confirman las relaciones oficiales del maestro con Sara y de Quino con la Guindilla mayor, pareja a la que van unidas la hija de Quino, Uca-uca y la hermana de Lola, Irene. Habría que comentar que a la vez que se consolidan algunas relaciones se esfuman otras ilusiones, como las que sentía Daniel por la Mica, que asiste a las fiestas con su novio.

Finalmente, y dado que la serie televisiva no puede incorporar exhaustivamente el hipotexto, la novela, sino que tiene que seleccionar obligatoriamente alguna de sus anécdotas, queremos anotar la desafortunada supresión en las fiestas del juego de la cucaña, episodio clave en el que Daniel revalida su hombría y que podría haber configurado una escena muy atractiva. El juego de la cucaña ha constituido una diversión muy popular en las fiestas, sobre todo del mundo rural, y ha servido además de para la diversión lógica de los participantes y espectadores, para el afianzamiento de la personalidad mediante la expresión del valor y la audacia. Ese era el caso en la novela

en la que Daniel aguanta y se anima a escalar el mástil al saberse observado y admirado por sus amigos y sus padres e, incluso, felicitado por el propio novio de la Mica. Consideramos pues que la anécdota, de haberse incluido, era una buena posibilidad para reforzar el proceso de crecimiento de un niño en su camino hacia la madurez.

3.3.2.6. *Beatus ille*. El valor de la naturaleza

Como vemos, la religión tiñe la mayor parte de los acontecimientos más significativos de las diferentes etapas de la vida a los que sacraliza, nacimiento (bautizo), aproximación a la pubertad (primera comunión), madurez, formación de una familia (boda) y fin del ciclo vital (entierro). Pero además en la serie más que el significado concreto de lo religioso de algunos de los hechos se refleja con ellos la proximidad del hombre al medio, al campo, a la tierra, a la naturaleza, a la vida libre. Esto va a ocurrir por ejemplo en una de las escenas más cuidadas del relato, la boda de Quino y Mariuca o en aquella en la que la naturaleza adquiere su eclosión, la escena de caza. Recordar en ambas el *beatus ille* no es descaminado pues representan algunos de los momentos más felices del relato, aunque alguno de ellos se vea finalmente empañado.

En relación con la boda de Quino y Mariuca, habría que empezar señalando que la ceremonia religiosa no se recoge directamente, sino que se enmarca entre un hecho previo, las amonestaciones, y el posterior, la celebración del convite.

El inicio del noviazgo entre Quino, el Manco, y Mariuca y el disgusto que esa relación provoca en Josefa (enamorada a su vez de él), reflejan una vez más lo encorsetado de las relaciones humanas en aquellos años y con aquella moral, lo que se pone casi esperpénticamente de manifiesto cuando Josefa, despechada, pretendiendo encontrar un motivo para impedir esa boda, estalla histéricamente cuando el cura hace públicas las amonestaciones, tachando a Mariuca de tísica, como si fuera este un hecho suficiente para frenar la celebración de un matrimonio.

Por otra parte hay que tener en cuenta que la puesta en escena de estos acontecimientos se está haciendo no en tiempo real sino a partir de los recuerdos y confidencias de Paco, el herrero, a Salvador, el quesero y padre de Daniel, en un largo

flashback. A lo largo del mismo, Paco le confiesa a su amigo que para mayor complicación él estaba a su vez enamorado de Josefa pero que todos aquellos sentimientos se dieron al traste con el comportamiento de la mujer. En el fondo subyace la falta de espontaneidad y sinceridad en las relaciones en aquellos momentos, sobre todo si la iniciativa partía de una mujer.

A partir de aquí la voz de Paco, el herrero, va a ser sustituida por la del narrador, circunstancia esta que le va a conferir una mayor objetividad a los hechos que se siguen relatando.

La celebración de la boda entre Mariuca y Quino recibe en la película un tratamiento casi antropológico por la cantidad de información que se nos ofrece sobre las costumbres en el mundo rural de la época y es escenificada mediante un acto sencillo al aire libre, en una secuencia que no aparece en el texto original.

El detallado tratamiento con el que se construyen estas escenas y la cuidadosa atención con que se mira, con rigor casi entomológico, el comportamiento festivo de los habitantes del pueblo recuerda algunas secuencias del cine italiano. Efectivamente, a nuestro juicio, esa valoración e interés por lo popular estaría presente en algunos filmes de la época, entre los que podrían señalarse de manera rápida obras como *Padre Padrone* (1977) y *La noche de san Lorenzo* (1982), de los hermanos Taviani o *El árbol de los zuecos* (1978), de Ermanno Olmi. No queremos decir con ello que Josefina Molina bebiera de esas realizaciones para abordar algunos aspectos de la suya, pues algunas son posteriores a la serie que analizamos, pero sí, quizá, que la autora española compartiera con los italianos unos intereses y unos puntos de vista cercanos sobre determinados temas, especialmente los sociales.

La secuencia, con un marcado tono idílico, se abre con unos planos generales del paisaje surcado por el río, el eje vertebrador del valle, omnipresente en esta historia. Sin solución de continuidad el rumor de las aguas da paso al revuelo de las voces fuera de campo que nos anuncian a los invitados, unos pocos familiares y amigos, a los que se acerca la cámara mostrándolos reunidos en torno a una sencilla mesa en el campo. Los asistentes lógicamente aparecen ataviados con sus mejores galas, como requiere la ocasión, aunque, no obstante, esas galas sean de una enorme discreción, como explica la condición social de los protagonistas.

La humildad y sobriedad de la celebración contrasta con la alegría de los convidados que se nos evidencia mediante un rico repertorio de canciones populares profanas con las que se contestan unos a otros y con las que se narran sucesos del lugar e historias populares. Con una cuidada labor de montaje se alternan planos generales del grupo con primeros planos de los que cantan.

Junto al detalle con el que se filman las diferentes canciones, reproduciéndose alguna con vocabulario y modismos locales, la escena nos ofrece la visión de todo un conjunto de instrumentos claves en el folklore popular y campesino de la España de los años cincuenta del siglo pasado: panderos, castañuelas, acordeón, etc. La alegría de estas imágenes que corroboran los bailes, las risas, los brindis y vivas a los novios que se repiten reiteradamente va a contrastar con el drama que se está gestando (Fs 30 a 33).



Fs 30 a 33 *El camino* (J. Molina, 1977)

Efectivamente, en un momento determinado, los planos generales de la celebración se van a alternar con unos primeros planos de unas piernas y luego de un cuerpo de mujer que va andando a la vez que se desnuda (Fs 34 y 35).



Fs 34 y 35 *El camino* (J. Molina, 1977)

Por unos instantes el ruido de la celebración sigue dominando la escena hasta que se nos hace ver que es Josefa, despechada por la boda, la que se va acercando al río. Tras terminar de desnudarse y enfrentarnos el montaje un plano medio de ella subida al puente con el prado del banquete, sin solución de continuidad se contrapone un primer plano de la mirada demudada de la mujer con otro de las aguas a las que se arroja para suicidarse, siguiéndola la cámara en un rápido y violento movimiento (Fs 36 a 39). Precisamente con las imágenes de las movidas aguas del río se había abierto la secuencia, lo que ahora le confiere a ese inicio un aire premonitorio.



Fs 36 a 39 *El camino* (J. Molina, 1977)

Es ahora, al oírse el desgarrador grito de Josefa, cuando alguno de los asistentes a la boda se percata del salto al vacío de la mujer, interrumpiéndose la celebración mientras, atropelladamente, los hasta ahora alegres invitados se dirigen al lugar de la tragedia.

Con el derrumbe de la novia envuelta en llanto ante el suceso irremediamente concluye la fiesta y, mediante una sencilla elipsis y el uso de la voz *over*, la narración nos traslada al lecho en el que acaba de morir Mariuca, personaje enfermizo, tras dar a luz a una hija, cinco meses después de su boda. Es precisamente el cuerpo de la niña, que su padre presenta a la madre, quien ocupa el plano que se congela y cierra uno de los episodios de la serie. Debe anotarse que esa niña, también llamada Mariuca como su madre o Uca-uca, como la conocen familiarmente, pasará a engrosar la pandilla de amigos de Daniel y terminará por ocupar un lugar importante en su vida y, desde luego, en los recuerdos de su infancia que dominan su despedida del pueblo.

Por último, no puede pasarse por alto que ni siquiera en estos tristes momentos las biempensantes del pueblo cesan en sus murmuraciones, lo que pone de manifiesto la Guindilla mayor al comentar que la desgracia de esa boda “es un castigo de Dios por haber comido el cocido antes de las doce”, en clara referencia al embarazo previo a la boda.

En otro orden de cosas, la naturaleza está también presente, como no podía ser de otra manera, en la escena de caza. De todos es sabida la afición y el respeto de Delibes por ese mundo, al que se acerca en muchas de sus obras. En alguna de sus entrevistas ha confesado:

He dicho a menudo que soy un cazador que escribe; es decir, tomé contacto con los elementos fundamentales de la Castilla profunda mediante mis excursiones de cazador y pescador. Entonces aprendí a hablar como aquellos castellanos. Y todos mis libros tienen adentro a esos personajes, desde el ratero de *Las ratas* hasta el señor Cayo de *El disputado voto...* Podemos decir que mi comunicación con el pueblo y mi idioma del pueblo lo aprendí en contacto con estos señores yendo yo allí a una cosa distinta¹¹⁹.

Por ello no es de extrañar que también aborde este asunto en su novela *El camino*, pero lo que hay que destacar aquí es cómo también en la serie el tema llega a adquirir una importancia especial y un tratamiento visual muy rico por la manera como

¹¹⁹ CRUZ, J. “Miguel Delibes, «un cazador que escribe»”. Diario *El país*, 13 de marzo de 2010. [Online], Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Miguel/Delibes/cazador/escribe/elpepicul/20100313elpepicul_4/Tes. (Fecha de consulta: 05 de febrero de 2011).

nos lo presentan sus imágenes, siendo además el momento en el cual la mirada de Daniel se impregna más del paisaje de sus tierras.

El tema se inicia con un primer plano del búho, el “Gran Duque”, animal que se caracteriza precisamente por su buena visión y su mirada penetrante, que va a actuar de señuelo, y nos introduce en el interior de la casa familiar donde padre e hijo acometen los preparativos para la jornada (F40). Su salida al campo se nos anuncia con el sonido de sus pisadas fuera de campo mientras la cámara se abre al horizonte.



F40 *El camino* (J. Molina, 1977)

La secuencia es muy cuidada y minuciosa, como lo son en la vida real los gestos de los cazadores, sumamente meticulosos. En la serie ello es visible en los momentos en que padre e hijo atan al señuelo y mientras observan el vuelo de las rapaces, el objeto de su caza. Las acciones de los protagonistas son lentas, se realizan en un tiempo especial, el que emplean los cazadores en preparar su objetivo final: cobrar su pieza. A lo largo de toda la acción el padre le va indicando cosas al hijo, deseando transmitirle sus conocimientos y su interés, toda su sabiduría en el arte de la caza que, al fin y al cabo es una de las actividades de las que debe sentirse orgulloso y, a la vez, le hacen libre, solo en el campo frente a su posible presa.

Correspondiendo al interés que le transmite su padre, Daniel sigue con gran esmero sus indicaciones, sobre todo cuando con una cuerda debe tirar del animal que llevan como señuelo para que mueva las alas y llame la atención de las aves rapaces.

Se intercalan planos de los ojos vigilantes del padre y del hijo con otros en que las bandadas de pájaros surcan el cielo mientras domina el fragor de sus graznidos (Fs 41 y 42).



Fs 41 y 42 *El camino* (J. Molina, 1977)

Pero la escena adquiere toda su intensidad y atractivo cuando durante unos largos segundos la pantalla es ocupada por el vuelo majestuoso de un azor que observa al señuelo. Mientras –como en las secuencias más elaboradas de la película– la música subraya el significado y la importancia de la escena, a la vez que se superpone el murmullo susurrante de los cazadores, que permanecen escondidos. La acción llega a su clímax cuando, tras un primer plano ocupado por el cañón de la escopeta y al precipitarse el azor sobre su víctima, se oye el estruendo de un disparo y vemos que el animal es abatido.

Aunque Daniel recibe una pequeña herida en la cara en el transcurso de la acción su padre le quita toda importancia. Más que la propia herida del niño le preocupa que su mujer no se entere del motivo para que no proteste. Debe señalarse que todo el cuidado que le proporciona a su hijo es humedecerle la pequeña herida con su propia saliva, remedio absolutamente popular y casero. Por su parte lo que el chico lamenta es que la herida sea tan superficial que no le va a quedar cicatriz de ella para poder presumir ante sus amigos de su hombría como un héroe.

Si en algún momento hemos afirmado que esta serie es una narración de exteriores, es innegable que nos encontramos en la culminación de esos espacios. En la secuencia la naturaleza y los animales, las rapaces, tienen más protagonismo incluso que los propios personajes, hasta el punto de que es filmada casi como si de un documental se tratase. Abundan los primeros planos de las aves, sobre todo del búho que actúa como señuelo y, durante larguísimos planos, inundados de luz, es el azor durante el vuelo el dueño de la pantalla.

Con la potencia visual con que la realizadora organiza la escena logra transmitir la sensación de contacto íntimo con la naturaleza y de admiración por algunas de sus

criaturas, en este caso las aves, proporcionándonos un espectáculo noble como el que tanto alaba Delibes en muchas de sus páginas.

3.3.2.7. Del amor y la muerte

Hasta aquí, la narración, como un reflejo recreado de la novela, se ha acercado a una serie de temas que retratan la vida de una comunidad rural en la España de la postguerra, mostrando por ejemplo algunos de los problemas con que se enfrentan los adultos y de los que los niños son testigos directos y continuos.

Pero *El camino* es también, como venimos repitiendo, el relato de una iniciación, un tránsito, el itinerario que recorre Daniel, el Mochuelo, desde la infancia hasta el inicio de la pubertad y desde su pueblo a la ciudad, trayecto en el que va a cambiar su vida. Y esos cambios se nos explicitan con dos descubrimientos del niño, el del amor – primero con su deslumbramiento ante la joven Mica y después con la toma de conciencia de su afecto por Uca-uca– y el de la muerte –con el repentino y brutal accidente de su amigo Germán, el Tiñoso.

El primero de los acontecimientos puntúa varios momentos del relato y el último lo cierra, ya que poco después de esa muerte, Daniel, el niño que ha empezado a dejar de serlo, abandonará el pueblo y sus gentes, su hasta ahora entorno vital.

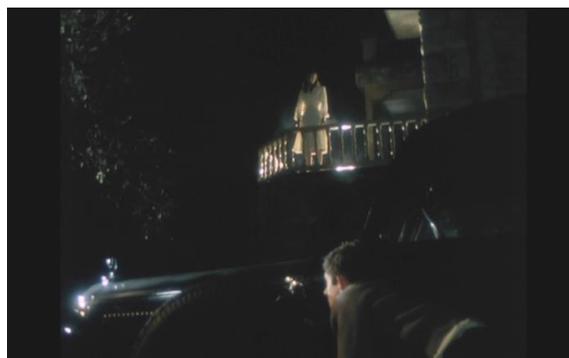
La primera referencia explícita al enfrentamiento del protagonista con el amor transcurre en una serie de escenas nocturnas. Quizá la noche y sus misterios son un buen escenario para la aparición de esos nuevos sentimientos.

De noche transcurre la escena en la que el zapatero, el padre de Germán, el Tiñoso, les cuenta a los niños anécdotas de la aventura vivida por el padre de la Mica, Gerardo el Indiano, que ha hecho fortuna en América, como tantos otros españoles, y que por eso tiene una gran casa en el pueblo y un fantástico automóvil, en una época en que estos vehículos, y más los de esta categoría, eran escasos o inexistentes en los pueblos españoles. Sin solución de continuidad, y mientras empieza a oírse una música de suspense, la cámara sigue a los niños –meras siluetas en la oscuridad– que, protegidos por ella, subrepticamente se introducen en el jardín de la casa del Indiano y

a hurtadillas contemplan con envidia el coche, que ocupa prácticamente la pantalla, subrayando su carácter de objeto de admiración. Incluso Roque, el Moñigo, el más osado, se atreve a subir a él y simular que lo conduce.

Observemos aquí una diferencia significativa entre el filme y la novela. En esta los chicos entran a robar manzanas, actividad habitual en ellos, al huerto de la casa del Indiano siendo descubiertos por la Mica y solo de pasada señalan la presencia del coche. En la serie, como se puede comprobar, su interés se centra exclusivamente en contemplar el automóvil. Quizá la diferencia la introduce la realizadora por considerarlo en esos años un más evidente objeto de fascinación para los niños y un claro exponente de la posición social del Indiano, en una época en que, por otra parte, ya no era tan evidente la necesidad del hurto para comer. Por lo demás la manera de construir la escena es respetuosa con la novela en las restantes anécdotas.

En medio de la noche, por fin, aparece la Mica y descubre a los intrusos. La joven, o la encarnación misma del amor, es una figura envuelta totalmente en un ropaje blanco fuertemente iluminada por las luces del interior de la casa que contrastan con la oscuridad que rodea a los niños (F43). Una música de suave cadencia acompaña la escena. El impacto es tal que Daniel ya no tendrá ojos para el coche sino solo para contemplar a la Mica y la elegancia con la que se mueve.



F43 *El camino* (J. Molina, 1977)

Mientras charlan con ella un plano/contraplano opone la cara de la muchacha a la de los niños, pudiendo destacarse el ensimismamiento de Daniel, quien no hablará en ningún momento, limitándose a mirarla fijamente, siendo el último en abandonar el lugar, volviéndose incluso para contemplarla una vez más. Cuando los niños se van, ella permanece aún en pantalla unos instantes y mientras lo hace fuma pensativa. La escena, también nueva en el relato, nos está retratando a un tipo de mujer absolutamente distinto de las que habitan el pueblo. El simple gesto de fumar, hábito prácticamente inexistente en la mujer española de ese tiempo, al menos en la de las clases populares, está retratando a una joven diferente, lo que es una novedad en el pueblo.

La referencia al enamoramiento del protagonista o al menos, a su deslumbramiento, se hace totalmente explícita cuando la cámara en la siguiente escena, introducida por la misma música apacible de la noche anterior, capta un primer plano del rostro del niño mirando fijamente. Lo mirado, que hasta entonces permanecía fuera de campo, es mostrado en el siguiente contraplano, en el que comprobamos que el objeto de la atención de Daniel es la casa de la Mica, adonde el chico está mirando de manera furtiva y medio oculto tras la tapia, para que sus confusos sentimientos no se hagan públicos (Fs 44 y 45).



Fs 44 y 45 *El camino* (J. Molina, 1977)

Un plano general, que muestra el importante porte de esta casa de indianos, similar al de otras muchas en Cantabria y en general en el norte peninsular, refleja también el paseo de la joven por su porche, absorta en sus pensamientos y ajena a las emociones que inspira.

Por cierto, desde esa misma noche los sentimientos del chico son, no obstante, objeto del interés de los demás, como pone de manifiesto la pregunta que le hace el Moñigo ante su mutismo en el camino de vuelta: “¿Qué te pasa, Mochuelo? Pareces alelado”. O como ocurre cuando reiteradamente Uca-uca, que se siente atraída por Daniel, pese a la indiferencia inicial del niño, le pregunta sin circunloquios si es verdad lo que se dice respecto de que le gusta la Mica, con lo que se gana la respuesta destemplada del amigo.

A partir de entonces en varias escenas de la serie se seguirán ilustrando los sentimientos del muchacho de modo más o menos explícito, pues a veces la cámara se limita a captar sus miradas, sin que en esas escenas haya referencia directa a sus circunstancias. Son escenas tales como aquella en que la Mica lo invita a subir a su coche, camino de la iglesia, o cuando le pide que le lleve a su casa alguno de los quesos que hace su padre. Como no podía ser de otra manera, el acercamiento de Josefina

Molina a unos sentimientos tan delicados como los de un niño en este terreno se materializa en escenas muy respetuosas y en algunas ocasiones algo irónicas.

En cualquier caso la realidad se impone a los sueños de la infancia y Daniel será consciente de ello cuando en las fiestas de la patrona la joven Mica aparezca acompañada de su novio. Un primer plano de Daniel, que se vuelve para ver alejarse a la pareja, frente a otro de las manos entrelazadas de los jóvenes, devuelve al chico a la realidad. Ese plano se congela –se trata del final de uno de los capítulos–, de la misma manera como se detiene para siempre su historia con la Mica.

Las relaciones con la Uca-uca son completamente diferentes. Para empezar no son propiamente amorosas, al fin y al cabo no son más que dos niños. Pero lo que empieza siendo un trato entre camaradas, a veces cordial, a veces brusco, terminará constituyendo el inicio de una relación al menos importante y duradera en el recuerdo.

Esa relación es esbozada por la directora con pinceladas, breves, pero frecuentes pues si al principio Daniel la trata solo como a una cría pequeña y le molesta su indiscreción respecto de sus sentimientos por la Mica, no obstante será él el miembro del grupo que se acuerde normalmente de ella.

Puede indicarse que en la serie la presencia de la Uca-uca es más continua y comúnmente aparece como una más de los componentes de la pandilla en la mayoría de las escenas, incluso en algunas en las que no aparecía en la novela, como cuando la pelea entre las bandas, en los preparativos de la jornada de caza, en los ensayos y actuación del coro, en las escenas que acompañan la muerte y el velatorio de Germán y, sobre todo, cuando en la procesión fúnebre se coloca definitivamente al lado de Daniel. La mayoría de estas escenas no se recogían en la novela y entre ellas destaca por su dramatismo el momento en que la niña desaparece el día de la boda de su padre con Lola, manifestando con ello su rebeldía y oposición.

Será especialmente tras tomar conciencia de la lejanía de la Mica, mucho mayor y con novio, cuando Daniel estreche su amistad con la niña, con frecuentes diálogos serios entre ellos sobre el futuro, la boda del padre de ella, o su propia marcha. No en vano, como veremos, será la última persona de quien se despida antes de su partida del Valle.

En general, en sus encuentros, raramente transmiten sus sentimientos sino que sus relaciones están presididas por las miradas, siempre intensas en el caso de la Ucauca.

La mayor presencia física de este personaje en la serie contribuye a configurarlo como un contrapunto femenino afectivo que servirá a Daniel como referencia y nexo de unión con sus raíces en unos momentos en que está empezando a despedirse de sus orígenes y de una etapa de su vida.

El último capítulo de la serie cierra la narración y está dedicado a las despedidas. Efectivamente Daniel se va despidiendo de sus vecinos pero también lo va a hacer de su infancia y de su inocencia al enfrentarse por primera vez con la muerte. Germán, el Tiñoso, uno de sus mejores amigos, es sorprendido por esta en uno de los momentos más duros de la historia.

Lo que empieza como un juego más de niños, de los muchos que aparecen en el relato, se complica y convierte en tragedia. La cámara nos muestra una panorámica del paisaje descendiendo poco a poco desde una vista del cielo hasta la de las aguas del río. Sigue recorriendo su cauce mientras se escucha la música y con un picado aparecen los niños en pantalla (F46).



F46 *El camino* (J. Molina, 1977)

La voz en *off* nos los hace oír discutiendo sobre pájaros, demostrando el Tiñoso su sabiduría. La cámara baja a ras de suelo y sigue sus equilibrios por las rocas del río, sobre las que enseguida se precipitará Germán tras un resbalón. La sorpresa y la consternación más absoluta en el rostro de los dos amigos dan paso al siguiente fotograma en el que el cuerpo de su compañero yace en el fondo (Fs 47 y 48). De las miradas desgarradoras ante la caída del muchacho al río se pasa a las miradas sorprendidas ante los múltiples preparativos del funeral.



Fs 47 y 48 *El camino* (J. Molina, 1977)

A partir de ahí el relato se llena de detalles y matices y de la misma manera que en otra secuencia de la película se narraba con detenimiento antropológico todo el ritual festivo de una boda, ahora son los ritos que acompañan a la muerte los que se nos ofrecen con una mirada atenta y descriptiva: el amortajamiento del cadáver, su instalación para ser velado, el duelo de familiares y vecinos, con una fuerte presencia de las mujeres y, finalmente, la procesión fúnebre y el entierro propiamente dicho en el pequeño camposanto del pueblo.

La escena comienza con el niño en la cama atendido por el médico que confirma la gravedad de las heridas hasta el punto de que muere a los pocos minutos en una habitación presidida por diferentes imágenes religiosas. Con una enorme concisión, toda la pena del padre, sentado impotente sobre la cama, se resume en una sola frase “Germán, hijo mío”. Mientras su madre lo amortaja con su traje de Primera Comunión suena la música que refuerza el dramatismo del momento hasta que se instala el féretro en otra estancia. Como no podía ser de otra manera en la España de ese tiempo, la religión, cuyos ritos sacralizaban todos los hitos del ciclo vital, protagoniza la secuencia.

Como era habitual en el mundo rural, queda perfectamente reflejado el papel predominante de la mujer en todas las escenas del velatorio, desgranando continuos rezos y custodiando el cadáver en el interior de la vivienda familiar, relegando al hombre a un segundo plano. Por otra parte, son varios los momentos en que se ven las caras serias de los niños que por primera vez se enfrentan a la muerte (Fs 49 y 50).



Fs 49 y 50 *El camino* (J. Molina, 1977)

Puede destacarse, por otro lado, cómo se incluye en la narración cinematográfica el episodio de la novela referido al pajarillo muerto que Daniel, que lo ha cazado con un tirachinas para ello, desliza en señal de homenaje en el ataúd de su camarada, admirado conocedor de cada especie y de sus cantos. Además de la ternura y amistad de la que es reflejo la anécdota, de alguna manera esta es aprovechada para insinuar la credulidad y, un poco también, la falta de cultura de unos vecinos que rápidamente invocan un milagro (Fs 51 y 52).



Fs 51 y 52 *El camino* (J. Molina, 1977)

Como una prueba más de ello la realizadora sitúa ahora el duelo con los familiares rezando de rodillas ante el féretro y no, como hasta entonces, sentados en la habitación contigua. La credulidad de los asistentes contrasta con la reticencia a reconocer el milagro de don José, el cura, quien, al salir, se lo adjudicará a Daniel con un “buena la has liado”.

La ceremonia del entierro se inicia con el repique de campanas y la vista de la torre de la iglesia de la que va a salir el solemne cortejo fúnebre en procesión: los monaguillos con cruces y faroles, el sacerdote, el féretro, las coronas de flores y los acompañantes rigurosamente enlutados. El tiempo, nublado y ventoso, se convierte en un aliado más de la tristeza predominante, reforzada por una melodía suave y

melancólica. A subrayar que en el grupo la Uca ocupará una posición de privilegio junto a Daniel, acompañándole a partir de ahora en sus momentos más difíciles (Fs 53 y 54).

La comitiva va entrando en el cementerio en una escena en que cobra importancia la muralla que lo circunda y que separa el mundo de los vivos del de los muertos.



Fs 53 y 54 *El camino* (J. Molina, 1977)

Al entrar la cámara abandona el cortejo e inicia un movimiento ascensional siguiendo la alargada línea vertical de un ciprés como metáfora alusiva a la creencia en la subida al cielo del alma de Germán e, incluso, evocando una anterior novela de Miguel Delibes, *La sombra del ciprés es alargada*.

La ceremonia final del sepelio no se nos cuenta completa sino que, como si de una sinécdoque visual se tratara, se limita al momento del responso. En ella, mientras el tono de la música de fondo disminuye para permitirnos oír la oración del sacerdote, el *Pater noster*, planos generales se alternan con primeros planos de los rostros compungidos de los asistentes, destacando los de los antiguos compañeros de travesuras. Al concluir la plegaria vuelve a subir progresivamente la música de fondo y abriéndose el plano finaliza la secuencia.

Habría que señalar que, como hemos apuntado anteriormente, reflejando los usos y costumbres de la época, mientras que en la casa, ámbito privado, durante el velatorio han dominado las mujeres, su ausencia ahora es absoluta dado que el entierro, en tanto que ceremonia pública, es escenario exclusivo de los hombres.

Esta separación entre hombres y mujeres en el ceremonial de la muerte es algo ancestral en España y está recogido ampliamente en nuestra literatura y nuestro folclore. El asunto está muy presente, por ejemplo, en Lorca, quien ha sabido ilustrar muy bien los ritos y costumbre de la vida popular, y ha llevado el tema a sus últimas

consecuencias cuando en su obra *La casa de Bernarda Alba* la madre condena a sus hijas por el luto a permanecer ocho años encerradas en el hogar. Además de lo simbólico este hecho ejemplifica una vez más el escaso papel como protagonista de las mujeres en igualdad de derechos y su sometimiento a la autoridad, en este caso representada por la madre por la ausencia del padre, difunto.

3.3.2.8. Mirando al camino

Como contrapunto de la dureza de toda esta historia, el filme se cierra con la única escena onírica que aparece en imágenes, escena que no estaba presente en la novela.

En ella la cámara sigue el paseo de Daniel, solo por el campo, todavía con las ropas de la ceremonia fúnebre, destacando en primeros planos su mirada nostálgica a las tierras por las que hasta ese momento ha transcurrido su vida y planos más amplios de esos paisajes que observa para llevárselos en el recuerdo, siendo por ello recorridos por la cámara con especial lentitud. El sonido de una canción infantil ha estado sonando de fondo de toda la escena y ahora da paso a una imagen en la que vemos que quien canta es Germán, el niño difunto, subido a un árbol (Fs 55 y 56). Aunque este parece formar parte del paisaje que Daniel contempla, sabemos que solo está en su mente. Se diría que la despedida de la vida del Tiñoso quiere hacerse coincidir con la despedida del pueblo del protagonista, al emprender su “camino” hacia otras latitudes.



Fs 55 y 56 *El camino* (J. Molina, 1977)

Por otro lado también se nos quiere transmitir que la vida sigue, que aunque Germán se acabe de ir de nuestro lado permanece en el recuerdo, recuerdos que son el

bagaje que se lleva Daniel de su pueblo y es por esa razón por la que esta escena se abre a las de las despedidas.

En realidad estas se habían iniciado antes de la propia muerte de Germán, en una escena en que Daniel habla con Irene, la Guindilla menor. Pero no es una despedida en el sentido literal, ya que todavía queda algún tiempo para que el chico se vaya del lugar. Se trata de un encuentro espontáneo y es un momento que aprovechan ambos para hacer un balance de sus vidas, de su significado en el pueblo. Debe anotarse que la escena, delicada y serena, es otra de las que no aparecía en la novela.

El diálogo, que como se ha apuntado no se recoge de la novela, pues estos dos personajes nunca aparecen dirigiéndose el uno al otro, pone de manifiesto la similitud de dos almas gemelas, de dos personas que sufren por su propia debilidad: Irene por el pecado que ha cometido al entregarse a un hombre y Daniel por tener que abandonar el valle contra su voluntad para dedicarse a estudiar, algo, entonces, muy alejado de sus intereses. El joven busca respuestas a su situación e Irene le contesta con una enorme sencillez, y considerando que eso lo aclara todo, que en la vida con frecuencia deciden por ti, sobre todo si eres precisamente una persona débil como ella, mujer soltera, por lo tanto sin capacidad para disponer con libertad sobre su vida, y como él, un niño cuyo futuro deciden sus padres o, mejor, su padre, el varón, el cabeza de familia (F57).



F57 *El camino* (J. Molina, 1977)

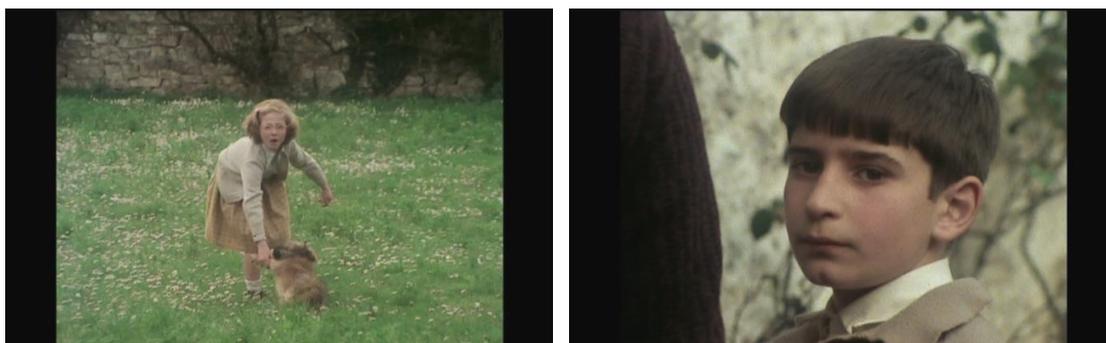
Irene aparece en pantalla, como casi siempre, sobre todo después de su deshonra, cabizbaja, triste y enlutada, como penitencia por su pecado. Daniel, que empieza a dejar de ser niño, se comporta con una gran delicadeza y le ofrece a la mujer una flor para mitigar su pena. Aun cuando esto no es una escena de amor –no es eso lo que se propone ninguno de los dos protagonistas–, sí es una de las muchas escenas en que los sentimientos personales aparecen expuestos con una enorme sobriedad, ternura y sutileza.

El núcleo del diálogo es filmado con la cámara en posición fija mostrándonos a los dos protagonistas en el mismo plano aunque es puntuado en algún momento por la alternancia de sus rostros en plano/contraplano. Podría destacarse que es este un

momento en el que prima el interés de la conversación por lo que hay ausencia de música y solo está presente el sonido ambiental.

Será tras la muerte de Germán, el Tiñoso, cuando Daniel se despidiera sucesivamente de sus vecinos, siempre en compañía de su padre, quien en realidad es el que ha tomado la decisión de la partida.

Se escenifican al respecto las despedidas de algunos de los vecinos más significativos en su infancia que coinciden en animarlo ante su marcha, como Paco, el herrero (“pondremos tu nombre a una calle del pueblo”) y Quino, el Manco (“quien pudiera hacer otro tanto”) o Lola, la Guindilla mayor, quien, por su carácter, no pierde oportunidad de desearle que en el colegio “te metan un poco en cintura”. En esta última despedida, la de Quino y Lola, estará presente Uca-uca que, mientras que juguetea con el perro, no pierde de vista a Daniel, quien le devuelve la mirada (Fs 58 y 59).



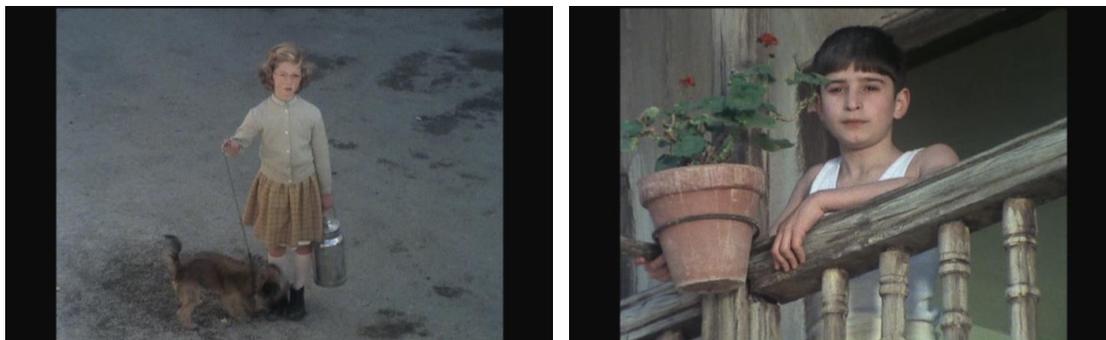
Fs 58 y 59 *El camino* (J. Molina, 1977)

La narración va a terminar definitivamente al cerrarse el *flashback* con que se iniciaba el primer capítulo.

Estamos de nuevo en la misma noche en la que comenzaba el relato, en la que a Daniel le costaba conciliar el sueño por la inminencia de la partida. Efectivamente mientras la voz *over* nos sitúa otra vez en aquel momento lo vemos preparando el equipaje con su madre, que lloriquea por tener que “perder” a su hijo. De nuevo el chico se echa en la cama y no puede dormir, como pone de manifiesto su agitada respiración, cuando oye el silbido del tren en el que se marchará.

Solo queda, ya de mañana, que Daniel se enfrente con su último adiós. Pero antes lo llama desde el camino su inseparable Uca para despedirse ahora, pues no podrá en la estación por tener que hacer un encargo. En esta escena la ventana de su cuarto

enmarca la separación definitiva de los dos niños que se miran intensamente a distancia (Fs 60 y 61). Uca-uca ya no está al alcance de Daniel, empieza a formar parte de ese mundo que se aleja y que sin duda él añorará.



Fs 60 y 61 *El camino* (J. Molina, 1977)

Es en este momento cuando casi por primera vez Daniel rompe su mutismo hacia la Uca y le habla incluso con una media sonrisa: “Uca-uca, no dejes que la Guindilla (que se ha convertido en su madrastra) te pegue”. Con esta frase el filme está sugiriendo los nuevos sentimientos de aprecio hacia su amiga, a la que ahora ve con otros ojos. No obstante quizá la frase final de la novela era más evocadora aún de esos sentimientos: “Uca-uca, no dejes a la Guindilla que te quite las pecas, ¿me oyes?, no quiero que te las quite”.

Precisamente estas palabras sí eran recogidas en la versión de Ana Mariscal sobre la novela. Como es lógico, no es esta la única diferencia entre ambas versiones cinematográficas. Podría citarse por ejemplo que hay dos escenas, a nuestro juicio claves, la boda del Manco y Mariuca y la de la caza de Daniel y su padre, que no aparecen en la primera versión mientras que sí constituyen dos de las escenas más sugerentes de la de Molina. En relación con ello creemos que tiene sentido traer aquí unas palabras de Ana Mariscal: “existe otra película sacada del mismo título [se refiere a la obra de Molina] que en nada se le parece. Y ese es el encanto del cine y su maridaje con la literatura. Una sola obra puede inspirar infinidad de imágenes y sentimientos, tantos como personas lean una obra literaria”¹²⁰.

Volviendo al trabajo de la realizadora cordobesa, en la última escena la cámara va de un primer plano de la maleta llena de ropa a la cara de Daniel, por primera vez llena de lágrimas, como signo de que no hay vuelta atrás, de que la despedida es ya

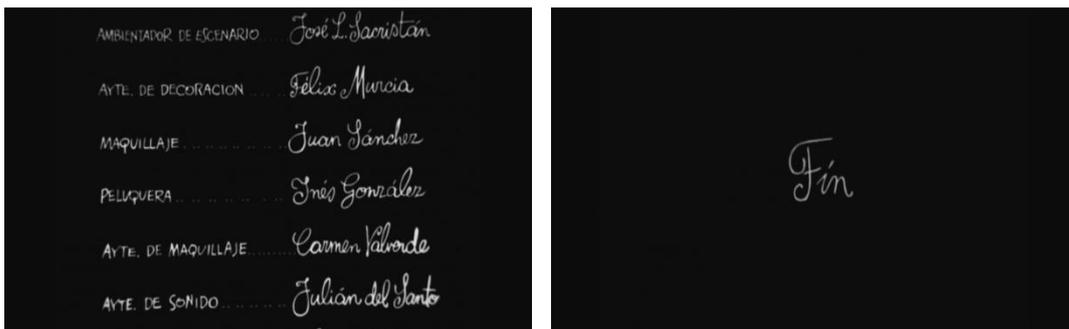
¹²⁰ GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. *Miguel Delibes. La imagen..., op. cit.* p. 73.

irreversible. Con una gran capacidad de síntesis se nos pone en el centro del problema: la partida y el abandono de su mundo —ejemplificado con la maleta y la ropa— hacen llorar al muchacho (Fs 62 y 63). Mientras, todos sabemos que su cara sigue mirando a la Uca, fuera de campo, a la que probablemente está convirtiendo en su nexo de unión con el mundo que deja atrás.



Fs 62 y 63 *El camino* (J. Molina, 1977)

En ese instante y sin congelarse la imagen —como sucedía en los otros capítulos de la serie—, los títulos de crédito aparecen sobre su rostro que sigue parpadeando y con lágrimas y al que la cámara se acerca hasta un primerísimo primer plano. En algún momento ha empezado la música que ha venido puntuando siempre el comienzo y el final de cada capítulo y que nos anuncia que el relato va a acabar definitivamente. Ahora, finalmente, los últimos títulos se sobrepresionan sobre un fundido en negro que da paso a la palabra “Fin” (Fs 64 y 65).



Fs 64 y 65 *El camino* (J. Molina, 1977)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras el análisis que hemos realizado se puede constatar que, aun cuando para elaborar su serie *El camino* Josefina Molina parte del texto novelesco homónimo de Miguel Delibes, siguiendo muy de cerca su significado, enseguida se advierte, no obstante, que ello no está en absoluto reñido, como hemos tenido ocasión de ver, con la capacidad de la realizadora para su adaptación al medio televisivo, creando con ello una obra original.

En la adaptación que hemos analizado se concilian fidelidad y creatividad, puede señalarse que la autora, con una gran economía de medios y con la necesaria selección de momentos del texto original, a los que ordena y estructura a su manera, consigue transmitir, en una obra de auténtica personalidad, la mayoría de los sentimientos que afloran en la novela de Delibes.

Entre ellos cabría destacar el respeto por el medio y el recelo ante un progreso deshumanizado; la añoranza por el paraíso perdido y por la infancia; la curiosidad inagotable de un niño y su libertad de movimientos en medio de una vida sencilla, pero también la cortedad de miras que preside un mundo que todavía no se ha recuperado del todo de una guerra civil; el ambiente cerrado y controlado del pueblo; la presencia del cotilleo y la murmuración y la moral estrecha de alguna manera impuesta por la Iglesia y defendida por los más “privilegiados”.

Con todo esto la directora nos ofrece un “fresco” de la vida rural española de los años cincuenta en un pueblo concreto pero que podríamos extrapolar a cualquier otro, valiéndose para ello de un lenguaje propio con el que configura su relato.

Así, si en definitiva el núcleo de interés principal en esta obra está en la naturaleza y en el campo del medio rural castellano es lógico que nos encontremos en una realización donde predominan los exteriores sobre las secuencias de interior. Incluso, en la mayoría de los casos los dos tipos de ámbitos se contraponen en su significado: la libertad de los exteriores frente al encorsetamiento-control de los interiores.

La alegría de una boda, la majestuosidad de la caza y la espontánea cotidianeidad de las travesuras infantiles tienen su oposición en el comedimiento de las

escenas en la iglesia, el férreo intento de control en la sala de cine, los castigos de Sara al Moñigo o, en general, la casa como símbolo del poder paterno.

En esa dualidad de ambientes el uso de la luz y la cuidada fotografía con la que se filma tienen una enorme importancia como elementos dramáticos. Frente a la claridad, en muchos casos luminosidad, de las escenas de exterior, mayoritariamente diáfanas y de amplios horizontes, en los interiores predominan la poca profundidad de campo, la oscuridad, la luz focalizada y la monocromía, generalmente de tonos ocres, aspectos todos ellos configuradores de ambientes en muchos casos opresivos.

A destacar también el montaje de las secuencias con la acertada utilización en muchos casos de primeros planos introductorios que resumen lo que a continuación se plasma en imágenes, como por ejemplo el cartel de “Cerrado por deshonra” y la fachada de la estación para el drama de la Guindilla menor, el río premonitorio para las muertes de Josefa y Germán o el búho para la escena de caza, entre otros.

Esta manera de hacer progresar las imágenes junto con el uso del plano/contraplano o el diálogo visual que establece la oposición entre el sujeto que ve y el objeto de su mirada, son todos ellos recursos que contribuyen a la organización del espacio del relato.

En cuanto al tiempo en escena, además del recurso narrativo que ordena el conjunto de la historia y que supone el gran *flashback* que la enmarca –del anochecer al alba del día de la partida de Daniel– y que engloba todas las anécdotas argumentales, se puede contraponer también el ritmo dinámico de muchas de las escenas de exterior con otro más lento y reposado en las de interior.

A ese respecto puede comentarse también que es la presencia de la música frente a los silencios o, incluso, el sonido ambiental, los que contribuyen a crear atmósfera. Efectivamente la banda sonora juega por ejemplo con la música de suspense para las escenas del jardín de la Mica en el que entran furtivamente los niños o con las melodías delicadas y suaves para los momentos de un cierto romanticismo, hasta llegar a los irónicos compases del trombón en las secuencias más guiñolescas. Por el contrario el inteligente uso del sonido ambiental y de los silencios, a veces más expresivos, nos acercan al río o a las vías del tren y envuelven el diálogo pausado entre Daniel e Irene,

la Guindilla menor. Es oportuno apuntar aquí que esta fue una de las primeras producciones televisivas que se rodó con sonido directo.

Toda esta labor creativa de la realizadora, unida a la buena interpretación del conjunto de los actores crea una galería de personajes poderosa y de gran entidad para cuya construcción bastan, en la mayoría de los casos, cortas pero certeras pinceladas.

En relación con esto, pese a tratarse de actores no profesionales, el rostro de los cuatro niños protagonistas queda nítidamente en nuestra retina. La mirada curiosa y penetrante de Daniel; la dulzura y docilidad de Germán, tan conocedor de los pájaros; el rostro resuelto y decidido de Roque, el cabecilla de la pandilla o la mirada fiel de Uca-uca, bastan para presentarnos su personalidad.

De entre los adultos despuntan los padres de los niños: Salvador, el quesero, con la continua preocupación por el futuro de su hijo; Paco, el herrero, fuerte, sentencioso y bebedor; Andrés, el zapatero, eterno trabajador y padre de familia numerosa o Quino, el Manco, siempre soñador y enamorado (primero de Mariuca, la madre de Uca-uca, y al final del relato de Lola, la Guindilla mayor) y cercano a los niños a los que asombra con sus relatos. Junto a ellos tienen también relevancia don José, el cura, riguroso cuidador de la moral a la vez que comprensivo, o don Moisés, el maestro, bonachón pero inflexible con los niños.

Pero en esta variada galería de protagonistas son, sin duda, algunos de los personajes femeninos los que sobresalen en la historia por encarnar auténticos prototipos y llevar el peso de muchos momentos de la narración. En comparación con ellas los hombres aparecen como más monolíticos y con menos matices. Entre esas figuras femeninas descollan con personalidad propia:

La Mica, encarnación del ideal amoroso, la belleza, la modernidad, la luz, pero que a la vez, como todo ideal amoroso, representa lo inalcanzable. Aunque su aparición en escena no es muy frecuente, su belleza, elegancia y aspecto grácil inundan la pantalla y explican claramente la admiración de Daniel.

La Uca-uca personifica la amistad desinteresada y realista, a pie de tierra. Su sencillez y su sinceridad sin tapujos están presentes en la fuerza de su mirada. En alguna ocasión se ha comentado que quizá Josefina Molina debería haber elegido actores

profesionales para interpretar a los niños de la serie con mayores matices. En este caso el poder de su mirada, siempre fija en Daniel, justifica su presencia.

Irene, la Guindilla menor, es la tragedia, el prototipo de la mujer sojuzgada y sin libertad ni para el amor ni para organizar su vida. Claro símbolo de la mujer sometida por su entorno y por la moral dominante, tiene, no obstante, su momento de rebeldía cuando ante el noviazgo de su hermana, sintiéndose maltratada, estalla por una vez. Es quizás una de las grandes creaciones de la serie pues mientras que en la novela, salvo por su deshonra, es un personaje bastante desdibujado y con poco significado, aquí es construido con muchos matices y protagoniza alguna de las escenas más valiosas como aquella –debida a la creatividad de la directora–, en que habla con Daniel sobre la manera como son manejados por otros. El rostro de Alicia Hermida, su intérprete, refleja con brillantez la tristeza contenida.

Lola, la Guindilla mayor, es el dominio y el poder, la moral y el prototipo de castidad hasta que se enamora. Aunque este personaje era ya en la novela uno de los vehículos que conducían el relato, también es trasladado a la pantalla con una gran personalidad. Su presencia en la historia es continuada y se erige en controladora de costumbres e incluso de personas, como de su hermana y, tras su matrimonio, de Quino el Manco y Uca-uca. Al dibujo del personaje contribuye la labor de dirección de la realizadora pero en este caso también, de manera muy significativa, el carisma actoral de su intérprete, Amparo Baró. Actriz mayoritariamente de comedia, siempre al borde del histrionismo, es un prodigio de contención cuando su rostro expresa sus sentimientos por Quino, su salvador de los airados jóvenes del pueblo.

Con menor peso, pero también muy bien definidas, encontramos a Josefa, la suicida por amor; Sara, la dominante hermana del Moñigo, poco agraciada e ingenua enamorada; las madres (de Daniel y Germán), típicas amas de casa, trabajadoras y siempre en un segundo plano y el grupo de vecinas cotillas guardianas de la moral.

Junto a la habilidad de Josefina Molina para construir estos personajes y dirigir a sus intérpretes podemos destacar otro de los rasgos de su trabajo: la delicadeza, sensibilidad y pudor a la hora de abordar las relaciones personales de todo tipo. Son esos valores los que definen tanto las relaciones afectivas de Daniel con la Mica o Uca-uca, como las de confianza y complicidad con Irene e, incluso, están presentes cuando

los niños comentan entre ellos sus temores. Es este un rasgo de estilo habitual en todas las creaciones de la autora.

Por último, señalemos también que de la misma manera que la adaptación exige la selección y supresión de episodios ocurre igual con los personajes, muchos de los cuales aparecían en la novela pero no lo hacen en la serie o apenas son identificables por ejercer un papel secundario. Es el caso de Cuco (el factor), don Ramón (boticario y alcalde), don Antonio (el Marqués), Gerardo (el Indiano) y su mujer (la Yanqui), Pascualón, Antonio (el Buche), Esteban (el panadero), Pepe (el Cabezón), Lucas (el mutilado), Ángel (el cabo de la guardia civil) o las Lepóridas.

Con nuestro análisis hemos pretendido poner de manifiesto, que la adaptadora elabora una obra lo suficientemente personal sin por ello dejar de plasmar en pantalla los contenidos e intenciones esenciales de la obra originaria. Creemos que puede afirmarse que el recuerdo que el lector tenga de la novela *El camino* no eclipsa las impresiones que la serie *El camino* transmite a su espectador. Y ello es posible por la habilidad de la directora para seleccionar y ordenar anécdotas y personajes y proyectarlos en pantalla con un lenguaje y una temporalidad personales y una serie de rasgos de estilo, o estilemas, que dotan a esas anécdotas de nuevos matices. Entre ellos podríamos mencionar el uso del *flashback*, el montaje alterno, el recurso a la voz en *off* y *over*, el predominio de interiores o el uso del silencio como elemento expresivo, entre otros.

ESQUILACHE, UN SOÑADOR ATEMPORAL

4. *ESQUILACHE*, UN SOÑADOR ATEMPORAL

Si, como hemos tenido ocasión de poner de manifiesto la serie *El camino* es una adaptación cercana a la novela homónima de Delibes, aunque no por ello exenta de originalidad como texto fílmico, con *Esquilache* Josefina Molina da un paso más allá al enfrentarse a un filme mucho más personal en el que adapta el drama de Antonio Buero Vallejo, *Un soñador para un pueblo*, compartiendo con él gran parte de su contenido pero construyendo un relato totalmente nuevo y mucho más libre. Como se verá, el drama original del que parte será estructurado con unas pautas temporales, espaciales y dramáticas que nada tienen que ver con las de la obra de teatro inicial.

Esquilache ocupa un lugar muy significativo en la creación cinematográfica de la autora, filme de la Transición Española, recoge de manera directa e intensa las preocupaciones de Josefina Molina como mujer de ese tiempo. Como todos sus trabajos, este también refleja, aunque de manera mucho más explícita, un compromiso, en gran medida político, con los acontecimientos que entonces se estaban produciendo en la historia de España.

Así, no es una mera coincidencia que el 12 de junio de 1985, siendo presidente del Gobierno español Felipe González y ministro de Asuntos Exteriores Fernando Morán, se firme el Tratado de Adhesión a la Comunidad Europea, en el mismo acto, por otro lado, que también se adhería Portugal. En virtud de ese tratado España es miembro de pleno derecho de la comunidad desde el 1 de enero de 1986. El país pues, empezaba a cambiar y tras la etapa de cerrazón a toda influencia extranjera, por considerarla nefasta, se iniciaban la apertura al exterior y los procesos de cambio.

En este contexto, la cinta se rodará en 1988, momento de especial significación simbólica, como cuenta la propia directora.

Cuando teníamos terminado el guión supimos que en 1988 se iba a celebrar oficialmente el Bicentenario de la muerte de Carlos III, personaje clave de *Esquilache*. La película estaba en montaje cuando en la prensa y demás medios se hablaba de la Ilustración. Vimos la primera copia poco antes del 14 de diciembre de 1988, día de la huelga general y aniversario de la muerte de Carlos III hacía 200 años¹²¹.

Finalmente se estrenaría en Madrid el 26 de enero de 1989 en los cines Carlton, Paz y Real Cinema.

El interés de Molina por la figura del político ilustrado es, lógicamente, el de entenderlo, aunque con muchos matices, como símbolo de los deseos de cambio para una España anclada en el pasado y cerrada al avance histórico de los demás países. Aunque siempre sean discutibles o matizables los paralelismos históricos, es evidente que tanto la Ilustración como la época de la Transición persiguen aires renovadores y de modernidad para una España anquilosada.

Como una abanderada más de esos deseos, la directora cordobesa concibe esta historia como su aportación personal a la transformación de las estructuras de nuestro país. Pero para ello la cineasta no inventa, no crea sola, sino que a la ingente información histórica a la que acude añade un relato dramático que le ayuda a dar corporeidad física y estética al texto de Buero, que era ya una primera aproximación artística a un personaje al que el propio dramaturgo transfiere sus propios ideales de cambio para un país aún más férreamente encorsetado, al ser escrita la obra en plena Dictadura.

La autora, con sus propias palabras explicita el momento en el cual se inicia su interés por esta figura:

Tiempo atrás, en 1958, había visto representada en Córdoba la obra de Buero Vallejo «Un soñador para un pueblo». En el 86 tropecé entre mis libros con el texto impreso y lo leí con detenimiento y sorpresa: la obra de Buero tenía ahora

¹²¹ MOLINA REIG, J. *op. cit.* p. 131.

otra lectura, al hilo de la experiencia política que vivíamos. Terminé la última página convencida de que podía convertirse en una película¹²².

El marqués de Esquilache se erige pues en el núcleo de interés sobre el que reflexionan primero Buero y luego Molina y a partir del cual vehiculan sus creaciones sobre esa figura y sus paralelismos sociopolíticos con sus épocas personales, pese a que son conscientes también de la existencia de muchas diferencias y peculiaridades. Es en este contexto donde la autora elaborará su reflexión sobre el poder y su incidencia en el devenir de un país. Antes de adentrarnos en el proceso de creación de la película conviene aportar unas pinceladas que contextualicen la personalidad del político y su tiempo.

4.1. La figura de Esquilache en el reinado de Carlos III

El protagonista del filme *Esquilache* y del drama bueriano que lo inspira, don Leopoldo de Gregorio, Marqués de Esquilache, fue ministro de Carlos III, uno de los monarcas españoles más representativos de la época de la Ilustración, momento histórico en el que se establecen los principios que transformarán al país en un estado moderno.

4.1.1. La época de la Ilustración

Con el término de Ilustración se conoce a un movimiento cultural, intelectual e ideológico que surge en la Europa del siglo XVIII y que se basa en el racionalismo y en el utilitarismo, en la defensa y difusión de los valores de la educación y de los avances científicos, así como del progreso técnico. Se desarrolló hasta el inicio de la Revolución Francesa, aunque en algunos países –como España– se prolongó durante los primeros años del siglo XIX. Su denominación se debe a la finalidad explícita que declaraba el propio movimiento de acabar con las tinieblas que envolvían a la humanidad mediante

¹²² *Idem*, p. 129.

las luces de la razón. Por este motivo el siglo XVIII es también conocido como el “Siglo de las Luces”.

La Ilustración en España se inscribe en el marco general de la Ilustración europea participando por lo tanto de los grandes principios que definían al movimiento: el uso del espíritu crítico, la fe en la razón, la confianza en la ciencia y el afán didáctico para la difusión de sus ideas. Las influencias que recibe el desarrollo de este movimiento en España son esencialmente francesas e italianas.

Los ilustrados fueron una minoría culta de la sociedad constituida por nobles, funcionarios, burgueses y clérigos, y en algunos momentos encabezada por los propios reyes. Los intereses fundamentales de los ilustrados españoles fueron la reforma y reactivación de la economía, la crítica moderada de algunos de los aspectos de la realidad social del país y el interés por las nuevas ideas políticas liberales, aunque, en su mayor parte, sin llegar a apoyar los planteamientos revolucionarios.

Su afán reformista les llevó a un enfrentamiento con la Iglesia, sobre todo con sus capas dirigentes, y con la mayor parte de la aristocracia, por cuanto pese a las pretensiones de la minoría ilustrada, la mayoría del país seguía apegada a los valores tradicionales.

[Los principios ilustrados] comienzan a adquirir consistencia y a difundirse durante la primera mitad de la centuria; alcanzan su apogeo, informando una «revolución desde arriba», con las generaciones que ocupan las riendas del poder entre 1748 y el estallido de la Revolución francesa en 1789, y entran en crisis con el viraje en sentido conservador como actitud defensiva frente al proselitismo revolucionario. Este viraje explica la conversión del Despotismo ilustrado en puro y simple despotismo ministerial, es decir, en conservar sólo del primero su aparato externo: la dictadura de la administración sobre el país¹²³.

En España, en las primeras décadas del siglo, destacaron entre las personalidades ilustradas Benito Jerónimo Feijoo, (1676-1764) sacerdote y escritor, y Gregorio Mayáns, (1699-1781) historiador y lingüista, y es entonces cuando se crearon las principales Academias, como la Real Academia de la Lengua, fundada en 1713, la de la

¹²³ REGLÁ, J., JOVER, J.M. y SECO, C. *España moderna y contemporánea*. Barcelona, Teide, 1967. p. 127.

Historia, en 1735, y la de Medicina, que, aunque fundada definitivamente en el siglo XIX, tiene su origen en la creada en Madrid en 1734. Todas estas instituciones fueron los principales exponentes del aprecio por el saber y su difusión que caracterizó a los ilustrados.

Otras figuras claves de la Ilustración española fueron Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache, (1700-1785), Pablo Jerónimo Grimaldi (1710-1789), Pedro Pablo Abarca de Bolea, Conde de Aranda (1719-1798), Pedro Rodríguez, Conde de Campomanes (1723-1802) y José Moñino y Redondo, Marqués de Floridablanca (1728-1808), todos ellos ministros durante el reinado de Carlos III.

Tras algunos importantes impulsos reformistas que tuvieron lugar durante el reinado de Fernando VI (1746-1759), la Ilustración llega a su apogeo con el reinado de Carlos III (1759-1788). Los ministros de este monarca, en su mayoría representantes del espíritu renovador, trataron de elevar el nivel económico y cultural del país, y en concreto su interés por la educación y el progreso científico se concretó en la creación de instituciones de enseñanza secundaria y superior y en la reforma de las universidades.

El monarca se va a apoyar en las ideas de estos políticos para transformar el país, aunque en todo caso esa transformación era producto de la voluntad del poder y no tanto de la participación de los afectados en el proceso. Los cambios eran más algo que se otorgaba al pueblo, que una conquista del mismo. Esta situación es la que se define como despotismo ilustrado y queda perfectamente resumida en el lema de “todo para el pueblo pero sin el pueblo”.

Con posterioridad al reinado de Carlos III la Ilustración siguió desarrollándose alcanzando incluso al siglo XIX, en el que algunos de los proyectos de épocas anteriores fueron retomados y reformulados por obra de políticos como Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) o Juan Meléndez Valdés (1754-1817).

4.1.2. El reinado de Carlos III. Su labor transformadora en el reino de España y en la ciudad de Madrid

Carlos III, tercer hijo de Felipe V y el primero de los que este tuvo con su segunda mujer, Isabel de Farnesio, nació en Madrid en 1716 y murió en la misma ciudad en 1788. Fue primero rey de las Dos Sicilias (Nápoles y Sicilia) con el título de Carlos VII (1734-59) y posteriormente rey de España como Carlos III (1759-88). Antes de su llegada al trono español este había sido ocupado, a la muerte de su padre, por su hermanastro Fernando VI, hijo de Felipe V y su primera mujer, María Luisa de Saboya. Fue tras el corto reinado de su hermanastro (1746-1759), que murió sin descendencia, cuando Carlos III subió al trono español. Al marchar de los territorios italianos, en 1759, abdicó y nombró como rey de las Dos Sicilias a su hijo, menor de edad, Fernando IV.

Como rey de España Carlos III se caracterizó por sus intenciones reformistas y su deseo de modernizar y mejorar las estructuras políticas del país y fue un claro ejemplo de la monarquía ilustrada, de ahí que en muchos casos se le identifique con el nombre de “rey ilustrado”.

Aun cuando pueden encontrarse valoraciones muy diferentes sobre el soberano, su personalidad y su reinado, en general el balance sobre su persona es bastante positivo entre los diferentes historiadores, como queda por ejemplo de manifiesto en algunas de las afirmaciones del siguiente retrato:

Como persona y como rey, Carlos III fue muy superior a su padre y hermanos y a su hijo, pues supo rodearse de ministros capaces de orientar favorablemente las fuerzas económicas actuantes. [...] Los hombres de gobierno, elegidos y sostenidos por el rey, supieron darse cuenta de qué elementos habían de manejar en el país y encauzar las fuerzas económicas en un sentido que supusiese [...] una transformación de la sociedad que permitiera una equidad mayor en la distribución de los recursos y de los bienes. [...] Carlos III resulta un rey excepcional por comparación. No fueron frecuentes, ni en sus antecesores ni en sus sucesores, su buen sentido, su carácter serio y ecuánime. [...] La llegada del rey a Madrid reflejó bien, al igual que en Barcelona, el deseo de sus súbditos de verse gobernados por un hombre de experiencia, en posesión de todas las facultades y capaz de poner orden en los asuntos externos e internos. Su labor

en Nápoles le había calificado como un auténtico monarca ilustrado, capaz de enfrentarse con tradiciones contrarias a la razón¹²⁴.

No obstante, aunque con su labor “inició muchos de los cambios proclamados por la intelectualidad cortesana [y aunque] las reformas se sucedieron a buen ritmo, su reinado no puede calificarse de rupturista”¹²⁵. No olvidemos que estamos en los momentos del Despotismo Ilustrado y que este no llegará a acercarse a las ideas revolucionarias que poco después transformarán a Europa.

De todos modos, su etapa de gobierno en Italia le había convertido “en un monarca ilustrado a los ojos de las clases más cultas y emprendedoras de España [...] [que] confiaban en que el monarca se convirtiera en el ariete con el que derribar las murallas del inmovilismo”¹²⁶ que en gran parte representaban muchos de los miembros del estamento nobiliario y la propia Iglesia, que todavía mantenía, por ejemplo, el tribunal de la Inquisición.

El proyecto reformista de Carlos III y sus ministros pretendió una serie de cambios entre los que destacaban la uniformización de las leyes en un único corpus legal, una nueva división del territorio nacional en provincias, la unificación de los impuestos, el desarrollo y difusión de la enseñanza mediante el establecimiento de unos estudios comunes, la abolición de los privilegios de los militares, etc. En el campo de la economía fueron muchos también sus esfuerzos y se podría destacar el ambicioso plan de carreteras emprendido que perseguía enlazar la capital del reino con sus diferentes regiones, en un intento de facilitar con ello un mercado unificado que hiciese avanzar la economía nacional. Las Sociedades de Amigos del País fueron otra de las innovaciones ligadas con el campo de la economía. “Las Sociedades de Amigos del País -45 entre 1774 y 1786-, creadas a imitación de la Bascongada (sic), e impulsadas desde arriba por Campomanes, nacieron ante todo para el estudio y fomento de las economías locales y regionales. Su labor fue, por lo general, extraordinaria”¹²⁷.

¹²⁴ ANES, G. *El antiguo régimen: los Borbones*. Vol. IV de *Historia de España Alfaguara*. Madrid, Alianza Editorial-Alfaguara, 1975. pp. 361-363.

¹²⁵ GARCÍA DE CORTÁZAR, F. *Historia de España desde el arte*. Barcelona, Planeta, 2007. p. 351.

¹²⁶ GARCÍA DE CORTÁZAR, F. *Historia de España. De Atapuerca al Euro*. Barcelona, Planeta, 2002. p. 146.

¹²⁷ FUSI AIZPURUA, J.P. y CALVO SERRALLER, F. *op cit.* p. 207.

Otro de los ámbitos en el que también destacó su política de cambios fue en el del urbanismo en un intento de racionalizarlo y modernizarlo. El lugar emblemático de sus intentos reformistas en este campo fue la ciudad de Madrid.

En los inicios de su reinado, Madrid era un laberinto de callejuelas oscuras y estrechas con un alumbrado deficiente y palacios de escaso mérito arquitectónico. Siguiendo la línea ya practicada en Nápoles el monarca se empeñó en corregir el caos y la suciedad de la capital de su imperio. Bajo su mirada, se introdujeron medidas higiénicas y se favoreció el adecentamiento de las calles, se erigieron edificios y monumentos que simbolizaban el poder real y se creó una línea de paseos entre el núcleo antiguo y el parque del Buen Retiro [que definen el actual eje del Paseo del Prado]¹²⁸.

Los principios de esta política urbanística se exportaron durante su reinado a muchas de las ciudades del territorio nacional y presidieron también la fundación de nuevos núcleos urbanos como los andaluces de La Carolina (Jaén), La Carlota (Córdoba), o La Luisiana (Sevilla). Estas fundaciones se inscribían en un proyecto promovido por el Estado de realizar “una serie de colonizaciones para promover la explotación de tierras no cultivadas; en Sierra Morena, la más exitosa de todas las experiencias dirigida por Pablo de Olavide, entre 1769 y 1775, se construyeron un total de quince pueblos”¹²⁹.

Sin embargo, como era de esperar, “la voluntad reformista de su gobierno levantó un vendaval político y, como en otras ocasiones chocó con la oposición de las clases dominantes y la Iglesia”¹³⁰, cuyos intereses sirvieron en algunos momentos para azuzar a las clases populares contra la política del rey y sus ministros, como ocurriría con la revuelta conocida como “motín de Esquilache”.

Hay que recordar que, tras su etapa en Italia como rey de las Dos Sicilias, Carlos III colocó en su gobierno como ministros a varios de procedencia italiana y que ya habían colaborado con él en aquellas tierras. Estos políticos traían consigo las ideas de la Ilustración y pretendían ayudar al rey en su política reformista. Uno de los que

¹²⁸ GARCÍA DE CORTÁZAR, F. *Historia de España desde...*, *op. cit.* p. 363.

¹²⁹ FUSI AIZPURUA, J.P. y CALVO SERRALLER, F. *op. cit.* pp. 207-208.

¹³⁰ GARCÍA DE CORTÁZAR, F. *Historia de España. De Atapuerca...*, *op.cit.* p. 152.

despertó mayor animadversión entre los sectores más inmovilistas del país fue el marqués de Esquilache.

Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache, (Mesina, 1700-Venecia, 1785) había acompañado en Italia a Carlos III primero como encargado de la administración de las aduanas de Nápoles y luego como secretario de Hacienda, Guerra y Marina. Una vez en España fue designado secretario de Estado de Hacienda, cargo que ocupó entre 1759 y 1766.

Desde este puesto fue uno de los decididos apoyos del monarca en sus ideas reformistas y en el reforzamiento de su poder en detrimento de los privilegios de la nobleza y el clero, al que se exigiría el cumplimiento del Concordato y se reduciría su capacidad de jurisdicción. Intervino también en otras muchas medidas más puntuales, aunque de cierta utilidad social, como la implantación de montepíos de viudas y huérfanos militares o la creación de la lotería.

Otro de los ámbitos en que más destacó su labor tiene que ver con las numerosas obras que se acometieron en la ciudad de Madrid, como ya se ha apuntado, a la que se había propuesto hacer entrar en la modernidad europea. Con ello se pretendía que esta ciudad, considerada por muchos como la capital más sucia e insalubre del continente, adoptase una nueva fisonomía. En este sentido iban encaminadas algunas de las medidas de gobierno de Esquilache, quien promovió la pavimentación y el alumbrado nocturno de las calles, la apertura de nuevos paseos y jardines, y la limpieza de la ciudad de basura y desechos por medio de la construcción de pozos y fosas sépticas.

A lo largo de su estancia en el gobierno este político acumuló mucho poder, lo que unido a su condición de extranjero y a algunas de las reformas que estaba aplicando contra el sentir de amplios sectores de la población –como los cambios en las vestimentas y el sistema público de iluminación–, contribuyó a que se granjeara muchas enemistades y a que finalmente fuese culpado de todos los males del pueblo, llegando a acusársele por todo ello incluso de corrupción.

Una muestra de las críticas hacia Esquilache y el descontento popular con su gestión puede verse en una sátira popular del momento que ironizaba sobre su poder e incluso sobre la posibilidad de que manejara al rey a su antojo, como puede verse en estos versos:

Yo, el gran Leopoldo primero,
marqués de Esquilache agosto,
a España rijo a mi gusto
y a su rey Carlos Tercero.
Entre todos me prefiero,
ni lo consulto ni informo,
al que obra bien le reformo,
a los pueblos aniquilo,
y el buen Carlos, mi pupilo,
dice a todo: «me conformo»¹³¹.

Tampoco faltan coplillas irónicas de la época en las que, además de lo anterior, se pone de manifiesto el rechazo a lo extranjero. Así puede leerse:

Viva Carlos Tercero
y los españoles,
ya no dirá Esquilache
que son collones. (cobardes)
Dicen los españoles,
regocijados:
ya tenemos ministros
castaños claros.
Viva Carlos Tercero,
muera Esquilache,
y que a los extranjeros
nos los despache¹³².

4.1.3. El motín de Esquilache

El motín de Esquilache constituye un episodio de nuestra historia muy importante y significativo e ilustra claramente los vaivenes de toda política reformista e innovadora. El conocido como motín de Esquilache tuvo lugar en la Semana Santa de 1766 y aunque fundamentalmente se desarrolló en Madrid también tuvo sus ecos en otros puntos de la geografía española. En esta revuelta se piensa que en la capital participaron unas 40.000 personas y que estuvo cerca de acabar con el reinado de Carlos III, aunque se acalló con la destitución del político italiano.

¹³¹ EGIDO, T. *Sátiras políticas de la España Moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 1973. p. 262.

¹³² PEDROSA, J.M. “La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España”. Revista Electrónica *Culturas Populares*. Septiembre-Diciembre 2006, nº 3. p.17. [Online], Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/pedrosa.pdf>. (Fecha de consulta: 11 de febrero de 2010).

Hay que señalar también que aun cuando el descontento popular eclosionó en estas fechas, el malestar se venía gestando desde tiempo atrás y se conocen varios episodios de protesta al menos en diferentes momentos del año anterior. Entre ellos cabría destacar la algarada popular que al grito de “danos pan y muera Esquilache” se organizó, el 11 de diciembre, al paso de la comitiva de la familia real que salía de la Basílica de la Virgen de Atocha tras una ceremonia de acción de gracias por el matrimonio del príncipe de Asturias¹³³.

Aunque el detonante definitivo del motín fue la publicación el 10 de marzo de una norma municipal, inspirada por Esquilache, que regulaba la vestimenta de los madrileños¹³⁴, habría que buscar sus causas verdaderas, como pone de manifiesto el citado grito de los disturbios que acabamos de reseñar, en el hambre, las constantes subidas de precio de los productos de primera necesidad y el recelo de los españoles hacia los ministros extranjeros de Carlos III, entre ellos el marqués de Esquilache, de ahí el nombre de la revuelta.

Por encima del anecdótico recorte de capas y sombreros [...] existía un malestar profundo de las clases populares frente al alza de los precios del pan y una voluntad de los grupos privilegiados de resistir a cualquier intento de llevar las reformas más allá de la superficie del sistema¹³⁵.

Eran pues muchos los motivos de descontento que se mezclaban en las causas de la revuelta y entre ellos no faltaba la desconfianza ante lo extranjero:

Esquilache, como autor de las reformas, era el blanco de la animadversión popular, y también de algunos sectores de la nobleza y el clero. La xenofobia, típica de los momentos de crisis de subsistencias, encontraba fácil blanco en la personalidad del ministro, y podía tomar la forma de apego a la tradición, frente a las innovaciones copiadas del extranjero. La prohibición del uso de capas

¹³³ LÓPEZ GARCÍA, J.M. *El motín contra Esquilache. Crisis y protesta popular en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 2006. p. 95.

¹³⁴ El edicto trataba de erradicar el uso de la tradicional capa larga y del chambergo, sombrero de ala ancha, con el pretexto de que estas vestimentas podían proporcionar el anonimato a los embozados, con lo que estos podían cometer fechorías impunemente o transportar armas sin control. Ante esta realidad, la medida propugnaba el uso de la capa corta y del tricornio, sombrero de tres picos, de procedencia extranjera. El uso de la nueva vestimenta significaba una renovación estilística en las costumbres más en consonancia con los nuevos tiempos. (Véase Apéndice 1, imagen 1).

¹³⁵ EQUIPO MADRID DE ESTUDIOS HISTÓRICOS. *Carlos III, Madrid y la Ilustración: contradicciones de un proyecto reformista*. Madrid, Siglo XXI, 1988. p. 6.

largas y sombreros redondos, al hacerse extensiva a todo el pueblo, dio ocasión a que se amotinasen muchos madrileños el 23 de marzo de 1766¹³⁶.

Así, este motín, que iba más allá de su apariencia, concentró todos los motivos de malestar que embargaban a las diferentes clases sociales, tanto al pueblo como al clero y la nobleza. En este sentido se manifiesta García de Cortázar:

El motín de 1766 se alzaría en símbolo del rechazo de la política ilustrada y en el primer aviso de los obstáculos que eclipsarían la ilusión de progreso de la minoría intelectual. Las medidas emprendidas por el marqués de Esquilache [...] en busca de la libertad de precios agrarios, la recuperación de los señoríos por la Corona o la desamortización de los bienes de la Iglesia asustaron a los grupos privilegiados del reino [...]. Las clases dominantes intentaron sacar partido del descontento provocado por el alza de los precios, el hambre y la xenofobia popular¹³⁷.

Con todo ello el motín significaba el enfrentamiento entre los partidarios de las reformas y los defensores del inmovilismo, porque “pese a las buenas intenciones de Esquilache, sus medidas son tildadas de afrancesadas por aquella parte del pueblo que parece preferir seguir en la oscuridad y en la miseria antes que adquirir costumbres foráneas”¹³⁸.

Por otra parte, no fue solo un suceso madrileño sino que a lo largo de unos días pudo verse cómo el descontento se manifestaba en varios lugares del país.

El 9 de marzo había estallado un motín en la villa manchega de Granátula. El 10, en Toro... el 20 en la andaluza Bujalance hubo conato de tumulto. Cundía la sensación de que podía suceder cualquier cosa en cualquier parte [...] En esos mismos días en Madrid se vieron embozados en las Puertas de Toledo y Segovia que pretendían comprobar si se sacaba o no pan de la corte. Pocas

¹³⁶ ANES, G. *op. cit.* pp. 371-372.

¹³⁷ GARCÍA DE CORTÁZAR, F. *Historia de España. De Atapuerca...*, *op. cit.* pp. 153-154.

¹³⁸ PUIGDOMÈNECH, J. *Treinta años de cine español en democracia (1977-2007)*. Madrid, Ediciones JC, 2007. p. 123.

horas después sucedería el motín de Esquilache y en seguida el de Cuenca, entre otros¹³⁹.

Así, en palabras de A. Domínguez Ortiz “se ha censado la aparición de pasquines (llamando a la revuelta) en 126 lugares, en 39 de los cuales estallaron motines”¹⁴⁰.

En Madrid el motín se materializó en las manifestaciones populares del día 23 de marzo, que se recrudecieron posteriormente los días 25 y 27. Como consecuencia de todos estos acontecimientos el motín se saldó, aunque en contra de la voluntad personal del monarca, con la destitución del Secretario de Hacienda y su exilio forzado. Efectivamente Esquilache volvió con su familia a su Italia natal.

Por todo ello habría que destacar que este hecho histórico tiene múltiples matices en sus causas, desarrollo y consecuencias. Una de sus peculiaridades, no la menor, es que partiendo de una revuelta popular por un motivo aparente muy concreto, el edicto contra las vestimentas, terminó con la destitución y el exilio del ministro extranjero. Pero en las interpretaciones de este acontecimiento pronto se añadió al protagonismo del pueblo el de otras clases sociales, nobleza y clero, que aprovecharon ese descontento popular para promover el derrocamiento del italiano, al que consideraban contrario a sus intereses.

No obstante, la unanimidad de los estudiosos no es total y recientemente algunos investigadores vuelven a poner el acento en el protagonismo de la revuelta popular. Así, el profesor López García, siguiendo planteamientos de historiadores prestigiosos, entre los que destaca Pierre Vilar, señala:

Se trataba [...] de una modalidad de protesta urbana muy extendida en el continente europeo, a través de la cual su principal protagonista, la multitud emprendía una serie de acciones directas –muchas de ellas cargadas de simbolismo– a fin de negociar con las autoridades locales una rebaja del pan y otros alimentos esenciales, que incluso eran sometidos a una tasación popular, invocándose en muchas ocasiones un precio justo que aquellas tenían la obligación de mantener en nombre de un no menos relevante bien común [...] la

¹³⁹ ANDRÉS-GALLEGO, J. *Esquilache y el pan (1766)*. New Orleans, University Press of the South, 1996. p. 192.

¹⁴⁰ DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid, Alianza Editorial, 1989. p. 65.

única singularidad que se percibe en la revuelta madrileña fue que tales acciones colectivas llegaron –por la gravedad de la situación y las condiciones específicas de la capital absolutista– hasta el mismísimo soberano, quien no tuvo más remedio que prescindir de los servicios del principal responsable del mal gobierno que padecía la corte de su «católica majestad», al cual los asalariados culpaban del desabastecimiento y las impopulares medidas de policía urbana: el marqués de Esquilache¹⁴¹.

En cualquier caso, la referencia a la implicación de nobleza y clero en la caída del político sigue siendo argumentada por muchos autores hasta el punto de que para algunos aquí se encuentra una de las motivaciones de la expulsión, por orden de Carlos III, de los jesuitas de España, en tanto que estos se habían implicado en la agitación de los amotinados contra Esquilache, a quien consideraban su enemigo¹⁴².

El rey procedería a expulsarlos de España en 1767, siguiendo de este modo la senda marcada por Portugal (1759) y Francia (1762). La ocasión surgió con motivo de la supuesta participación de los jesuitas en las algaradas de un año antes, acontecimiento que tanto había conmovido el ánimo real¹⁴³.

En definitiva, protesta popular espontánea o conspiración orquestada, la realidad es que este motín se convirtió en un hecho de gran trascendencia al acabar con la carrera política del ministro ilustrado (Véase Apéndice 1, imagen 2).

De la misma manera que hemos citado alguna de las coplillas satíricas que criticaban a Esquilache durante su etapa de gobierno, también el gracejo popular recogió la victoria lograda por los amotinados con algunas canciones como la que sigue:

Se ha conseguido hoy en día
la limpieza que nos place
con echar fuera a Squilace,
que era nuestra porquería.
En esto no hubo osadía,
ni siquiera en apariencia,
pues, si en pena de obediencia

¹⁴¹ LÓPEZ GARCÍA, J.M. *op. cit.* pp. 236-237.

¹⁴² Este autor recoge las sospechas sobre el papel de los jesuitas, entre otros, como instigadores del motín. Según él, “al final, las sospechas en esta dirección se concretaron en los jesuitas; y tal resonancia han tenido las medidas que acabaron con su expulsión de España y la extinción de la Compañía”. DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A. *op. cit.* p. 83.

¹⁴³ FERNÁNDEZ DÍAZ, R. *Carlos III*. Madrid, Arlanza, 2001. p. 212.

nos mandó a Madrid barrer,
el modo de obedecer
fue barriendo a Su Excelencia¹⁴⁴.

4.2. El personaje de Esquilache como inspiración

Un personaje tan complejo como el que acabamos de evocar, al igual que los acontecimientos en los que se vio implicado, ha dado pie a múltiples interpretaciones como queda de manifiesto en la abundante bibliografía existente. Pero tampoco es de extrañar que su figura haya atraído a literatos o cineastas que han querido ofrecer su visión personal del tema, como es el caso de Buero y Molina.

4.2.1. Buero Vallejo: Esquilache visto como *Un soñador para un pueblo*

Antonio Buero Vallejo (Guadalajara, 1916-Madrid, 2000) es autor de un considerable número de obras, muchas de las cuales ocupan un lugar importante en la literatura dramática española.

El escritor se muestra siempre comprometido con los problemas de su tiempo, lo que es especialmente visible en los dramas que escribe durante la época de la Dictadura. Para él el teatro sirve al espectador para crearle una conciencia crítica y promover la búsqueda de un mundo más justo y ético y por ello más libre.

En ese sentido, de una de sus primeras obras, *Historia de una escalera*, se ha dicho:

Es un auténtico revulsivo que va a hacer tambalearse los pilares sobre los que se asienta el teatro vigente entonces. [...] El teatro anterior, hasta el mejor intencionado, no ha hecho sino deformar la realidad, unas veces poetizándola, idealizándola y otras exagerándola en sentido contrario para hacerla más

¹⁴⁴ ANDRÉS-GALLEGO, J. *El motín de Esquilache, América y Europa*. Madrid, Fundación Mapfre Tavera-C.S.I.C., 2003. pp. 83-84.

repudiable. Buero Vallejo, no. Buero instala en el escenario la pura verdad sin adornos ni aditamentos. En *Historia de una escalera* ofrece al espectador un trozo de vida tal cual es¹⁴⁵.

A lo largo de su producción el dramaturgo se ha ocupado de muchos temas pero siempre desde una consideración ética de la actuación del hombre. Muchos de ellos son de una gran trascendencia tales como la violencia, la opresión, la muerte, la alienación, la libertad o la utopía. En relación con esa variedad temática el propio autor se posiciona cuando dice “el fondo de cualquier problema dramático es siempre...el de la lucha del hombre, con sus limitaciones, por la libertad”¹⁴⁶.

Por ello su posición de compromiso político no quita que persiga con su obra una creación artística. Para él la función pública y social del teatro, que se convierte en una auténtica caja de resonancia de los problemas de su época, no debe hacer olvidar al autor su dimensión estética.

[Su obra es] un perfecto ejemplo –probablemente el mejor en todo el siglo XX español– de armónica relación entre una voluntad ética y política de agitación de las conciencias (con Unamuno al fondo) y una forma dramática capaz de formular a la vez experimentos innovadores en la escena [...] El suyo se configura así como un teatro dialéctico, en el que los elementos que suelen denominarse de fondo y de forma no pueden ser considerados de manera aislada, pues aisladamente nada significan¹⁴⁷.

En este sentido, se ha llegado a decir que “el mayor logro de Buero consiste en ganarse al público mediante un teatro reflexivo y de calidad literaria”¹⁴⁸. Como vemos, es pues unánime su calificación como autor serio y éticamente comprometido con los problemas de su tiempo.

¹⁴⁵ DOMÍNGUEZ MILLÁN, E. “La aportación de la verdad histórica”. *Revista Virtual El Curioso Impertinente*. Marzo 2001, nº 1. [Online], Disponible en: <http://www.aache.com/escritores/buero5.htm>. (Fecha de consulta: 11 de abril de 2010).

¹⁴⁶ ARIAS SOLÍS, F. “La voz de la honradez intelectual”. *Rincón Literario. El mirador de la Subbética*. Abril 2000. [Online], Disponible en: <http://www.gonvi.com/elmirador/rincon-literario/rincon19.htm>. (Fecha de consulta: 24 de febrero de 2010).

¹⁴⁷ IGLESIAS FEIJOO, L. (ed.) *Antonio Buero Vallejo. Un soñador para un pueblo*. Madrid, Espasa Calpe, 1994. p. 11.

¹⁴⁸ AA.VV. *Diccionario de...*, *op. cit.* p. 54.

Un soñador para un pueblo (1958) pertenece al género de teatro histórico para el que también escribirá otros títulos tales como *Las Meninas*, *El concierto de san Ovidio*, o *El sueño de la razón*. Junto a este género también cultiva el teatro simbolista y el de crítica social. No obstante, y dentro de la diversidad de géneros que aborda puede afirmarse que “en líneas generales, todo el teatro de Buero responde al deliberado empeño de llegar a una síntesis de dos estilos antagónicos: el realismo y el simbolismo”¹⁴⁹.

Sin embargo, el realismo en Buero no es una mera enumeración de hechos de los que dejar constancia sin más, sino que se ve acompañado de una interpretación de los mismos así como de sus complejas causas y consecuencias.

[Su realismo es] entendido no como una trasposición banal de los aspectos más externos de la vida cotidiana, sino como un significativo trasunto de su dramática complejidad [...] con el que se pretende poner de relieve todo cuanto el llamado teatro de evasión había intentado encubrir o soslayar, y que no excluye ni una digna actitud idealista, en sentido ético, ni el uso del símbolo o la transposición histórica como recursos estéticos¹⁵⁰.

En relación con sus dramas históricos el escritor también los considera como obras críticas y de reflejo de los problemas sociales, como afirma Luis Iglesias Feijoo:

Las obras históricas no son, en efecto, recreaciones culturalistas destinadas a evocar periodos del pasado nacional para satisfacción de públicos complacientes. Por el contrario, nada más alejado de cualquier intención triunfalista. El que entonces se iniciaba era un teatro histórico crítico [...] Se examinaban las raíces del presente mostrando cuáles habían sido las causas y motivaciones de actitudes que hoy siguen influyendo o conformando el país¹⁵¹.

Así, de alguna manera, el dramaturgo con sus obras históricas, como *Un soñador para un pueblo*, “intenta nada menos que el salto por encima del teatro histórico

¹⁴⁹ DOMÉNECH, R. *Antonio Buero Vallejo. Historia de una escalera. Las Meninas*. Madrid, Espasa Calpe, 1994. p. 9.

¹⁵⁰ GARCÍA LÓPEZ, J. *op. cit.* p. 691.

¹⁵¹ IGLESIAS FEIJOO, L. *op. cit.* p. 20.

romántico para enlazar con la tradición lopesca, la tradición de la verdad”¹⁵². Todo eso significaba un cambio radical con el teatro histórico que se venía haciendo.

Así pues, había que plantearse el problema desde el principio, ver de otro modo, más profundo, la historia; forjar un lenguaje dramático más apto, y eso es *Un soñador para un pueblo* [...] Si para los románticos la historia era simplemente un escenario exótico y para los epígonos [...] un pretexto al servicio de los intereses de la derecha, para Buero (que en este aspecto sigue más bien a Shakespeare y a Lope de Vega) es escenario –y aún diría, es el escenario– de la tragedia, es decir, el ámbito en el cual el hombre ha de afrontar las grandes tareas que pueden dar sentido y dignidad a su vida¹⁵³.

A partir de sus convicciones, Buero contribuye, como decimos, a remozar un género teatral, el drama histórico, que pasa de unos planteamientos engolados y tópicos –que en las primeras décadas del siglo XX representaba Eduardo Marquina–, a convertirse en un género que quiere remover conciencias en los espectadores por considerar a la historia como un espejo en el que mirarse para construir el presente. Precisamente un año antes del estreno de *Un soñador para un pueblo* Torrente Ballester dice sobre el escritor:

nadie desde Lope de Vega había sabido aprovechar el filón de la historia de nuestro país. Buero Vallejo rompe esta tradición creando una serie de obras de gran éxito en las que emplea un patriotismo crítico y severo que recuerda el espíritu de los intelectuales noventayochistas¹⁵⁴.

Con su labor Buero recoge toda una corriente de opinión que se había gestado en el 98 y que pretendía la modernización de España y su apertura a Europa. Ese deseo de cambio, interrumpido bruscamente con la Guerra Civil y con la instauración del Régimen de Franco, fue retomado pronto por una serie de autores que, sorteando la

¹⁵² TORRENTE BALLESTER, G. *Literatura Española Contemporánea*. Vol. I. Madrid, Guadarrama, 1964. p. 358.

¹⁵³ DOMÉNECH, R. *op. cit.* pp. 12-13.

¹⁵⁴ PUJANTE CASCALES, B. “*Un soñador para un pueblo* y *Esquilache*, su adaptación cinematográfica”. En VERA MÉNDEZ, J.D. y SÁNCHEZ JORDÁN, A. (eds.). *Cine y Literatura: el teatro en el cine*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. pp. 136-142, p. 137. [Online], Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cine-y-literatura--el-teatro-en-el-cine-0/> (Fecha de consulta: 10 de mayo de 2010).

férrea censura, se acercaron de nuevo a los deseos de libertad y apertura. Obviamente, el dramaturgo ocupa un lugar destacado entre ellos.

Como conclusión puede afirmarse que, en relación con el drama histórico, Buero Vallejo significa una profunda transformación del género dentro del teatro español y que de alguna manera ese valor del pasado histórico como posibilidad de entender nuestro presente es algo que enlaza con el tratamiento que dará Josefina Molina a su obra *Esquilache* como ella misma manifiesta con sus propias palabras: “los pueblos que olvidan su historia están condenados a repetirla”¹⁵⁵.

Es en este contexto de compromiso e innovación en el que aborda su producción *Esquilache* con la que elabora una película histórica que contribuye a renovar un género cinematográfico.

4.2.2. *Esquilache*. Una nueva mirada al cine histórico

Para comenzar habría que subrayar el valor de la cineasta al enfrentarse con un género cinematográfico largamente denostado y por ello escasamente abordado en estos momentos, así como el de dedicar su atención a una etapa concreta, la de la Ilustración, poco visitada por los artistas españoles por considerarla un período dominado por la racionalidad y por eso, en alguna medida, lejos de la inspiración romántica de gran parte de la actividad artística creadora.

Las películas de este género filmadas hasta ahora, sobre todo las de los años cuarenta y cincuenta, las décadas más prolíficas en este terreno, han sido calificadas unánimemente de cine de cartón piedra por cuanto se trataba de un cine que pretendía exaltar, hasta la exageración, las virtudes y la gloria de la patria. Se lograba crear así una imagen falsa de un país en realidad aislado del mundo en lo político y, como consecuencia, en lo social, económico y cultural. Esta situación era fruto del sentimiento de defensa fomentado por el Régimen frente a las críticas sobre su política procedentes del extranjero, como bien ha justificado Taibo:

¹⁵⁵ JAIME, A. *op. cit.* p. 187.

un clima internacional de repudio parecía amenazar al general Franco a través de manifestaciones que se repiten en todos los países; había llegado la hora de cerrar filas. El aparato propagandístico del Estado buscaba elementos, ejemplos, razones para que los españoles se sientan agredidos y se defiendan. La historia bien podía suministrar los materiales [...] La tesis a defender es la de la vieja y repetida agresión desde el exterior hacia los sacrosantos principios españoles; ante la cual el buen pueblo hispano se une como un solo hombre, se defiende y termina victorioso¹⁵⁶.

El cine de entonces mira así a los grandes referentes de los valores patrios tradicionales, a los héroes que los encarnan, y los pone en pantalla con unas maneras afectadas, enfáticas y ampulosas. Para su plasmación en imágenes se recurría de una manera lógica a modelos estéticos representativos de esa grandilocuencia, fundamentalmente los de la pintura histórica del XIX que, aunque correcta en su factura, está más próxima a confeccionar escenas de esa naturaleza pomposa. Ese afán de grandeza estética y simbólica es fácil de reconocer en obras como *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947); *La Princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947); *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948); *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950); *Alba de América* o *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951).

Por otra parte, la distorsión y manipulación del significado real de esos personajes históricos no hacía sino confirmar la cortedad de miras y el alejamiento de la realidad que caracterizaba en general a la mayoría de las producciones españolas del momento.

Frente a este panorama, y con la llegada de la democracia, Josefina Molina y algunos otros cineastas participan en la construcción de un género nuevo en función de otros parámetros: un menor encorsetamiento formal y de contenido, una menor presencia de improntas ideológicas unilaterales, una menor ampulosidad artística e interpretativa, etc.

Este cine se acerca a los acontecimientos y a sus protagonistas con un respeto enorme por el rigor histórico y construyendo unos personajes complejos, contradictorios y ricos en matices, muy lejos de los prototipos monolíticos del cine anterior. No se trata ahora de la exaltación a ultranza sino de un intento de entender su significado real en el

¹⁵⁶ TAIBO, F. I. *Un cine para un imperio*. Madrid, Oberon, 2002. p. 89.

escenario de la historia. Ese mismo rigor aparece igualmente en los postulados estéticos que se utilizan para la construcción de las escenas y su ambientación. En esta línea podrían situarse títulos de indudable valor como es el caso de *La leyenda del tambor* (Jorge Grau, 1981), *El Dorado* (Carlos Saura, 1988) y más recientemente *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991) o *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001), entre otros.

4.3. Esquilache: una lectura cinematográfica de *Un soñador para un pueblo*

Esquilache es una adaptación libre del drama *Un soñador para un pueblo*. No obstante, hay que subrayar que entre ambas obras, la teatral (hipotexto) y la cinematográfica (hipertexto), hay una comunidad de intereses. Tanto Buero como Molina ponen su empeño en ilustrar unos acontecimientos muy importantes en la historia de España por lo que significan como un intento de modernización del país, deseo que caracteriza a su vez a los momentos en los que ambos artistas realizan sus creaciones.

Debe también destacarse que, pese a su carácter de adaptación libre, refleja una importante proximidad al espíritu y a la letra del texto de Buero. Ahora bien, esa cercanía no constriñe en absoluto al filme, pues aunque en él se recogen la mayoría de las escenas y de las ideas de la obra teatral y se reproducen textos del drama, es una reelaboración total de la obra, a la que dota de una estructura y organización distintas logrando una creación original. Ello es posible gracias a una férrea labor de guion de sus autores, siendo uno de ellos la propia directora¹⁵⁷.

En relación a la reticencia inicial de Buero a que se adaptase su obra, quizás porque no estaba contento con lo que se había hecho en el cine con alguna otra¹⁵⁸, el

¹⁵⁷ Del guion de esta película se ha dicho: “nos encontramos ante un excelente guión que potencia cinematográficamente la creación teatral de Antonio Buero Vallejo” en RÍOS CARRATALÁ, J.A. *El teatro en el cine español*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999. p. 134.

¹⁵⁸ “Cuatro son los textos de Antonio Buero Vallejo que han pasado al cine y una quincena se han adaptado para televisión, aparte de las grabaciones hechas en el teatro. No se mostraba el autor muy satisfecho de ellas, exceptuando *Esquilache*, por la que sentía aprecio. Se han filmado también *Historia de una escalera*, 1950, y *Madrugada*, 1957, por Iquino y Marquina, y *En la ardiente oscuridad*, de Daniel Tinayre, 1959”. PACO, M. de. “Buero Vallejo y el cine”. En ROMERA CASTILLO, J. (ed.) *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Casa de América, Madrid, 27-29 de junio de 2001. Madrid, Visor Libros, 2002. pp. 91-105. p. 98. Habría que precisar en relación con el filme

éxito de esta radicó en el respeto y cuidado con que se elaboró ese guion, como nos cuenta la propia autora:

Nos acercábamos a la obra teatral con humildad, intentando que el cine se beneficiara del talento de Buero, pero debíamos dar a la historia una estructura y un tiempo cinematográficos, además de introducir libremente personajes y situaciones nuevas [aunque] en esencia, el contenido iba a ser el mismo; es decir, el eterno dilema de nuestro país: absurdo frente a razón. El poder, la corrupción y la envidia como parte de esa irracionalidad salvaje que, al parecer, siempre está presente en las distintas batallas de nuestra Historia¹⁵⁹.

El éxito de la cineasta con su adaptación fue enseguida reconocido por la crítica:

Por fin una obra de Buero gozó de apreciable traslado al cine con *Esquilache* [...] *Un soñador para un pueblo*, el primer drama histórico de Buero, ampliaba la libertad escénica con una técnica “abierta”, más cercana a las exigencias del cine. Josefina Molina supo aprovechar las posibilidades que la pieza encerraba y el resultado mereció la aprobación del autor. *Esquilache* es la única película sobre textos buerianos que ha recibido atención de críticos y estudiosos, que la han valorado positivamente¹⁶⁰.

Por otro lado, al poderse por todo ello considerar la película como una auténtica recreación del texto teatral en el que se inspira, creemos que se pone de manifiesto que la eterna discusión sobre la relación entre teatro y cine tiene muchos matices, incluido el del mutuo enriquecimiento entre ambos medios. Así, cuando una obra de teatro es llevada al cine de una manera inteligente, como ocurre en este caso, se evidencia que teatro y cine son dos maneras distintas, pero igualmente válidas, de contar historias¹⁶¹.

Madrugada, que Luis Marquina es el autor del guion, mientras que el director es en realidad Antonio Román.

¹⁵⁹ MOLINA REIG, J. *op. cit.* p. 130.

¹⁶⁰ PACO, M. de. *op. cit.* p. 101.

¹⁶¹ No obstante, y en esta frecuente discusión sobre lo acertado o no de las adaptaciones teatrales al cine, ha habido algunos juicios que nos parecen cuando menos algo cortos de mira, como ocurre cuando se afirma que esas adaptaciones del teatro al cine fueron “para rentabilizar en otro formato el éxito escénico”, y se califica por ello a esas adaptaciones de “estetizantes productos cultistas del cine español de los ochenta”. En GÓMEZ VILCHES, J. (dir). *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*. Málaga, Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento, 1998. p. 27.

Josefina Molina cuenta de nuevo la historia de Esquilache pero de una manera diferente, con otras miradas, con otros tiempos, con otros recursos narrativos que, sin desvirtuar el original, lo enriquecen con otros puntos de vista y otras informaciones. Si a ello le añadimos que la cordobesa, a la vez que creadora de cine ha ejercido de directora teatral, queda claro que su conocimiento de los dos medios solo puede redundar en el buen tratamiento de la narración.

Por todo lo expuesto hasta aquí no se puede eludir alguna consideración sobre la relación entre teatro y cine. Ambos son, efectivamente, dos modos de expresión muy distintos pero a la vez muy próximos, sobre todo por lo que hace referencia a la frecuente utilización del teatro como fuente de inspiración del cine. Habría que recordar también la supuesta facilidad de adaptación de una obra teatral por encima de cualquier otro tipo de género literario, fundamentalmente la novela, sin necesidad por ello de detenernos en profundidad sobre la problemática de las adaptaciones literarias, tema ya abordado en este trabajo.

Es evidente que la proximidad entre cine y teatro en cuanto a su duración y su carácter de representación acerca a ambos géneros, pero también es cierto, como recoge Sánchez Noriega haciéndose eco de las palabras de André Bazin, que el teatro es un falso amigo del cine.

La facilidad de traslación inmediata de los diálogos, las acciones y los espacios –es decir, de lo esencial del texto dramático– puede ocultar las diferencias radicales que, en tanto que representación, poseen ambos lenguajes. En el texto filmico la representación exige un alto grado de realismo [...] Por el contrario, el teatro escénico nunca oculta su carácter de representación debido a la convención existente entre el espectáculo y el espectador, quien se acomoda en una sala para asistir a acciones que son puestas en escena ahí y ahora para él¹⁶².

La discusión sobre el grado de realismo o no de las creaciones teatrales y cinematográficas ha sido también muy fructífera a lo largo del tiempo, adquiriendo quizás una especial significación en los primeros momentos del cinematógrafo. En ese sentido son muy ilustrativas las reflexiones de Pérez Bowie, que pueden seguir siendo válidas en la actualidad:

¹⁶² SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. *op. cit.* pp. 60-61.

La característica más acusada de las imágenes cinematográficas es, sin duda, su esencial hibridismo, que las hace oscilar entre la impresión de fidelidad al mundo real que desprenden y las posibilidades inagotables que ofrecen de traspasar los límites de éste para adentrarse en los territorios de la imaginación y del sueño [...] Desde el momento en que el cine se afianza como medio de expresión artístico, su capacidad para reproducir con fidelidad extrema el mundo exterior, desencadena entre sus entusiastas un rechazo del insatisfactorio realismo escénico, apoyado en la oposición *cine=verdad/teatro=falsedad*¹⁶³.

La realidad que consigue la imagen cinematográfica, de manera similar a como ocurre con la fotografía, es total, lo que no es posible en la puesta en escena teatral por su propio carácter de representación.

Es constatable por lo tanto que la pretendida realidad objetiva que puede caracterizar a la imagen cinematográfica, es matizada enseguida por la subjetividad que introduce el cineasta en el proceso de creación al incorporar su punto de vista, en función del cual construye la película. “El filme no presenta, por tanto, una realidad, sino una convención cultural cuyo elemento específico es la sensación de realidad que se produce mediante un determinado lenguaje”¹⁶⁴.

Son muchas pues las similitudes que acercan a teatro y cine en cuanto a modos de narrar pero no es menos cierto que también existen diferencias esenciales entre ellos sobre todo porque ambos son el resultado de un lenguaje y unas convenciones específicas.

Después de todas esas reflexiones concluimos afirmando que Josefina Molina hace una adaptación respetuosa pero libre del relato de Buero, al que de alguna manera recrea desde los códigos del lenguaje cinematográfico. Al análisis de esos códigos y de los recursos estilísticos que emplea para construir el texto fílmico dedicaremos nuestra atención en lo que sigue.

Es interesante señalar aquí que existe un nexo entre ambos textos: el interés que comparten sus autores por ofrecer una visión lo más fiel posible a la historia de los

¹⁶³ PÉREZ BOWIE, J.A. *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004. pp. 7-8.

¹⁶⁴ PÉREZ BOWIE, J.A. *Leer el cine...*, *op. cit.* p. 122.

hechos que recrean¹⁶⁵. Así, en relación con los referentes históricos, aunque ambos son evidentemente creaciones artísticas, se han construido muy próximos a las fuentes. Ni uno ni otro renuncian a montar una obra personal pero a la vez quieren ofrecernos una versión de los hechos próxima a la realidad histórica.

Probablemente esa proximidad a las fuentes lleva a ambos a no tomar partido en lo que se refiere al origen del tema central que abordan, el motín contra Esquilache. Los dos presentan ese hecho como la posible consecuencia de unos intereses muy concretos de la nobleza, la Iglesia, e incluso, algún miembro de la familia real, pero también como producto del descontento popular no solo contra las medidas concretas sobre la vestimenta sino también por los problemas de la carestía de vida y la animadversión hacia un político extranjero.

También se ha apuntado ya que ni el dramaturgo ni la cineasta nos ofrecen unos argumentos cerrados ni unos personajes absolutamente definidos. Uno y otra quieren hacernos reflexionar sobre la complejidad de los hechos y sus protagonistas. Para ambos, Carlos III, Esquilache, el Duque de Villasanta, o Fernanda, no son personajes monolíticos, ni de una sola pieza, sino que en todos ellos se dan las contradicciones y los claroscuros de cualquier personaje real.

Así, por ejemplo, lo pone claramente de manifiesto Iglesias Feijoo cuando afirma en relación con Buero:

sus obras, en realidad, pretenden prolongar en la conciencia del espectador el debate moral que éste ha presenciado [...] Se busca, pues, la creación de un público crítico que se plantee por qué las cosas han transcurrido como lo han hecho. Esto implica el deseo de elaborar un teatro antidogmático, que no se dedica a transmitir supuestas verdades incommovibles¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Es evidente que la principal base argumental de la obra de Josefina Molina, aunque la autora también haya recurrido a la bibliografía y documentación sobre el tema, es el texto de Buero. En este sentido es frecuente que el cine histórico se nutra de obras literarias preexistentes porque “la literatura ha actuado, en ocasiones, como filtro para diversas formas de cine histórico. Cuando se trata de narrar acontecimientos históricos, parece que resulta más eficaz buscar una obra literaria que condense el espíritu de la época y las vivencias de personajes significativos a través de una trama argumental que escribir un guión original basado en tratados históricos, que siempre tiene el riesgo del didactismo o dificultades para la comprensión de esa época”. SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. *op. cit.* p. 51.

¹⁶⁶ IGLESIAS FEIJOO, L. *op. cit.* p. 19.

Idéntica actitud crítica, ética y comprometida caracteriza el conjunto de la filmografía de Josefina Molina. Por lo que hace referencia a esta película la autora plantea también la ambigüedad de los personajes incluso en relación con el propio Esquilache, quien, pese a ser la figura central de la historia, no recibe una mirada hagiográfica. Para ella el político italiano es un personaje atormentado que, “después de un pasado algo turbio, se entrega en cuerpo y alma –y en un país que no es el suyo– a la realización de una utopía en la que cree”¹⁶⁷.

Las reflexiones que venimos manteniendo nos permiten comprender cómo la realizadora ha dispuesto su relato a partir del de Buero, antes de abordar de lleno la escritura fílmica de *Esquilache*.

De manera similar a lo que ocurre en la obra teatral, la cineasta organiza su discurso estructurando la trama argumental en torno a dos planos bien diferenciados, por una parte el ámbito de los hechos políticos y por otra el de los acontecimientos de la vida personal del protagonista.

En el plano de lo político se ocupa de las relaciones entre el marqués de Esquilache y el rey Carlos III y de las que aquel entabla con un conjunto de personajes relevantes de la corte y de la vida pública, tales como la Reina Madre, el marqués de la Ensenada o el duque de Villasanta. Igualmente se recogen en este plano los efectos que la política del italiano provocan en el pueblo.

En la parcela de lo privado el interés se centra fundamentalmente en la frialdad de las relaciones del protagonista con su esposa, contraponiéndolas con las que se establecen entre don Gregorio y Fernanda, la joven criada que le inspira sentimientos de ternura haciendo renacer en él, en la etapa final de su vida, la ilusión del amor.

El juego argumental entre esos dos planos motiva algunas diferencias importantes entre los trabajos de Buero y Molina, en tanto que ambos utilizan de modo diferente el tiempo y el espacio.

En la obra de teatro los hechos son narrados de una manera lineal en dos partes o actos, que tienen una diferente duración y contenido. En la primera parte, la más extensa, se cuentan los acontecimientos que van a ir explicando el descontento del pueblo con la labor de gobierno de Esquilache y algunas de sus contradicciones, asuntos

¹⁶⁷ MOLINA REIG, J. *op. cit.* pp. 129-130.

todos ellos que van a desembocar en el amotinamiento popular. Este no se presenta hasta el inicio de la segunda parte, más breve, en la que se narran las consecuencias del levantamiento y su influencia en el destino de los diferentes personajes, sobre todo en el del Marqués, que pierde su cargo y tiene que exiliarse.

En el filme la temporalización y secuenciación de los hechos tiene un tratamiento absolutamente distinto y con ello se consigue una de sus mayores originalidades al lograr crear un relato con personalidad propia.

Para ello Josefina Molina organiza la narración por medio de dos grandes *flashback*. El que la inicia y cierra es la lectura de una carta que el Rey dirige a Esquilache cuando este está en el lecho de muerte. El otro, inserto en el primero y que arranca igualmente a los pocos minutos del comienzo ocupando gran parte de su desarrollo, se organiza mediante el viaje en carroza del ministro, desde su residencia hasta el Palacio Real, tras comprobar los destrozos de los amotinados en su casa.

En el filme, pues, el levantamiento popular se presenta desde los primeros momentos, con lo que su inicio tiene un carácter más dramático que el teatral, y solo será a lo largo de este segundo *flashback* cuando se analicen las causas que han provocado el motín. Cuando este *flashback* acabe, al llegar Esquilache al palacio, será cuando se aborden las consecuencias políticas que se desencadenan.

De la misma manera hay también un tratamiento diferente del espacio. En primer lugar es obvio que en el teatro, por la ubicación fija del escenario¹⁶⁸ y por sus reducidas dimensiones, la variedad espacial es de menor envergadura. No obstante, en esta obra Buero crea un espacio con un mayor número de posibilidades al concebir un escenario giratorio, en cada una de cuyas caras organiza dos ambientes distintos valiéndose de una plataforma. Con ello consigue por ejemplo la inclusión de escenas tanto de interior como de exterior. En él es una constante su preocupación por los escenarios que describe, de manera muy minuciosa, con muchas y precisas acotaciones.

¹⁶⁸ En este sentido es interesante recordar que ya desde Griffith el cine rompió con los principios básicos del teatro, pues mientras que las leyes fundamentales de este eran la “distancia determinada e invariable del espectador, visión totalizadora del espacio de la acción y ausencia de cambios de perspectiva fuera de los cambios de escena [...] (en el cine existen cuatro nuevos principios): distancia variable entre el espectador y la escena dentro de la misma, división de la escena en planos separados, encuadre variable (ángulo y perspectiva) de las imágenes detalladas dentro de la escena y el montaje, principio organizador y ordenador de las tomas separadas (planos)”. En PEÑA ARDID, C. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra, 1999. p. 59.

De todos modos las posibilidades de ambientación espacial en una producción teatral son muy limitadas, lo contrario de lo que ocurre en el cine. Así, en *Esquilache*, el conocimiento de su realizadora de los dos medios, el teatral y el cinematográfico, le permite enriquecer el desarrollo de su película con el uso de una mayor variedad de decorados y ambientaciones. No obstante las escenas de exterior no son excesivamente abundantes y casi siempre tienen un carácter de proximidad al espectador, al tener poca profundidad de campo, con lo que raramente nos asomamos a exteriores de amplios horizontes.

Para recrear toda esta variedad de espacios, la directora utiliza multitud de referentes culturales y visuales. Así, para narrar los hechos ocurridos en el Palacio Real, el equipo de rodaje obtuvo permiso para filmar en él, con lo que la autora describe los hechos con una total credibilidad espacial y temporal. El mismo acierto y verosimilitud puede decirse que obtiene con el interior de la casa de Esquilache, aunque lo haga en un espacio real pero diferente del original. Efectivamente no pudo rodarse en la Casa de las Siete Chimeneas de Madrid (residencia del italiano), por estar ocupada por el Ministerio de Cultura, por lo que Josefina Molina la sitúa en el interior del palacio de Nuevo Batzán, de la misma época en que sucedieron los hechos.

Otros escenarios utilizados por la cineasta para reforzar una ambientación realista son la facultad de Económicas de Alcalá de Henares, que se asemeja al palacio de san Ildefonso, donde se celebró el primer sorteo de lotería de España, implantado por el ministro italiano, o uno de los patios del palacio de Aranjuez que simuló la Plaza de Armería del Palacio Real, y también algunos rincones del palacio de Riofrío o la Casita del Príncipe del Pardo.

Para las escasas secuencias que se desarrollan en amplios espacios exteriores, como las de caza, se recurre a alguna dehesa próxima a Madrid. El resto de los espacios retratados, interiores y algunos exteriores pero con poca amplitud de campo (la mayoría para ejemplificar la revuelta en algaradas nocturnas), son perfectamente resueltos a partir de decorados. En este sentido “*Esquilache* destaca por encima del nivel habitual en el cine español en todo lo relacionado con la producción y la ambientación. En cada

escena se percibe un concienzudo trabajo para ajustarse lo más posible a la realidad histórica que se está recreando”¹⁶⁹.

En otro orden de consideraciones, el balance entre las semejanzas y diferencias en cuanto al modo de construir el relato cinematográfico es también muy significativo por lo que se refiere al tratamiento de personajes y escenas. El núcleo argumental lo construye la realizadora con el concurso de una serie de personajes que reciben en muchos casos un tratamiento diferente del que tenían en la obra teatral. Así, algunos son eliminados por considerarlos irrelevantes en la lectura de los acontecimientos que se narran, como es el caso de una tal doña María, una alcahueta, de Claudia, una de sus pupilas, o de doña Emilia, la sirvienta principal de la casa de Esquilache.

En el extremo contrario, personajes que no aparecen en la obra teatral sí están en la narración fílmica como figuras de nueva creación. El caso más destacado es el del hijo mayor de don Leopoldo, que será utilizado por la directora para construir las secuencias en las que se presenta el final de la vida del Marqués. También tienen ese carácter, aunque solo con su mera presencia visual en algunos momentos, el heredero del Rey, futuro Carlos IV, y su prometida doña María Luisa de Parma.

Por otra parte, personajes que solamente son mencionados en el drama bueriano, adquieren ahora un protagonismo y un desarrollo que, en algún caso, los convierte en claves para la comprensión de los hechos. Esto es lo que ocurre con el arquitecto Sabatini, en torno al que se monta la secuencia de la maqueta que recoge las principales obras ideadas para hermopear Madrid. Pero el ejemplo más destacado es el de la Reina Madre, figura a la que Josefina Molina dota de una responsabilidad decisiva en la organización de los sucesos que llevan al motín. El personaje de Isabel de Farnesio es uno de los aciertos indiscutibles de la película y uno de sus logros más originales. Con pocas apariciones, pero con su presencia en alguna de las secuencias más contundentes, la directora consigue, ayudada por un guion enormemente rico, y con la interpretación memorable de la actriz, crear una de las figuras esenciales de su relato.

Algo parecido sucede, aunque en este caso con mucha menor significación, con Monsieur Doublet, miembro de la embajada holandesa, con el que de alguna manera coquetea la esposa de Esquilache. Este personaje es utilizado para subrayar, en unas

¹⁶⁹ RÍOS CARRATALÁ, J.A. *op. cit.* p. 141.

contadas apariciones, el carácter frívolo y mundano de doña Pastora, aunque su comportamiento, por otro lado, no era inusual en las relaciones cortesananas de entonces¹⁷⁰.

También hay que subrayar que algún personaje recibe un tratamiento muy distinto en ambos textos, como ocurre, sobre todo, con el ciego que vocea el “Piscator de Salamanca”, pliego de noticias muy famoso en la época. Mientras que en el teatro este personaje aparece desde el principio y es utilizado por el dramaturgo en varios momentos para situar las escenas que se van sucediendo¹⁷¹, con lo que de alguna forma adopta el papel de narrador que articula la historia, en el filme solo aparece de manera breve y episódica en una ocasión, careciendo por tanto de la significación que tenía en el drama teatral. Quizá Molina resta importancia a este personaje por considerarlo recurrente y habitual en el teatro.

De modo similar a como hemos comentado el distinto tratamiento de personajes, es obvio que también hay diferencias importantes en la manera de construir escenas o secuencias en las dos narraciones. Un ejemplo claro de ello es el que hace referencia a la maqueta construida para Esquilache por el arquitecto Sabatini sobre alguno de sus monumentos. Mientras que en la pieza de Buero solo se menciona de pasada, en el filme dará pie a una de las secuencias de mayor originalidad y belleza gracias sobre todo a su cuidadísima iluminación. La autora crea, muy inteligentemente, una secuencia cinematográfica de gran impacto visual y con la capacidad de condensar en pocos planos toda la labor urbanística de Carlos III y su ministro en Madrid. Con su trabajo Josefina Molina hace evidente la enorme capacidad de síntesis que puede tener un buen montaje cinematográfico.

Secuencias prácticamente de nueva creación pueden mencionarse varias. Una de ellas es la del discurso que don Leopoldo pronuncia, con la asistencia de su mujer, en la Sociedad Económica de Amigos del País, una de las instituciones claves en la difusión de las ideas de la Ilustración. Otra es aquella en la que el matrimonio asiste a la

¹⁷⁰ “El cortejo o «chichisbeo» era costumbre al parecer de origen italiano, presente en España desde mediados de siglo, consistente en que ciertos maridos de condición principal permitiesen, más o menos tácitamente, a sus mujeres, con el beneplácito de contertulios y parientes, anudar una estrecha amistad con determinada persona de sexo contrario”. IGLESIAS FEIJOO, L. *op. cit.* p. 87.

¹⁷¹ En la obra teatral, en opinión de Iglesias Feijoo, “Las esporádicas apariciones del ciego con el anuncio del diario de cada día constituye un medio ágil y dinámico por el que el público sabe siempre el tiempo transcurrido”. *Idem*, p. 42.

celebración de un sorteo de la Lotería Nacional, como ya hemos apuntado otra de las innovaciones, aunque anecdótica, de la labor de gobierno del político. El mismo carácter de novedad tienen las escenas de caza que son aprovechadas por la directora para recoger algunos de los diálogos entre el Rey y el Marqués que en la obra teatral transcurrían en momentos y ámbitos diferentes.

Realizadas estas observaciones, adentrémonos ahora en un análisis detenido del filme.

4.4. *Esquilache* (Josefina Molina, 1988)¹⁷²

En este capítulo nos vamos a centrar en el análisis textual de la película, no sin antes hacer algunas reflexiones sobre el cartel publicitario de la misma por lo que tiene de imagen sintetizadora del tema que se aborda en ella.

4.4.1. El cartel de la película

Todo cartel cinematográfico puede tener valor por sí mismo, por la calidad de su diseño, pero también como expresión del contenido de la cinta que publicita. En este sentido, el cartel debe tener una estrecha relación con aquella por cuanto su misión es sugerir o evocar su contenido. La diferencia entre cartel y filme es que aquel es una imagen bidimensional fija y este añade movimiento a las imágenes, por tanto, “la principal diferencia es que el film se desarrolla en el tiempo, mientras que un póster debe dar la información en una sola imagen”¹⁷³.

Por otro lado, y pese a las limitaciones del cartel como una única instantánea, este debe procurar evocar el contenido del filme y a su vez interesar al espectador en su visión, ya que debe actuar como reclamo.

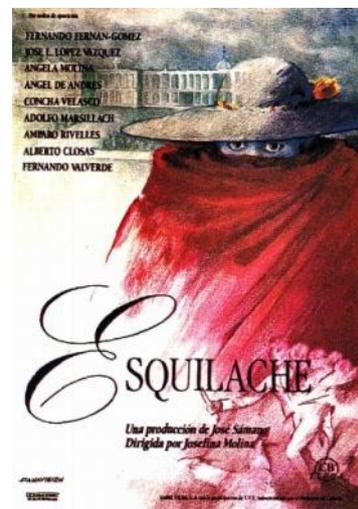
¹⁷² La ficha técnica y artística de la película figura en el Apéndice 3.2.

¹⁷³ BLANCAS ÁLVAREZ, S. “Influencia de Saul Bass en la obra del diseñador Juan Gatti”. En ZURIÁN HERNÁNDEZ, F.A. y VÁZQUEZ VARELA, C. *Almodóvar: El cine como pasión*. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. pp. 337-349, p. 340.

El cartel no debe limitarse a exponer los componentes argumentales, sino que ha de ir más allá e incidir de un modo sugestivo en el destinatario [...] igualmente, deberá integrar signos interpretativos que contengan datos culturales y/o estéticos que pueden provocar en el receptor reacciones emocionales diversas. Es decir, ha de establecerse un diálogo entre cartel y receptor¹⁷⁴.

Ese diálogo se mantiene de una manera clara y contundente con el cartel de *Esquilache* (F1), con la peculiaridad de que en este caso se potencia mediante la sencillez de la propuesta. Efectivamente, podría decirse que este cartel es un prodigio de síntesis ya que con muy pocos elementos, pero de considerable expresividad, transmite en un golpe de vista gran parte de la riqueza argumental de la obra.

F1 Cartel de *Esquilache* (Josefina Molina, 1988)



A primera vista podría pensarse que se estructura de una manera muy simple, ya que de él lo que fundamentalmente destaca y atrapa la atención es la figura humana que mira atentamente al espectador. Pero enseguida se advierte que la estructura compositiva del cartel es más compleja y que este se organiza en varios planos, cada uno con su significado.

Así, el plano principal, ocupado por la figura humana, sintetiza con una gran claridad el origen del conflicto que narra el filme. Aparece en él un embozado del que, gracias al ala ancha de su sombrero y a la amplitud del embozo de su capa, solo son visibles sus ojos, de una enorme carga expresiva. Con esta figura se está queriendo reflejar al ciudadano madrileño cuya vestimenta va a originar el edicto de Esquilache prohibiendo dicho atuendo, por otorgar al usuario la absoluta impunidad y anonimato y por tanto la facilidad para cometer un posible delito.

De este mismo plano aflora otro en el que de una manera difuminada se insinúa el estallido del motín por medio de unas figuras en movimiento, una de las cuales empuña un arma ofensiva en su mano, arma que probablemente ha ocasionado la caída del personaje cuyo cuerpo yace a sus pies.

¹⁷⁴ PERALES BAZO, F. *El cartel cinematográfico*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999. p. 32.

Este conjunto, el del embozado y el de los amotinados, se enmarca sobre un fondo en el que aparece el Palacio Real de Madrid, escenario de parte del conflicto, que a su vez está cercado por un cielo preñado de nubes negras.

En la composición del cartel se podría destacar a su vez el uso del color como articulador además de como elemento expresivo de los acontecimientos, por cuanto su elección en ningún momento es casual. Así, el rojo de la capa del personaje central evoca claramente el carácter sangriento que puede provocar el motín al que se hace referencia, que se produce por la indignación del pueblo ante las medidas que se promulgan, indignación que podría aparecer visible en la mirada del embozado. Ese color se degrada progresivamente y sobre tonos carmín se escenifica el desarrollo del motín. Por otro lado, los tonos oscuros del sombrero del personaje principal dan paso al colorido que se utiliza en el escenario del fondo, el Palacio Real y las nubes que lo envuelven. Son tonos negros y grisáceos de los que sobre todo el colorido de las nubes sugiere un ambiente cargado y tenso que hace clara referencia al dramatismo y gravedad de los hechos que están sucediendo.

Es indudable que este cartel tiene sus referentes en los elementos iconográficos del propio filme (F2)¹⁷⁵.



F2 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

Pero es también una realidad que para su elaboración, como para el conjunto de la película, su inspiración se ha podido buscar en las obras pictóricas

del momento, que han creado la imagen visual que tenemos de la época, de modo muy especial la producción de Goya.

Así, la figura principal del cartel, la del embozado, fácilmente puede ser emparentada con muchos de los personajes que representa el pintor aragonés, como el del cuadro *El paseo en Andalucía*, un detalle del cual enfrentamos con la imagen del cartel (Fs 3 a 5). Las similitudes entre ambos embozados son apreciables y en ambos llama la atención cómo escasamente se dejan entrever los ojos del personaje entre embozo y sombrero.

¹⁷⁵ Las imágenes de la película *Esquilache* que se reproducen en este trabajo están tomadas del DVD *Esquilache*, distribuido por LLAMENTOL, 2008. Colección Cine Español.



F3 *Esquilache* (J. Molina, 1988) – Fs 4 y 5 *El paseo en Andalucía* (Goya, 1777)

Igualmente es posible reivindicar la influencia de Goya en las figuras que en el cartel representan el momento del amotinamiento, uno de los sublevados empuñando un cuchillo y un cuerpo desplomado en el suelo. No parece exagerado mencionar su parentesco con personajes en posición similar en *La carga de los mamelucos* obra también denominada *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* (Fs 6 a 9).



F6 *Esquilache* (J. Molina, 1988) – Fs 7, 8 y 9 *La carga de los mamelucos* (Goya, 1814)

4.4.2. Una película actoral

El tratamiento de los títulos de crédito pone en evidencia que nos encontramos ante una película actoral. Una de las características del cine de Josefina Molina es su cuidado en la dirección de actores, a los que procura tratar con el mismo esmero independientemente de su papel, hasta el punto de que en la mayoría de sus creaciones los personajes secundarios son absolutamente esenciales.

El filme comienza con una información escrita sobre la pantalla, con letras blancas sobre fondo negro, en la que se presenta una síntesis de lo que se nos va a contar, el significado de la Ilustración, la personalidad del Rey Carlos III y su ministro Esquilache y el estallido del descontento popular en el motín contra el italiano¹⁷⁶. Esos 32 segundos transcurren en un absoluto silencio. Las palabras que leemos subrayan el rigor histórico con que Molina se va a enfrentar al relato, en la línea de lo que ya en el momento de su estreno apuntó R. Utrera:

La presencia de un cartel introductor anticipa tesis y sugiere didactismo; desde el comienzo, la película se ofrece como un «filme histórico» susceptible de una lectura donde ciertos términos –«cambio», «reforma», «prepotencia»– aluden tanto a la historia que se repite como a la historia que se actualiza¹⁷⁷.

Tras esta introducción, y también en un nítido blanco sobre negro, se abren los títulos de crédito, acompañados de una música suave y sin estridencias. Uno de los elementos que enriquecen este texto fílmico es sin duda su acompañamiento musical. A ese respecto es notable señalar que la música está presente en este filme en contadas escenas y casi siempre sin hacerse apenas notar. En la mayoría de los casos únicamente pretende acompañar escenas de carácter intimista y casi siempre de diálogos serenos. Para ello los responsables, en la línea marcada por la directora de la película, han recurrido a algunas composiciones de la época y de su ambiente, eligiendo fundamentalmente a dos compositores de corte, Giuseppe Domenico Scarlatti (1685-1757), que trabajó en las cortes de Nápoles, Lisboa y Madrid, y estuvo muy vinculado por ello a Carlos III, y el padre Antonio Soler (1729-1789) relacionado también con la Familia Real ya que fue músico en el monasterio de san Lorenzo del Escorial y profesor de uno de los hijos del monarca, el Infante don Gabriel de Borbón. Evidentemente con este acompañamiento musical se está contribuyendo en la película a evocarnos una época y un espíritu¹⁷⁸.

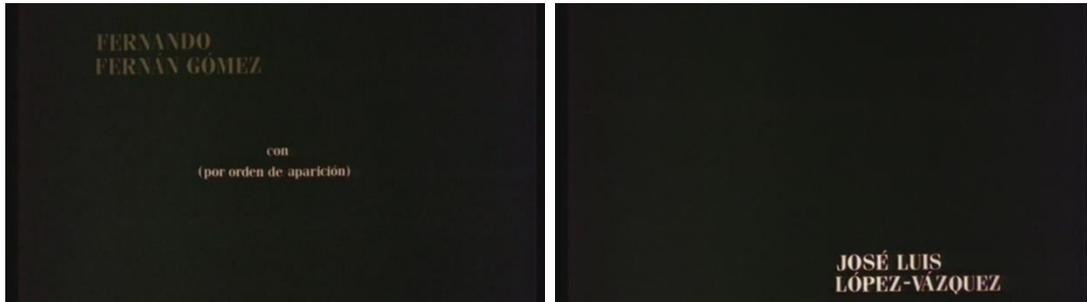
En los títulos de crédito los actores del reparto se presentan por orden de aparición (Fs 10 y 11). Cada uno de ellos ocupa por un instante la pantalla completa, en

¹⁷⁶ Queremos hacer notar que esos mismos aspectos son los que hemos tratado en los apartados introductorios de este capítulo con los que contextualizamos la historia.

¹⁷⁷ UTRERA MACÍAS, R. "Un soñador para un pueblo: Esquilache". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. Diciembre 1989, nº 516. pp. 26-27, p. 26.

¹⁷⁸ La música se ha elaborado a partir de la Sonata nº 2 en Do Mayor, de Scarlatti, la Sonata nº 56 en Fa Mayor y la Sonata nº 45 en Sol Mayor del padre Soler, interpretadas por José Antonio Quintano.

distintos ángulos, y mientras uno permanece en pantalla, se inicia la aparición de otro, hasta sustituir al anterior que se desvanece.



Fs 10 y 11 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

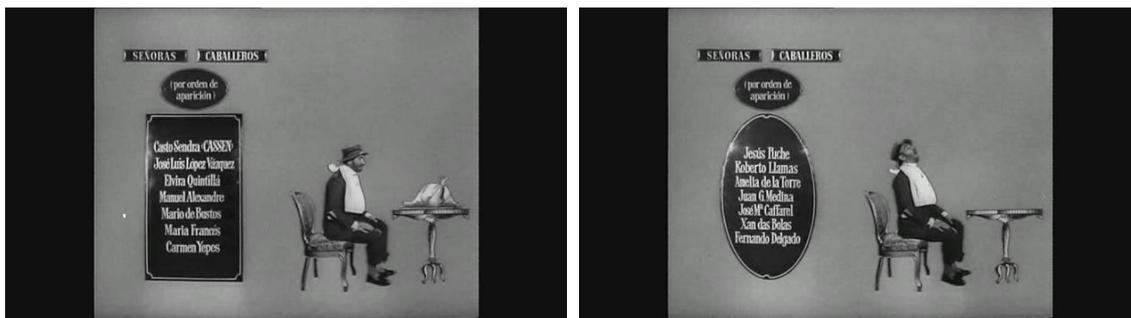
Con esta manera de diseñar el reparto se logra presentar por igual a cada uno de los actores que intervienen. Hay que señalar a este respecto que la relación de los actores por orden de aparición es usual en los programas de teatro, pero no tanto en los títulos de crédito cinematográficos, donde más frecuentemente aparecen por orden alfabético o, más aún, por su importancia y repercusión mediática. En este caso, Josefina Molina ha podido optar por mencionarlos según su aparición en pantalla, bien por recordar el origen teatral de la obra o bien por no querer calificar de más o menos importantes a un conjunto de actores que representan todos y cada uno de ellos a lo mejor de la cinematografía española de la época.

No obstante, aunque no sea lo habitual, sí es posible rastrear otras producciones en las que el reparto sigue también el orden de aparición de los actores (F12). Este es el caso, por ejemplo, de *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), otra obra también considerada coral. Sin embargo, en esta ocasión el modo de aparición de los actores responde a otro esquema.



F12 *Plácido* (L. García Berlanga, 1961)

Aquí se suceden hasta seis cartelas con grupos de siete actores en cada una de ellas, que permanecen en pantalla por un momento y se conjugan con una figura del protagonista en movimiento (Fs 13 y 14).



Fs 13 y 14 *Plácido* (L. García Berlanga, 1961)

Volviendo a *Esquilache* y aun respetando el carácter coral de la película es justo resaltar alguna de las características más destacadas de la composición que logran sus actores en sus respectivos personajes. Así, Fernando Fernán Gómez, encarnando a la figura de Esquilache, logra transmitir con su rostro el miedo, el dolor físico y moral, la soledad, la vejez, pero también incluso el “rejuvenecimiento” que le inspira Fernanda. Por su parte, Concha Velasco, en el papel de la esposa, consigue expresar con su mirada penetrante su carácter de mujer calculadora, fría, ambiciosa y acomodaticia. Por el contrario, Ángela Molina, como Fernanda, nos hace totalmente creíbles su espontaneidad, su sinceridad, miedo, lucha interna y, finalmente, desilusión. No es de extrañar, por otro lado, que José Luis López Vázquez, un actor absolutamente versátil, encarne a la perfección la ausencia total de espontaneidad, el autocontrol más absoluto y en definitiva, un carácter engañoso y egoísta.

Otros dos grandes actores dan su rostro a los dos personajes regios que aparecen en el relato, Adolfo Marsillach como Carlos III y Amparo Rivelles como su madre, Isabel de Farnesio. El primero, con gran naturalidad logra crear un personaje que se mueve entre la frivolidad y la autosuficiencia y que, en definitiva, nos hace entender que un monarca se encuentra por encima de cualquiera de sus súbditos. Pero quien de verdad encarna el papel genuino de la monarquía tradicional es Amparo Rivelles que, como Reina Madre, tiene suficiente con un par de apariciones para dejar claro que la monarquía absoluta es incuestionable, razón por la cual es señalada como una de las instigadoras del motín contra el reformista Esquilache.

También es reseñable finalmente la composición que otro de los grandes de la escena española, Alberto Closas, hace de su personaje el Duque de Villasanta. El actor logra insuflar a su representado la seguridad y el saber estar propios de la nobleza tradicional y, por ello, la frialdad con que trata a Esquilache, a quien considera un

advenedizo. No obstante, es de mencionar que su trato hacia el político italiano es frío y distante pero siempre a las claras y sin dobleces, incluso podría decirse que con respeto.

Los títulos de crédito continúan, como es habitual, señalando los datos técnicos que configuran la producción. El conjunto ocupa aproximadamente los primeros dos minutos y medio del metraje.

4.4.3. *Nuestro hoy ya es ayer. El tiempo del relato*

Esta frase del rey a Esquilache, que está presente tanto al inicio como al final de la película, sirve para definir el punto de vista que la cineasta adopta para contar los hechos de una manera absolutamente personal, narrándolos desde el momento final de una vida, la del ministro italiano. Todo el filme es la rememoración de un pasado pero no solo por parte del protagonista, sino también de Carlos III. Efectivamente al Marqués ya no le queda futuro y su presente solo se alimenta del pasado, pero también el rey hace alusión a que su vida activa prácticamente ya ha terminado y el mundo es de los jóvenes.

En ambos casos, sobre todo en el del político, se ajustan las cuentas con el ayer de una manera incluso dolorosa por cuanto no se ocultan los claroscuros de la vida de los personajes, a los que no se encumbra, como ya se ha señalado, ni en la obra teatral originaria ni en la cinematográfica.

Es esta, pues, una historia en la que el tiempo es el protagonista, ya que se habla de un presente desde el que se está enjuiciando el pasado porque prácticamente ya no hay opción de futuro, porque “nuestro hoy ya es ayer”.

Incluso, en relación con la motivación de Josefina Molina al realizar este trabajo, puede establecerse un paralelismo entre su tiempo y el del relato. Como ya se ha comentado, algunas de las circunstancias de la época de Esquilache podrían ser interpretadas como una metáfora de las de la España de la directora.

Por todas estas razones, en esta película hay una compleja organización de los tiempos de la narración, pero muy bien medida y resuelta.

El discurso temporal del relato se articula mediante el empleo de una serie de *flashback*, el primero de los cuales es de gran duración por cuanto abre y cierra la narración y dentro de él se desarrolla la totalidad de los acontecimientos. Una serie de estos se muestran inmersos a su vez en un segundo *flashback*, inserto en el primero, que se organiza mediante un viaje en carruaje en el que se alternan presente y pasado. Cuando finaliza el viaje, el resto de los hechos se siguen narrando en tiempo real y de forma lineal.

Tras los títulos de crédito, se abre el primer gran *flashback* en el que oímos la voz en *off* del rey Carlos III que escribe una carta a Esquilache en la que le cuenta que le han regalado un grabado que reproduce un nuevo invento francés, el globo aerostático¹⁷⁹. Mientras suenan las palabras del rey, subrayadas por un tenue fondo musical, la cámara describe varias estancias del Palacio Real (F15), su lugar de residencia¹⁸⁰. En el momento en que el rey manifiesta haberse quedado absorto en la contemplación del globo, la cámara inicia un movimiento ascensional,



Fs 15 y 16 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

metáfora de la subida del artefacto, con el que permite al espectador contemplar y admirar hasta el asombro la belleza decorativa del techo del salón (F16), estableciéndose un paralelismo con la sensación descrita por el soberano.

¹⁷⁹ La utilización de esta supuesta carta de Carlos III a Esquilache es una creación original de la película. Así se ha dicho que “en este punto los guionistas han actuado con absoluta libertad, puesto que dicha epístola no se encuentra en la obra de Antonio Buero Vallejo y no conozco referencias que nos permitan pensar en la existencia de algún documento similar” en RÍOS CARRATALÁ, J.A. *op. cit.* p. 136.

¹⁸⁰ Tanto en esta escena como en otras muchas que transcurren en diferentes dependencias del Palacio Real, es importante recordar que para su rodaje la directora no ha necesitado recrearlas en decorados pues, tras obtener permiso de Patrimonio Nacional, pudo rodarlas en los escenarios naturales. No será así, como ya hemos apuntado, en otras muchas escenas del filme, como por ejemplo ocurre en el interior de la supuesta casa de Esquilache, en su momento la Casa de las Siete Chimeneas, actualmente sede del Ministerio de Cultura. Para rodar los interiores de la casa palacio de Esquilache el equipo cinematográfico se desplazó al palacio de Nuevo Baztán, por considerarlo idóneo. Este edificio barroco es obra de José de Churriguera (1665-1725), que desarrolla por encargo del editor, periodista y político de Juan de Goyeneche (1656-1735). La información sobre el rodaje está tomada de GÓMEZ, C. “Josefina Molina dirige «Esquilache»”. *Imágenes de actualidad*. Septiembre 1988. nº 63. pp. 6-8.

En relación con estas palabras de Carlos III a Esquilache no hay que olvidar que ambos eran amantes del progreso y de la ciencia, a la que admiraban. Probablemente el monarca hubiese deseado contar con la compañía de su ministro cuando algunos años más tarde contempló el vuelo de este globo sobre los jardines de Aranjuez, como atestigua hoy el cuadro de Antonio Carnicero¹⁸¹, pintado en 1784 y conservado en el Museo del Prado, titulado *Ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez* (F17).



F17 Ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez (A. Carnicero, 1784)

Este vuelo se sabe que efectivamente se realizó ante la admiración del pueblo y la presencia de la Familia Real.

Volviendo a la secuencia que nos ocupa, la cámara descende y, a través de las puertas de la estancia, la película propone un salto en el espacio vinculando la figura del rey y la de Esquilache, ya que el lugar mostrado con posterioridad es aquel en el que este está viviendo sus últimas horas, la habitación de la casa de Venecia donde termina su exilio (F18). Es decir, la cámara borra la distancia existente entre ambos personajes en favor de mostrar la estrecha relación entre ellos. Este juego, con el que con un encadenamiento de imágenes se consigue un salto instantáneo en el espacio, solo es posible por medio del montaje cinematográfico¹⁸².



F18 Esquilache (J. Molina, 1988)

Esta analepsis se cierra al final de la película cuando un plano general nos muestra el barco en el que don Leopoldo inicia su exilio. Es este precisamente el espacio más abierto que se muestra en todo el filme. La inmensidad del mar evoca no

¹⁸¹ Antonio Carnicero (1748-1814), fue un pintor y grabador que trabajó para la familia real española. En consonancia con su época el cuadro recoge la celebración de un acontecimiento científico, aunque también de indudable atractivo popular.

¹⁸² Efectivamente, en este momento el montaje ha conseguido una perfecta elipsis ya que “ésta actúa mediante un corte limpio cuando, sin solución de continuidad alguna, el relato pasa de una determinada situación espaciotemporal a otra, omitiendo completamente la porción de tiempo comprendida entre las dos”. CASSETTI, F. y DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1998. p. 159.

solo la distancia física que el protagonista recorre sino el viaje que está realizando desde su madurez a sus raíces, desde la cumbre de su carrera hasta su fracaso político.

La cámara se acerca entonces al italiano al que nos muestra en un primer plano, contemplando un pequeño camafeo, mientras vuelve a oír las palabras de la carta del rey (F19). Es en este momento cuando lo que ve va a ser puesto en imagen en un plano detalle (F20). Por medio de este objeto, el camafeo, se pasa del barco al interior de la habitación, donde sigue observándolo, revelándose ahora que se trata de la efigie del rey. El rostro de Esquilache muestra la añoranza de una amistad que perdura pese a los



Fs 19 y 20 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

acontecimientos acaecidos. Esa realidad la refuerzan las últimas palabras que le envía el monarca y que van conjugándose con las imágenes: “Solo quiero con esta carta reconfortarte manifestándote como rey que te aprecio tanto hoy de embajador en Venecia como ayer de ministro en España. Por último, como Carlos, te digo que te llevo imperdurablemente en el fondo de mi corazón”.

El plano se abre y es ahora cuando comprobamos que quien ha estado leyendo la carta es el hijo de Esquilache. Se va a cerrar así la historia como se cierra un círculo. Entre la secuencia inicial y esta última, que configuran el gran *flashback*, se desarrolla todo el discurso narrativo del filme, a lo largo del cual, la voz en *off*, que ha ido apareciendo intermitentemente, además de servir de nexo de unión, logra dar una gran cohesión al relato.

En estos momentos finales las palabras leídas adquieren una gran significación. Precisamente cuando el rey dice “sé por amigos comunes que tu salud ya no es buena” la cámara nos muestra un plano del italiano moribundo en su lecho. A continuación, en una segunda lectura de la carta, cuando se dice “bien podría ser este el comienzo de unos nuevos tiempos” la cámara inicia un movimiento y se acerca a su familia

centrándose en la figura de la esposa, lo que simboliza que se va a iniciar para esta una nueva vida.

Finalmente con las palabras del soberano “nuestro hoy ya es ayer” se vuelve al punto de partida. Pero mientras que al comienzo de la película con esta frase la cámara se introducía en la estancia, ahora abandona a los personajes y, retrocediendo, se aleja de la habitación con un movimiento lento que acentúa la pesadumbre de la situación. El plano final es el mismo que el del inicio, la familia ante el lecho. Plásticamente, la composición del plano podría recordar a cualquier retrato de familia de los artistas de la época aunque, en el caso de la película, la escena está envuelta en penumbra por el instante que representa, las últimas horas del protagonista.

Sobre este último plano, la oscuridad va invadiendo la estancia y, a la vez que sugiere que la vida se va apagando, tras pasar la puerta, da paso al negro, sobre el que, como al comienzo del filme, van sobreimpresionándose los títulos de crédito que lo cierran (Fs 21 y 22).



Fs 21 y 22 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

Antes de seguir adelante con nuestro análisis queremos subrayar que de esta manera el filme cierra el ciclo vital del ministro napolitano, que se ha trasladado primero desde su país de origen a España, acompañando a Carlos III, y finalmente de España a Italia al tener que exiliarse tras el triunfo de los amotinados.

La narración deja un sabor agrídulce pues en el fondo es la historia de una derrota, pero la carta de la que se vale la película como recurso narrativo abre la puerta a la esperanza en tanto que el rey sigue pensando que Esquilache y él mismo han contribuido al bien de los españoles y se podrán seguir haciendo cosas para mejorar al país.

Volviendo a la construcción del tiempo del relato e insistiendo en cómo es trabajado, nos referimos ahora al segundo gran *flashback* que se construye –dentro del primero, como ya hemos señalado– para organizar la narración y que se estructura como un viaje en el tiempo.

Este se inicia tras la secuencia en que Esquilache comprueba que su casa ha sido arrasada por los amotinados y se organiza con el recorrido de su carroza (F23) hasta el Palacio Real. En el trayecto habrá un continuo ir y venir de la historia desde ese momento, el del viaje, a situaciones del pasado en que se nos cuentan los antecedentes de todo lo que está ocurriendo.



F23 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

Así, con este viaje, que va a ser uno de los recursos más ricos del lenguaje narrativo de esta película, el italiano se va a enfrentar a los acontecimientos que marcan su vida. Con él se propone un viaje en distintas direcciones, por un lado temporal y por otro emocional.

Es este un recurso que el cine ha empleado muy frecuentemente en tanto que los viajes, además de su valor intrínseco, por lo que tienen de recorrido por diferentes paisajes, tienen también otro significado, el de viaje sentimental, psíquico y espiritual de quienes lo emprenden.

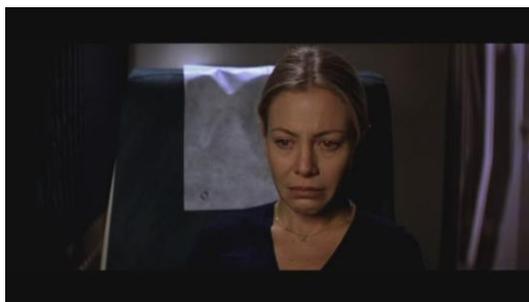
Son muchas las cintas que podrían citarse como ejemplo de esos viajes, desde la clásica *La diligencia* (1939) de John Ford, modelo de viaje a la conquista del Oeste, hasta la mítica *Easy rider* (1969), de Dennis Hopper, que llega a ser prototipo de todo un género americano, el *road movie*¹⁸³.

En otros casos, como el que nos ocupa, aunque el viaje no sea necesariamente el hilo argumental de todo el filme, sí es utilizado en determinadas ocasiones del mismo y

¹⁸³ Este género, que tiene mucho que ver con la cultura americana de los años cincuenta y sesenta y con el fenómeno de los movimientos *beatnik* y *hippie*, se inspiraba claramente en las novelas de Jack Kerouac (1922-1969), de entre las que destaca como símbolo *En el camino* (1957), auténtico prototipo de viaje espiritual y manifiesto de esos movimientos culturales.

viene a tener idéntico significado: no solo un desplazamiento físico sino una evolución personal, con el recurso a la memoria mediante el uso de la retrospectiva.

Es este el caso de *Esquilache* y también lo será unos años después en la película *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999), cuando Manuela (Cecilia Roth) se desplaza a Barcelona. Se trata sin embargo de dos viajes diferentes pues mientras que en la del cineasta manchego su protagonista realiza un desplazamiento físico y vuelve realmente a su pasado en el reencuentro con el padre de su hijo, en la de la directora cordobesa el viaje al pasado tiene lugar solo en el recuerdo.



Fs 24 y 25 *Esquilache* (J. Molina, 1988) - *Todo sobre mi madre* (P. Almodóvar, 1999)

No obstante es curioso que ambos autores construyan sus obras de modo paralelo con planos ocupados por los rostros de sus protagonistas, enmarcados en el vehículo en el que se desplazan, y que expresan sentimientos muy parecidos de perplejidad, pena, dolor, etc. Se nos muestran ensimismados, con la mirada perdida y adentrados en su mundo interior (Fs 24 y 25).

Por otro lado, en el caso de *Esquilache*, el protagonista emprende un viaje tanto hacia su destino como también hacia sus orígenes. Con las diferentes escenas que se suceden en este *flashback* hasta la llegada a Palacio, el Marqués se va a enfrentar con sus fantasmas, con sus contradicciones, con las causas y consecuencias que explican la encrucijada de su vida en la que se encuentra.

Son precisamente estos saltos en el tiempo que se suceden a lo largo de este viaje, los que utiliza el filme de Josefina Molina para introducir en su discurso narrativo muchas de las escenas de la obra de teatro que adapta y a las que hasta ahora prácticamente no ha recurrido por la distinta estructuración temporal que da a su relato.

Estos saltos tienen un diferente tratamiento cinematográfico. Mientras que los momentos del presente, del viaje, se ruedan mediante planos del interior del carruaje y

primeros planos de sus ocupantes, Esquilache, Campos o Fernandita, los sucesos del pasado se construyen con una mayor variedad de recursos.

Así, en la primera de las escenas del interior del carruaje la manera como la cámara nos acerca al rostro del ministro, llegando a encuadrar fundamentalmente su frente y sus ojos, en un primerísimo primer plano (F26), sirve de modo muy hábil para sugerirnos, como si nos adentrásemos en su mente, que está pensando lo que la película nos va a plasmar en imágenes, de modo parecido a como sucederá en los sucesivos *flashback*.



F26 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

En este caso, en el interior de la carroza se vuelven a oír las palabras del rey en su carta a Esquilache, con las que este evoca escenas de su pasado. Al instante se le superponen las risas que dan paso a la reunión que mantuvo en la Sociedad Económica de Amigos del País¹⁸⁴ (F27). Las risas son la respuesta a la ironía con que el ministro está contando el rechazo del pueblo a sus medidas de gobierno, que sintetiza muy hábilmente.



F27 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

La secuencia se inicia con un plano de amplia escala, o de conjunto, en el que el Marqués, de espaldas, dice su discurso ante sus contertulios. Se alternan primeros y medios planos tanto del italiano como de los demás asistentes, incluso algún plano picado (F28), para volver al mismo plano de suelo con que se había comenzado.



F28 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

¹⁸⁴ Puede recordarse aquí la importancia que estas sociedades tuvieron en la España de la Ilustración como motores políticos y culturales. Ello explica que, aunque cargado de ironía, el discurso de Esquilache pretenda poner de manifiesto los muchos avances conseguidos con su política.

Es ahora, con Esquilache nuevamente de espaldas y mientras todos dan vivas a la Ilustración y a las Luces, cuando, al irrumpir un sonido extradiegético¹⁸⁵, pasamos de nuevo al presente. En este, como muestra una escena del exterior del carruaje, los amotinados arremeten contra los faroles, con lo que al igual que se contraponen pasado y presente se enfrentan también los vivas a las Luces con su rechazo.

Estos saltos se van a suceder varias veces a lo largo del viaje hasta que finaliza con la llegada a Palacio. Acaba entonces este complejo y múltiple *flashback*, y la segunda mitad de la película se narra, a partir de ahora, de un modo lineal y a tiempo real.

Habría que señalar finalmente que el recorrido que realiza el carruaje de Esquilache, en la realidad corto en el espacio y en el tiempo, se ve dilatado en el filme al adquirir un *tempo* cinematográfico propio por el montaje con que es articulado, ocupando una parte importante del metraje por las sucesivas idas y venidas del *flashback*.

Por último, por la manera como se organiza la película se logra el objetivo que se plantea: situar a un personaje al final de su vida frente a un “espejo” en el que ve reflejado el paso del tiempo, con lo que puede así ajustar cuentas con su pasado, si no justificándolo, entendiendo al menos el punto final al que ha llegado.

4.4.4. El espacio como elemento discursivo

Como ya se ha dicho, mientras que el teatro tiene unas posibilidades muy reducidas para representar el espacio por las limitaciones que le imponen las dimensiones y la fijeza del escenario, el cine por el contrario tiene unas posibilidades casi infinitas.

Como ha observado muy bien Jean Mitry, en el teatro el espacio es un «marco», un receptáculo que contiene el drama y a sus personajes, pero «no un elemento

¹⁸⁵ “En lo que hace referencia al sonido en términos generales su clasificación suele atender a su localización y origen en función de la imagen”. CARMONA, R. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 2000. p. 106. En función de ello “el sonido cinematográfico puede ser diegético, si la fuente está presente en el espacio de la peripecia representada, o no diegético (extradiegético), si ese origen no tiene nada que ver con el espacio de la historia”. CASSETTI, F. y DI CHIO, F. *op. cit.* p. 99.

de la composición». El espacio fílmico, por el contrario, está comprometido en la acción, en el argumento: es un elemento constitutivo del drama¹⁸⁶.

Eso no quiere decir que el cine no tenga ninguna limitación espacial. El carácter de cuadro¹⁸⁷ de la pantalla está limitando un espacio posible de percibir directamente – el que se sitúa en campo– del que se encuentra fuera de este que, sin ser visto, puede no obstante ser evocado.

Pero pese a esa limitación las posibilidades múltiples de reflejar el espacio que tiene el cine tienen que ver con la diferente ubicación del punto de vista desde el que se hace la toma, con la distancia de la cámara con la que se filma, con la posibilidad de acercar y alejar los objetos capturados y con la posibilidad de movilidad que tienen estos.

Toda esa gama de posibilidades dependen de la manera como se realice el encuadre:

Puede afectar enormemente a la imagen mediante 1) el tamaño y la forma de la imagen; 2) la forma en que el encuadre define el espacio en campo y fuera de campo; 3) la forma en que el encuadre controla la distancia, el ángulo y la altura de un lugar ventajoso sobre la imagen; y 4) la forma en que el encuadre puede moverse en relación con la puesta en escena¹⁸⁸.

La variedad a la que aludimos ya la hemos recogido anteriormente en palabras de Peña Ardid cuando afirma que el cine, a diferencia del teatro, se rige por una serie de principios que se materializan gracias a la labor de montaje.

Además de todo lo dicho, otra realidad a tener en cuenta es el diferente juego que da el hecho de que el espacio filmado tenga o no un límite construido que lo constriña físicamente: es la oposición entre interiores y exteriores.

¹⁸⁶ PEÑA ARDID, C. *Literatura y cine...*, *op. cit.* p. 60.

¹⁸⁷ El término “cuadro” exige una precisión: “En una película, el cuadro no es simplemente un borde neutral; crea un *determinado punto de vista* sobre el material de la imagen. En el cine, el cuadro es importante porque nos *define* activamente la imagen”. BORDWELL, D. y THOMPSON, K. *op. cit.* p. 201.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 202.

Por otro lado, en relación con el análisis fílmico del espacio, además del juego de posibilidades que permite todo lo que acabamos de apuntar no se puede tampoco olvidar que hay que entender que la imagen cinematográfica, al ser proyectada en la pantalla nos presenta en realidad un espacio plano, bidimensional, al que se le consigue dar tridimensionalidad, entre otros recursos, con el uso de la iluminación.

Es el uso de la luz y las sombras lo que, por la puesta en escena, compone un espacio pictórico y, a través de determinados recursos, produce como efecto un simulacro de espacio tridimensional porque el efecto de representación de las tres dimensiones se construye de acuerdo con un determinado uso y combinación de sombras, luces, movimiento y tamaño¹⁸⁹.

Tras estas reflexiones, cabría señalar que en esta película dominan claramente las escenas de interior, unas veces diurnas y otras nocturnas, y que también, en muchos casos, las escenas de exterior son contempladas desde algún interior y a través de alguna ventana, tanto de una habitación como de un carruaje, el de Esquilache. En estos casos la cámara se sitúa en interiores desde los que los personajes –cuyo punto de vista se adopta por medio del uso del plano subjetivo– se asoman como observadores de los acontecimientos.

Por lo que hace referencia a las escenas de exterior es constatable que en muchos casos se trata de escenas nocturnas, con escasa iluminación y con frecuencia en espacios constreñidos por la estrechez o los límites que imponen edificios cercanos, por todo lo cual suelen ser escenas con poca profundidad de campo.

Desde otro punto de vista puede plantearse también que en general las escenas de interior son sosegadas mientras que en las de exterior domina la violencia. Efectivamente, en las interiores se desarrollan las relaciones familiares y sociales, en algunos casos presididas por el afecto o, mayoritariamente, por las buenas maneras del protocolo que suavizan la tensión soterrada que, no obstante, se genera en algunas de ellas. Hay una excepción notable a esta afirmación y es la de la secuencia que transcurre en el palacio de Esquilache cuando este comprueba la destrucción causada por los amotinados. En todo caso no es una violencia activa, ejercida entonces, sino mostrada por sus consecuencias, en algunas ocasiones mediante explícitos planos detalle.

¹⁸⁹ CARMONA, R. *op cit.* pp. 135-136.

Por el contrario, la mayoría de los exteriores están dedicados a ilustrar el desarrollo del motín, sus prolegómenos, su evolución y sus consecuencias; y, obviamente están caracterizados por la violencia.

4.4.4.1. El Madrid de Carlos III a golpe de vista

Una de las secuencias de interior más significativas de la película es aquella que transcurre en la casa de Esquilache y en la que este, acompañado del marqués de la Ensenada, contempla la maqueta realizada por Sabatini. Con ella, el filme nos ofrece mucha información sobre diversos temas –políticos, urbanísticos, etc.– con lo que demuestra una vez más su extraordinaria capacidad de síntesis.



F29 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

Se inicia la secuencia con un diálogo entre los dos políticos que se articula en base al plano/contraplano, planos medios y planos americanos. El diálogo se produce delante del cuadro que representa al político italiano (F29) y que más tarde será uno de los iconos que enarbolan los amotinados como símbolo de su levantamiento. La secuencia, aunque reposada, no está exenta de una cierta tensión por la falta de sintonía entre ambos personajes en algunos de los temas que tratan, tensión que se subraya con el insistente “tic-tac” del reloj. En un plano detalle se muestra un papel con una de las coplillas irónicas que el pueblo le dedica al italiano. A continuación, los primeros planos de ambos políticos insinúan sus diferencias al recoger su reacción tras su lectura.

El ruido de unas puertas al abrirse hace cambiar de rumbo la escena y la cámara pasa de un primer plano del rostro del Marqués a un plano general de la habitación donde, de manera teatral, irrumpe el arquitecto Sabatini que introduce desde la estancia contigua, con



F30 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

un profuso acompañamiento de candelabros, una maqueta que recoge toda su labor en Madrid (F30).

Josefina Molina incorpora ahora a la narración una escena prácticamente de nueva creación, pues en la obra teatral no aparece el personaje del arquitecto, apenas se menciona la maqueta y con ella se alude únicamente a un depósito de agua.

En el filme, la maqueta se traslada desde el fondo hasta el centro de la habitación y desde ese momento la cámara centra su atención en ella, bien recorriéndola lentamente y mostrándola desde diferentes ángulos, en planos detalle, o reflejando el efecto que causa en todos los asistentes, de admiración, asombro, valoración, etc. (Fs 31 a 33). La satisfacción se muestra plenamente en el primer plano de Esquilache, siendo esta una de las pocas veces donde el político sonríe abiertamente, ya que la maqueta refuerza su complacencia por la labor de gobierno bien hecha.



Fs 31, 32 y 33 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

Ahora, de una manera muy eficaz y con un único golpe de vista, el espectador puede ver un importante número de las obras que se acometieron en la ciudad en esos años, con las que cambió radicalmente su fisonomía.

El valor visual de esta escena como exponente de las transformaciones urbanas de Madrid, se completa con la frase susurrada por el ministro al que se le oye decir maravillado “Madrid era la pocilga de Europa y ahora va a ser la ciudad más hermosa del mundo”.

Aunque los monumentos son presentados en la película por Sabatini (1722-1797), en realidad fueron creaciones tanto de él mismo, como de Ventura Rodríguez (1717-1785) y de Juan de Villanueva (1739-1811). En la maqueta aparecen unidas en un solo espacio las fuentes de Cibeles, Neptuno (diseñadas ambas por Ventura Rodríguez en 1782), y Apolo (con diseño de mismo autor, de 1780, aunque la estatua de Apolo es acometida por Alfonso Giraldo Bergaz [1744-1812] y se coloca sobre la fuente en 1803), la Puerta de Alcalá (1778, de Francisco Sabatini, a la que también había

concurado el propio Ventura Rodríguez) y el Museo del Prado (construido por Juan de Villanueva sobre un proyecto de 1786).

La escena está pues cargada de información para el espectador, que puede entender perfectamente el sobrenombre con el que sus coetáneos conocían a Carlos III, rey-alcalde de Madrid. La maqueta no sirve únicamente para engrandecer la personalidad del Marqués y del Rey, sino que es utilizada como símbolo o metáfora de toda su política, no solo como transformadores físicos del aspecto de Madrid, sino como modernizadores de las estructuras del país. De algún modo, la realidad tangible de la empresa arquitectónica hace visibles una serie de ideas abstractas: reformas, modernidad, progreso, en definitiva los ideales de la Ilustración.

También es un acierto la manera sutil con la que el filme juega con los espacios: en un interior y con un objeto de reducidas dimensiones, logra evocarnos una serie de monumentos que se distribuyen por diferentes puntos de la ciudad.

Efectivamente, en los tiempos actuales todos estos monumentos (Fs 34 a 38) siguen personalizando el entorno del gran legado de Carlos III, el Paseo del Prado. A lo largo de él se sitúan las Fuentes de Cibeles, Neptuno y Apolo, en uno de sus laterales se desarrolla el edificio del Museo del Prado, y en las cercanías del Paseo, en una glorieta de la calle de Alcalá, continúa majestuosa la puerta del mismo nombre. Este último monumento, probablemente uno de los emblemas de Madrid, aparece por esa razón en muchas producciones del cine español.



Fs 34, 35, 36, 37 y 38 Monumentos de Carlos III. Madrid

Finalmente, esta secuencia de la maqueta no sería totalmente valorada sin una referencia a la manera como en ella se hace presente la luz, la auténtica protagonista. Efectivamente la película logra que sea la profusión de velas y su estratégica colocación la que permita ver con extraordinaria nitidez cada uno de los elementos que conforman la maqueta. Es evidente que se pretende evocar una iluminación natural, la que en aquella época tenían los interiores, haciendo que la abundancia de velas enmascare la presencia de la luz artificial que proporcionan los focos.

Es obligado recurrir a otros filmes que pueden ser considerados como claros referentes.

La labor de los grandes directores de fotografía contemporáneos [...] tienen constantemente como referencia a pintores como Rembrandt, Caravaggio, Vermeer o Georges de la Tour, caracterizados por un peculiar tratamiento de la luz. Determinados filmes intentan así, establecer una gama cromática determinada o una forma de iluminación siguiendo las características plásticas de un pintor, una escuela o una época; son ejemplos de ello la iluminación natural y con velas que utilizan Kubrick en *Barry Lindon* y Rohmer en *La marquesa de O*¹⁹⁰.

Con la iluminación se consigue “cumplir un papel de referencia cultural”¹⁹¹ que puede ir en una doble dirección: determinados espectadores pueden reconocer en las imágenes los referentes culturales a los que remiten o bien esas imágenes pueden provocarles el interés por conocer dichos referentes.



Fs 39 y 40 *Barry Lindon* (Stanley Kubrick, 1975)

¹⁹⁰ PÉREZ BOWIE, J.A. *Leer el cine...*, op. cit. pp. 163-164.

¹⁹¹ CARMONA, R. op. cit. p. 133.

En el caso de *Barry Lindon* (Fs 39 y 40), sus autores, S. Kubrick (su director) y J. Alcott (el director de fotografía) han explicado suficientemente la técnica con la que lograron los conseguidos efectos lumínicos:

Se optó por prescindir de los focos y filmar, para las tomas diurnas, solamente con la luz del sol y las nocturnas y de interior, grabarlas exclusivamente con la luz de la luna, de las velas y con luz natural procedente de las ventanas, ayudándose en algunos planos de una tenue iluminación de apoyo colocada en el techo [...] se utilizó una lente Zeiss 50mm, F0.7 [...] con esta lente se logró el objetivo, y el efecto es la luz natural que envuelve a los personajes, aunque reduce la profundidad de campo, como causa de la enorme abertura de la lente, y limita a los actores en sus movimientos y las escenas parecen más planas, sin apenas perspectiva, creando así para bien de la película, una mayor sensación de encontrarse dentro de un cuadro de la época¹⁹².

Con respecto a *Esquilache*, a la vista de los resultados obtenidos, puede afirmarse que el trabajo de su director de fotografía, Juan Amorós, sigue la línea de los autores de la película anteriormente citada, no solo en esta secuencia sino en otras de interior como la reunión en la Sociedad Económica de Amigos del País, ya abordada.

4.4.4.2. Se abre el horizonte. Escena de caza

Es esta la primera y casi única gran escena de exteriores, elegida por la cineasta para subrayar el significado que esta actividad ha tenido entre los reyes españoles y muy en concreto en Carlos III, uno de cuyos retratos más conocidos nos lo muestra precisamente como cazador (F41).

**F41 Carlos III en traje de cazador
(Goya, 1788)**



La cacería (F42) es presentada con una gran economía de medios, pues basta para ello utilizar planos generales y mover por un paisaje de dehesas a multitud de ojeadores y perros. La secuencia se abre con varios planos de conjunto,

¹⁹² SEDEÑO VALDELLÓS, A.M. y MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, E. “La influencia de la pintura en el cine”. [Online], Disponible en: http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/pintura_cine_influencia.htm#Barry_Lyndon,_de_Stanley_Kubrick,_y_sus_referencias_pict%C3%B3ricas_ (Fecha de consulta: 02 de marzo de 2010).

tomados por la cámara desde diferentes lugares, para así contextualizar el ambiente, lo que además se refuerza con un plano detalle que muestra varios de los trofeos obtenidos (F43).



Fs 42 y 43 Esquilache (J. Molina, 1988)

Es de destacar que se trata de una de las pocas escenas en las que la cámara se instala efectivamente en el exterior, que es bañado de lleno por la luz natural del día. En sus planos iniciales el protagonista es el paisaje, de amplio horizonte, y la cámara no presta atención a ningún personaje en concreto pues los que aparecen se limitan a deambular por el terreno.

Pero desde el momento en que entra en escena el carruaje en el que llega Esquilache la cámara se le acerca y, desde entonces –en la línea de ser esta una cinta intimista y cercana a los personajes– no lo va a abandonar y, tras su encuentro con el Rey, sigue el recorrido que ambos mantienen mientras dialogan. Durante este hay pequeñas paradas para enfatizar la importancia que en esos instantes adquiere la conversación. Se utilizan planos medios permaneciendo siempre en el encuadre ambos protagonistas y quedando reducido el paisaje a mero fondo o escenario.

Así, aunque es una secuencia de exterior, gran parte de ella se plantea como si de un interior se tratara, porque el paisaje no es relevante y por el contrario siguen importando más los personajes (F44). No obstante la naturaleza espacial de estas escenas se sigue poniendo de manifiesto mediante los sonidos ambientales, ladridos de la jauría de perros, relinchos de caballos y ruido de las detonaciones de las escopetas de caza, que sin embargo bajan de tono al iniciarse el diálogo entre los



F44 Esquilache (J. Molina, 1988)

protagonistas.

La secuencia que se acaba de comentar, por su gran variedad de matices y recursos, podría ser considerada ejemplo del carácter preciso y medido del montaje.

Se puede recordar aquí que otra secuencia con similar amplitud de horizonte sería la del barco que lleva al italiano al destierro, que ya hemos mencionado en nuestro análisis del tiempo fílmico.

Finalmente se puede comentar que la manera como es abordado el espacio, como hemos procurado sintetizar, tiene que ver con el punto de vista que se adopta. En ella no se trata tanto de escenificar los grandes acontecimientos a que se hace referencia (el motín y sus consecuencias) como la repercusión que estos tienen en sus protagonistas, siendo por lo tanto una película en la que se exponen reacciones personales, estados anímicos, impresiones, etc., lo que explica el carácter actoral del filme.

4.4.5. El montaje como recurso dramático

A lo largo de los apartados anteriores ya se han hecho ineludiblemente algunas consideraciones sobre aspectos del montaje de determinadas escenas o secuencias. No obstante, después de analizar la manera como el filme organiza el tiempo y el espacio, conviene detenerse algo más en algunos momentos del mismo para observar las características de su montaje. No podemos olvidar que es la verdadera seña de identidad de la película como ya reivindicaba Eisenstein, para quien el montaje “constituye la auténtica fuerza creadora del cine, el principio que dota de «verdadero sentido» a las imágenes cinematográficas”¹⁹³.

Una secuencia en la que la labor de montaje adquiere una gran significación es la de la llegada de Esquilache a su palacio tras el asalto de los amotinados. En ella la cámara no se desplaza de modo continuo, lineal y pausado sino que su movimiento se articula a base de cortes que combinan planos de corta duración con los efectos del pillaje y otros con su repercusión en los rostros de los personajes.

¹⁹³ POYATO SÁNCHEZ, P. *Introducción a la..., op. cit.* p. 80.

Así, tras iniciarse la secuencia con la brusca y ruidosa entrada de los protagonistas, la cámara sigue su recorrido y se desplaza con rapidez de unas estancias a otras observando los destrozos. A los planos generales de las distintas habitaciones se contraponen los primeros planos de los personajes y planos detalle de diferentes objetos de especial significación,



F45 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

como el secreter del que el político saca documentos, una caja con una pistola y su cargador o los restos esparcidos por el suelo de la maqueta de Sabatini (F45). La cámara se desplaza de unos a otros en algunos casos con una especial celeridad que denota la tensión ambiental.

La escena alcanza su clímax ante el retrato ultrajado de la esposa (F46), con el estupor de Campos y la incredulidad de Esquilache e incluso su desdén hacia los amotinados. Pero la tensión aumenta aún más cuando tras oírse fuera de campo unos gritos de angustia –instante en el que se paraliza la música de fondo– la cámara con un plano cenital (F47) nos muestra a Fernanda en el rellano de la escalera en estado de shock ante el cadáver de un criado, Julián, asesinado por los amotinados.



Fs 46 y 47 *Esquilache* (J. Molina, 1988)



Finalmente será un primerísimo primer plano de los ojos abiertos del joven muerto y un plano detalle de las manos del Marqués al cerrárselos, los que culminen la carga dramática del momento, acentuada por las voces que en el exterior claman la muerte de Esquilache. Ahora, mientras la cámara permanece fija, los personajes descienden las escaleras acercándose a ella y será la oscura capa del Marqués la que con su proximidad provoque un fundido en negro que clausura la secuencia.

Este montaje casi frenético, atropellado, con los bruscos movimientos de la cámara y los cambios rápidos de planos, junto con las voces y ruidos de fondo, sirven para mostrar, en poco tiempo, imágenes con la suficiente crudeza como para adivinar la gravedad de los sucesos que están comenzando.

El montaje de esta secuencia guarda ciertas similitudes con las que narran los desmanes de los amotinados, con los que Esquilache se encuentra varias veces en su recorrido a Palacio. Se trata de un montaje igualmente sincopado con bruscos movimientos de cámara que van del rostro del italiano a los planos, de poca profundidad de campo, que muestran la algarabía popular. El dramatismo de la situación está potenciado por el tenebrismo que envuelve las imágenes producto de la oscuridad de la noche, solo rota por la potente luz de las llamas de las antorchas.

En alguno de esos momentos la cámara parece que “salta” a la vez que los sublevados bailan alrededor del cuadro del Marqués, que queman con saña (F48); el efecto es producto de que el *ojo mecánico*, al situarse en el interior del carruaje, se mueve al compás de su marcha. Son estas una serie de escenas en las que la violencia verbal se ha convertido ya en violencia física, como ocurre también cuando el populacho juega con la cabeza de trapo que simboliza la del Marqués (F49).



Fs 48 y 49 *Esquilache* (J. Molina, 1988)



Ese montaje que ha venido acompañando las situaciones de violencia que puntúan el viaje cambia por completo desde la llegada al Palacio Real. Durante el conjunto de secuencias que se desarrollan en él la cámara se moverá de modo pausado y acorde con el carácter sosegado de las mismas, no exenta alguna, no obstante, de tensiones y conflictos.

La llegada a Palacio es recogida en una secuencia montada a partir de un plano picado con la cámara situada en un rellano de la escalinata (F50). La verticalidad de la toma empequeñece la figura de Esquilache. Parece que por primera vez la importancia

de este se ve reducida, quizás como metáfora de que pronto perderá su posición y poder como consecuencia del motín.

En definitiva, con la entrada del ministro en Palacio, que se subraya con un contrapicado mientras sube las escalinatas (F51), su situación y sus expectativas van a cambiar por completo. Desde este instante no volverá a salir de este lugar, en el que prácticamente será un prisionero, hasta su exilio.



Fs 50 y 51 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

De los hechos que vive en la residencia real, uno de los más significativos será su encuentro con la Reina Madre. Se trata de una secuencia rica en su composición y contenido. Con lo acertado de su puesta en escena la directora logra subrayar matices decisivos para comprender, por ejemplo, los entresijos de la conjura que en el fondo provoca el amotinamiento del pueblo de Madrid.

La secuencia arranca con la cámara recorriendo la habitación desde el techo hasta el suelo. En su recorrido nos deja ver un reloj napolitano, al que se oye dar la hora, y cómo los documentos del político están esparcidos por el suelo. Parece como si su dueño estuviese perdiendo los papeles y el sonido del reloj fuese acercando su hora.

La cámara va de un plano que lo muestra dormido sobre su mesa de trabajo, a otro en el que vemos la parte inferior de un cuerpo de mujer que avanza acompañándose de un bastón (F52). El sonido de este marca el ritmo de la escena hasta el momento en que un golpe seco despierta a Esquilache (F53). En este instante se sabe quién ha entrado pues por medio de plano/contraplano, o planos alternados, se pasa del rostro del italiano, tomado desde arriba, al de la Reina que, al ser tomado desde abajo, marca la distancia entre ambos y hace evidente la superioridad de Isabel de Farnesio.



Fs 52 y 53 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

Esta, en un tono desafiante, dura e irónica, pero no obstante humanamente cercana, propone al ministro un juego de cartas que aprovecha para, a modo de metáfora, hacerle ver su verdadera situación: “las cartas lo reflejan todo, carne, poder, dinero y espada, no hay más en este mundo”, “a veces es necesario sacrificar un caballo para salvar al Rey”, “¿a qué juegas tú?”, “yo estoy por encima de simpatías y antipatías”, “a mí no me discute un siciliano”, o “con una Reina se habla, no se discute”.

Con todas estas frases dosificadas con gran habilidad, la Reina coloca a los dos en su sitio y le hace ver a su oponente que ha perdido la partida y que debe renunciar al poder, lo que subraya con su última frase: “es la única oportunidad que tienes de pasar a la historia”. Termina la secuencia con un plano general de la estancia que muestra la salida de Isabel de Farnesio.

Hay que destacar que el diálogo entre ambos personajes es un auténtico prodigio de guion, pues en unos minutos no solo se ha resumido el pasado inmediato sino que se está anunciando el futuro que viene, como demostrarán los hechos.

El montaje cambia de nuevo de ritmo y articulación en las secuencias en las que se va a producir el desenlace de los acontecimientos, que van a ser seguidos por Esquilache desde la ventana de la habitación (Fs 54 y 55) donde permanece recluido y casi prisionero. Esta posición de observador pasivo y mero espectador evidencia su exclusión de la vida del país y lo sitúa al margen de las decisiones políticas. Pronto será solo una parte de la historia de España.



Fs 54 y 55 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

Efectivamente será desde su ventana desde donde el hasta ahora todopoderoso hombre de Estado observe la irrupción de los amotinados en los patios de Palacio y las violentas acciones con los que manifiestan su descontento hasta llegar al derramamiento de sangre.

En la mayor parte de estas secuencias la cámara se sitúa en el interior de la habitación del italiano y, por ello, filma los acontecimientos del exterior a través del cuadro que marca la ventana, ofreciéndolos por medio de la mirada subjetiva del ministro. No obstante, en otras



F56 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

ocasiones, la cámara se situará en el exterior, al otro lado de la ventana (F56), y captará así las reacciones que los brutales sucesos provocan en su ánimo, visibles en sus primeros planos.

En estos planos es el montaje el que logra transmitir acertadamente el *crescendo* que va adquirir el desarrollo de los hechos, acentuado por la presencia de la música que alterna con tensos silencios. Así, si en un primer momento Esquilache observa desde su ventana el pausado cambio de guardia, un fundido en negro va a marcar la frontera entre este y los episodios de violencia que se van a suceder.

Progresivamente se va a producir la irrupción del pueblo en el patio de armas. Es primero el ruido de voces a través de la ventana el que anuncia la llegada de los amotinados, pero poco a poco se observará su masiva afluencia acompañada de gritos contra el ministro al que exhiben en un muñeco que lo ridiculiza.

La violencia se desencadena, la guardia toma posiciones, se oyen los primeros disparos y, finalmente, comienzan los enfrentamientos cuerpo a cuerpo y caen las primeras víctimas de uno y otro bando. Estos instantes son filmados ya con la cámara en el exterior que sigue de manera vertiginosa a los protagonistas mediante un rápido encadenado de planos.

El clima de terror alcanza su punto álgido cuando, tras matar a un soldado, uno de los amotinados, precisamente Bernardo el calesero, lo arrastra triunfal como si fuera el paseíllo de un toro por la arena (Fs 57 y 58). Este hecho es seguido por la cámara con un amplio *travelling* circular que, junto con la vestimenta del agresor, similar a la de los majos de los cuadros de Goya, acentúa el recuerdo de la “fiesta nacional”, de la que tanto se ocupó el pintor aragonés en muchos de sus lienzos y grabados. El horror y la brutalidad de la escena adquieren con ello su máximo protagonismo, especialmente en el plano cercano del cuerpo y del rostro de la víctima (F59).



Fs 57 y 58 *Esquilache* (J. Molina, 1988)



F59 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

Tras toda esta violencia se impone una tregua para las negociaciones que dan paso a momentos de una tensa calma: mientras en el patio del palacio se observan enfrentados y expectantes, en planos generales, los soldados y la multitud, Esquilache deambula inquieto por su habitación con la única compañía de Fernanda.

El italiano es llevado a la presencia del Rey. En su recorrido por los pasillos del palacio la cámara, con un ligero contrapicado, muestra los techos, con lo que la arquitectura engloba su figura y parece que lo encierra y aprisiona (F60). El monarca le hace ver la



F60 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

gravedad de la situación cuya solución deja en sus manos. Consciente de su derrota, opta por aceptar su exilio. Un plano detalle materializa su fracaso al mostrarnos los papeles con sus últimas medidas quemándose en la chimenea. Como contrapunto, la señal de la victoria de los insurrectos se hace presente por los sonidos alegres del Himno Nacional que acompaña la salida del Rey al balcón de Palacio, mientras la multitud lo vitorea y acaba el conflicto.

Con las secuencias hasta aquí descritas, junto con algunas de apartados anteriores, se pone de manifiesto la riqueza y variedad de los efectos de montaje que estructuran los distintos hechos relatados.

4.4.6. Imagen cinematográfica *versus* imagen pictórica

Es evidente, como ya hemos argumentado anteriormente, que la imagen cinematográfica establece relaciones de intertextualidad con otros muchos referentes porque las artes no existen como manifestaciones culturales aisladas, sino que se apoyan mutuamente. Entre esas múltiples relaciones, la pintura es la que tiene un mayor protagonismo.

Como señala Pérez Bowie es tan usual el recurso del cine a la pintura que puede hablarse específicamente de una intertextualidad pictórica.

[Las relaciones] más evidentes se concretan en la puesta en escena y, tras la incorporación del color, en la utilización de éste. La organización del «cuadro» cinematográfico y del espacio de la representación estuvo, desde el principio, determinada por las leyes de la composición pictórica [...] La incorporación del

color, que se convierte en uno de los principales recursos expresivos en manos de los cineastas, incrementa esos estrechos vínculos entre el cine y la pintura¹⁹⁴.

Por otra parte, en su trabajo el mismo autor pone de manifiesto los distintos modos como los cineastas recurren a la pintura, desde los que lo hacen con una finalidad meramente esteticista hasta los que tienen “la intención de utilizar la pintura como modelo para la construcción del universo ficcional”¹⁹⁵.

Efectivamente una gran mayoría de ellos no se limitan a copiar sin más la obra pictórica porque pintura y cine no son lo mismo, como no son iguales un cuadro y un fotograma, por más que los dos representen una realidad enmarcada. En este sentido son significativas las ideas de André Bazin recogidas por Aumont.

[El cineasta] mediante sus diversas intervenciones, ha «abierto» el espacio de los cuadros –lo ha dotado de un exterior imaginable, de un fuera de campo– [porque para este autor] el marco fílmico es «centrífugo»: conduce a mirar lejos del centro, más allá de los bordes del marco; reclama indefectiblemente el fuera de campo, la ficcionalización de lo no visto. Inversamente, el marco pictórico es «centrípeto»: cierra el cuadro sobre el espacio de su propia materia y de su propia composición; obliga a la mirada del espectador a volver incesantemente al interior, a ver menos una escena ficcional que una pintura, un cuadro¹⁹⁶.

De alguna manera una pintura representa una escena estática, que no se prolonga ni en el tiempo ni en el espacio, mientras que cualquier imagen cinematográfica nos permite imaginar más, ya que el cine es movimiento, progreso en el tiempo. A unas imágenes suceden otras, hay un encadenamiento entre ellas, con las que se construye un relato.

El relato es ese punto crucial en que pintura y cine parecen irremediabilmente separados [...] el relato es esencialmente la puesta en acción de las dos nociones de *acontecimiento* y de *causalidad*. Se ve enseguida que la pintura no está bien

¹⁹⁴ PÉREZ BOWIE, J.A. *Leer el cine...*, op. cit. p. 163.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 164.

¹⁹⁶ AUMONT, J. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona, Paidós, 1997. p. 81.

equipada para marcar directamente la causalidad: es siempre oralmente como habrá que extraer la causa potencial de un acontecimiento pintado¹⁹⁷.

Por ello puede entenderse que de alguna manera la pintura refleja acontecimientos pero no la relación de estos con otros, con sus antecedentes o consecuentes.

Es decir que un cuadro puede ser utilizado por un cineasta para elaborar con él un punto de partida para su narración, pero no se limita usualmente a copiar la obra pictórica por sus valores estéticos ni porque imprima *qualité* a su trabajo, sino que, mediante el montaje y la puesta en escena, da una nueva vida a la pintura a la que recurre como referente, constatándose que, parafraseando a M. Serceau, “entre cine y pintura existe desde el punto de vista de la puesta en cuadro, desde el punto de vista de tratamiento del tiempo y de la movilización de la mirada, en cuanto al posicionamiento mismo del sujeto, una relación epistemológica”¹⁹⁸.

Este es el caso de *Esquilache*, en cuyas fuentes utilizadas están presentes los artistas más destacados de la pintura del rococó y de gran parte del siglo XVIII, y en algún caso, incluso del siglo XIX, desde Goya, presencia indiscutible e indispensable, hasta Mengs, Antonio Carnicero, Paret y Alcázar, Chardin, Inza y Ainsa o Martí, referentes muy adecuados, todos ellos¹⁹⁹. Se corrobora así que la película huye de lo artificioso y pretende ser respetuosa con nuestro pasado y es por ello por lo que alcanza unas cotas de brillantez que la convierten en una excelente recreación de la época en que transcurren los acontecimientos, el reinado de Carlos III.

¹⁹⁷ *Idem*, p. 103.

¹⁹⁸ PÉREZ BOWIE, J. A. *Leer el cine...*, *op. cit.*, p. 164.

¹⁹⁹ Parece obligatorio señalar que una gran parte de los cuadros que se citan en este trabajo, por considerarlos en gran medida los posibles referentes de Josefina Molina y su equipo a la hora de construir la iconografía de su película, están en el Museo del Prado. Probablemente no se puede obviar la significación de este museo a la hora de ayudarnos a construir un imaginario colectivo del que participan tanto los creadores como sus espectadores. Quizá sea interesante recordar que Mario Vargas Llosa ha denominado a este museo «una fábrica de sueños», “recurriendo a la misma expresión acuñada muchos años atrás por Ilya Ehreburg para definir el papel desempeñado por Hollywood en el imaginario colectivo. Se trata, en efecto, de instituciones que, por mucha que sea su disparidad, han provisto a nuestra cultura de una iconografía necesaria, un arsenal de imágenes capaces de servir como punto de encuentro”. En SÁNCHEZ VIDAL, A. “Cine y Museo del Prado”. Enciclopedia online Museo Nacional del Prado. [Online], Disponible en: <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/cine-y-el-museo-del-prado/>. (Fecha de consulta: 02 de marzo de 2010).

Podría establecerse en este caso una cierta analogía con lo que ocurre en la película *La Marquesa de O* (Eric Rohmer, 1976), analizada con extraordinaria minuciosidad por A. Ortiz y M.J. Piqueras:

Todo lo que aparece en el encuadre tiene su origen en la producción visual de finales del siglo XVIII y principios del XIX. [...] En el modo en que la marquesa se mueve o se sienta, reconocemos a los personajes de los cuadros de David, como el *Retrato de Madame Recamier* (1800), el de *Mademoiselle de Verninac* (1801), las mujeres romanas llorando de *El Juramento de los Horacios* (1784-85), o la escultura de *Paulina Bonaparte* de Canova. En la forma en que el padre manifiesta el dolor o la ira (para nosotros casi cómica), estamos viendo los cuadros de Greuze o Fussli (Fs 61 y 62). En la aparición heroica del Conde, reconocemos toda la tradición de representaciones de soldados, desde *Bonaparte en Arcole* (1796) de Gros hasta los diversos tipos de soldado de Géricault. En el beso final, encontramos a Ingres y su obra *Paolo y Francesca* (1814). [...] Los colores son los de Greuze, Overbeck, David, Chardin²⁰⁰.



Fs 61 y 62 *La marquesa de O* (E. Rohmer, 1976) – *La pesadilla* (Johann Heinrich Fussli, 1781)

Volviendo a *Esquilache*, la manera como se recurre a la enorme variedad de sus referentes pictóricos obedece a un programa iconográfico variadísimo y concienzudamente estructurado. Así las obras pictóricas a las que acude son utilizadas de muy diferente manera, desde el empleo de algún cuadro por su valor icónico concreto, hasta la configuración de escenas a semejanzas de una determinada pintura, pasando por el recurso a muchas de ellas para componer personajes y atrezzo.

El primer caso tiene que ver con la utilización de los retratos del Marqués de Esquilache y de su esposa. En los primeros momentos aparecen como pinturas que

²⁰⁰ ORTIZ, A. y PIQUERAS, M.J. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 2003. pp. 74-75.

adornan las paredes del despacho del político, pero con el desarrollo del motín esos cuadros son utilizados como iconos que simbolizan el odio de los insurrectos hacia su gobernante. Ello queda de manifiesto en la manera brutal y zafia en que es ultrajado el retrato de doña Pastora, tras ser arrasado su palacio, y el alboroto festivo con que en la calle la multitud quema el retrato de don Leopoldo.

En numerosas ocasiones en el cine se recurre a otros retratos con finalidades parecidas. Así, en películas tales como *Laura* (Otto Preminger, 1944) o *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1944), los retratos de estos personajes aparecen como punto de partida de la historia que se narra. Pero también en alguna ocasión, como hemos comentado para *Esquilache*, un cuadro se convierte en objeto de odio por lo que significa, hasta el punto de provocar su destrucción. Ese es el caso del filme *El retrato de Dorian Grey* (Albert Lewin, 1945). No obstante en este último hay un matiz de diferencia importante en relación con la que estamos comentando, ya que el ataque al cuadro no es fruto de terceras personas sino un impulso autodestructivo al ser consciente el protagonista de que es el reflejo de su maldad (Fs 63 a 65).



Fs 63, 64 y 65 *Laura* (Otto Preminger, 1944) - *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1944) - *El retrato de Dorian Grey* (Albert Lewin, 1945)

Tanto o más significativo es el uso de obras pictóricas como referentes a partir de los cuales montar determinadas escenas. En la cinta que analizamos son varios los ejemplos que se pueden comentar.

Quizás el exponente más claro se encuentre en la secuencia en la que se escenifica la comida del monarca, que puede considerarse una auténtica trasposición a la pantalla del cuadro titulado *Carlos III comiendo ante su corte*, de Luis Paret y Alcázar (1746-1799). Efectivamente la escena se monta casi como un calco del cuadro como puede comprobarse en las ilustraciones (Fs 66 a 68). Así, la disposición de la mesa, vestida con un amplio mantel blanco, la ubicación de los personajes en torno a

ella y la presencia de los perros del Rey evidencian que Josefina Molina se ha inspirado en el cuadro para componer el núcleo central de la escena.



F66 *Esquilache* (J. Molina, 1988) – Fs 67 y 68 *Carlos III comiendo ante su corte* (Luis Paret y Alcázar, h. 1775)

Por otra parte y en la línea del comentario que hemos hecho sobre que el cine “abre” el contenido de un lienzo, esta secuencia es también un claro ejemplo de ello por la manera como el filme construye los antecedentes que llevan a la escena del cuadro y los que la continúan en el tiempo.

Efectivamente la secuencia se ha abierto de una manera que podría calificarse de teatral e incluso de irónica por cuanto la llegada real es anunciada con la irrupción de los perros del monarca en la sala. Con posterioridad, y valiéndose de un largo plano-secuencia se aprovecha el momento para presentar a muchos de los personajes que pueblan la corte y las relaciones diplomáticas que se establecen entre ellos, no exentas de críticas o murmuraciones.

Incluso cuando la cámara acerca la mesa y nos proporciona planos centrados en el Rey y Esquilache, sigue la ironía al recoger cómo el monarca se burla del papanatismo reverencial de los nobles asistentes hacia su persona.

Otra secuencia cinematográfica célebre de una comida es la que aparece en *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), y que igualmente se inspira en una pintura, aunque con connotaciones muy diferentes. Es evidente la vinculación que se establece con *La última cena* de Leonardo da Vinci (1452-1519). El encuadre, la disposición de los

personajes y sus gestos, así como la colocación de los elementos de la mesa son idénticos en ambas creaciones (Fs 69 y 70).



Fs 69 y 70 *Viridiana* (L. Buñuel, 1961) – *La última cena* (Leonardo da Vinci, 1495-1497)

La mayor diferencia que puede plantearse entre esta escena y la película que estudiamos tiene que ver con la intención de los directores. En Buñuel hay una diatriba a la institución eclesiástica ácida, corrosiva, casi virulenta, potenciada incluso por la insólita presencia de mujeres en su trasunto de la Sagrada Cena. Esa profunda crítica a la Iglesia es una constante en la obra buñueliana si recordamos títulos como *Nazarín*, *El ángel exterminador* o *Simón del desierto*. No es esto lo que caracteriza a la cinta de Josefina Molina que, aunque con su escena critica a los miembros de la corte, lo hace desde el distanciamiento que le proporciona la ironía, es decir, con una crítica menos feroz e incisiva.

Otra secuencia de *Esquilache* de indudable inspiración en grabados y pinturas de la época para su configuración es la que narra el corte de capas ordenado por el bando promulgado por el político y que actúa como detonante del motín.

La secuencia se desarrolla en la pantalla como ilustración de la lectura del edicto que hace al Marqués su secretario Campos. No se trata por lo tanto de una narración directa de los hechos sino de una puesta en imágenes, de modo algo teatral, de los efectos que en su momento tendrá la ordenanza cuando se lleve a la práctica. Por esa razón, las palabras que se leen tienen su eco en las imágenes.

Estas comienzan con un plano detalle de unas tijeras (F71) que cortan una capa y que da paso a un primer plano del sastre que acomete la tarea. A continuación se alternan planos medios y generales en los que se refleja la violencia que se desencadena en



F71 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

distintos puntos de la ciudad entre alguaciles y embozados, pese a que la voz que oímos y que reproduce el bando recomienda que la acción debe ser contundente pero sin violencia. Nada más lejos de la realidad por cuanto los enfrentamientos terminan en sangre. La escena se cierra con un plano detalle en el que la mano de Esquilache firma el edicto para que surta efecto.

La similitud compositiva y formal entre algunos planos de la película y sus referentes pictóricos son realmente constatables (Fs 72 a 76).



Fs 72 y 73 *Esquilache* (J. Molina, 1988) - *Origen del motín contra Esquilache* (E. Zarza y J. Donon)²⁰¹



Fs 74 y 75 *Esquilache* (J. Molina, 1988) - *El motín de Esquilache* (José Martí y Monsó, 1864)



F76 *Motín de Esquilache* (C. Múgica y J. Donon)²⁰²

²⁰¹ Litografía contenida en AMADOR DE LOS RÍOS, J. et al. *Historia de la Villa y Corte de Madrid*. Madrid, 1864. Tomo 4, pp. 272-273, y que aparece contenida en LÓPEZ GARCÍA, J. M. *op. cit.*

²⁰² Litografía del siglo XIX conservada en el Museo Municipal de Madrid, inventario 3398. Reproducida en LÓPEZ GARCÍA, J. M. *op. cit.*

Otro de los momentos de violencia que se producen con el amotinamiento y que está documentado históricamente, tiene también su referente pictórico en un cuadro de Goya (Fs 77 a 79). Se trata de la intervención en la algarada popular de un monje del convento de San Gil que protagoniza alguna de las escenas del filme. Se sabe que arengó a los amotinados y se dice de él en la película que actuará como intermediario en las negociaciones para solucionar el conflicto.



Fs 77, 78 y 79 *Esquilache* (J. Molina, 1988) - *El motín de Esquilache* (Goya, 1766-1767)

Todavía se pueden mencionar otros referentes pictóricos del filme para algunos de sus episodios narrativos. Una total trasposición visual se produce entre pintura e imagen cinematográfica cuando la realizadora toma la obra *Goya asistido por el doctor Arrieta* (pintada por el autor)²⁰³ para componer el plano en que Fernanda asiste al Marqués cuando se siente indispuerto. Puede subrayarse el carácter pictórico que Molina logra concederle al encuadre cinematográfico (Fs 80 y 81).



Fs 80 y 81 *Esquilache* (J. Molina, 1988) – *Goya asistido por el doctor Arrieta* (Goya, 1820)

²⁰³ En relación con este cuadro podría señalarse que en esos momentos, siglo XVIII, la presencia de los artistas en la vida social iba en aumento ya que “aunque no se abandona el autorretrato ante caballete, cada vez es más frecuente el tipo que no alude directamente al oficio de pintor. Y es que los artistas, conscientes de la categoría social que su profesión había alcanzado en los siglos anteriores, separando su arte de los oficios mecánicos, se autorretratan más bien como individuos que como artistas [...] Se trata también de un cambio grande con respecto a la jerarquización de las sociedades europeas que se nota sobre todo en la segunda mitad del siglo”. PORTÚS PÉREZ, J. (ed.) *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004. p. 232.

Finalmente podría señalarse también la filiación pictórica de la composición del plano en el que aparece la familia de Esquilache en los momentos finales de su vida. A tal respecto podrían evocarse muchos retratos de familia pintados en la época tanto por artistas españoles como foráneos (Fs 82 a 84).



F82 *Esquilache* (J. Molina, 1988) – Fs 83 y 84 *La familia de Felipe V* (Jean Ranc, 1722-23) y *La familia occidental* (W. Hogarth, 1737 y 1738).

Otra manera de hacerse presente la pintura en el cine es a la hora de la caracterización y composición fisonómica de algunos de sus personajes.

En el filme que analizamos no hay una exacta correspondencia entre los rostros de sus protagonistas y los referentes pictóricos. En algunos casos podría rastrearse algún parecido pero hay que reconocer que las pinturas son fundamentalmente utilizadas en el capítulo del *attrezzo* y en la composición global de sus figuras: porte, vestuario, peluquería, etc.

Por esta razón puede recurrirse a cualquier fotograma para poner de manifiesto la presencia en el mismo de la pintura de la época. Efectivamente todos los personajes que aparecen pueden evocar la fisonomía y el atuendo de los múltiples retratos que se conservan del momento o incluso de alguno pintado ya en el siglo XIX²⁰⁴. Mientras que la pintura de siglos anteriores ha reflejado fundamentalmente a los personajes de la cúpula del poder y los grandes acontecimientos vinculados a su historia (batallas, escenas de coronación, entradas triunfales, desposorios, etc.), en estos tiempos más

²⁰⁴ Josefina Molina recurre para ello al retrato de esos siglos porque en esos momentos ese género adquiere un gran desarrollo, sobre todo al abrirse a mayores sectores de la sociedad. En efecto, mientras que en los siglos XVI y XVII “sólo debieran retratarse las personas más destacadas o ejemplares en su línea (...) lo que sí podemos afirmar es que este desprecio de los retratos hechos de gente rica, que no pertenecían a las clases altas, desaparece en el siglo XVIII, incluso conocemos algún ejemplo de retratado que tenía oficio mecánico (...) en el siglo XVIII los oficios mecánicos se declararon «honestos, y honrados» y su ejercicio ya no perjudicaba para el goce y prerrogativa de la hidalguía (...) En el mundo del comercio, los hombres *self-made*, que habían alcanzado su posición por sus propios méritos (...) fueron retratados por los más destacados artistas de su tiempo y, entre ellos, por Goya”. PORTÚS PÉREZ, J. (ed.). *op. cit.* pp. 234-235.

próximos la pintura, y por eso el triunfo del retrato, se acerca más a la persona, no solo la de los estamentos más altos, sino también la de la clase entonces emergente, la burguesía. Se trata pues de una pintura más costumbrista y de escenas de la vida cotidiana y ese es el tipo de pintura que se puede rastrear en películas como *Esquilache*.

Otro sentido totalmente diferente tuvo la utilización de la pintura en las películas históricas de los años cuarenta, conocidas como cine de cartón piedra. Como ya hemos comentado anteriormente proponían una exagerada exaltación patriótica a la que vestían con las características de pinturas en muchos casos cercanas a esa grandilocuencia, como es el caso de algunos de los temas de la pintura histórica decimonónica. A ese respecto pueden ser paradigmáticos los casos de *Locura de Amor* (Juan de Orduña, 1948) (Fs 85 y 86) y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) (Fs 87 y 88).



Fs 85 y 86 Locura de amor (Juan de Orduña, 1948) – Doña Juana la Loca (Francisco Pradilla, 1877)



Fs 87 y 88 Alba de América (Juan de Orduña, 1951) – Colón ante los Reyes Católicos (Emanuele Leutze)

Volviendo a *Esquilache* podría esta ilustrarse su utilización de la pintura de la época como referente de sus protagonistas con una especie de galería de personajes. Sin pretender establecer más que un posible parentesco formal, se nos ocurre una cierta relación entre una serie de cuadros y los personajes de *Esquilache* y sus esposa (Fs 89 a 91), el Duque de Villasanta y nuevamente *Esquilache* (Fs 92 a 94), el príncipe heredero, futuro Carlos IV (Fs 95 y 96) y el niño que participa en el sorteo de la lotería (Fs 97 y 98), por poner solo algunos de los muchos ejemplos posibles.



Fs 89, 90 y 91 *María Luisa de Borbón, Gran Duquesa de Toscana* (R. Mengs, 1700) – *Esquilache* (J. Molina, 1988) – *Gaspar Melchor de Jovellanos* (Goya, 1798)



Fs 92, 93 y 94 *Conde de Floridablanca* (Goya, 1783) – *Esquilache* (J. Molina, 1988) – *Retrato de Tomás Iriarte* (J. Inza y Ainsa, h. 1785)



Fs 95 y 96 *Esquilache* (J. Molina, 1988) – *Retrato en traje de caza del Príncipe Carlos* (R. Mengs, h. 1765)



Fs 97 y 98 *Esquilache* (J. Molina, 1988) – *El niño de la peonza* (Jean Simeon Chardin, 1738)

El mismo rigor con el que se trata el atuendo de los personajes es visible también en el tratamiento de los uniformes militares (Fs 99 a 102).



Fs 99 y 102 *Esquilache* (J. Molina, 1988) – Fs 104 y 105 Soldados de las Guardias Españolas²⁰⁵

Con el recorrido que hemos realizado se ha procurado poner de manifiesto la transtextualidad pictórica que puede rastrearse en el filme que nos ocupa en el que, como se ha planteado, la pintura de la época es utilizada como referente tanto para la composición y planificación de escenas concretas como para el *atrezzo* y caracterización de personajes. Con todo ello se logra impregnar las imágenes de la estética e iconografía que definen la visión que poseemos de ese período histórico.

4.4.7. La presencia femenina en el filme: Fernanda y doña Pastora, dos figuras antagónicas

A lo largo de nuestro análisis se han hecho comentarios de varios de los elementos argumentales contenidos en la película. Todos ellos han tenido que ver fundamentalmente con la problemática política y la reflexión sobre el poder y sus consecuencias. Nos parece ahora un contrapunto interesante abordar el tema de la presencia femenina por cuanto contribuye a enriquecer su contenido temático por las acertadas pinceladas con las que la realizadora nos acerca a la dimensión más humana e íntima de sus personajes. Significa ello una aproximación al terreno de los sentimientos personales con la que Molina reflexiona sobre el amor, o la ternura, y el desamor.

²⁰⁵ Dibujo que representa a soldados de Carlos III tomado de PUIGGARÍ, J. “Monografía histórica e iconografía del traje”. [Online], Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46861641323353941754491/p0000012.htm> (Fecha de consulta: 31 de marzo de 2010) y Soldado de las Guardias Españolas, litografía tomada de LÓPEZ GARCÍA, J.M. *op. cit.*

Dos son los personajes femeninos protagonistas de esta historia: doña Pastora, la esposa de Esquilache, y Fernanda, la joven sirvienta. Hay otro personaje de mujer, Isabel de Farnesio, la Reina Madre, al que ya hemos aludido, que tiene una presencia corta pero de gran trascendencia para entender el entramado político de la narración. Pero este personaje tiene ese significado estrictamente político, no forma parte del juego de las relaciones personales, que son las que definen a las otras dos figuras femeninas.

Efectivamente doña Pastora y Fernanda son los dos polos opuestos entre los que se mueve la vida del político italiano en su última etapa: la primera es su esposa, la mujer que desempeña la legitimidad en sus relaciones personales, pero a la que ya no le unen lazos de afecto. Fernanda, por su juventud, su sencillez y su espontaneidad es el refugio afectivo que encuentra el Marqués en esos momentos tan difíciles.

El significado de ambos personajes es presentado con suficiente claridad a la vez que con delicadeza, casi pudor, y respeto. Ese tratamiento es perfectamente subrayado por la capacidad interpretativa de las actrices que los encarnan. No se puede olvidar el carácter actoral con el que se califica esta película.

En el caso de doña Pastora el tratamiento cinematográfico que se le concede es acorde con su significado, el de esposa oficial. Las relaciones entre ella y su marido son solamente las que manda el protocolo, no teniendo ya cabida los sentimientos. No obstante ella se muestra satisfecha con su papel del que se vanagloria por el prestigio social adquirido.

Por esta razón lo acompaña en escenas solemnes y presididas por el protocolo, que son filmadas con planos generales, ampulosos, en los que la cámara los sigue como si de una procesión se tratara. Es eso lo que ocurre en escenas como la de la Sociedad Económica de Amigos del País o la del sorteo de la lotería (Fs 103 y 104).

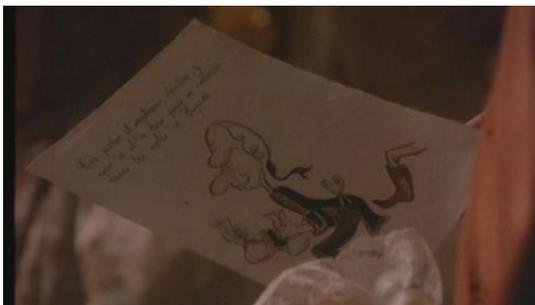


Fs 103 y 104 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

Hay que señalar que en la primera de estas escenas doña Pastora aparece solo en los planos que recogen la tribuna de los invitados, ya que su presencia se debe exclusivamente a su carácter de esposa del ministro. Por el contrario, en la de la lotería un plano general presenta al matrimonio a su llegada y la cámara los acompaña mientras atraviesan todo el campo de la escena hasta que ocupan solemnemente sus asientos, apareciendo casi entronizados en un plano medio. Este alterna con una sucesión de plano/contraplano mientras discuten disimuladamente.

La disputa se centra en el broche que luce doña Pastora que se lo entrega a su marido. Con un plano detalle del broche sin solución de continuidad se cambia de ámbito y nos adentramos ahora en el gabinete privado del Marqués en el que este le muestra la joya a Fernanda. Por medio de este objeto se simboliza la transferencia del afecto del Marqués de su esposa hacia Fernanda.

Por otro lado, en las pocas veces en las que el matrimonio aparece en la intimidad de su casa, la ironía y el distanciamiento sigue presidiendo sus diálogos, como cuando don Leopoldo encuentra a su esposa en su gabinete junto a su acompañante Monsieur Doublet (F105). Ambos están bromeando con cierto cinismo sobre las críticas del pueblo hacia su marido reflejadas en una caricatura que aparece en un plano detalle (F106).



Fs 105 y 106 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

Así pues, este personaje de doña Pastora es casi exclusivamente relegado a escenas de índole pública u oficial a las que debe obligadamente asistir por su carácter de esposa del político italiano. Frente a estas, en las que su presencia es la de mera acompañante, solo aparece en una escena doméstica. Por otro lado, la oscuridad o, al menos, la escasa iluminación, domina la mayoría de los momentos en los que está presente. Dicha oscuridad es metáfora de las sombras que sobrevuelan las relaciones en el matrimonio, vacías ya de una comunicación fluida.

Por el contrario, Fernanda es tratada de otra manera. Las escenas entre ella y el Marqués enseguida están definidas por la cordialidad, la confianza, la naturalidad, porque desde el primer instante él se encuentra a gusto con ella. Son situaciones más sosegadas, libres de tensión, debido a que en ellas prima el montaje en continuidad. Están presididas por las sonrisas, por las miradas. Son estas las únicas escenas en las que el italiano sonríe, se relaja, incluso se abandona a sí mismo olvidándose del protocolo. Todos esos sentimientos se muestran frecuentemente en primeros planos (Fs 107 y 108).



Fs 107 y 108 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

Hay que señalar que en la mayoría de los casos la joven aparece, más veces que la propia esposa, en escenas de la vida doméstica y cotidiana, de interior, de carácter intimista. Esto, que es propio de su papel como sirvienta, tiene también pronto que ver con los lazos de afecto que se establecen entre ella y don Leopoldo. En definitiva el tono de todas estas escenas difiere del que caracteriza a aquellas otras en las que participa la esposa. Mientras que con esta es una constante la tensión, la ironía, la frialdad, con Fernanda por el contrario priman el sosiego y la complicidad.

Es también significativo constatar que es la criada, y no la esposa, la que viaja en el carruaje en el camino a Palacio, y que ese vehículo es el escenario en el cual fluyen los pensamientos y recuerdos en la mente del Marqués. La alternancia entre ese tipo de escenas, las de interior y las del carruaje, se ensamblan mediante un montaje paralelo en el que, como señala Carmona, “las acciones que se muestran alternativamente no son simultáneas en el tiempo de la historia, (es un proceso) que produce efectos narrativos, pues establece lazos y relaciones entre diferentes líneas de acción”²⁰⁶.

²⁰⁶ CARMONA, R. *op. cit.* p. 113.

La joven, que aparece por primera vez en la vida del político para servirle el chocolate, pronto adquirirá protagonismo. En esta primera aparición la cámara la capta en penumbra al otro lado de la puerta. Al hacerse presente en la sala pasa de la sombra, en la que ha permanecido hasta entonces, a estar iluminada ocupando un primer plano en esta historia. A partir de ese momento la luz, invadiendo las estancias en las que está presente, suele ser una de las notas que acompañan su figura.

Se puede señalar que el chocolate, que es servido varias veces, se convierte en un símbolo de las relaciones afectivas entre ambos personajes, en el hilo conductor de las mismas (Fs 109 y 110). En la realidad este producto, que había sido traído por los españoles del Nuevo Mundo, se había convertido en toda Europa en un acto social. Así, en palabras de F. Díaz-Plaja “el chocolate en el siglo XVIII es algo más que un obsequio; es toda una institución de la época”²⁰⁷.



Fs 109 y 110 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

En cuanto a las relaciones que se establecen entre la joven y don Leopoldo podría decirse que son tratadas con gran delicadeza y casi pudor. Son tantas las cosas que los separan –edad, condición, circunstancias– que ninguno de los dos da un paso más allá del afecto.

Hay no obstante alguna ocasión en que parece que se va a ir más lejos. Así es en la escena en que el Marqués sorprende a Fernanda con el calesero, su hosco pretendiente. Este personaje que se mueve en medio de la noche envuelto en su capa, como un auténtico embozado, recuerda claramente en su iconografía al que aparece en el cartel de la película.

En contra de lo habitual en sus relaciones es esta una situación de gran tensión entre don Leopoldo y Fernanda. Aun cuando este no es consciente de sus sentimientos, manifiesta en su rostro no solo la sorpresa sino la decepción ante lo que ha descubierto. La escena se desarrolla en una oscuridad casi absoluta que preserva al Marqués, quien

²⁰⁷ DÍAZ-PLAJA, F. *La vida española en el siglo XVIII*. Barcelona, Ediciones A. Martín, 1946. p. 135.

contempla a la pareja desde el rellano de una escalera. Un plano picado permite el emparejamiento del eje de mirada entre observador y observados.

Pero la escena más compleja es aquella en la que ella le atiende en su indisposición. En esta situación –ya comentada por inspirarse para su composición en un cuadro de Goya– aunque está elaborada, como todas, con gran delicadeza, el italiano no puede ocultar sus sentimientos hacia la joven. La alternancia de planos medios y primeros planos muestra la cercanía afectiva entre ambos. Aunque contenida y pudorosa es lo más próximo a una escena amorosa que puede encontrarse en la historia.

Sin embargo otra secuencia muestra claramente el entendimiento entre ambos. Se trata de aquella en la que Esquilache está al borde del suicidio. El plano detalle de la pistola se abre y muestra su intención y cómo esta es interrumpida por la entrada de Fernanda. Basta con el recorrido de la cámara desde la pistola, que ha quedado sobre la cama, hasta los rostros de ambos en primerísimos planos para que, sin establecerse ningún diálogo, la sirvienta comprenda lo que está pasando.

Por otra parte es interesante señalar que la rivalidad entre los dos personajes femeninos es reflejada muy sutilmente en muchas ocasiones. No es por casualidad que el retrato de doña Pastora, que solo había aparecido en pantalla cuando es profanado por los amotinados, esté presente ahora en la mayoría de los encuentros entre la doncella y el Marqués como un obstáculo en su acercamiento, como un símbolo de la institución matrimonial que vigila su entendimiento y complicidad. En este sentido, este cuadro, que introduce en la escena a alguien –doña Pastora– que no está físicamente en ella, actúa como un elemento diegético y no como un intertexto. Son muchos los planos que ponen de manifiesto esa tercera presencia entre los dos personajes.

Incluso en alguno de esos momentos el cuadro de doña Pastora aparece situado sobre Fernanda en una línea vertical que marca la diferente condición social de ambas y por ende



Fs 111 y 112 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

la preponderancia de la marquesa. En uno de esos encuadres, además, el marco de la ventana acentúa la separación y la distancia entre la joven, en un segundo plano, y el Marqués, en primer término, tras los cristales (Fs 111 y 112).

En la secuencia final de la película el fenómeno es a la inversa. La que asiste a las últimas horas de la vida de su marido es doña Pastora, la esposa, pero la que está presente en la mente del político es Fernanda a quien se dirige con las que son sus casi últimas palabras: “si al menos pudiera recordar la última vez que me sirvió el chocolate”. Ante estas palabras la cámara va de la desconcertada cara del hijo hacia el final del aposento donde se encuentra la madre. Este último recorrido de la cámara hace presente en la estancia la figura de la ausente. Por una vez Fernanda, el personaje más débil, se impone a doña Pastora, al menos en estas circunstancias en las que priman los sentimientos sobre las apariencias.

Pero aunque la joven permanece en el recuerdo del Marqués hasta el final de sus días, en la realidad había salido de su vida en el instante en que en el Palacio Real se produjo la caída del político. Es entonces cuando Fernanda le pide acompañarle al exilio y se sentirá decepcionada cuando él le manifieste que eso es imposible a la vez que intenta animarla y darle fuerza para que sea una mujer libre de sus ataduras alejándose de Bernardo. Ella, compungida y sintiéndose traicionada, abandona la habitación.

La cámara sale al exterior y en un plano general en el que no hay sonido vemos por gestos el rechazo de ella hacia el calesero, mientras que sigue su camino dejando atrás el recinto de Palacio. Notables imágenes estas que nos transmiten que la joven ha elegido la libertad y se aleja de su pasado (F113).



F113 *Esquilache* (J. Molina, 1988)

Se podría afirmar que en la manera como se articula la secuencia está presente la mirada de una mujer, Josefina Molina, que en estos instantes retrata a otra, Fernanda, que se marcha ahora enfrentándose sola y con fuerza al porvenir, dejando de ser objeto de deseo y dominio del hombre y convirtiéndose en sujeto de su futuro.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras el estudio de esta película se puede destacar una primera conclusión: con ella Molina ha contribuido dentro de la cinematografía española a la dignificación de un género, el cine histórico, que hasta entonces no había gozado de un tratamiento riguroso ni en las formas ni en sus contenidos y había sido en gran medida un recurso para la exaltación patriótica de un país atrasado y aislado social, económica y culturalmente del resto del mundo.

Corroborra esta idea la opinión de Gubern sobre el cine que se había realizado en España en décadas anteriores.

En este momento en que privan las andaluzadas, las malas reconstrucciones de escayola, con profusión de barbas postizas y de jubones, [...], la producción [estaba] polarizada hacia el falso cine histórico, el falso cine religioso, el falso cine social o el falso cine folklórico [...] El cine español vive de espaldas a la realidad, embobado por las castañuelas y los géneros de guardarropía e ignorando que han existido unos maestros que se llaman Eisenstein, Stroheim, René Clair, Chaplin, Murnau o Renoir²⁰⁸.

Por lo que hace referencia a la directora cordobesa esta se ha adentrado en el género histórico con el mismo rigor y seriedad con el que se ha enfrentado a todos sus trabajos. Así por ejemplo se ha considerado *La Lola se va a los puertos* (1993) como un intento de dignificación del cine sobre temas andaluces y sobre una de las manifestaciones de la cultura de esa región, el cante flamenco, evitando caer en el trasnochado “cine folklórico” o en la denostada “españolada”²⁰⁹. También puede destacarse que con este filme sobre la obra de los hermanos Machado, la cineasta aprovecha la ocasión, una vez más, para acercarse a la realidad histórica y política de las épocas sobre las que trabaja. En este caso en concreto, por medio de una licencia, reflexiona sobre la figura de Blas Infante (al que no se menciona en la obra teatral)

²⁰⁸ GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, R. *Historia del Cine*. Vol. 2. Barcelona, Lumen, 1971. pp. 215-16.

²⁰⁹ Desgraciadamente, a la creación de la “españolada” ha contribuido el mal uso que se ha hecho en muchas ocasiones de la obra de algunos autores andaluces. “De los Quintero y los hermanos Machado se extrajeron los tópicos andaluces que prefiguran el cine «folklórico» (...) El nombre de los Quintero -junto al del novelista Pérez Lugín- será aliado eterno de las artistas folklóricas en el genuino musical o «españolada»”. MONCHO AGUIRRE, J. *Cine y Literatura. La adaptación literaria en el cine español*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1986. p. 11.

como reivindicador de Andalucía y refleja con algunas pinceladas las protestas del campesinado andaluz, oprimido por los poderosos terratenientes. Igualmente el interés por el conocimiento de momentos del pasado aparece también en su primera producción, *Vera, un cuento cruel* (1973), cuyo argumento se sitúa a fines del siglo XIX.

Para elaborar *Esquilache* Molina parte de un texto teatral, *Un soñador para un pueblo* (1958), de Antonio Buero Vallejo, en cuya adaptación se muestra cercana al original con el que comparte el respeto por el rigor histórico de los acontecimientos a los que de alguna manera considera paralelos a los de la época que vive, la de la Transición. Para ella temas como la modernización del país y su apertura al mundo caracterizan tanto la época de Esquilache como la de su propio tiempo. Es por ello por lo que la cineasta reitera en sus declaraciones, como ya hemos señalado, que “los pueblos que olvidan su historia están condenados a repetirla”.

Ya hemos comentado en nuestro estudio el carácter actoral de *Esquilache*. Queremos añadir aquí que es esta una constante en el cine de Josefina Molina, en la mayoría de cuyas realizaciones no solo hay una rigurosa selección de actores y una cuidada dirección de los mismos, sino que todos ellos son tratados como figuras clave en la trama, hasta el punto de que, en muchos casos, no cabe hablar de personajes secundarios. En relación con este calificativo de películas actorales, estas también se nos revelan como narraciones intimistas por importar en ellas en gran medida las relaciones interpersonales, a través de las que la autora vehicula su reflexión sobre muchos temas: la soledad, la incomunicación, los sentimientos no correspondidos, las relaciones de poder, los conflictos entre grupos sociales, etc.

En cuanto a su acercamiento a las relaciones personales constituidas en foco de conflictos amorosos entre sus protagonistas, que a su vez articulan la progresión dramática, podría señalarse que si en *Esquilache* estos se producen entre el Marqués, su mujer y Fernanda, algo parecido es lo que ocurre entre Lola, don Diego y su hijo José Luis en *La Lola se va a los puertos*, o entre Pablo y Clara cuando, tras su ruptura, intentan rehacer su vida con Lucía y Andrés, respectivamente, en el caso de *Lo más natural* (1990).

En otro orden de cosas, como resultado de nuestro análisis, hay que destacar que el trabajo fílmico de Molina en *Esquilache* se caracteriza por su facilidad para la síntesis

y por una enorme capacidad expresiva ya que con una gran economía de medios nos ofrece abundante información sobre Carlos III, su ministro, la tarea de gobierno de ambos y sus reformas, los principios ilustrados que los mueven, etc. Una visión de *La Lola se va a los puertos* evidencia algo similar, al lograr, como telón de fondo de la trama particular, apuntar con trazos sencillos la problemática social del campo andaluz, el descontento del campesinado o el papel reivindicador de Blas Infante.

En el filme que nos ocupa todo ello lo logra con la construcción de escenas muy imaginativas de entre las que cabría señalar la de la maqueta de Sabatini, espléndida metáfora que actúa como síntesis del gobierno de Esquilache o aquella en que la Reina Madre propone una partida de cartas al italiano, con la que le hace reflexionar sobre los momentos agitados en los que vive, sus causas, sus actores y la consecuencia que se avecina, su final político.

Con escenas como esas se pone de manifiesto el dominio del montaje como elemento dramático, una de las características definitorias de esta película. La utilización del *flashback* posibilita, a través de una serie de elipsis y dilataciones temporales, organizar el *tempo* narrativo. A este respecto lo más notable es el arranque y final de la cinta donde el *flashback* une el presente y pasado del protagonista, a la vez que contiene otros saltos en el tiempo con los que se construye la narración de los acontecimientos que han configurado su vida. Enriquece la construcción de estos *flashback* la utilización de la voz en *off*, en unos casos del Rey y en otros del propio Esquilache, que nos sitúan en los diferentes episodios de la historia.

Otro notable juego de *flashback* caracteriza el montaje de *Función de noche* en la que se alternan los recuerdos de la actriz Lola Herrera con los del personaje que interpreta, Carmen Sotillo. Vuelven a estar presentes los saltos en el tiempo, hilvanados por otra voz en *off*, en este caso la de Lola Herrera. Por el contrario, en una obra como *La Lola se va a los puertos* la directora opta por una narración clásica y de desarrollo lineal.

Como otra característica significativa de *Esquilache* destacaríamos el predominio de escenas de interior y la menor presencia de espacios exteriores que cuando aparecen son vistos desde esos interiores. A menudo contemplamos el exterior a través de la mirada subjetiva de algún personaje, convirtiéndonos en un protagonista más de la acción. Este recurso es muy utilizado por medio de la figura del político

italiano cuando por ejemplo se asoma a las ventanillas de su carruaje o a los balcones del Palacio Real para seguir el desarrollo de los hechos.

Siguiendo con el tratamiento del espacio habría que indicar que en muchos casos esos exteriores tienen poca profundidad de campo y a veces son tratados incluso como interiores por la atención que en ellos se presta a la relación entre los personajes, relegándolos así a meros telones de fondo.

De la misma manera a como ocurre en esta película hay también una clara preponderancia de interiores en *Función de noche*, el otro gran trabajo de Josefina Molina de carácter intimista, que transcurre entre el camerino y el escenario en que la actriz representa su obra. Otro recurso que emparenta a ambas películas es el empleo de la iluminación como elemento dramático. Una vez más *La Lola se va a los puertos* difiere de las anteriores por la significación que en ella adquieren los amplios espacios exteriores, los campos andaluces.

En general predomina un montaje no lineal motivado por la presencia de los ya citados *flashback*, así como por los cortes de montaje. Es por ello por lo que a escenas sosegadas, construidas a base de planos sostenidos, se contraponen otras en las que los cortes y cambios de planos acentúan el ritmo frenético de la acción. La sucesión de planos, el uso del *travelling* y los movimientos rápidos de cámara, así como la posición de esta en planos picados o contrapicados, subrayan el dramatismo de determinados momentos en la narración tanto como la tensión y el horror que caracteriza a algunos de ellos. Quizás el ejemplo más paradigmático de ese montaje sea el conjunto de escenas que transcurren con los amotinados en los patios de Palacio.

En relación con la creación de esas atmósferas, a la que contribuye los distintos tipos de montaje, también se une el acertado empleo de la música así como su alternancia con los silencios, a veces incluso más expresivos.

Del mismo modo, dentro del montaje podría destacarse la utilización de encuadres pictóricos que nos hacen recordar referentes artísticos por la manera como se organizan algunos planos en los que parece que el tiempo se detiene. Es el caso de la escena en la que Fernanda asiste al Marqués en su indisposición. Igualmente puede señalarse la presencia de planos detalle, en unos casos para centrar la atención del espectador y en otros para encadenar secuencias. En relación con esos planos detalle

puede recordarse también, ahora, el del cartel de la feria de Sevilla con que se abre *La Lola se va a los puertos* y que sirve para ubicar espacialmente la acción, que arranca en un local de esa ciudad.

Otro rasgo interesante del filme es la manera como sabe hacer presentes a personajes ausentes por medio de recuerdos, objetos o atributos. Sería el caso del cuadro de doña Pastora interponiéndose entre don Leopoldo y Fernanda o el de la evocación de esta al recordar el Marqués las veces en que le servía el chocolate.

Otra característica a destacar es la recreación de ambientes, en la que tiene mucho que ver la relectura que hace la autora de textos de otra naturaleza, como es el caso de los pictóricos o fílmicos, con los que se establecen relaciones de transtextualidad muy enriquecedoras. Escenarios, *atrezzo* y rasgos caracterológicos de los personajes deben mucho a pintores como Goya, Mengs, o Paret y Alcázar, sin olvidar en la construcción de algunas secuencias el referente de obras fílmicas como *Barry Lindon* (Stanley Kubrick, 1975) o *La Marquesa de O* (Eric Rohmer, 1976). A esta rigurosidad contribuye por otra parte el rodaje de algunas secuencias en los escenarios originales, como las que se desarrollan en las dependencias del Palacio Real.

Finalmente también sería de destacar la especial sensibilidad con que se tratan algunos de los temas más personales, como en el caso, sobre todo, de la relación Esquilache-Fernanda. Se podría disertar aquí sobre la presencia de la mirada femenina, por tratarse de una mujer directora, pero creemos suficiente que basta con esbozar el tema por ahora, ya que su análisis llevaría demasiado lejos al no ser el centro de las reflexiones sobre esta película. No obstante, sí parece pertinente recordar ahora que donde más explícita se hace la mirada de Josefina Molina es en su citada *Función de noche*, una disección exhaustiva del comportamiento de otras mujeres, Lola Herrera/Carmen Sotillo.

El conjunto de rasgos que acabamos de recordar justifican sobradamente la relectura personal que *Esquilache* significa del drama del que parte al que, no obstante, como hemos reiterado, se mantiene cercana. En el extremo opuesto y como pasamos a analizar a continuación, en su cinta *Función de noche* la anécdota inicial de la obra *Cinco horas con Mario* da pie a una reflexión totalmente personal sobre la marginación de la mujer española, llegando con ella mucho más allá de los planteamientos que, aunque valiosos, esbozaba en su momento Miguel Delibes.

**LA *FUNCIÓN (DE NOCHE)* MÁS PERSONAL
DE *CINCO HORAS CON MARIO***

5. LA FUNCIÓN (DE NOCHE) MÁS PERSONAL DE CINCO HORAS CON MARIO

5.1. Delibes revisitado: *Cinco horas con Mario*

El paso de la década de los setenta a los ochenta del pasado siglo supone multitud de cambios en la vida española. A finales de 1975, el 20 de noviembre, se produce la muerte de Franco; en abril de 1977, el día 17, coincidiendo con el Sábado Santo –fecha que se aprovecha para diluir su impacto– se legaliza al Partido Comunista, poco después tienen lugar las primeras elecciones democráticas, el 15 de junio, y en diciembre de 1978 se aprueba la Constitución hoy vigente. Ese conjunto de hechos son quizá los más sobresalientes pero, a su vez, no son más que un exponente de la efervescencia política de una época para la que se ha acuñado el término de Transición.

En páginas anteriores hemos apuntado a los muchos significados y cambios de esa época, todos ellos con un común denominador, la búsqueda de las libertades y de la mejora de todas las clases sociales. Como también hemos anotado, el cine se identifica con esa lucha y los cineastas producirán una serie de obras comprometidas con esos deseos de cambio.

Josefina Molina, ya con una sólida carrera en su haber, participa de esas inquietudes y cree llegado el momento de abordar una película que refleje su posición y su actitud como directora. Para ello, decide plantearse un relato en el que verter las ideas con las que más se identifica: la mirada femenina a los problemas de la mujer de

su tiempo. Este sería un breve apunte introductorio de la génesis de *Función de noche*, un proceso complejo y con un camino lleno de anécdotas y acontecimientos.

En el origen de esta película está el encuentro entre tres fuertes personalidades que unen sus esfuerzos en una problemática y arriesgada aventura teatral: la actriz Lola Herrera, que se siente atraída por la fuerza interior de Carmen Sotillo, la mujer protagonista de la obra de Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario* (1966); el productor cinematográfico José Sámano, quien también era hombre de teatro y acepta llevar a los escenarios un monólogo a partir de esa obra delibesiana; y la directora Josefina Molina, avezada en las tareas de cine y televisión quien, como mujer, se siente también atraída por el personaje central de la obra, y acepta dirigirla a pesar de que no tenía ninguna experiencia en el medio. Quizá el hecho de haber dirigido obras dramáticas para la televisión la lleva a pensar que había llegado el momento de responsabilizarse por completo de una puesta en escena sobre las tablas.

El entendimiento absoluto entre los tres, Herrera, Sámano y Molina, hace posible una aventura que, en lugar de ser, como esperaban sus protagonistas, un experimento minoritario, se convirtió a la postre en un éxito teatral sin precedentes²¹⁰ que permanecería varios años seguidos en cartel tras su estreno en el teatro Marquina de Madrid, el 26 de noviembre de 1979. La consideración de Lola Herrera como protagonista indiscutible de la obra se basaba en el reconocimiento evidente por parte de Sámano y Molina de su valía como actriz, cimentada en una larguísima y ya consagrada carrera, a la que se añadía su interés personal por interpretarla. La propuesta por parte de Sámano a la directora cordobesa se explica porque era conocedor de su trabajo y de modo muy especial se confesaba admirador de su dirección para televisión de *Rosaura a las diez*, adaptación del texto del argentino Marco Denevi para el programa “Escrito en América”, puesta en escena a la que calificaba de honesta, clara y sin efectismos gratuitos. Por último la aceptación de Molina de dirigir por primera vez una obra de teatro, manifestaba una vez más la valentía de una creadora que siempre ha huido del adocenamiento y se ha enfrentado a continuos riesgos. Lo que está claro es que la obra es fruto inseparable de ese trabajo compenetrado de sus tres responsables, al que se podría unir el visto bueno y la colaboración del autor del texto inicial, Miguel Delibes.

²¹⁰ En relación con las obras estrenadas en esos momentos, “por el número de representaciones las más exitosas fueron *Alicia en el país de la maravillas*, *Anacleto se divorcia*, *Anillos para una dama*, *Así que pasen cinco años*, *Cara al sol con la chaqueta nueva*, *Cascanueces*, y sobre todo *Cinco horas con Mario* (que se mantiene las temporadas 79, 80, 81 y 82)”. ANSÓN, A. [et al.] (eds.). *op. cit.* p. 101.

El éxito de público de la representación lo pone de manifiesto su permanencia en cartel en temporadas sucesivas, y el de la crítica lo evidencia la unanimidad de voces aprobatorias tan significadas como las de Ángel Fernández Santos en “Diario 16”, Lorenzo López Sancho en “ABC” o Eduardo Haro Tecglen en “El País”, en los momentos de su estreno en Madrid y, a lo largo de su gira por el resto de España, las que sucesivamente aparecen en prestigiosos diarios como “El Periódico de Catalunya”, “La Vanguardia”, “El Correo Catalán”, “La Voz de Galicia”, “El Diario Vasco”, “El Comercio” de Gijón y un largo etcétera. Quizá este éxito esté relacionado también con que esta obra supuso uno de los primeros aldabonazos a la sociedad para reflexionar sobre la situación de la mujer, lo que se correspondería con la percepción de la propia Molina:

Para mí, «Cinco horas con Mario» era fundamentalmente el grito de una mujer a la que nunca se había escuchado, magistralmente recogido por Delibes. Un grito contradictorio pero necesario, similar al que colectivamente se estaba dando desde el feminismo de los años de la Transición. Por eso teñí el escenario de color violeta y por eso –con ayuda de Rafael Palmero– el decorado era de telas y formas cúbicas, como el de un ataúd por dentro, pues para mí en la obra no había sólo un cadáver, el de Mario, sino dos. El otro era el de una forma de ser mujer que tenía que desaparecer necesariamente²¹¹.

De esta experiencia, compartida con Sámano y Herrera, surgió precisamente la inspiración de Josefina Molina para su *Función de noche*, película difícilmente entendible sin la huella que la función teatral había dejado en ellos. Es por ello pertinente ahora dedicar parte de nuestra atención al significado de ese trabajo teatral como prólogo de la futura película.

Una de las primeras reflexiones a plantear es el hecho de que el texto de Delibes sea un monólogo, técnica literaria con pocos antecedentes en la narrativa española y que introduce novedades significativas en cuanto al modo de narrar ya que supone la supresión de un elemento de la trilogía autor-personaje-lector, el del autor, con lo que se deja al personaje como dueño de la palabra. Sin duda ese carácter de monólogo le da fuerza e intensidad expresiva al drama *Cinco horas con Mario* pero también influye en la película *Función de noche* que, sin ser un monólogo, pivota sobre el personaje de Lola Herrera como eje vertebrador de la acción.

²¹¹ MOLINA REIG, J. *op. cit.* p. 89.

Por sus características y la manera como aparece organizado, *Cinco horas con Mario* se presta con facilidad a su representación por cuanto su construcción sigue las tres unidades clásicas del teatro: espacio, tiempo y acción. La historia se desarrolla prácticamente en un solo espacio cerrado y delimitado, en esencia el despacho del fallecido Mario, ámbito que funciona en el transcurso de la función como cámara mortuoria. El contenido por su parte se puede decir que es monotemático ya que se circunscribe a las reflexiones de Carmen, la viuda de Mario, sobre su vida matrimonial, durante las horas en que vela su cadáver, hecho que proporciona a la obra su unidad temporal.

Es oportuno recoger aquí la siguiente reflexión sobre la reducción temporal en la novela española de mediados del siglo XX:

obedece, junto a la reducción espacial, a un proceso de concentración propio de la novela realista que trata de hacer un corte en la historia y en el espacio para presentar, como a través de una cámara cinematográfica, un fragmento de la sociedad, de modo que nos ofrezca testimonio objetivo de su modo de vivir²¹².

Es el caso por ejemplo de obras como *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo, en la que la acción se desarrolla durante tres días; *El Jarama* (1955) de Rafael Sánchez Ferlosio, donde ocupa solamente dieciséis horas, y *Réquiem por un campesino español* (1960) de Ramón J. Sender, en la que durante unos veinte minutos el protagonista, Mosén Millán, recuerda la vida de Paco “el del Molino”, de manera similar a cómo, en nuestra obra, Carmen Sotillo rememora en cinco horas su vida junto a su marido. En todas ellas, pese a esa concentración temporal, los protagonistas plantean multitud de situaciones, experiencias, vivencias y dilemas, que contribuyen a hacer un rico retrato de la época y sus circunstancias.

Bien es cierto que las reflexiones de Carmen, aunque se centran en los reproches hacia su marido por las carencias de su convivencia, se abren sin embargo a toda la serie de temas que han caracterizado su relación durante muchos años. Es decir, las cinco horas reales condensan un tiempo mucho mayor, porque en definitiva es toda su vida la que desfila ante ella. Al moverse Carmen en su subconsciente por diversos momentos

²¹² AYORA DEL OLMO, A. *La obra literaria de José Luis Aguirre*. Valencia, Universitat Jaume I, 2004. p. 96. [Online], Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/10436>. (Fecha de consulta: 11 de septiembre de 2012).

de su etapa conyugal convierte el tiempo objetivo, las cinco horas de esa noche, en un tiempo en realidad subjetivo.

Asimismo ayuda a la puesta en escena el número de personajes, en esencia Carmen, la protagonista, y en algunos momentos, sobre todo al final, su hijo mayor, que le sirve de contrapunto, aunque ocasionalmente en alguna representación este personaje no ha aparecido en escena.

Es esa la sencillez de la que hace gala Josefina Molina en su representación, aprovechando para ello algunos de los elementos del texto delibesiano. Así, con la proyección sobre el escenario de la esquila mortuoria de Mario, con la que el escritor vallisoletano abre su relato, se nos pone en antecedentes de los que está pasando y se nos introduce claramente en el contenido del monólogo. Por otro lado los textos bíblicos a partir de los que Delibes hace arrancar cada uno de los alegatos de la viuda son también utilizados en alguna ocasión para que la protagonista vaya desgranando sus reflexiones.

En ese contexto y con esas circunstancias la directora le da la voz a Carmen Sotillo, quien va a revelarse por primera vez en su vida atreviéndose por fin a sacar a la luz lo que tanto tiempo ha guardado dentro de sí. Porque lo que es evidente es que la protagonista convierte a su marido en interlocutor por su condición de muerto, que es lo que le permite la libertad de hablarle sin tapujos, cosa a la que hasta entonces no se ha atrevido.

Carmen presupone la presencia de un ser que, sin vida, está incapacitado –por su estado de muerto– para huir de sus palabras, aquí está la clave para que Carmen pueda extenderse por cinco horas vertiendo su conciencia, "hablando" sus quejas y comentarios de su vida con Mario²¹³.

Es por eso por lo que este monólogo, tanto el original de Delibes como la puesta en escena de Molina, va a significar la historia de un fracaso, de una incomprensión, de la falta de comunicación entre dos personajes que, para muchos estudiosos, no se representan solo a sí mismos.

²¹³ MANZO-ROBLEDO, F. "Aspectos formales e ideológicos en la exploración de la conciencia femenina de *Cinco horas con Mario*". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2000, nº 14. [Online], Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/5mariob.html>. (Fecha de consulta: 15 de enero de 2012).

Como acabamos de apuntar, será después de muerto Mario cuando ese diálogo sea posible, pues es el cuerpo inerte de este lo que anima a Carmen a hablar, al convertirlo en su interlocutor, transmutando así el monólogo que se produce en su mente en diálogo. Es en este sentido en el que Manuel Alvar afirma que quien convierte el monólogo en diálogo es la propia Carmen “quien se desdobra dramáticamente y habla consigo mismo, convertido el yo en una necesaria interpretación dual de sí mismo”²¹⁴. En esta línea, para Carmen Martín Gaité ese desdoblamiento es posible porque sin la contemplación de “un rostro cuya cercanía y presencia hacen olvidar que ya no puede emitir respuesta alguna, el estallido de desahogo no se produciría con semejante virulencia. [...] Carmen Sotillo tiene sed atrasada de interlocución con su marido”²¹⁵.

Es interesante también señalar cómo se ha dotado de corporeidad física a los dos oponentes de este diálogo, al hacerse presente Mario:

Cinco horas está más cerca del diálogo verdadero, pues Mario, aunque muerto, no se queda sin palabras: sobre su mesita de noche se encuentra una Biblia, en la que Mario solía leer y en la que ha subrayado lo que le parecía más importante. Estos pasajes los relee Carmen durante su velatorio delante del cadáver de Mario, y lo que lee provoca su discurso, que es, en el fondo, una contestación a lo que ella siente como una provocación de él. Porque la Biblia no es un requisito cualquiera, sino la representación póstuma del espíritu de contradicción de Mario, ante el que Carmen –todavía ahora– reacciona alérgicamente²¹⁶.

Efectivamente podría entenderse que las citas bíblicas hablan por Mario, haciéndolo partícipe del diálogo, y son las que obligan a Carmen a responder en una continua defensa, siendo por tanto esas citas las que marcan la pauta del diálogo.

Como ya hemos apuntado, el texto de Delibes y la versión que de él hace Josefina Molina escenifican la historia de un fracaso matrimonial, que no se explicita hasta que, muerto Mario, Carmen, mientras lo vela de noche, hace aflorar sus

²¹⁴ ALVAR EZQUERRA, M. *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid, Gredos, 1987. p. 96.

²¹⁵ MARTÍN GAITE, C. *Agua pasada*. Barcelona, Anagrama, 1993. p. 388.

²¹⁶ DELIBES, M. *Dos mujeres. Cinco horas con Mario. Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona, Destino, 2000. pp. 10-11.

frustraciones e, interpelando a su marido, va desgranando todos sus motivos de insatisfacción.

En el relato original, el del dramaturgo vallisoletano, ese fracaso es el resultado de la mutua incompreensión entre sus protagonistas por una falta de comunicación que viene motivada por muchas circunstancias: la diferencia de clases –Carmen pertenece a la clase media y con cierto acomodo, mientras que Mario proviene de una familia más modesta–, la distinta ideología política, la manera de concebir la religión –“el antiguo catolicismo español, tradicional y conservador, reflejado en la figura de Carmen, y las nuevas tendencias de la Iglesia defendidas y llevadas a la práctica por Mario”²¹⁷–, o también el diferente grado de formación cultural de ambos e, incluso, su diferente capacidad intelectual, mayor en él que en ella.

La novela nos hablaría de dos maneras radicalmente diferentes de enfrentarse con la realidad, que derivan de unas condiciones sociopolíticas en las que la cultura es usada como propaganda, la educación es fuertemente sexista y han aparecido una serie de necesidades urgidas por la sociedad de consumo del último franquismo²¹⁸.

Como consecuencia de todo ello se trata de dos personajes con diferentes principios y valores morales. Así para Carmen siempre habrá ricos y pobres, por la inmovilidad de las clases sociales; la autoridad y el orden son principios inamovibles que deben regir la sociedad; la mujer ha nacido para casarse y tener hijos; la sabiduría y la ciencia ni proporcionan la felicidad ni, en definitiva, sirven para nada; la única religión posible es la católica; España es el mejor estado del mundo, etc. Por el contrario, para Mario, la igualdad de oportunidades debería ser un principio incuestionable al igual que la libertad de expresión o la religiosa y la sociedad debería regirse por la justicia, la verdad y el saber, es decir, una sociedad donde el medro personal no sería el modo de conseguir el éxito. De alguna manera Mario tiene posiciones posconciliares –el concilio Vaticano II se celebró en los primeros años sesenta–, con inquietudes próximas al socialismo.

²¹⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, L. *La novelística de Miguel Delibes*. Murcia, Universidad de Murcia, 1973. p. 166.

²¹⁸ LARRAZ, F. “Aspectos ideológicos en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes”. *Revista Chilena de Literatura*. Abril 2009, nº 74. pp. 213-223, p. 214. [Online], Disponible en: <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/1356/1253>. (Fecha de consulta: 22 de enero de 2012).

Podría decirse incluso, como ha sido señalado, que ejemplifican las dos Españas, así Carmen es el prototipo de la mujer española y de la España tradicional vencedora y que, por consiguiente, acata los principios establecidos, mientras que Mario es un intelectual que piensa por sí mismo y ayuda a pensar a los demás y representa la España en sombras que aguarda un futuro diferente, la España laica, liberal y progresista:

El punto de partida del monólogo asfixiado de Carmen habría que situarlo en la falta de comprensión entre los cónyuges (sendos representantes de “las dos Españas”), que no es más que una representación microscópica de la falta de comprensión de la sociedad española en general. Delibes plantea, de este modo, el fracaso de la comunicación entre los seres humanos y el pesimismo del hombre constantemente amenazado por la muerte y la sociedad que lo rodean, además de su falta de fe en el futuro de España²¹⁹.

Por lo dicho hasta aquí Carmen puede ser entendida como una mujer mezquina, conformista y que desea el ascenso social al que se cree con derecho por encima de otros muchos desheredados, mientras que Mario se presenta como un soñador utópico y defensor de los desfavorecidos. Ahora bien, esa es quizá una lectura muy simple y arquetípica de los personajes delibesianos y no es, desde luego, la que nos quiere transmitir la directora cordobesa ni la que proyecta sobre el escenario.

La interpretación de la obra de Delibes no puede simplificarse, ni Carmen es el personaje negativo ni Mario es el positivo, ninguno de los dos lo es de una manera monolítica. Los dos tienen motivos para el reproche, en el caso de ella por cuanto Mario la ha descuidado en su vida privada por mucho que haya sido una persona comprometida con la sociedad. Así Carmen se revelará también como una víctima cuando a lo largo de su intervención, casi sin pretenderlo, se descubra a sí misma mostrando su sentir más profundo, por encima de las apariencias.

Esta autorrevelación, este desenmascaramiento de sí misma muestra un desdoblamiento de su personalidad, hasta tal punto que ella no parece menos víctima de las circunstancias que Mario. El problema de Carmen, casi diría su

²¹⁹ JURADO DOMÍNGUEZ, P. “*Cinco horas con Mario*: a caballo entre la novela y el drama”. *Revista I+E* (Revista de Investigación y Educación). Diciembre 2003, nº 4. pp. 1-15, p. 10. [Online], Disponible en: <http://www.csi-f.es/sites/default/files/mario.pdf> (Fecha de consulta: 15 de enero de 2012).

desgracia, consiste en que sus deseos naturales están mucho más reñidos con las normas sociales de lo que ella misma cree o debe reconocer²²⁰.

La contradicción en el personaje de Carmen es obvia. Mientras que públicamente, en su entorno social, es depositaria de los valores más tradicionales, en el fondo reprime sus instintos sometándose a las normas de la decencia y la moral establecida.

La visión hasta ahora expuesta de los personajes es producto de un acercamiento hacia ellos desde posiciones que los prejuzgan. Algunos críticos han favorecido estas visiones simplistas de ambos protagonistas en las que indudablemente el personaje de Carmen se lleva la peor parte, sobre todo teniendo en cuenta los condicionantes sociales del momento en que se publica la obra, donde ciertos prejuicios de reminiscencias patriarcales, o residuos de los mismos, contribuyen a consolidar esa visión.

Es por eso por lo que durante mucho tiempo la imagen que nos llega de Carmen –contrastando con la de su marido, Mario, hombre idealista y generoso–, tiene un perfil claramente negativo:

se perfila como prototipo de la burguesa puritana y reaccionaria, inculta y simplista, que no ve más allá de sus narices. Aunque ella es la única que tiene oportunidad de argumentar en favor de sus posturas, a medida que arrecian sus reproches al difunto, se va empequeñeciendo a los ojos del lector, al tiempo que crece la figura del ausente, a pesar de que está privado del derecho de réplica, o precisamente por eso²²¹.

Como decimos a ello contribuye la visión que del personaje dan algunos críticos y especialistas como puede apreciarse en las palabras de Guillermo Díaz-Plaja en su reseña de la obra en ABC donde considera que el monólogo refleja el alma de Carmen:

Este reflejo nos da nítidamente no solamente un espíritu de mujer afligido, que hace desfilar con definidor atolondramiento, sino el medio social en el que se mueve, así como su contorno afectivo: el marido, catedrático, de ideas “avanzadas”, cuyos conceptos religiosos, políticos y culturales chocan con la rutina, el inmovilismo y la ignorancia de la protagonista, en la que el escritor,

²²⁰ DELIBES, M. *op. cit.* p. 13.

²²¹ PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. *Manual de Literatura española. XIII. Posguerra: narradores*. Pamplona, Cénlit Editores, 2000. p. 450.

imagino, ha querido esquematizar una porción considerable de la mujer “de su casa” en la mesocracia española²²².

Un sentido parecido tienen las palabras de Gonzalo Sobejano, investigador y crítico, amplio conocedor de la obra de Delibes, cuando define el contenido del relato:

Cinco horas con Mario, ejemplo del imposible entendimiento entre una mujer necia y simplista y un hombre inteligente y complejo, entre el dogma de fe y el amor de caridad, entre la España cerrada de la mayoría y la España abierta de la minoría, entre la autoridad y la libertad, la costumbre inauténtica y el esfuerzo auténtico²²³.

Aunque este comentario se remonta al momento de la aparición de la novela, durante cierto tiempo al menos el crítico ha seguido sosteniendo la misma opinión sobre el personaje de Carmen, así en 1981 “Sobejano sigue en la misma línea, refiriéndose a la acumulación de trivialidades de esta mujer, su conciencia... de escaso fondo, y describiéndola como la personificación de la argumentación de la sociedad prosaica frente a la individualidad poética”²²⁴.

En definitiva frente a la mezquindad que representa Carmen, siempre con deseos de mejoras materiales y ascenso social, Mario es el hombre íntegro, con ideales claros a los que no renuncia ni por promesas de obtener puestos políticos, regalos y compensaciones de sus alumnos, ni por una colaboración fija en la prensa ortodoxa.

Pero en realidad esta interpretación de los personajes no se sustenta necesariamente en el relato de Delibes, al menos de una manera total, por cuanto el autor no los construye de una sola pieza sino dejando ver claroscuros en ellos y reconociendo el derecho de ambos a cuestionarse mutuamente en sus relaciones matrimoniales. De esta opinión es P. Jurado:

²²² DÍAZ-PLAJA, G. “*Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes”. *ABC*, Madrid, 16 de febrero de 1967. p. 26.

²²³ SOBEJANO, G. “Los poderes de Antonia Quijana (Sobre «*Cinco horas con Mario*» de Miguel Delibes)”. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. [Online], Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-poderes-de-antonia-quijana-sobre-cinco-horas-con-mario-de-miguel-delibes-0/> (Fecha de consulta: 22 de enero de 2012).

²²⁴ VERNON, K.M. “Cine de mujeres, contra-cine: la obra filmica de Josefina Molina”. En LÓPEZ, A. *Discurso femenino actual: ensayos críticos sobre la teoría del feminismo*. San Juan de Puerto Rico, Publicaciones de la Universidad de Puerto Rico, 1995. pp. 225-252, p. 235.

Aunque la mayoría de la crítica ha visto en él a un hombre progresista y ha establecido la dicotomía maniquea entre él (visión positiva) y Carmen (visión negativa), lo cierto es que, analizando más profundamente la frustración de ésta, podríamos señalar que gran parte de la misma es consecuencia directa del trato recibido por parte del marido. Mario, que destaca por su postura más moderna y progresista, ha sido tradicional en el tratamiento hacia su esposa, a quien no ha facilitado la salida del mundo cotidiano y doméstico, y a quien no ha facilitado el acercamiento a él o el cambio de situación social²²⁵.

En este sentido, una visión muy aguda del personaje es la que nos proporciona José Monleón, sobre todo porque acierta a discernir los equilibrios que hace su creador para introducir en él muchos matices e interpretaciones:

La viuda resume a la perfección una mentalidad y un tipo de vida: pequeña burguesía adicta al franquismo. [...] el talento de Miguel Delibes está en haber satirizado al personaje sin modificar lo más mínimo los rasgos que lo hacen reconocible y próximo. Para la derecha, es casi un personaje ejemplar. Para Delibes también lo es, pero tomada la palabra en otro sentido. [...] Carmen, esposa, abnegada, víctima, tonta y señoritinga, es, en fin, un retrato social, trazado por una especie de Benavente de izquierdas, en el sentido de halagar a la modelo y, bajo cuerda, zaherirlo. [...] pero Delibes introduce las suficientes claves ideológicas para desmontar el prototipo²²⁶.

Una interpretación más cercana a la humanidad del personaje de Carmen ya la tuvo, a contracorriente de la crítica dominante, Alfonso Rey, uno de los primeros en señalar el posible papel de víctima de aquella:

Cierto es que Mario, en cuanto representante de una intelectualidad liberal que se abre paso en una España oscurantista, es merecedor de todas las simpatías. Pero no se podría decir otro tanto de su arrogante, y digámoslo de una vez, pedante, actitud frente a la esposa. Las circunstancias históricas actuales [se refiere a los años setenta] tienden a que la crítica subraye el martirio de este honesto intelectual. Pero es sorprendente que no se busque en *Cinco horas con*

²²⁵ JURADO DOMÍNGUEZ, P. *op. cit.* p. 10.

²²⁶ MONLEÓN, J. “*Cinco horas con Mario*, al teatro. La pequeña burguesía del franquismo”. *Triunfo*. nº 880, 8 de diciembre de 1979. p. 53.

Mario otra interpretación igualmente lícita y de signo bien diferente: la de la opresión de la mujer por una sociedad hecha a la medida del varón²²⁷.

Al respecto es precisamente el propio Delibes quien manifiesta su comprensión hacia la mujer de ese tiempo a la que de alguna manera reconoce como víctima de su entorno, en definitiva de las estructuras y principios de una sociedad anquilosada:

Si la mujer española es así, los responsables de que la mujer española sea así somos los hombres españoles en buena medida y, desde luego, la sociedad española. La discriminación, la tendencia de relegar a la mujer a la cocina, el convertirla en un relicario de virtudes domésticas, es un error que ha esterilizado a muchas y ha castrado, en todo caso, su iniciativa, inteligencia e imaginación²²⁸.

Está claro que en su texto Delibes trasciende los dramas personales y nos pone delante de una sociedad en la que ve un desigual e injusto trato respecto de hombres o mujeres. No es obvio, no obstante, que abandere la causa de la mujer, el elemento más débil de la relación, pero sí la reconoce en situación de inferioridad y, por lo tanto, con derecho a manifestarlo. “Carmen, al dirigirse a Mario, expone con pasión sus sentimientos y sus ideas, pero su actitud no es la de una defensora de un programa político, sino la de una esposa que se considera injustamente postergada”²²⁹.

En realidad, aunque mucho se ha dicho y escrito sobre el personaje de Carmen Sotillo, y sobre el prototipo de mujer que encarna, para nosotros, Delibes crea un personaje complejo, con muchos matices que si bien representa un tipo de mujer “de orden” en la sociedad de su momento podemos pensar que lo es a su pesar, que es producto de sus circunstancias, pero a la vez es un ser humano con insatisfacciones y con motivos para presentar sus quejas ante Mario por el que no se siente bien tratada.

Estos matices han sido vistos con gran sagacidad por Carlos Jerez Farrán quien cree que en realidad Delibes nos tiende una trampa al utilizar grandes dosis de ironía en todo lo que dice Carmen, que en realidad es “una víctima de los condicionantes sociales

²²⁷ REY, A. *La originalidad novelística de Delibes*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1975. p. 203.

²²⁸ ALONSO DE LOS RÍOS, C. *op. cit.* p.77.

²²⁹ REY, A. *op. cit.* p. 276.

que tan bien ha interiorizado sin saber que son la causa de su sufrimiento”²³⁰. El autor llega a plantearnos que quizá el literato nos ofrece un estudio sobre el feminismo a partir de un personaje situado claramente en posiciones antifeministas. Sí parece evidente, en todo caso, su acercamiento al drama femenino: “Delibes ha logrado captar en forma magistral el tono de estallido del discurso femenino condicionado por el poco caso que han hecho los hombres de él”²³¹.

La realidad es que el escritor vallisoletano, con la ironía que hemos mencionado, construye un personaje complejo y con muchos matices que, aunque aparentemente banal y pese a su verborrea y reiteraciones poco a poco saca al exterior los sentimientos que ha vivido para sí sola durante toda una vida. Carmen es egoísta, anticuada, excesivamente quejosa de su marido pero también es una mujer profundamente dolida:

Carmen deja adivinar, a pesar y a través de la aparente ligereza de sus expresiones una gran tragedia íntima que tal vez no sabe sentir ni expresar con seriedad, pero que no por eso es menos real. Su palabrería es vacía tal vez sólo en la forma, en el fondo esconde la eterna tragedia femenina de cualquier época y cualquier sociedad. La tragedia de la mujer frente a la «superioridad» tradicional del hombre. Hay mucha complejidad en el personaje de Carmen²³².

Con interpretaciones de esta naturaleza se identifican también posiciones como las de la escritora Martín Gaité, quien ve a Carmen como una víctima de la progresía inflexible y puritana, como ejemplifica la frase con la que describe el despacho de Mario: “recinto de excepción donde nunca reinó ni fue invitada a participar en nada, donde siempre se sintió una intrusa”²³³. En la misma línea se posiciona también el investigador y crítico literario Antonio Vilanova, como ponen de manifiesto estas palabras suyas:

²³⁰ JEREZ FARRÁN, C. “Las bodas de Doña Carnal y Don Cuaresma en “Cinco horas con Mario”. En VILANOVA, A. (coord.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 3. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1992. pp. 3-18, p. 4.

²³¹ BOTTARO, M.G. “La ironía como artificio constructivo en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes”. Revista *Gamma*. 2001. Vol. 13. nº 34. pp. 20-56, p. 24. [Online], Disponible en: <http://www.biblioteca.salvador.edu.ar/Bibdigital/Gamma/34/pa0-0000.html?t=1&h=20>. (Fecha de consulta: 24 de febrero de 2012).

²³² BUSTOS DEUSO, M.L. *La mujer en la narrativa de Delibes*. Valladolid, Servicio de Publicaciones Universidad de Valladolid, 1991. p. 36.

²³³ MARTÍN GAITE, C. *op. cit.* p. 391.

«la imagen que Menchu nos ofrece de sí misma es mucho más cálida, entrañable y cordial de lo que podía esperarse de su tonta suficiencia y de su ignorancia contumaz». En el fondo, es una pobre mujer insatisfecha, defraudada en sus expectativas vitales, que se ha consagrado en cuerpo y alma a sus deberes de esposa y madre²³⁴.

Esta valoración positiva del personaje la lleva aun más allá el profesor Alberich al ofrecernos su visión sobre ambos esposos:

Mario es un vago fantasma de corrección política. Carmen está viva, y no solo en la literalidad de la novela; es vivaz y vital. Es todo un personaje. Pasarán muchos años y Carmen seguirá siendo un pequeño mito, quizás no tan grande como el Père Goriot o Madame Bovary, pero sí como Sotileza o Juanita la Larga. Mario no será nada²³⁵.

Para este estudioso aun cuando la intención de Delibes fuera presentar una Carmen simple, insulsa, interesada, y defensora de ideas reaccionarias y trasnochadas frente a un marido admirable e idealista, obtiene a su pesar el resultado opuesto; le sale *el tiro por la culata* –según sus propias palabras–, por cuanto tras la lectura Carmen se nos aparece más bien como una esposa y madre trabajadora y abnegada frente a un Mario distraído, ensimismado, poco atento a su familia y, en el fondo, casi ridículo. Con todo, en nuestra opinión, los personajes de Delibes nos siguen pareciendo muy ricos en matices y difícilmente encuadrables en moldes excesivamente estereotipados.

Otra cuestión a tratar, aunque no podemos extendernos en ella, sería, como han señalado algunos estudiosos, que Delibes, independientemente de sus simpatías hacia uno u otro de sus personajes, hubiese optado en la organización de su relato por matar al personaje de Mario, y dar así la voz a su mujer por considerar, a causa de la censura, que era más fácil criticar al sistema desde las opiniones de una persona adicta al mismo. En esta línea se ha manifestado R. Bihar:

²³⁴ VILANOVA ANDREU, A. “Cinco horas con Mario o el arte de entender las razones del otro”. En CUEVAS GARCÍA, C. (ed.). *Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector*. Actas del V Congreso de literatura española contemporánea. Barcelona, Anthropos, 1992. pp. 131-167, p. 149.

²³⁵ ALBERICH SOTOMAYOR, J.M. “Cinco horas con Mario o el tiro por la culata”. *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. 2004, nº 32. pp. 215-221, p. 221. [Online], Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/rasbl/32/art_9.pdf (Fecha de consulta: 12 de febrero de 2012).

Delibes sabía muy bien que si hubiera matado a Carmen y hubiera dejado vivo a Mario para que fuera él quien mantuviera un monólogo de cinco horas con su esposa, Mario nunca se habría enfrentado a Carmen, en primer lugar por el propio carácter del personaje. Además, lo que Mario hubiera podido decir nunca habría pasado la censura. Así, matando al personaje que comparte sus ideas y dejándolo impotente, callado e indefenso, Delibes no sólo logró que su obra franqueara la censura sino también que el lector estableciera una empatía con el muerto, con quien Carmen se enfrenta, y además que de esa manera sus ideas pudieran ser escuchadas²³⁶.

En cualquier caso todos los argumentos anteriores ponen de manifiesto que en relación con la obra *Cinco horas con Mario* se ha producido con el tiempo una evolución en la percepción que se tiene de ella, un auténtico cambio en el horizonte de expectativas. Así, se ha pasado de considerarla como la expresión del enfrentamiento entre católicos tradicionales y posconciliares, cuando fue publicada, a un conflicto entre franquismo y antifranquismo, en la Transición, o, finalmente, a una reflexión sobre los aspectos humanos de la pareja, en los momentos más recientes. Esa es la idea que mantiene F. Larraz:

la novela de Delibes habría estado lastrada por una lectura unilateral ocasionada por el contexto social en que se publicó, que llevó a la progresía española a reducir *Cinco horas con Mario* a “su condición de texto de combate”. Más allá de estos reduccionismos, la novela trascendería el tiempo histórico en que fue publicada como la historia trágica de un matrimonio, condenado por la incomunicación entre dos existencias irreductibles a causa de la exhibición de sendos lenguajes que los mantienen en esferas irreconciliables²³⁷.

Efectivamente puede decirse que la novela ha trascendido una interpretación unilateral y maniquea –Mario el personaje positivo y Carmen el negativo–, y puede aceptarse que Delibes supo crear unos personajes duales con los que al final abría una puerta a la esperanza y una apuesta por la dignidad de las personas por encima de cualquier circunstancia, como se recoge en la siguiente cita:

²³⁶ BIHAR, R. “Un estudio comparativo entre *Cinco Horas con Mario* de Miguel Delibes y *Una Criatura Gentil* de Fiodor Dostoievsky”. Revista *Castilla: Estudios de Literatura*. 2010, nº 1. pp. 310-322, cfr. pp. 313-314. [Online], Disponible en: <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/23>. (Fecha de consulta: 23 de febrero de 2012).

²³⁷ LARRAZ, F. *op. cit.* p. 222.

Cinco horas con Mario ha diluido los valores doctrinales a favor de su verdad de obra de arte, que apuesta por la ambigüedad de la vida, siempre por encima de dogmas y teorías. Terrible Carmen Sotillo, pero también humanísima [...]. Pobre Mario Díez, demócrata admirable, pero que perdió en buena medida su única oportunidad sobre la tierra²³⁸.

Como hemos venido argumentando a lo largo de las últimas páginas, a esa complejidad de los personajes se acerca Josefina Molina para quien no se trata de un enfrentamiento entre buenos y malos sino de un fracaso matrimonial producto de la incompreensión mutua, y en el que los dos son culpables a la vez que victimas. Lo que sí es cierto, es que la cineasta dirige una mirada claramente comprensiva hacia Carmen a la que considera, pese a su parte de culpa, con derecho a manifestar su disconformidad con su situación. A este respecto no se puede olvidar que la representación teatral inicia su andadura en escena en unos momentos en los que la cuestión femenina adquiere carta de naturaleza entre muchos intelectuales y, entre ellos, de manera contundente, en la directora cordobesa. Como ya hemos recogido anteriormente con sus propias palabras, para Molina el monólogo de Carmen es un grito contradictorio pero necesario, y su personaje una forma de ser mujer que tenía que desaparecer necesariamente.

A nuestro juicio la directora deviene en una voz femenina de protesta en la sociedad de su época y utiliza para hacerse oír la queja de Carmen Sotillo, lo que no era tan evidente en la intención de Delibes, escritor de una época anterior con otros condicionantes y otras prioridades y en la que la mujer todavía tenía pocas posibilidades de elevar su voz. Aun cuando es fiel al texto delibesiano y no altera el personaje de Carmen es evidente que la propia representación da una mayor entidad a la protagonista. La puesta en escena, con los matices que introduce la intérprete con su voz, con sus risas, con sus altibajos anímicos, con la entonación, etc. hacen a Carmen más cercana, más humana, más digna de piedad, e incluso con más motivos para quejarse. En definitiva Molina la hace un personaje más visible, más ella misma, no solo la mujer de Mario. Podría pensarse que la mera lectura de la obra es una interpretación más lineal, sin los matices que incorpora la puesta en escena, ya que en la lectura el receptor está

²³⁸ GARCÍA-POSADA, M. "Carmen Sotillo, veinte años más tarde". *ABC*, Madrid, 6 de septiembre de 1986. p. 43.

solo ante el texto. Sin ninguna duda en el teatro el personaje de Carmen crece, tiene más vida²³⁹.

5.2. *Función de noche*, más allá de una adaptación

El éxito de Josefina Molina con la puesta en escena de *Cinco horas con Mario* demostraba su capacidad de conexión con el interés de los espectadores y con los temas que estaban de actualidad en aquellos momentos, en concreto con los que tenían que ver con la problemática femenina. Y ponían de manifiesto también cómo la autora se había sentido a gusto con esa temática con la que se identificaba profundamente. Ello la llevaría a realizar su siguiente película, *Función de noche*, en 1981, en la que la temática feminista y su postura personal iban a exponerse con toda rotundidad. En esta película coinciden, como ya adelantamos, tres intereses: los de la propia directora, los del productor y, de manera particular, los de la intérprete.

Es precisamente la experiencia de la actriz lo que va a hacer de detonante para la puesta en marcha de la película. Efectivamente, como reiterada y detalladamente han contado los tres, el hecho de que Lola Herrera se desmayara un día en la representación del monólogo de Delibes los lleva a reflexionar sobre las circunstancias que condicionan esta anécdota. Como ha señalado Sámano, el productor, “el efecto de «espejo» que pretendíamos fuera Carmen Sotillo para los espectadores y espectadoras teatrales ha operado más profundamente, y antes que en nadie, en su intérprete”²⁴⁰.

Para Lola estaba claro que su desmayo era la explosión incontenible de su angustia al comprobar, tras varias representaciones de la obra, que ella poco a poco se iba identificando con el personaje de Carmen a medida que lo iba conociendo y pese a que inicialmente lo había valorado con reservas e incluso negativamente. Así lo ha señalado M. Castejón:

²³⁹ No debe obviarse que en la configuración en escena del personaje de Carmen ha sido esencial la calidad interpretativa de las dos actrices que se han hecho cargo de la obra, la excepcional Lola Herrera en las primeras temporadas y, con no menos fuerza, Natalia Millán desde la reposición a partir de 2010.

²⁴⁰ MOLINA REIG, J. *op. cit.* p. 99.

La identificación que sufre Lola Herrera con el personaje de Carmen Sotillo, personaje que representa el modelo de mujer que asume los dictados femeninos patriarcales y católicos tan eficazmente dictados por la Iglesia católica y por el régimen franquista, se convierte en el desencadenante de una profunda crisis personal a la que Molina y Sámano no son ajenos, y que refleja a la perfección las contradicciones de la educación sentimental represiva recibida por la generación de mujeres que representa la actriz Lola Herrera²⁴¹.

De ahí surge la película que va a ser quizá la obra más completa y desde luego la más personal de Josefina Molina y en la que va a reflejar toda su preocupación por la condición femenina convirtiendo al filme en un grito en defensa de la mujer, hasta ahora bastante marginada en la vida social y en absoluto tratada en pie de igualdad con el hombre. Pero además de un filme feminista y combativo también hay que señalar desde ahora que es el exponente de una verdad, la de todos sus creadores, sobre todo la de sus protagonistas, que barajan el teatro, el cine, la representación, como juego de espejos y también catarsis.

Indudablemente *Función de noche* es una película compleja, rica en matices, susceptible de muchas y diversas lecturas y miradas; una creación cinematográfica emparentada con un relato literario, y que lleva por ello a reflexionar sobre las relaciones entre novela, teatro y cine. Nos encontramos ante un profundo e intenso retrato de mujer, también de una época, que bordea el terreno de un *cinéma vérité* en el que su aspecto más definidor es una mirada femenina, algo insólito hasta entonces en nuestro cine.

En primer lugar no se puede afirmar de una manera reduccionista que sea una adaptación literaria porque no es una película que adapte un texto literario base. Es cierto que *Función de noche* tiene como punto de partida último *Cinco horas con Mario*, la novela en forma de monólogo escrita por Miguel Delibes, pero para establecer la relación entre ambos textos, el literario y el filmico, hay que recorrer un largo camino que complejiza el proceso y lo llena de nuevos matices.

En medio de ese camino se sitúa la puesta en escena teatral que hace Josefina Molina de *Cinco horas con Mario*. Aquí hay ya pues un primer proceso de *adaptación*

²⁴¹ CASTEJÓN LEORZA, M. *op. cit.* pp. 316-317.

de un texto de referencia, pero enseguida ese nuevo texto adquirirá nuevos matices inevitables con la puesta en escena y con la interpretación llena de registros de la actriz Lola Herrera. Ya son tres, pues, las lecturas de las vivencias de Carmen Sotillo, la protagonista: la inicial de Miguel Delibes al construir su novela, la de este mismo autor al enfrentarse a ella y convertirla en un nuevo texto, con la vista puesta en el teatro, y la puesta en escena del mismo por la directora cordobesa apoyada en su intérprete.

Como decimos, *Función de noche* no es pues, sin más, la adaptación de *Cinco horas con Mario* a la pantalla cinematográfica por cuanto la película no narra en imágenes el texto de la novela, pero si seguimos las reflexiones que acabamos de realizar, la película es absolutamente deudora de la novela sin la cual no existiría. Por todo ello, más allá de una simple adaptación, las imágenes de *Función de noche* son producto de una reflexión sobre la crisis vital y de identidad que sufre la actriz Lola Herrera como consecuencia de la influencia que ha ejercido en ella el personaje de Carmen Sotillo.

En todo este juego de relaciones intertextuales creemos que hay un viaje con un punto de partida, la Carmen Sotillo de la novela, y un punto de llegada, el largometraje *Función de noche*, viaje puntuado por una serie de estaciones intermedias en las que aparecen el propio Delibes, la directora teatral y cineasta Josefina Molina, y la intérprete teatral y cinematográfica Lola Herrera, una actriz que es también una mujer en crisis.

Este largo viaje no es más que una continua vuelta de tuerca entre las vivencias de una mujer de ficción, Carmen Sotillo, y otra real, Lola Herrera, cuya línea de separación apenas es visible en ese recorrido fílmico en el que las acompaña Josefina Molina en *Función de noche*, donde Carmen y Lola son las dos caras de un mismo espejo.

Esta película no es pues una adaptación de *Cinco horas con Mario*. Los títulos de crédito así lo recogen explícitamente al reflejar en pantalla “con fragmentos de *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes”. La película no nos va a mostrar la vida de Carmen Sotillo y sus problemas, sino los que estos crean en la actriz Lola Herrera en el proceso de su interpretación. En esta nueva historia la protagonista se mueve en el teatro entre el escenario y su camerino. Mientras que en este reflexiona sobre sí misma y sobre su vida con su todavía marido, Daniel Dicenta, con el que dialoga –conversación que es grabada por varias cámaras ocultas tras los espejos–, se intercalan fragmentos de la

representación teatral que está poniendo en escena a las órdenes de Josefina Molina; fragmentos que diseminados a lo largo del filme sirven de contrapunto al desarrollo de la historia.

La idea detonante del proyecto era evidente para Molina, Sámano y Herrera: la película se montaba en torno al encuentro, tras un largo tiempo sin convivir, de la actriz y Daniel, a partir del cual se articularía todo lo demás, como se recoge en el *press-book* del productor:

En estos momentos, lo único que tenemos muy vagamente claro es que Lola está en ese camerino porque representa «Cinco horas con Mario» y que debemos rodar las secuencias que den la sensación de una mujer en crisis que quiere cambiar su situación (cura-médico-advina) y las escenas del teatro que relacionan a Lola Herrera con Carmen Sotillo. Sabemos que deben aparecer sus hijos y un par de cosas más²⁴².

Sin un guion mínimamente diseñado inicialmente, este se fue construyendo conforme iba abordándose el proyecto. Estas premisas de partida acercan la película al concepto de *cinéma vérité*. En cualquier caso la alternancia entre las escenas del camerino –donde se enfrentan Lola y Daniel debatiendo su historia personal real– y las restantes, confieren al filme, un efecto de ficción que no empaña de ninguna manera la sinceridad de los sentimientos que vemos en pantalla. La propia Josefina Molina dice:

Hemos tratado de contar la verdad. La verdad que en ningún caso es absoluta y sí, por el contrario, contradictoria, cambiante y llena de emoción. La película, con vida propia, nos ha zarandeado a quienes la hacíamos, nos ha llevado y traído. [...] Agazapada tras las cámaras y los espejos, he visto producirse un momento irrepetible, único, de la vida de dos personas. Algo que no había sucedido antes y que ya nunca sucedería²⁴³.

El mismo sentido tienen las declaraciones de la actriz Lola Herrera a la prensa en los momentos del estreno del filme: “Era importante para mí sacar toda la mierda que

²⁴² MOLINA REIG, J. *op. cit.* p. 104.

²⁴³ *Idem*, p. 106.

llevaba dentro. Aquello no fue para mí un rodaje, ya que conseguí olvidarme de que había cámaras y micros, y fui yo la que hablé ante Daniel, hombre”²⁴⁴.

En gran medida es ese carácter de confesión de la actriz y de su marido frente a una cámara (aunque oculta) el que confiere a la cinta esa fisonomía de *cinéma vérité*, término que no se ha utilizado apenas en nuestro país, entre otras cosas por la poca práctica de este tipo de cine, aunque sí es cierto que desde un principio la película fue calificada de documental, docudrama, psicodrama, crónica psichistórica de los sentimientos (de sus protagonistas), etc., o sea como un ensayo de *cinéma vérité* totalmente transgresor para la época, constituyendo un documental heterodoxo, al combinar elementos propios del docudrama con un dispositivo de cámara oculta.

Con todo ello al encerrar Molina a sus intérpretes en un camerino (reconstruido para el filme) y hacerlos confesar sus sentimientos ante una cámara (oculta), la cinta adquiere a lo largo de su desarrollo el aspecto de una extensa sesión de psicoanálisis, de autoindagación, que, con altos y bajos emocionales y con momentos de elevada tensión hasta llegar a veces a una auténtica eclosión, sirven de terapia para la actriz que protagoniza la película, pero no en su condición de intérprete sino de persona real.

Lo que hace de la película un documental, lo que la convierte en un producto de “cine verdad” es [...] la identidad “verdadera” de los personajes, el contenido testimonial de su conversación, la espontaneidad con la que ésta se desarrolla, y la reacción dramática y el efecto terapéutico que ésta produce en los personajes, especialmente en Lola. Lo único que los personajes saben antes de que la filmación empiece es que van a hablar sobre sí mismos y sobre su relación pasada. [...] no hay un guión previo, no hay frases o gestos aprendidos, ni aparato estético que realce a los protagonistas y distraiga del contenido narrativo. El equilibrio, la ausencia de manipulación que se persigue con el documental y el “cine-verdad” están marcados también por la posición de la cámara que, situada en un “punto justo”, recoge alternativamente la alternativa (*sic*) de los conversadores [...] En la planificación del rodaje está ya incluido parte del montaje²⁴⁵.

²⁴⁴ ANGULO, J. “La ficción teatral se convierte en realidad en «Función de noche»”. Diario *El País*, 29 de septiembre de 1981. p. 45.

²⁴⁵ BALLESTEROS, I. *op. cit.* pp. 42-43.

Por otra parte, la puesta en escena, sobre todo en lo que se refiere al decorado y al trabajo de los actores, insiste en que lo que importa es filmar los rostros, gestos y actitudes de los dialogantes. De esa manera:

la simple presencia física de los actores, dirigidos férreamente en planos que, por su cercanía y larga duración, tienden a anular la distancia entre actor y personaje, establecerá con el espectador una comunicación tan intensa y de una naturaleza tan peculiar que se podrá producir una efectiva vaporización, una especie de escamoteo, del entorno en que los actores evolucionan²⁴⁶.

Se trata por lo tanto de escudriñar con la cámara el comportamiento de los actores y seguir al detalle la confesión de sus pensamientos hasta lograr hacernos llegar la verdad de sus sentimientos, verdad que se acentúa al ser consciente el espectador de que los actores se están interpretando a sí mismos.

Pero en todo momento la directora es consciente de que por mucho que su propuesta fílmica tenga la apariencia de documental, lo que nos ofrece es la interpretación de unos actores que aunque hablen de su vida, y aceptamos que lo hacen con sinceridad, no por ello están dejando de actuar. Nos encontramos por ello ante un filme de ficción, aunque peculiar.

Nuestra intención era mezclar dos estilos distintos, como son el documental y la ficción, pero esto es una tarea muy difícil, porque ambos se excluyen de forma automática. Así que, finalmente, nos decidimos por contar esta historia real con un lenguaje de ficción. En el fondo, la película es un melodrama en su estructura [...] Mi pretensión ha sido hacer un film con sentido del espectáculo, pues al fin y al cabo he rodado con varias cámaras a la vez y de modo análogo a cómo se rodaría una gran batalla. Lo único que sucede es que en el film no hay batalla... o ésta es de un tipo distinto²⁴⁷.

A partir de estas reflexiones de la autora nos podemos acercar también a otra cuestión implícita en la realización, su contenido moral, aspecto incuestionable en una película que está desnudando en público el alma de sus protagonistas. Es esta una

²⁴⁶ GIMFERRER, P. *op. cit.* p. 75.

²⁴⁷ ALBERICH, E. "Entrevista con Josefina Molina". *Dirigido por. Revista de Cine*. 1981. n° 87. pp. 20-23, p. 23.

cuestión muy presente y controvertida en la percepción de la película, de la que queda constancia en multitud de valoraciones críticas desde el momento de su estreno.

En general podría decirse que son muchas las calificaciones positivas que el filme ha merecido y que la mayoría de las que lo ponen en cuestión lo hacen fundamentalmente por el impacto que provocan los matices morales de la historia. Entre los juicios positivos sería justo destacar las palabras del periodista y crítico Fernando Lara al evaluar el momento en que los reproches que se dirigen mutuamente Lola y Daniel llegan a su culmen:

las imágenes que vamos a ver ahora –y en especial, los diálogos– no se habían visto nunca en el cine español, por su capacidad de sinceridad, por su fuerza y por su papel revelador. Es una secuencia de doce minutos y me parece importante verla, porque es un ejemplo típico de cómo las relaciones personales se plantean de otra manera en el cine de la Transición²⁴⁸.

En el extremo opuesto de la valoración del filme, y entendiendo que este puede ser objetivamente criticado, creemos, como hemos señalado líneas arriba, que la mayoría de las críticas se centran más en su consideración moral que en sus cualidades estéticas. Ese es el caso, por ejemplo, de la reseña que el escritor cinematográfico Manuel Alcalá publica con motivo de su estreno. En ella y tras reconocer que se trata de una película importante, incluso por encima de la media española, enseguida se centra en el juicio de valor que moralmente le merece el filme:

Aun suponiendo una total espontaneidad y una ilimitada libertad de expresión en este juego de ficción y realidad, flota en el aire la pregunta de si no estamos ante un flagrante caso de exhibicionismo [...] no parece quedar como trasfondo último de esta *Función de noche* sino un temple que al menos en ocasiones bien pudiera llamarse *pornológico*. El diálogo verbal avanza inexorablemente hacia el desnudamiento de la intimidad mutua en un «strip-tease», que si a primera vista es psicodramático, en realidad pasa toda frontera de la mutua corrección. [...] Aunque no existiera un guión propiamente dicho, el persuadir a dos personas a que objetiven por la palabra sus mutuos sentimientos más íntimos y a que cobren por la empresa, no está muy lejano a lo que podría adjetivarse como

²⁴⁸ LARA, F. “La transición española a través del cine”. En AA.VV. *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)*. Salamanca, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2004. pp. 123-138, p. 132.

una desvergüenza elegante. El resultado es absolutamente desolador y difícilmente puede considerarse como justificable por unos objetivos estéticos²⁴⁹.

La misma posición ideológica apunta Vicente Molina Foix cuando al hilo de un comentario sobre *El desencanto* subraya la valoración que algunos hacen de la película que nos ocupa, aunque quizá llegue demasiado lejos.

Son, supongo, los mismos que ahora, bajo el santo y seña del respeto ajeno, van a salir diciendo que la atormentada privacidad de Lola Herrera no es cosa para el público, y es más propia del médico o del diario íntimo. Como si eso importara. Toda forma de comunicación humana establecida a través de la mediación de un soporte mecánico (libro, pintura, disco, película o foto, incluso la palabra) lleva en sí un rasgo pornográfico, concupiscente casi, porque revela, exhibe y busca –en cualquier caso– la ilación con el Otro, un vínculo amoroso, el intercourse físico. Todo el cine es obsceno, toda imagen pretende seducir y tentar, todo arte que emane de un yo, por tapado que esté, realiza el carácter básicamente exhibicionista del ser comunicante²⁵⁰.

Sin querer posicionarnos en estas valoraciones nos parece interesante el planteamiento de Josefina Molina cuando intenta contextualizar su trabajo:

Fue un experimento y la colaboración de Lola era inestimable, sin ella no hubiese sido posible. [...] Somos de la misma generación y era imposible que no nos entendiéramos. Herrera hizo algo que la sociedad demandaba: se consideraba a nuestra generación como algo vacía. Las conversaciones se grababan como surgían, pero pretendíamos desvelar y, frente al destape, desnudar las mentes. A las mujeres les hacía falta hablar de ‘sus cosas’, expresar lo que sentían. No habíamos oído nada entonces de política en relación con la mujer²⁵¹.

Indudablemente con sus palabras la directora nos pone en la línea de resaltar su papel como pionera en tratar la problemática feminista en el cine español.

²⁴⁹ ALCALÁ, M. “Función de noche”. En EQUIPO RESEÑA. *Cine para leer. 1981. Historia crítica de un año de cine*. Bilbao, Mensajero, 1982. pp. 164-168, cfr. pp. 167-168.

²⁵⁰ MOLINA FOIX, V. “Función de noche”. En Revista *Fotogramas*. Noviembre 1981, n° 1668. p. 62.

²⁵¹ MONJAS, Ch. L. y MORÁN, J. MG. “Josefina Molina. Goya de Honor 2012”. *Academia. Revista del Cine Español*. Noviembre 2011, n° 183. pp. 4-7, p. 6.

5.2.1. A la búsqueda de la verdad

En el anterior apartado están esbozados ya los dos principales parámetros en los que se sitúa la obra *Función de noche*, su cercanía al *cinéma verité* y la mirada femenina desde la que se construye. Pero a ello hay que añadir, todavía, algunas otras reflexiones.

No puede decirse que *Función de noche* sea realmente un ejemplo claro de *cinéma verité*, quizá porque las fronteras de este permanecen abiertas, al no haberse delimitado estrictamente su contenido ni su propia denominación –cine verdad, cine objetivo, cine encuesta–. No obstante, por su contenido y por sus formas de construcción como filme la película de Molina recuerda a ese *cinéma verité*, hasta el punto, como hemos señalado, de haber sido calificada de documental, docudrama o psicodrama, entre otras denominaciones.

Pese a la relativa indefinición a la que aludimos, sí podemos tomar como punto de partida unas ideas básicas de A. Sánchez Martínez que enmarquen un posible concepto de ese cine:

Constituye un intento de cinema puro, sin intermediarios, sin reconstituciones, sin interpretación de actores, en el que solo cuentan los hechos reales [...] se quiere así presentar en la pantalla la «realidad objetiva», la evidencia sin filtros subjetivos que la deformen, para que el espectador pueda ver esta realidad como si la contemplara con sus ojos. De este modo, el cine se convierte en precioso instrumento sociológico²⁵².

Para lograr esa finalidad entre sus técnicas está la entrevista directa o la filmación de los hechos mediante una cámara escondida, procedimientos que permiten acercarse directamente al objeto de interés:

Se trata de hacer un cine que supere el fundamental contraste entre el cine novelado y el cine documental. En el cine novelado se afrontan los problemas privados del individuo: el amor, la cólera, la pasión, el odio..., mientras que el documental sólo ha tratado hasta ahora problemas externos del individuo: objetos, máquinas, paisajes... es preciso hacer el filme de una autenticidad total,

²⁵² SÁNCHEZ MARTÍNEZ, A. *Iniciación al cine moderno*. Madrid, Novelas y Cuentos, 1973. pp. 83-84.

verdadero como el cine documental, pero con el contenido del cine novelado, con el contenido de la vida subjetiva del hombre, de la existencia del individuo²⁵³.

Y de todo eso participa la película *Función de noche*, a medio camino precisamente entre la entrevista directa y la cámara escondida, y con la presencia de unos actores que, aunque estén de alguna manera interpretando, no asumen ningún papel ajeno sino que en realidad están exponiendo sus propias vidas. Con el objetivo de una(s) cámara(s) fija(s) se pretende captar la verdad que emana de ese diálogo entre dos personajes/actores.

Esa pretensión es la que ha perseguido el *cinéma vérité* que, aunque realizado con discontinuidad en el tiempo, siempre ha bebido del sentido que inicialmente tuvo el «cine-ojo» de Dziga Vertov.

Vertov (1896-1954), miembro destacado de la vanguardia soviética²⁵⁴, que tenía una gran formación musical, realizó además una importante labor en el mundo de la cinematografía de los primeros tiempos de la revolución soviética. Partiendo de la premisa de que “Hay que saber, mirar, estar en todas partes y este ser omnipresente y omnividente puede ser el cine”²⁵⁵, funda el «Kino-glaz» (Cine ojo) –que más tarde pasará a llamarse «kino-Pravda» (cine-verdad)– denominándose «kinoks» a sus seguidores. Los principios y los objetivos fueron expuestos con total claridad.

Nosotros, “Kinoks”, hemos convenido en calificar como cinema auténtico, cien por cien, un cine construido a partir de una organización de los materiales de carácter documental fijados por la cámara. En cuanto al cine fundamentado a partir de los materiales proporcionados por actores, que representan ante la cámara y fijados por ésta, hemos convenido en considerarlo como un fenómeno

²⁵³ *Idem*, p. 86.

²⁵⁴ “La vanguardia soviética, una de las experiencias más fecundas e incompletas de nuestro tiempo, muere al mismo tiempo que el proceso revolucionario que la sostiene y anima [...] Pero sus orientaciones fundamentales y el espíritu investigador y revolucionario que la fundamentaba permanecen como una herencia que nos llega a las manos [...] y que no tenemos derecho a dilapidar”. En VERTOV, D. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona, Labor, 1974. p. 10.

²⁵⁵ VILLEGAS LÓPEZ, M. *Los grandes nombres del cine*. Barcelona, Planeta, 1973. p. 342.

secundario de orden teatral. El montaje es la organización del mundo que se ve²⁵⁶.

Desde ese momento y fiel a sus principios llegará a decir que considera muerto o carente de interés el cine de dramas psicológicos o policíacos, a los que califica de teatrales, por lo que entiende que los personajes de Dostoievski o el detective Nat Pinkerton, por poner solo algunos ejemplos, no tienen cabida en el nuevo cinematógrafo.

Aunque sus principios influyen claramente en el cine documental que se sigue haciendo, hay que decir que su movimiento cae en el olvido en la convulsionada Unión Soviética que llega a calificar al propio autor como revisionista, hecho nada extraño en esos años.

No obstante su obra inspirará en Italia el «cinema objetivo» o «cine encuesta» de Zavattini, quien se erigirá con su labor como guionista en uno de los puntales del neorrealismo o en Francia el «cinéma vérité» de Jean Vigo, Jean Rouch o Chris Marker, con quienes se emparentará la «nouvelle vague». Algunos de sus ecos también pueden rastrearse en el «free cinema» británico.

Los planteamientos de todos esos cineastas serán diversos y no habrá una única línea de trabajo, y en todo caso su objetivo de encontrar la verdad siempre chocará con la dificultad de imbricar armónicamente ficción y realidad.

En esa línea se mueve, por ejemplo, Jean Rouch, quien reconoce que por mucho que se pretenda eliminar de la escritura cinematográfica todo artificio, no se puede evitar algún grado de ficción en la obra resultante, como puede observarse en su método de trabajo: “No tomar la sucesión de imágenes como un documental en bruto, sino ordenarlas bajo una idea y hacer que el filme sea la síntesis que se opera entre un pensamiento y su ilustración”²⁵⁷. Evidentemente el montaje introduce ese grado de subjetividad en todo filme.

De ello es también consciente Chris Marker, quien entiende que con el *cinéma vérité* no se puede captar la verdad infalible.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, A. *op. cit.* p. 89.

La verdad, declara, no es el fin; quizá no sea más que el camino. El realizador está presente en todo el film [...] mientras el realizador pueda elegir y sea luego dueño del montaje y aún de la voz en «off», la verdad nunca será objetiva del todo²⁵⁸.

Estos comentarios podrían terminar por ahora poniendo de manifiesto que este tipo de cine ha sido una experiencia discontinua en el tiempo y en el espacio y que la mayor parte de sus obras, además de heterogéneas, son experimentos personales con los que sus directores se acercan a la realidad intentando que sea captada por la cámara sin diluirse en el proceso técnico de la filmación y montaje.

En este sentido puede también afirmarse que *Función de noche* es una película heterodoxa, transgresora, peculiar para el momento en que se rueda debido a los escasos antecedentes de películas de este tipo realizadas en España. En una primera visión puede ser tomada como una película de ficción pero enseguida se advierte su proximidad a la realidad pues aunque para construir su filme la directora recurre a actores profesionales logra de ellos que el trabajo sea su propia vida, sus relaciones personales. Con ello se pretende, a partir de la verdad de una historia particular pero real, hacer extrapolable esa situación a las vivencias de toda una generación. La película se filma, con la autorización de sus protagonistas, con unos diálogos que tienen mucho de catarsis. En esa línea se mueven también las consideraciones que al respecto realiza V. Molina Foix:

Se recorren las vías conducentes al autoconocimiento, que son el recuerdo, el aguzamiento del sentido corporal, la continuidad emotiva y la verbalización, que juntas desembocan en esa concienciación final. Son todas las escenas que, justamente, “Función de noche” ha respetado, desde la atrevida pero muy eficaz idea de rodar el diálogo en un camerino trucado, reconstruido en el estudio, vedado a los intrusos, hasta los distintos peldaños de comportamiento que Lola Herrera asciende muy espontáneamente²⁵⁹.

El proceso de esa relación, en la que verdad y ficción se enfrentan, es capturado por una cámara que escudriña a los actores/personajes, acercándose implacable a sus

²⁵⁸ *Idem*, p.90.

²⁵⁹ MOLINA FOIX, V. *op. cit.* p. 62.

rostros y sus emociones. Este modo de filmar podría recordar al de Jacques Rivette, en especial al de su película *Out 1: Spectre* (1972), descrita así por Gimferrer:

La extraordinaria tensión interna del film se basa de modo casi exclusivo en la observación física de los actores, cuya conducta, extremadamente crispada, recorrida por profundas pulsaciones anímicas, es registrada por una cámara impasible, «glacial y ardiente». [...] la obra de Rivette se centrará de modo aún más explícito y directo en la exploración acerca de los aledaños de la teatralidad. O, más genéricamente, acerca de las relaciones entre realidad y ficción, entre lo efectivo y lo inventado²⁶⁰.

También en la película de Molina sus personajes son perseguidos por la cámara omnipresente ante la que con valentía se desnudan, porque no en vano la película es un juego de espejos que nos ofrece una reflexión sobre realidad/ficción, personaje/actor. En efecto, es unánimemente reconocida la simbiosis Lola Herrera/Carmen Sotillo, tanto en *Cinco horas con Mario*, como en *Función de noche*, pero desde el momento en que la actriz y su marido se enfrentan en la película, el propio Daniel Dicenta se convierte de alguna manera en el trasunto de Mario, el otro protagonista de *Delibes*. Es esa dualidad la que convierte a su vez a la película en una reflexión sobre la profesión de actor.

Ya hemos citado, desde el punto de vista de sus connotaciones morales, el dilema de la obligación o no del actor de desnudarse ante el espectador, ante la cámara, de exponer sus sentimientos personales. ¿Es el actor solo el vehículo del texto de otro? Indudablemente en *Función de noche* se sobrepasa la tarea interpretativa del actor/transmisor pero la película no pretende erigirse en modelo ni referente para nadie. Es solo un intento de acercarse a la realidad con rigor, seriedad y honestidad y en ello comparte algunos de los modos e intenciones del *cinéma vérité*.

Desde estas premisas y pese a la dificultad de calificar la película es innegable que la autora consigue acercarnos a la situación de la mujer contemporánea, lo que da a su trabajo otra singularidad, su condición de poder ser interpretada como un primer grito de reproche al franquismo hecho desde la perspectiva de género.

Por todo lo anterior se puede aceptar que es este un filme peculiar, tanto desde el punto de vista de su producción como en el conjunto de la cinematografía española. No obstante también es cierto que se le relaciona con otras creaciones con las que puede tener algún tipo de semejanza. Así, desde el mismo momento de su producción, se

²⁶⁰ GIMFERRER, P. *op. cit.* p. 105.

establecieron conexiones entre los filmes *¡Vámonos, Bárbara!* (Cecilia Bartolomé, 1978), *Gary Cooper, que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980) y *Función de noche* (Josefina Molina, 1981). Se trataba de la irrupción en las pantallas de las primeras mujeres directoras de cine en España –con la excepción de alguna aislada predecesora–, las tres ofrecían creaciones absolutamente personales y lo hacían desde su punto de vista específico, el femenino. Todo ello explicaba también una cierta proximidad en los temas abordados, predominando una mirada a mujeres en crisis que se interpelan sobre su pasado y buscan un futuro. En esa misma línea reincidiría años más tarde Pilar Mirón con *El pájaro de la felicidad* (1993).

No solo por el parentesco en su contenido sino, acaso más, por el modo de construir las películas y por lo que tienen de reflexión sobre el binomio realidad/ficción –por ello con un cierto parentesco con el *cinéma vérité*–, ha sido inevitable la comparación entre el filme que nos ocupa y *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) y quizá también sea pertinente recordar aquí *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978).

Entre las dos primeras hay un notable paralelismo: el ajuste de cuentas de los protagonistas con su pasado polarizando sus reproches en personas muy concretas, el marido en el caso de la de Molina y el padre-marido, pero también la madre, en el de Chávarri. Sin embargo un matiz importante las hace distintas: el grado de conciencia de la presencia de la cámara, oculta en la primera y explícita en la segunda. Así, aunque en ambas los intérpretes son conscientes de su existencia, su disimulo favorece que Lola Herrera y Daniel Dicenta lleguen a olvidarla, mientras que su presencia es resaltada por la familia Panero²⁶¹ bien mirándola directamente o haciendo irónicas referencias a ella. Sin duda, y pese a todos sus matices, son estos los dos ejemplos españoles más próximos al *cinéma vérité* en aquella época de la Transición.

Por su parte, en la cinta de Pons, con la presencia explícita de la cámara, aunque la temática es algo diferente, también el protagonista expone su vida contracorriente, en esta ocasión referida a su condición de homosexual. En cualquier caso el carácter de persona asfixiada por la moral y la sociedad dominantes establecería, desde luego, ciertas similitudes y su denuncia significaría igualmente una actitud ética para remover

²⁶¹ El cine ha vuelto a reflexionar sobre esta familia y el paso del tiempo en *Después de tantos años*, obra de Ricardo Franco realizada en 1994.

conciencias. A lo largo del filme el artista autodidacta repasa lo difícil de su vida pasada aunque con una mirada hacia el futuro. Pero aquí no hay una persona en la que focalizar quejas y reproches –pareja, padres–, sino que estos se dirigen en abstracto a toda la sociedad que lo margina.

Remontándonos un poco más atrás en el tiempo, *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1973) podría ser otro ejemplo de *cinéma vérité*, un filme en el que se ponen ante la cámara personas reales como los propios verdugos y los familiares de las víctimas ajusticiadas.

También ha habido alguna comparación de *Función de noche* con varias producciones extranjeras, de las que podría citarse *Escenas de un matrimonio* (Ingmar Bergman, 1973), donde de nuevo un matrimonio en crisis dialoga frente a la cámara para echarse en cara sus fracasos. Sin rigor de exhaustividad, los temas tratados y el tono con que se abordan nos han permitido recordar también algunos de los trabajos de Woody Allen, sobresaliendo *Maridos y mujeres* (1992), así como la impactante *¿Quién teme a Virginia Wolf?* de Mike Nichols (1966) o varias de las realizaciones de John Cassavetes, caracterizadas por la sensibilidad con que en ellas se abordan las relaciones personales, como *Maridos* (1970) o *Una mujer bajo la influencia* (1974), por citar algunos ejemplos. En todos los casos se trata de películas singulares y muy personales y todas ellas tienen un denominador común, la fuerza y el protagonismo del personaje femenino.

5.2.2. La eclosión de una mirada femenina

Una de las primeras reflexiones que podemos plantear es ¿qué es el cine feminista? o ¿existe una mirada femenina en el cine? A ese respecto podría señalarse que durante muchos años el cine fue hecho fundamentalmente por hombres y desde sus puntos de vistas sobre la realidad, como ocurría por otra parte con todas las manifestaciones culturales.

Pronto se hace evidente que las mujeres no han escrito hasta ahora su historia y que la imagen que se da de ellas es la construida por los hombres. Es lo que muchas han

planteado como invisibilidad de la mujer o inexistencia como autoras o responsables de su papel en la sociedad, demandando por ello la necesidad de hacerse visibles, en la línea del lema feminista defendido por Annette Kuhn de que “el proyecto fundamental del análisis feminista del cine consiste en hacer visible lo invisible”²⁶².

El feminismo –un movimiento social de las mujeres para las mujeres– descubrió la *inexistencia* de la mujer, o, mejor dicho, la paradoja de un ser que está ausente y a la vez prisionero del discurso, sobre quien se discute constantemente pero permanece, de por sí, inexpresable; un ser espectacularmente exhibido, pero a la vez no representado o irrepresentable, invisible, pero constituido como objeto y garantía de la visión: un ser cuya existencia y especificidad al mismo tiempo se afirman y niegan, se ponen en duda y se controlan²⁶³.

Si estas palabras son aplicables a la temática sobre la mujer en la sociedad en general, lo son de manera muy especial en el cine, donde la mujer está muy presente pero a través de la imagen que de ella ha creado el hombre, el cineasta, como reflejo de la cultura dominante, la masculina. Como decimos, la mujer tiene una importante presencia en la pantalla, su imagen es constante objeto de exhibición, pero durante mucho tiempo se le ha negado la posibilidad de participar en ese discurso cinematográfico. La mujer es pues un objeto presente en la pantalla pero sin haber tenido un papel como sujeto creador de esas imágenes femeninas.

A lo largo de la historia del cine, especialmente por el cine clásico de Hollywood, se han consolidado unos estereotipos muy bien definidos donde el hombre aparece como el sujeto protagonista de la acción y depositario de todos los valores positivos frente a la mujer que encarna roles secundarios y siempre signados por su carácter de objeto destinado a satisfacer las necesidades masculinas. En consonancia con ello, el hombre ocupa fundamentalmente el espacio público, en el que realiza las actividades más prestigiosas y valoradas, mientras que la mujer permanece en el ámbito privado, dedicada a actividades menos visibles y, consiguientemente, menos estimadas socialmente.

Laura Mulvey defiende [...] que los mecanismos visuales y narrativos contruidos por el cine de Hollywood [que actúa de referente para las demás

²⁶² KUHN, A. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991. p. 87.

²⁶³ LAURETIS, T. de. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, Horas y horas, 2000. p. 111.

cinematografías] conducen a que el espectador masculino se identifique felizmente con el protagonista y, a través de éste, ejerza una mirada activa y placentera, a la vez que un saber controlador, sobre la figura femenina²⁶⁴.

Es por eso por lo que la imagen de mujer mayoritariamente ofrecida por nuestra cultura hasta tiempos muy recientes, la creada por el hombre, ha sido una imagen sesgada, arquetípica, acorde con los intereses masculinos y con la que difícilmente puede identificarse o reconocerse la mujer actual al emerger esta como sujeto en busca de su puesto en la historia y en la vida cotidiana. Esa construcción del modelo de mujer realizada interesadamente por el hombre queda claramente de manifiesto en las afinadas palabras de Teresa de Lauretis:

La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de la belleza –y la concurrente representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada), está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad²⁶⁵.

Por tanto cuando se inicia el movimiento feminista como búsqueda por parte de la mujer de un lugar en la sociedad en igualdad de condiciones con el hombre, una de sus estrategias es su participación en los diferentes terrenos de la cultura, entre ellos el cine. En esa lucha se trata de “perseguir estrategias de discurso que otorguen voces al silencio de las mujeres dentro, a través, contra, por encima, por debajo y más allá del lenguaje de los hombres”²⁶⁶, es decir, en todos los niveles del diálogo. Al cabo de unos años y cuando existen ya una serie de películas hechas por mujeres, procede volver sobre las preguntas que hemos comenzado planteando.

Efectivamente hace décadas que se habla del cine de mujeres pero de alguna manera sus propias autoras cuestionan su existencia o su denominación como un cine

²⁶⁴ PARRONDO COPEL, E. “Feminismo y cine. Notas sobre treinta años de historia”. *Secuencias: Revista de historia del cine*. 1995, nº 3. pp. 9-20, p. 12.

²⁶⁵ LAURETIS, T. de. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Cátedra, 1992. p. 64.

²⁶⁶ LAURETIS, T. de. *Diferencias. Etapas de...*, *op. cit.* p. 18.

específico. Para algunas pensadoras plantear la existencia de un arte de mujeres, de un cine de mujeres, etc. es quizá crear un gueto para esas producciones. El cine de mujeres es cine como lo es el cine de hombres. Esos planteamientos los ha manifestado con gran claridad Laura Freixas con una afirmación escueta pero sencilla y contundente: “lo masculino no es visto como masculino, sino como universal, mientras que lo femenino se interpreta como particular”²⁶⁷, refiriéndose a la valoración que hasta el momento se le ha venido dando a la labor creativa de hombres y mujeres.

Pero a esa supuesta universalidad de la mirada masculina dominante, podría oponérsele su parcialidad interesada:

Frente a la idea de que lo que «ellos» hacen es universal, dirigido a todos los públicos y sin género, los datos muestran que el hecho de ser hombres parece determinar, la forma de tratar determinados temas: dar un enorme protagonismo a los personajes masculinos, dibujar a las mujeres de manera estereotipada, excluir ciertos temas sistemáticamente...²⁶⁸.

Por otro lado, en la ideología patriarcal que ha venido dominando, al calificarse al cine de mujeres de estar hecho con una especial preocupación por lo social, el diálogo, la mirada sensible y comprensiva, contando historias de mujeres y para mujeres, se está etiquetando ese cine y contribuyendo, como muchas de sus autoras temen, a encuadrarlo en un gueto, como hemos apuntado.

Pese a esa preocupación por ser relegadas a un segundo lugar, ahora de otra manera y más sutilmente, y, luchando por evitarlo, la sucesiva incorporación de la mujer al mundo de la creación cinematográfica ha sido una constante en las últimas décadas:

Esta dinámica, como se puede deducir, no significa una simple incorporación de nuevas voces en el panorama cultural. Significa una revisión integral que implica un ejercicio de relectura del mundo de la representación y que, como tal, ha reconfigurado la historia y la evolución del cine en el contexto más contemporáneo²⁶⁹.

²⁶⁷ FREIXAS, L. “La marginación femenina en la cultura”. Diario *El País*, 3 de mayo de 2008. p. 29.

²⁶⁸ ARRANZ, F. *op.cit.* p. 362.

²⁶⁹ SELVA MASOLIVER, M. y SOLÀ ARGUIMBAU, A. “Una nueva configuración de la cultura audiovisual: la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona”. *Quaderns del CAC* (Consejo del Audiovisual de Cataluña). 2003, nº 15. pp. 87-91, p. 88. [Online], Disponible en:

Con todas sus dudas y sus miedos, incluso con contradicciones, ese conjunto de mujeres cineastas han traído al cine sus inquietudes y sus puntos de vista y han aportado efectivamente nuevas miradas y nuevas reflexiones con las que han empezado a construir un nuevo modelo de mujer y a darle la palabra a un amplio colectivo hasta ahora prácticamente ignorado.

Una mujer que se coloca tras la cámara ha superado la histeria de pensarse sólo en función del otro. Ha conquistado su palabra y su mirada situándose a contrapelo de la presión social, de los tópicos, de la historia y, por supuesto, de sus propios miedos y fantasmas [...] Las mujeres que hacen cine traen una voz inexplorada y necesaria. Vienen a remediar esa amputación del conocimiento, de la palabra y de la mirada que ha sufrido la mitad de la humanidad²⁷⁰.

Una vez puesto en marcha, este cine elaborado por mujeres tenía, como apuntó Colaizzi, una clara pretensión, “incidir en la política cultural contemporánea y en nuestras vidas, contribuir a determinar una práctica que pueda apuntar a modos distintos y plurales para producir y leer las imágenes, nuestro imaginario y, finalmente, el mundo”²⁷¹. Ello no quiere decir que necesariamente todas las cintas hechas por mujeres respondan a los mismos esquemas pero sí podría aceptarse una premisa implícita en sus obras: la presencia de mujeres a la busca de su identidad y en lucha por su libertad.

En España también se producirá la irrupción de las mujeres en la vida pública para encontrar su lugar propio como protagonista y sujeto de sus actos, de modo independiente y sin la tutela masculina. Esas reivindicaciones feministas, que también aparecerán en el ámbito de la cinematografía, saldrán a la luz durante la Transición, dentro de la lucha general por la consecución de la democracia. Como ya hemos señalado este momento de nuestra historia supone muchos cambios en multitud de aspectos y entre ellos en el cine, aun cuando dichos cambios no se produzcan de manera espontánea sino que sean el resultado de un esfuerzo paulatino por cambiar pautas y modelos de comportamiento.

http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q15selvasola_ES.pdf (Fecha de consulta: 26 de abril de 2012).

²⁷⁰ AGUILAR CARRASCO, P. “Mujeres realizadoras: una mirada nueva y necesaria”. En BECERRA, C. (ed.) [et al.] *Lecturas: imágenes*. Vigo, Servicio de Publicaciones Universidad de Vigo, 2001. pp. 9-21, cfr. pp. 20-21.

²⁷¹ COLAIZZI, G. “Cine e imaginario sociosexual”. En SELVA MASOLIVER, M. y SOLÀ ARGUIMBAU, A. (comp.). *Diez años de la Muestra Internacional de filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*. Barcelona, Paidós, 2002. pp. 41-56, cfr. pp. 42-43.

Por lo que respecta a la visión que de ella venía dando nuestro cine, la mujer se situaba comúnmente bajo las coordenadas del papel ideal de madre y esposa, asociado con el cuidado y la atención a los demás, y en sus relaciones personales sometida a unas estructuras jerárquicas basadas en la dependencia del marido, con la consiguiente renuncia personal a su yo y a su condición de sujeto.

Como apuntamos, esta concepción no desaparece de inmediato, antes al contrario se ve reforzada por un tipo de cine que adquiere inicialmente un gran éxito, el que aprovechando la supresión de la censura subraya aún más el carácter cosificado de la mujer como objeto de deseo mediante la utilización indiscriminada del desnudo.

Por otra parte y junto a otros cineastas que luchan por unos cambios reales en nuestra cinematografía aparece también en la Transición lo que se ha dado en llamar cine de la “tercera vía”:

Un cine comercial que no renunciara a unos niveles mínimos de calidad formal y se alejara de los subgéneros en el tratamiento de los temas que afectaban a la sociedad española «media» del momento. Son los filmes que mejor reflejan el espíritu de la transición democrática española. Sus directores, de ideología moderada, parten de esquemas narrativo-dramáticos propios de los géneros populares (la comedia y el melodrama, sobre todo) y los utilizan como instrumento de crítica al pasado reciente represivo y dañino, así como para reflejar el presente, tratando de llegar al mayor número de espectadores/as posible²⁷².

Fue este un cine con bastante éxito de público pues con sus presupuestos se acercaba a un amplio sector de la población de carácter moderado, deseoso de algún cambio pero sin propugnar una ruptura brusca con el presente. Esta propuesta, cuidada en su factura pero con contenidos poco ambiciosos demostraba que “esa huida de la radicalidad de vanguardia y de la chabacanería populista no era más que la manifestación de una posición moderada en el ámbito moral, político y social”²⁷³.

²⁷² CASTRO GARCÍA, A. *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*. Oviedo, KRK, 2009. p. 44.

²⁷³ HUERTA FLORIANO, M.A. “La mujer en el cine del tardofranquismo: el caso de la «tercera vía»”. En SANGRO, P. y PLAZA, J.F. (eds.). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona, Kaplan-Laertes, 2010. pp. 79-96, p. 83.

En este tipo de cine la mujer se “modernizaba” en lo formal con nuevas formas de vestir, nuevos hábitos sociales como el acceso a la bebida y al tabaco, pero en lo esencial seguía desarrollando el mismo papel de mujer, esposa y madre, supeditada al varón, todavía el elemento dominante de la pareja.

Y es que los mayores cambios en nuestro cine van a venir de la mano de otros cineastas que, conocedores del cine que se hace desde hace décadas más allá de nuestras fronteras, pretenden renovar el nuestro de una manera significativa tanto en sus aspectos formales como en sus contenidos y planteamientos. Es en este grupo de cineastas donde, por primera vez en nuestro país, van a aparecer algunas mujeres que quieren ofrecer su visión de ellas mismas, una visión nueva y más cercana a la realidad que la de los estereotipos acuñados hasta ahora. En cualquier caso hay que recordar que esas voces en femenino que aparecen son, por aquel entonces, solamente tres, Josefina Molina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé.

Se puede decir que con ellas se lleva a cabo una ruptura del régimen de representación patriarcal imperante en nuestro cine, que tendrá profundas implicaciones para las espectadoras y para futuras profesionales. Como se ha reconocido en el análisis del cine de la Transición:

La imagen de la mujer que ha sido representada bien como depositaria de virtudes y sacrosantas misiones en el cine franquista y en el cine de posguerra o bien como objeto del deseo masculino en las comedias del destape o del *landismo*, se rompe con la irrupción en el panorama cinematográfico español de tres directoras: Cecilia Bartolomé con su ópera prima *Vámonos, Bárbara* (1977), Pilar Miró con *Gay Cooper que estás en los cielos* (1980) y Josefina Molina con la emblemática película *Función de noche* (1981)²⁷⁴.

Estas tres películas nos ofrecen una reflexión profunda sobre la crisis de identidad de la mujer y sus dificultades para incorporarse a una sociedad y a un mundo laboral controlados por el hombre, a la vez que cuestionan la educación y los valores que la vienen encorsetando.

Se trata de relatos intimistas y autobiográficos que eligen como protagonistas a mujeres incorporadas al mundo laboral. Ahí radica su interés, en los efectos

²⁷⁴ CASTEJÓN LEORZA, M. *op. cit.* p. 314.

producidos sobre las espectadoras del momento, tan poco acostumbradas a personajes dotados de discursos femeninos, más allá de los patriarcales, que reflejaran sus verdaderos conflictos y preocupaciones²⁷⁵.

Por lo que hace referencia a Josefina Molina ya hemos adelantado, en el apartado sobre su obra, cómo, pese a las dificultades a las que aludimos, ha logrado hacerse un camino en nuestra cinematografía y elaborar una amplia producción tanto en el cine propiamente dicho como en televisión. No es cuestión de abundar en los obstáculos encontrados pero sí parece significativo hacer referencia a una paradoja que señala la propia autora: la ausencia de referentes femeninos, lo que la lleva a encontrarse en su personal imaginario cinematográfico con autores como Renoir, Truffaut, Visconti, Fellini o Murnau. Ella misma no oculta que, aun echando en falta la presencia de mujeres en ese panorama, se rinde a la maestría objetiva de esos genios²⁷⁶.

De cualquier modo, Josefina Molina ha elaborado en su obra, no solo en *Función de noche*, donde la presencia de su mirada femenina se hace más explícita, una sólida construcción de un imaginario femenino a partir de una serie de personajes delimitados con absoluta precisión y en los que siempre está presente su mirada de mujer. Véase, por ejemplo, en *Esquilache* la construcción del personaje de Fernandita, mujer en proceso de liberación, y de su contrapunto, doña Pastora; en la serie *El camino*, el personaje de Irene, la mujer sometida a las rígidas normas sociales; en *Teresa de Jesús*, la santa como prototipo de mujer fuerte y emprendedora, absolutamente rompedora con los esquemas de su tiempo; en *Lo más natural*, Clara, su protagonista, quien se atreve a romper el tabú social que impide a una mujer de edad amar a un hombre más joven; o las figuras de Lola y Leonora, de *La Lola se va a los Puertos* y *Entre naranjos*, respectivamente, mujeres, las dos, en el límite de la aceptación social.

Así pues, como la misma Josefina Molina reconoce, su mirada de mujer no ha estado nunca desligada de su trabajo:

²⁷⁵ CASTRO GARCÍA, A. *op. cit.* p. 25.

²⁷⁶ Otra mujer, Rosa Montero, también con una sólida lucha en defensa de su género, ha reflejado igualmente esa ausencia de referentes, en su caso en la literatura, al afirmar: “una de las búsquedas que tenemos... por delante es construir nuestros propios mitos... Estamos utilizando... los mitos y los fantasmas de los hombres”. En BALLESTEROS, I. *op. cit.* p. 39.

En mis películas, series y teatro siempre hay un personaje femenino que lucha contra la opresión. Yo he hecho mi lucha y he puesto mi acento en personajes que defienden su libertad [...]. Soy feminista porque soy mujer y entiendo que el feminismo no es lo contrario del machismo. Critico el feminismo y el machismo cuando son excluyentes. Creo en el feminismo porque nos ha ayudado a conseguir logros como el voto, pero no deseo hacer lo mismo que los hombres han hecho con nosotras. Hay una identidad femenina y no podemos perderla²⁷⁷.

Para terminar estas reflexiones, debemos recordar que a estas auténticas pioneras han sucedido otras muchas mujeres directoras que aunque han realizado carreras muy dispares, con mayor o menor continuidad, y que han ido apareciendo con altibajos en nuestra cinematografía, constituyen ya hoy un número significativo. Recordemos por otra parte que recientemente se han constituido en un colectivo, el CIMA, que pretende coordinar la lucha por sus objetivos. A ese respecto nos parecen muy interesantes las siguientes afirmaciones, que podrían ser consideradas como una declaración de principios:

Nuestra argumentación básica ante las instituciones ha sido la siguiente: es imposible lograr una igualdad real entre hombres y mujeres, mientras los modelos que se ofrezcan en el cine y la televisión respondan a estereotipos anticuados y machistas, que desfiguran y traicionan la realidad de las mujeres españolas (presentándolas como pasivas, eternamente jóvenes, eternamente enamoradas, sin responsabilidad laboral y social...) [...] no se ofrece a las mujeres la posibilidad de contar sus propias historias y crear sus imágenes de lo que el mundo es y podría ser²⁷⁸.

Ese cine de mujeres, llamado o no así para evitar su discriminación o arrinconamiento, es indudable que ha significado y sigue significando una serie de aportaciones al cine actual con un conjunto de características que, como ha señalado Martínez Tejedor, en alguna medida le son específicas:

Las mujeres, al ponerse tras la cámara, se ocupan de forma preponderante de asuntos feministas: dan a su obra un enfoque político y social, reivindicativo, buscando una proyección externa para los asuntos que se plantean, siempre

²⁷⁷ CASTAÑEDA CEBALLOS, P. "Josefina Molina. Soy feminista porque soy mujer". *Meridiana. Revista del Instituto Andaluz de la Mujer*. 1998, nº 11. pp. 42-45, p. 45.

²⁷⁸ ARRANZ, F. *op. cit.* pp. 359-360.

situándose del lado de la mujer como la parte débil de la historia. De forma simultánea a su enfoque feminista, hay un tratamiento de temas netamente femeninos: maternidad, aborto, control de natalidad, sexualidad femenina, violación, violencia contra las mujeres, menopausia, etc., asuntos todos ellos que han tenido un tratamiento minoritario en el cine hecho por hombres. No es extraño, por tanto, que las primeras películas sean de corte claramente autobiográfico, sirviendo a sus directoras como una suerte de autoconfesión o de expresión de situaciones especialmente difíciles, con un tono incluso catártico: la emigración, el exilio, la vida en entornos desfavorecidos... El tratamiento que se confiere a la historia tiende a lo introspectivo, a lo íntimo, y se recrea en los espacios domésticos o del núcleo familiar y vecinal, mostrando un interés menor hacia lo puramente material y externo²⁷⁹.

Función de noche, cuyo análisis fílmico abordamos a continuación, es un buen ejemplo donde contrastar muchas de esas preocupaciones y objetivos.

5.3. *Función de noche* (Josefina Molina, 1981)²⁸⁰

Ya hemos pretendido demostrar que *Función de noche* no es una adaptación de *Cinco horas con Mario*, ni tampoco una traslación a la pantalla de su puesta en escena. Estamos ante una obra nueva y original, si bien íntimamente ligada con el teatro.

Hemos comentado más arriba cómo el germen de la película es una representación teatral, la de *Cinco horas con Mario*, y el impacto emocional que esta provoca en la actriz que la interpreta, Lola Herrera, que llega a replantearse su vida y a buscar su identidad. Esa repercusión vital es la temática principal que se aborda a lo largo de la película, cuyos responsables no quieren obviar la interconexión con el texto teatral, razón por la cual en varias ocasiones escenas de su representación puntúan el desarrollo del filme, algo que queda explicitado desde el primer momento en los propios títulos de crédito, en los que tras aparecer como guionistas Josefina Molina y José

²⁷⁹ MARTÍNEZ TEJEDOR, M.C. “Mujeres al otro lado de la cámara (¿Dónde están las directoras de cine?)”. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, 2007-2008, nº 20-21. pp. 315-340, p. 320.

²⁸⁰ La ficha técnica y artística de la película figura en el Apéndice 3.3.

Sámano, puede leerse «con fragmentos de “Cinco horas con Mario” de Miguel Delibes».

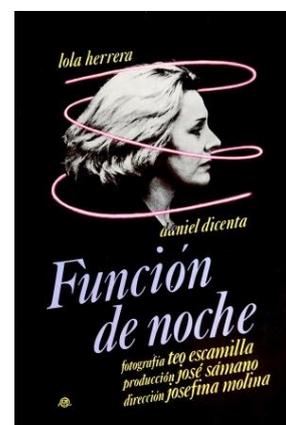
Nos encontramos así ante una película indisolublemente unida al teatro, que trata sobre el mismo, sobre la interpretación, y en concreto sobre la actuación de la actriz. Hasta tal punto está presente en ella esa relación teatro/cine que el propio título deja clara esa vinculación y ello porque *Función de noche* hace referencia a una de las dos sesiones que diariamente se ofrecían al público, produciéndose en el intermedio la visita de Daniel a Lola que posibilita la conversación entre ambos, núcleo central de la historia.

Señalemos finalmente que la relación entre teatro y cine es una constante en la vida de Josefina Molina, quien, a la vez que designada como Mujer de Cine por el Instituto de la Mujer, como ya hemos apuntado, ha acometido una amplia labor de puesta en escena de obras teatrales muy significativas, así como la realización para la pequeña pantalla de una larga lista de adaptaciones de obras dramáticas. Esa vinculación y experiencia justifica también que varias de sus obras para el cine tengan su origen en el teatro, *Esquilache* y *La Lola se va a los puertos*, entre ellas, además de la que nos ocupa.

5.3.1. El cartel y los títulos de crédito: diseño y simbología emparentados

Antes de adentrarnos en el análisis del filme conviene detenernos en el cartel que lo publicita (F1), sobrio, como lo es la película, y en el que se hace visible una vez más el parentesco entre cine y teatro ya que los colores fundamentales que lo tiñen, el negro y el violeta, remiten tanto a los títulos de crédito de la película como al escenario en el que se vela a Mario.

F1 Cartel *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

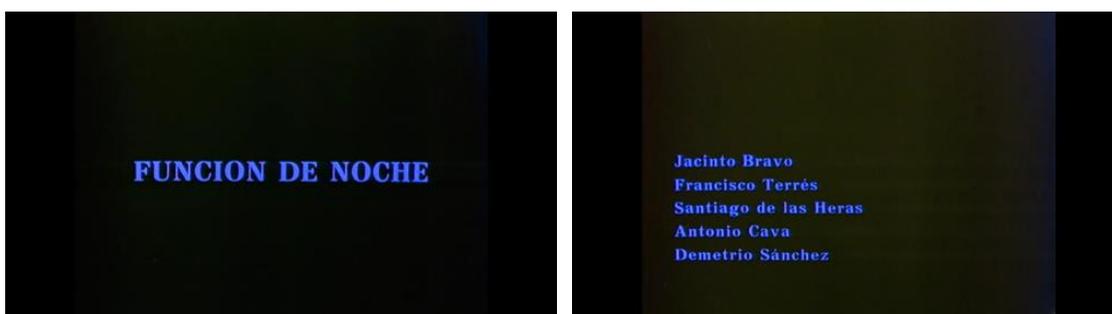


Efectivamente el rostro de la actriz Lola Herrera, la única figura que aparece en él –no en vano es la protagonista absoluta y eje vertebrador del relato–, se recorta sobre un fondo negro que nos evoca el luto, como lo es también el malva de las letras del título, color a su vez elegido para el decorado de la obra teatral a cuya función nos remite. Pero el predominio del negro no solo nos habla del luto de Carmen Sotillo, sino también del mundo oscuro, asfixiante, que habita Lola.

Otro sencillo elemento termina de configurar el diseño de este cartel, la espiral que rodea el rostro de Lola/Carmen, simbolizando la maraña de pensamientos que la atormentan y no la abandonan. Su semblante hace adivinar su dolor.

El color amarillo de las letras de actores y técnicos es un último guiño al carácter teatral de la obra: amarillo es el color de la mala suerte entre la gente del teatro, y en este caso concreto podría ejemplarizar el fracaso personal de Lola y Daniel.

Como decimos, el cartel de la película se emparenta con sus títulos de crédito (Fs 2 y 3)²⁸¹. Estos, igualmente sobrios, nos presentan sobre fondo negro los nombres de los actores del reparto y del equipo técnico, en color violeta. Los personajes aparecen por orden de importancia, primero Lola Herrera, después Daniel Dicenta, y a continuación, en el mismo plano, los dos hijos; luego los secundarios, y al final, con la fórmula “y Juana Ginzo”, se destaca a esta conocida actriz de carácter del cine español.



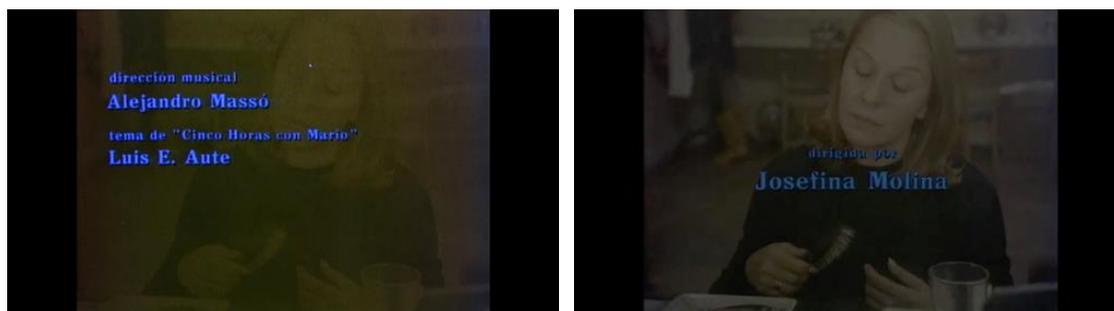
Fs 2 y 3 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

Los colores de luto que inundan la pantalla y el pausado y sereno fondo musical, compuesto por Luis Eduardo Aute, nos ponen en situación y nos acercan al drama que se gesta, el momento en que se vela a un difunto. A estos matices fúnebres habría que añadir la declarada intención de Josefina Molina de vestir el escenario de violeta por ser

²⁸¹ Las imágenes de la película *Función de noche* que se reproducen en este trabajo están tomadas del DVD *Función de noche*, distribuido por LLAMENTOL, 2008. Colección Cine Español.

el color que representa la lucha reivindicativa de la mujer y que, por extensión, simbolizaría también el velatorio por una forma de ser mujer que debería desaparecer.

El negro del fondo se va degradando hasta vislumbrarse, en un plano medio, la imagen congelada de Lola Herrera en el camerino, que se hace nítida y cobra vida al aparecer sobrepuesto el “Dirigido por Josefina Molina” (Fs 4 y 5), momento a partir del cual comienza la acción, con ella pensando ante el espejo, su primer “interlocutor”, papel que luego será desempeñado por Daniel/Mario.



Fs 4 y 5 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

5.3.2. Organización de la propuesta fílmica

La película se plantea y desarrolla inicialmente mediante una estructura lineal al presentarnos a la actriz Lola Herrera en su camerino en un descanso de la obra *Cinco horas con Mario*. El relato se centra en torno a la conversación que mantienen en el descanso entre función y función la protagonista principal y su marido, que se ve rota por una serie de reiterados saltos en el tiempo, a modo de *flashback*, que le confieren al conjunto una estructura circular al volver sucesivamente al punto de partida. Es por eso por lo que la película comienza visualmente con la preparación de la representación y termina, cerrándose el círculo, con esta misma, mientras que oímos la voz de la intérprete que, con sus propias reflexiones, abre y cierra el relato.

En tanto se sucede la conversación entre los esposos se intercalan momentos de la representación. Paralelamente, la acción es puntuada por una serie de escenas de la vida de la actriz, evocadas por ella misma; escenas que nos trasladan a su visita al tribunal eclesiástico para solicitar la nulidad matrimonial, a la consulta de un cirujano plástico, y al consultorio de una echadora de cartas; escenas todas ellas que

contextualizan y sirven de constatación del fracaso matrimonial y del difícil momento que ella atraviesa. Por el contrario, la evocación de sus hijos y del paseo con su mejor amiga son momentos que, afectivamente, la refuerzan. Todas estas escenas colaterales son introducidas en el relato por su contenido temático y no por orden cronológico.

Tras estos saltos temporales, el eje principal de la narración –la conversación con su marido– se cerrará cuando, después de verse en pantalla la firma de la nulidad matrimonial con la que acaba definitivamente ese capítulo de su vida, se vuelva al escenario. Sin embargo aunque el relato terminará ahí, sus últimas palabras en *off*, con las que evoca la casa de campo a la que quiere retirarse, abren una ventana al futuro.

La puesta en escena traza el tema esencial del relato, a saber, realidad versus ficción, para cuyo desarrollo es fundamental el trabajo que el filme hace del tiempo –el real y el evocado– y del espacio –el teatro y los exteriores. Para comprender esta estructura es necesario desentrañar la complejidad de los primeros minutos de la película donde están presentes los mecanismos de la urdimbre del relato.

5.3.3. Obertura: hacer de Carmen Sotillo es hacer de Lola Herrera

Desde el comienzo de la narración Lola es la protagonista absoluta. Aparece sentada en el camerino, ante el espejo, preparándose para la función (F6). A la vez que se mira en él nos está mirando a los espectadores, con lo que desde el primer momento el espejo subraya el carácter de



F6 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

desdoblamiento de la actriz, sobre todo en una película como esta en la que los límites entre actriz y personaje están muy diluidos, no quedando siempre claro cuando la actriz interpreta o se está representando a sí misma. “La película es una reflexión sobre la profesión de actor. De alguna forma se puede afirmar que el personaje es la máscara de quien lo interpreta. Lola es Carmen y Carmen influye en Lola, pero también Lola

influye en el personaje de Delibes”²⁸². Esa realidad se ve reforzada en los primeros minutos del filme con la sucesión de primeros planos de ambas.

También Pedro Almodóvar es un cineasta interesado en indagar en los temas de doble identidad y en el juego de roles de sus protagonistas, así como en la frontera entre realidad y ficción en la que se sitúan algunos de sus personajes, desde Femme Letal –el transformista que interpreta Miguel Bosé en *Tacones Lejanos* (1991), fiel imitador del personaje central Becky del Páramo (Marisa Paredes)–, a Lola –el travesti protagonizado por Toni Cantó en *Todo sobre mi madre* (1999), padre del joven Esteban–, o el complejo juego de identidades que representa Vicente (interpretado por Jan Cornet) y luego reconvertido, tras una operación de cambio de sexo, en Vera (personaje al que da vida Elena Anaya) en *La piel que habito* (2011). Como se puede apreciar algunos de esos personajes sirven también para plantearse la identidad de género, pero no siempre, y en cualquier caso indagando fundamentalmente sobre los cambios de personalidad. Es muy clara al respecto la explicación que nos ofrece Melendo al analizar un plano de *Los abrazos rotos* (2009) en el que uno de sus protagonistas, al igual que Lola Herrera en nuestro filme, se mira en el espejo:

La figura del doble, que queda inmortalizada a través del espejo a la vez que la voz *over* explica cómo Mateo Blanco, director de cine, pasa a ser de manera abrupta Harry Caine, escritor. Es así cómo el doble se consolida desde el comienzo, a partir del encuentro de Mateo Blanco, el sujeto principal, con su otro “yo”, Harry Caine. El espejo se convierte así en el lugar que mediante el reflejo duplica la realidad convirtiéndola en otra cosa²⁸³.

Volviendo a *Función de noche*, será la voz en *off* de Lola la que articule la narración y nos presente los hechos. Así se le oye decir que hoy ha recibido en el camerino la visita de su marido y que han hablado mucho tras contarle que ha solicitado la nulidad matrimonial.

Posteriormente, la cámara saltará del camerino a las dependencias del tribunal eclesiástico, de aquí nuevamente al camerino y a los pasillos del teatro, que la actriz

²⁸² ALBERICH, E. *op. cit.* p. 23.

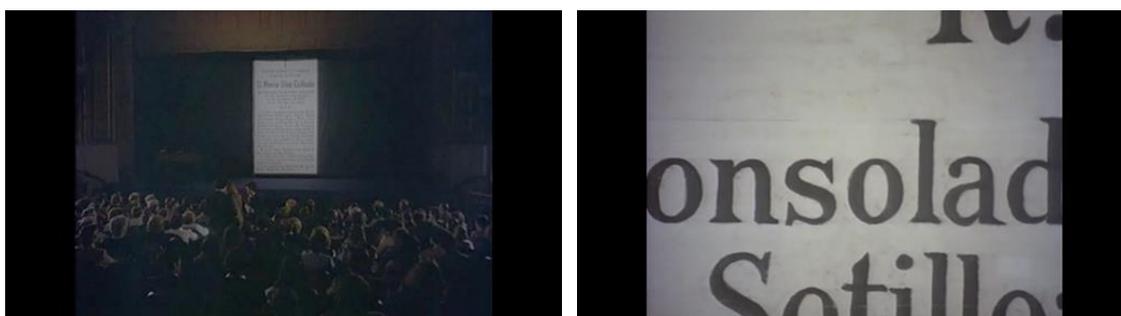
²⁸³ MELENDO CRUZ, A. “La naturaleza metafílmica de *Los abrazos rotos*”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. 2012, nº 5. pp. 41-61, p. 47. [Online], Disponible en: [http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=viewFile&path\[\]=121&path\[\]=82](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=viewFile&path[]=121&path[]=82) (Fecha de consulta: 11 de enero de 2013).

recorrerá hasta situarse en el escenario. Solo un pequeño trayecto separa, pues, a Lola de Carmen; y finalmente, la soledad de Lola, de pie frente al telón pone de manifiesto la brevedad de esa frontera (F7). El teatro es siempre aquí un espejo de la vida. Mientras, reiteradamente, se suceden imágenes en las que vemos, con gran minuciosidad, la tramoya interna del teatro, el escenario desde dentro, las bambalinas, los trabajadores dándose órdenes entre sí y manipulando la maquinaria. Todo ello viene a insistir en el carácter de representación de lo que se nos promete, lo que se acentúa cuando la cámara recorre también el patio de butacas y nos acerca al público. Mientras tanto, el rostro de Lola, tras el telón todavía, vestida de Carmen Sotillo, sin palabras nos habla de cansancio.



F7 Función de Noche (J. Molina, 1981)

Al levantarse el telón, sobre el escenario se proyecta la esquela que informa a los asistentes de la muerte de Mario (F8). La cámara hace un barrido del patio de butacas, desde un plano general a planos más cercanos de los rostros de los asistentes, mostrándonos la buena acogida del público a la obra y la manera como este reacciona a la lectura. Estos planos se combinan con otros en los que la esquela es leída por la cámara (F9), que la acerca a nuestros ojos, poniéndonos en situación a la vez que a los asistentes a la sala y haciéndonos así partícipes de la representación, acentuando el carácter teatral del filme.



Fs 8 y 9 Función de Noche (J. Molina, 1981)

En ese momento se inicia en el camerino el diálogo entre Lola y Daniel, su marido, planteándole ella las cuestiones clave que van a desarrollar en su conversación: “hacer Carmen Sotillo pues... es hacer un poco de Lola Herrera”, “me surgen imágenes que corresponden a mi vida, a nuestra vida” o “a veces te veo... el Mario que yo

conozco en esa caja es la cara tuya”. Mientras, entre esas frases, la esquila ha dado paso a Carmen, los focos iluminándola en el escenario, que empieza su monólogo (F10) expresando su extrañeza al encontrar el cuerpo de Mario inmóvil en el lecho, en el que “le sobraba la mitad de la cama, de larga,



F10 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

claro, que de ancha... a mí cohibida”, en clara alusión al papel de segundo orden que ella ha ocupado en su matrimonio, de manera similar a como Lola planteará a Daniel.

A lo largo de estos pocos más de ocho minutos iniciales, el filme nos ha dado las claves para acceder al conflicto planteado en el relato. A partir de aquí, el drama vivido por los protagonistas al revisar su relación, es puntuado, como ya hemos apuntado, por algunas escenas de la obra teatral y por una serie de episodios de su vida, que se entremezclan, completando el sentido de la trama y dinamizando el relato e insuflando un aire nuevo al ambiente claustrofóbico y opresor del camerino.

Procedemos ahora a analizar la manera cómo se organizan cada uno de esos nudos argumentales pero no seguiremos el orden de su aparición en pantalla sino el que consideramos más adecuado para entender su imbricación en la historia. Es por ello por lo que, sin perder de vista que el núcleo central es el intenso diálogo entre la pareja, nos vamos a fijar primero en los episodios que contextualizan y matizan la existencia de ambos protagonistas dándole sentido a muchos de sus argumentos.

5.3.4. Más allá del teatro

Las escenas que ahora analizamos tienen todas en común su desarrollo fuera del ámbito del teatro en el que actúa Lola, aun cuando no son necesariamente escenas de exterior. En realidad solo lo es una de ellas, la del paseo con su amiga Juana. Pero también otra circunstancia las unifica: son situaciones periféricas al núcleo argumental, y en todas ellas está ausente Daniel por cuanto este ya no forma parte de la vida de Lola. De todos modos, y como ya hemos señalado, añaden matices que ayudan a comprender

la postura de Lola frente a su marido en el diálogo en el camerino. Todas estas escenas están muy bien dosificadas y engarzan fluidamente con la narración principal.

5.3.4.1. A la búsqueda del tiempo perdido

Si las escenas en que el matrimonio discute en el camerino son las que actúan como vehículo organizador de la trama, un papel destacado tienen también aquellas en las que Lola acude a las dependencias del tribunal eclesiástico a gestionar su petición de nulidad matrimonial. Es de subrayar que ambas situaciones –conversación y nulidad– son decisiones de ella, siendo la que asume la responsabilidad, erigiéndose así en protagonista absoluta.

La primera de esas escenas sirve también para acentuar la aproximación entre realidad y ficción. A la vez que en la curia llaman a doña María Dolores Herrera Arranz, a la puerta del camerino llaman a Lola. A ambos requerimientos y de una sola vez ella contesta “voy, voy”, poniéndose de pie tanto para entrar en el despacho de la curia como para dirigirse al escenario.

El conjunto de esas escenas que, como decimos, contraponen la narración, dan entrada a determinados temas y situaciones en la vida del matrimonio y, sobre todo, son las que mejor reflejan la cuestión principal que se aborda en la película, el fracaso de una relación por la imposibilidad de comunicación, y, a la vez, las que significan un primer paso para buscar soluciones: el cierre definitivo de ese capítulo puede dar alas a sus protagonistas para buscar nuevos derroteros para su vida.

Así, al inicio de la lectura, las palabras del sacerdote cobran vida y al aludir a cada miembro de la familia, el marido y los dos hijos se nos presentan en pantalla, mientras que cuando menciona el enlace matrimonial este se ilustra con una foto fija en blanco y negro (F11). Se está denotando que dicho acto forma parte del recuerdo y es un hecho pasado y



F11 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

concluido, sin vigencia.

A lo largo de la lectura se argumentan los motivos que han llevado a la presentación de la demanda. Se fundamentan en la debilidad que sustentó su decisión de contraer matrimonio –no había otro modo de consumar el noviazgo–, en la inmadurez de los contrayentes respecto al significado de la unión –indisoluble para los verdaderos cristianos–, en su incapacidad para asumir compromisos, e, igualmente, en la ligereza y falta de carácter con la que, ante los menores contratiempos, buscan en la separación la solución de sus problemas, todo lo cual conferiría vicio de forma al matrimonio en cuestión. Esos motivos han ido desgranándose prolijamente en el enfrentamiento verbal entre el matrimonio, al que la lectura del documento sintetiza.

Por otra parte durante la lectura del escrito se ponen claramente de manifiesto dos concepciones enfrentadas, la del sacerdote, representante de la iglesia oficial y de la sociedad tradicional, y la de la demandante, Lola, una mujer que se está abriendo a nuevos tiempos que requieren otras respuestas (Fs 12 y 13). Si a todo ello se añade su carácter de mujer se entiende el tono en que transcurre la secuencia, presidida por la frialdad. El cura dirige hacia ella una mirada recelosa, displicente, y en cualquier caso no establece ninguna empatía con la solicitante. Parecería



Fs 12 y 13 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

incluso que la juzga por la decisión que está tomando; lo mismo podría decirse de la de su ayudante que la observa a hurtadillas. Por su parte, Lola, aunque se siente juzgada afianza su decisión por encima de los convencionalismos sociales por el fiasco que ha supuesto su matrimonio.

Es irónico señalar cómo en esos momentos era únicamente en el seno de una institución que defendía la indisolubilidad del matrimonio, la Iglesia Católica, donde solo era posible deshacerlo, por cuanto aún no se había instaurado el divorcio en España, la otra vía posible. Es por esa razón por lo que una persona como Lola, que no

se muestra especialmente creyente o practicante, presenta su demanda. Curiosamente en algún momento, la misma Lola se referirá a la proximidad de la legalización del divorcio, que se produciría unos meses después, en julio de 1981, con el gobierno de UCD presidido por Adolfo Suárez.

Sería pertinente comentar aquí que el destacado papel protagonista asumido por Lola la diferencia, como en otros muchos aspectos, de su *alter ego*, Carmen, quien en ningún momento ha sido capaz de llevar la voz cantante en su relación, que solo termina con la muerte de Mario. Por otra parte sería impensable un intento de separación por parte de Carmen, quien por su educación y *status* social asume plenamente la indisolubilidad del matrimonio. Se podría anotar también que frente al luto riguroso de Carmen –la muerte de Mario es irrevocable–, Lola aparece de blanco –con este acto aspira a tener un futuro. Serían estos, pues, algunos de los muchos puntos que ponen de manifiesto cómo *Función de noche* realiza una lectura diferente de *Cinco horas con Mario*, junto con otros que iremos viendo a lo largo de nuestro análisis.

5.3.4.2. Escapando de la realidad

Independientemente de esa petición de nulidad, el matrimonio de Lola y Daniel lleva años rotos, un tiempo a lo largo del cual ella, mujer y madre, ha visto su vida dedicada fundamentalmente al cuidado de sus hijos, a lo que estaba obligada por la sociedad de entonces, y al trabajo, algo menos obvio en aquellos momentos, pero al que se veía abocada no solo por decisión personal sino por atender sus necesidades, dada la nula o escasa aportación del padre, desaparecido en la práctica.

A lo largo de ese tiempo son pocas las satisfacciones en la vida de Lola y muchos los sinsabores, los agobios económicos, el cansancio provocado por el trabajo y el cuidado de los hijos, los problemas de entendimiento con ellos que empiezan a plantearse con la edad, etc. Y todo eso en un tiempo en que no dejan de estar presentes la soledad y el sentimiento de culpa: culpa en el fracaso de su matrimonio, dudas sobre si cumple bien y suficientemente con su papel de madre. En una situación así tampoco es extraño que aparezcan las inseguridades y los complejos, sobre su físico, su capacidad para gustar y para gustarse a sí misma, etc.

Por esas razones aparece en el relato otro tema secundario pero que introduce muchos matices sobre el personaje y su comportamiento: su necesidad de recurrir al consultorio de una vidente echadora de cartas. Como en todas estas escenas externas al teatro, es alguna palabra o frase de su conversación con Daniel lo que las convoca. En este caso ha sido él al reconocer que ellos ya no podían ayudarse por el estado en que se encontraba su relación.

Esta visita podría interpretarse como un mero escapismo, como una manera de querer alejarse de la realidad a la busca de otras expectativas más placenteras. En el fondo esta es posiblemente la razón por la que muchas mujeres –las principales clientas de estas



F14 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

profesionales–, en la mayor parte de los casos insatisfechas con su situación conyugal, suelen acudir a estos servicios; aunque no es este el caso de Lola. Indudablemente va en busca de ayuda, de apoyo y desde luego de una confidente, quizá incluso de una amiga que la oiga. Pero con sus respuestas esta mujer no hace que se evada de la realidad sino que le pone “las cartas sobre la mesa” enfrentándola con su vida y con el proyecto que se está construyendo (F14). La echadora de cartas, en el fondo una persona con ciertas dotes psicológicas, ha entendido lo que siente Lola en estos momentos y lo que puede ser su futuro: una mujer sola que se acepta a sí misma, que puede reiniciar una relación amorosa pero primando en ella más la cabeza que el corazón, la razón sobre la pasión. Así, de alguna manera, la refuerza en sus convicciones y le ayuda a aceptar el porvenir. La escena se articula por medio de las miradas que Lola es inducida a dirigir a las cartas que, hábilmente, mueven sobre el tapete las manos de la echadora.

También esta le sirve de apoyo en algunos de sus problemas como cuando la ayuda a entender la situación conflictiva que empieza a vivir su hijo –en plena adolescencia, sin un padre como modelo y referente–, a la que es necesario enfrentarse con el diálogo y la comprensión o, en relación con su hija, algo mayor, al hacerle ver que en apariencia es fuerte y tiene una buena relación con ella, pero que también sigue siendo frágil y necesita de su proximidad.

Profesional o amiga, lo que está claro es que Lola, pese a que paga sus servicios, se encuentra a gusto en esas visitas y su conversación es fluida y en cierto modo esperanzada. Por otra parte, hay aquí otra diferencia sustancial entre Lola y Carmen. Por su comportamiento sería impensable imaginarse a esta última tomando una decisión como la de acudir a una de estas videntes, pero no solo por su falta de ánimo sino también, lo que quizá sea más decisivo en este caso, por su falta de independencia económica. Por ello Carmen no tiene ninguna vía de escape alternativa, vive una vida permanentemente resignada, casi sin amigas, y solo podrá explotar ante una situación extrema: ante el cadáver de su marido.

Volviendo a la escena que analizamos, lo que estas visitas dejan patente es la soledad de Lola que, aunque sea una soledad aceptada, queda subrayada en el recorrido que la cámara hace al abandonar a ambas mujeres, un discurrir por una serie de estancias acogedoras y ordenadas pero, como no podía ser de otro modo, solitarias, solo acompañadas por el fondo musical que ha aparecido tras sus últimas palabras y en el que algunos instrumentos han ido adquiriendo sonoridad y potencia hasta que la cámara se detiene ante la pintura de una mujer sola.

Para solucionar uno de los complejos que la han perseguido permanentemente desde su juventud, el exceso de pecho –nada que ver con la satisfacción que siente Carmen por su *poitrine*, una de sus íntimas armas de seducción–, Lola realiza otra visita, en este caso a la consulta de un médico, lógicamente de una mayor trascendencia y significación.

El motivo de la visita nos es presentado de una manera rotunda y sin preámbulos: el pecho desnudo de una mujer, de frente, ocupando la pantalla (F15). Si tenemos en cuenta que las palabras que introducen esta escena son aquellas con las que Lola le pregunta a su marido por qué los hombres tienen esa tendencia a enseñar desde sus trofeos a sus conquistas femeninas, es de anotar que aquí, en esta desnudez no hay ningún exhibicionismo, ninguna cosificación de la mujer como objeto, sino la naturalidad con la que el cirujano plástico le hace ver a Lola las características de su anatomía y de la



F15 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

intervención médica, con sus posibles ventajas pero sin ocultar los riesgos. Se abre el plano y termina de situarnos en el lugar donde nos encontramos, viéndose, en un plano general, médico y paciente en la consulta.

Se debe poner de manifiesto que es esta una de las características del cine que empiezan a hacer las mujeres que presentan su cuerpo no como un objeto por y para el deseo sino como una realidad que existe y que hay que plantear cuando es pertinente. En este caso un desnudo femenino en la consulta de un cirujano parece mucho más lógico y natural que aquellos otros que, también por esos momentos, llenaban las pantallas del cine español exhibidos bajo el lema “solo si el guion lo justifica”.

En nuestra película la escena sigue ya con la paciente vestida y sentada frente al médico, quien le explica los detalles de la operación de una manera rigurosa, prolija y clara e incluso ilustrando su información con un sencillo dibujo de la cicatriz que, al ocupar un plano detalle (F16), podría



F16 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

aludir como metáfora a esa otra cicatriz que ella lleva por su fracaso matrimonial. Mediante plano/contraplano se nos enfrenta el rostro atento de la mujer al del cirujano quien con mesura se declara no excesivamente partidario de consumir la operación en un caso como el de ella que no considera médicamente necesario. Con todo, la seriedad y contundencia de sus manifestaciones no logran quitar la naturalidad y fluidez de la conversación en la que se podría decir que entre los dos interlocutores se logra establecer la empatía que echamos en falta en la entrevista del tribunal eclesiástico.

Se trata de una escena con especial significación en la película y con una finalidad didáctica. La mesura de su tratamiento, su duración y la elección de un médico real para su filmación, el Dr. Rafael del Pino –quien aparece en los títulos de crédito como medico consultor–, la convierten no solo en el relato de una anécdota en la vida de Lola sino en un auténtico mensaje para la mujer en general, en cuanto a la conveniencia de aceptar el propio cuerpo y no frivolar determinados asuntos convirtiéndolos en meros problemas estéticos y no de salud. Es esta una de las escenas

de la película en la que más claramente se tiene presente a la espectadora como receptora del mensaje.

Por otra parte, el carácter íntimo de la escena y su localización en un interior, no la aíslan del discurrir general de la vida cotidiana, a la que remite el sonido, fuera de campo, del tráfico ciudadano. Esta temática continuará, con un tratamiento directo y vitalista, en el paseo de Lola con su amiga Juana.

5.3.4.3. Un apoyo afectivo

La vida de Lola aparece llena de conflictos por sus decepciones, fracasos, inseguridades y complejos, como queda de manifiesto en las escenas anteriores. Pero hay otros momentos en los que, sin rehuir los problemas, Lola encuentra comprensión, cariño y apoyo, que la ayudan a afianzar la nueva persona que está forjando. Son las escenas en las que evoca a sus hijos y a su gran amiga Juana Ginzo.

Los hijos aparecen en momentos concretos puntuando el diálogo de sus padres. Ninguno de los dos chicos habla directamente sino que se oyen sus voces fuera de campo al hilo de alguna de las cuestiones planteadas por la madre al evocarlos. Las relaciones de Lola con sus hijos son, como ocurre a veces, ambivalentes. Por ello su evidente cariño y preocupación hacia ellos no es óbice que la primera vez que los menciona no eluda calificarlos de carga para su vida, “una carga maravillosa pero carga”, precisamente en una escena en que le recrimina al jovencito que está estorbando en un ensayo. La presencia de este en el escenario evidencia que está al cuidado de su madre, quien, desde que se separó del padre es la que se ocupa de ellos, cosa por otro lado habitual en nuestro país en aquellos momentos. El padre, por el contrario, al facilitárselo los usos sociales, se desentiende y vive su vida. Es por ello por lo que Lola le echa en cara a su marido que ella ha vivido para todo el mundo menos para ella, dedicada a sus roles de esposa y madre de familia. Con esta queja Lola está rompiendo con el estereotipo de esposa y madre abnegada y poniendo en cuestión que la única posibilidad de realizarse una mujer fuese únicamente con la maternidad, como mantenía el orden establecido de la época.

Pero pese a todo son los hijos los que la mantienen viva e interesada por el mundo de los jóvenes y se siente orgullosa de ellos al observar que la educación que les ha proporcionado les hace más libres, al contrario de la que ella recibió, más represiva y oscurantista. Son ellos los que con su naturalidad la hacen partícipe en conversaciones sobre el sexo, sobre el que le hacen confidencias. Se evidencia así la distancia generacional entre padres e hijos. Daniel hijo se atreve a cuestionar el papel del hombre como conductor de la vida de pareja, y la hija habla de sus relaciones con los chicos abiertamente y sin complejos, defendiendo la necesidad del diálogo, poco presente en la vida de sus padres. Por el contrario, Lola se autocalificará de recatada en ese tipo de relaciones y Daniel, su marido, se quejará de haber tenido que representar toda su vida el papel de hombre dominante. Lola ahora valora las actitudes de sus hijos como avances positivos. ¡Qué lejos está la concepción de Carmen sobre la educación de los suyos! Para esta, los jóvenes en general tienen que seguir reproduciendo los roles tradicionales en sus relaciones; las niñas tienen bastante con ser educadas para el matrimonio y soporta como un mal menor que los hijos estudien y salgan al padre, como es el caso al menos de su hijo mayor, Mario. Estas ideas de Carmen se identifican plenamente con los postulados que rigieron la educación durante el franquismo:

Un discurso de reclusión de la mujer en el ámbito del hogar, de sumisión frente a los padres primero y luego frente al marido, de alejamiento del trabajo extradoméstico y de los foros de vida pública. La base de estos planteamientos es claramente biológica y se inspiraba en las diferencias congénitas entre el hombre y la mujer, “templo de la raza” y depositaria de la socialización de los hijos en los valores del régimen²⁸⁴.

Retomando la película, es evidente que la presencia de los hijos en determinadas escenas completa algunas de las reflexiones de la conversación entre el matrimonio, pero también parece obligado preguntarse aquí por el derecho a utilizarlos en la película. Como ya hemos señalado, se podría cuestionar si los propios actores, Lola y Daniel, pueden exhibir sus vidas con la intensidad y detalle con que lo hacen en pantalla. Esta pregunta se puede contestar aludiendo a la libertad y responsabilidad de unos adultos pero, ¿ocurre igual con el caso de los hijos? Más allá de la respuesta que

²⁸⁴ ORTIZ HERAS, M. “Mujer y dictadura franquista”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*. Mayo 2006, nº 28. pp. 1-26, p. 5. [Online], Disponible en: <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ortizheras.pdf>. (Fecha de consulta: 03 de diciembre de 2012).

los padres pudiesen dar al respecto es evidente que, al menos, para guardar algo su privacidad, los chicos no se dirigen a la cámara ni participan directamente en los diálogos y son filmados en escenas cotidianas –él en una tienda y ella en clase de danza– a las que se superponen las conversaciones con su madre (Fs 17 y 18). Son personajes sin autonomía propia, solo tienen la que les proporciona la evocación de Lola y como tales solo tienen sentido para ella y al hilo de sus reflexiones. Es decir, su aparición da veracidad a la historia pero distanciándolos y sin inmiscuirlos directamente.



Fs 17 y 18 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

Otro personaje que actúa de contrapunto de Lola es su amiga Juana Ginzo, protagonista de otra de las escenas complementarias al nudo argumental de la cinta, escena de la que habría que subrayar que es la única verdaderamente de exterior ya que las hasta aquí analizadas transcurren en espacios externos al teatro pero todas ellas en interiores, la curia, el consultorio de la vidente, la consulta del médico, una tienda o la academia de baile. Podría decirse que todos estos lugares apuntan hacia el futuro, de ella y de sus hijos, mientras que en el teatro encontramos simbólicamente a una Lola-Carmen atrapada en el pasado.

El hecho de que nos situemos ahora en la calle no solo insufla aire fresco a la narración sino que contribuye a rebajar la tensión en el espectador, hasta este punto constreñido a interiores. El tono de la música que acompaña estas imágenes refuerza su carácter de distensión.

A destacar también que aquí el montaje es el que tiene un protagonismo absoluto y es el principio organizador. La cámara se mueve con mayor libertad que en las demás escenas de interiores, filmando ahora desde múltiples puntos de vista.

La escena recoge un trayecto, el itinerario que realizan las dos amigas desde la casa de Lola hasta su lugar de trabajo, el teatro, es decir, que el punto de partida y el de llegada son interiores por lo que ese recorrido supone una bocanada de aire para Lola, en la que Juana proporciona un momento de respiro, distracción y relajamiento para su amiga, por un momento alejada de sus problemas y preocupaciones. No en vano será la única vez que la veamos con una sonrisa permanente e incluso reír abiertamente al hilo de su conversación sobre los hombres. La confianza con su amiga, “con ella se puede hablar de todo”, le permite por una vez en su vida ser capaz de verbalizar que a ella los hombres siempre le han dado risa por considerarse superiores, pese a los muchos problemas que le han causado y al desconocimiento que todavía sigue reconociendo sobre ellos.

Al inicio del paseo, la cámara las capta a la salida del portal de la casa de Lola, quien, con voz en *off*, nos sitúa en el día y el momento presente, y describe al personaje de Juana del que pondera su carácter de amiga y su papel de confidente.

En un salto en el tiempo y en el espacio, la cámara, con total autonomía, nos mostrará en planos generales algo sobreelevados, mientras la música adquiere una mayor potencia, una panorámica de la ciudad. En un momento dado desciende a pie de calle y en un paso de peatones descubrimos, entre personajes anónimos, que dos de los viandantes son las amigas (Fs 19 y 20). Desde entonces la cámara sigue su paseo, enfocándolas desde diferentes puntos de vista, y la música atenúa su volumen para permitirnos oír la voz en *off* de Lola, que solo se verá interrumpida en una ocasión en la que sobre el sonido ambiental se sobrepone la voz directa de ambas mientras que Juana pronuncia probablemente su afirmación más contundente, “¿sabes lo primero que hay que aprender a hacer?, a perder la reputación..., yo aprendí eso, a no tener reputación, a ser una señora de vida rara”.



Fs 19 y 20 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

En estas palabras podría resumirse su filosofía de vida: aceptar ser considerada distinta por los demás a cambio de actuar con total libertad, filosofía que Juana irá desgranando pero a partir de ahora nuevamente mediante la voz en *off* de Lola, ya que ella no es el personaje nuclear de la historia sino su contrapunto. Efectivamente, por oposición a la protagonista, Juana es positiva, vitalista, alegre, jovial y está convencida de que hay que ser feliz, tener esperanza y creer solo, o en primer lugar, en una misma. Defiende que hay que trabajar para vivir y no vivir para trabajar, por lo que le recomienda que trabaje menos tras su desmayo e insiste seriamente en que no se opere, ya que hay que aceptarse como se es. Otra de las frases que sintetiza su filosofía vital es “Hemos venido al mundo para pasarlo bien”. En definitiva representa todo lo contrario de la mujer insegura y acomplejada que se confiesa Lola. La voz de esta reconoce que la admira y le gustaría ser como ella pero no se explica por qué no puede ponerlo en práctica. El tema enlaza con el complejo de culpa y de pecado que impregna la formación que ha recibido Lola de la ortodoxia católica y la sociedad establecida del momento.

Esa diferencia entre las amigas no es solo de principios sino que también se hace visible en la apariencia y fisonomía de la propia Juana, nada convencional ni acorde con los cánones establecidos para una mujer de su edad y absolutamente diferente de la apariencia de Lola,



F21 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

mucho más tradicional (F21). Su amiga se muestra informal, juvenil, con andares seguros, en definitiva representando otro tipo de mujer absolutamente diferente pero posible. En la película es propuesta como un modelo positivo no solo para Lola sino para muchas mujeres en situaciones parecidas.

El paseo termina en la puerta del teatro representando la vuelta de Lola a los problemas. La brevedad de estas escenas y la ausencia casi total de diálogo real no resta ni un ápice a la importancia y significación del personaje de Juana. Por comparación, podemos señalar que en la obra teatral no existe ningún personaje positivo como este en el entorno de Carmen Sotillo, lo que acentúa su soledad.

5.3.5. Dos vidas frente a frente

Toda la amplia temática hasta aquí abordada tiene su planteamiento y desarrollo en el enfrentamiento verbal de Lola y Daniel, su todavía marido, en el camerino del teatro, a donde él ha acudido después de más de un año sin ver a su mujer y de muchos de separación, tantos que hasta lo dudan –catorce, o quince, se corrige ella misma. Los temas hasta ahora mencionados contextualizan unos problemas que adquieren todo su sentido en la conversación que ahora desentrañamos.

En estas escenas de su diálogo siempre están los dos personajes solos y encerrados en un único espacio, el camerino, de alguna manera prisioneros de sus sentimientos y sus palabras. Dada la dificultad de deslindar realidad y ficción se podría preguntar: ¿es el camerino otro escenario?, no tanto por su apariencia física cuanto por su carácter de espacio cerrado en el que se desarrolla una historia. Efectivamente se puede establecer un paralelismo entre el camerino y el escenario propiamente dicho del teatro; en uno transcurre la historia de Carmen y Mario, en el otro, casi sin darse cuenta ellos mismos, la de Lola y Daniel.

Se trata de un espacio de medianas dimensiones pero que se hace pequeño después de mucho rato de discusión entre los protagonistas, hasta tal punto que cuando ellos quieren distenderse, moviéndose, apenas pueden dar unos pasos teniendo que conformarse con cambiar de sitio o recurrir a alguna tarea: servirse una copa, acercarse la comida, encender un cigarrillo, acercarse al espejo, buscar una toalla, alisarse el pelo. La sensación de claustrofobia, casi de asfixia, la remacha su carácter cerrado ya que no hay ventanas y casi no se puede respirar, según Lola.

Por otro lado se trata de un espacio impersonal y frío, apenas equipado con varios espejos, un biombo, un lavabo y escasos muebles, una mesa, una butaca, un sofá, una silla y poco más. Esa sobriedad está buscada pues no se quiere distraer al espectador de lo que importa, la discusión de la pareja. En filmes intimistas como este lo que importa son los rostros de los hablantes y no el entorno donde se encuentran. Es por eso por lo que en palabras de Gimferrer se podría afirmar que “no es que este entorno deje de existir, y por lo tanto de ser registrado por la cámara, y por lo tanto de ser visto por el espectador [...] es otra cosa, la atención del espectador se concentrará exclusivamente

en ella [en el enfrentamiento verbal entre los protagonistas]. En casos como éstos el cine suspende provisionalmente su carácter de lenguaje simultáneo que muestra varias cosas a la vez, para convertirse en lenguaje sucesivo, que solo muestra una cosa –los actores–»²⁸⁵.

Por su parte, para contrarrestar la impersonalidad de este espacio, dada la cantidad de horas que Lola pasa en él, adorna sus paredes (F22) con elementos que le son significativos: recortes de periódicos, probablemente con críticas de la obra y de su actuación, reproducciones fotográficas de su personaje de Carmen Sotillo, instantáneas de sus seres queridos, entre

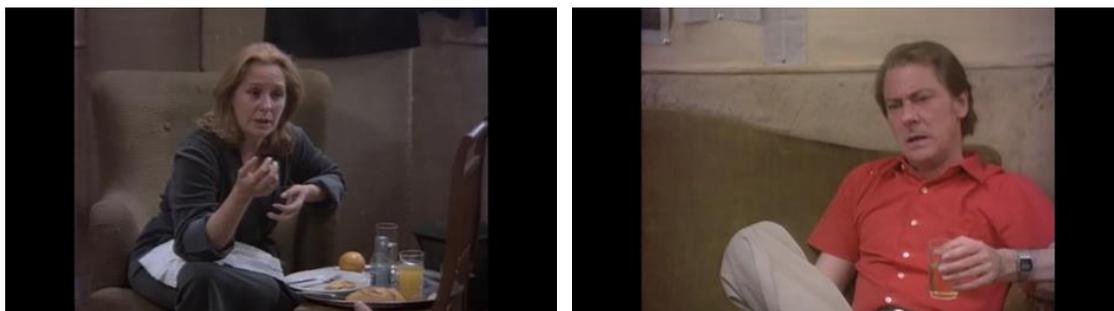


F22 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

las que se reconoce a sus hijos, también parece que hay alguna del propio Delibes. Junto a ellas varios carteles o dibujos de personajes cinematográficos, pudiéndose identificar a Marilyn Monroe, un posible ídolo por su supuesta desenvoltura o, también, un alma gemela por su fragilidad, y a la pareja formada por Diane Keaton y Woody Allen en *Annie Hall*, precisamente otra película sobre una crisis matrimonial, en la que también se desarrolla un largo diálogo con una apariencia algo teatral, característica bastante habitual en este director, muy admirado en Europa.

En este espacio tan pequeño las cámaras, que por otro lado se encuentran camufladas detrás de los espejos, tienen pocas posibilidades de movimiento limitándose fundamentalmente a contraponer primeros planos y planos medios de los protagonistas con otros generales de la habitación, aunque siempre con ellos presentes, debiendo subrayarse que ningún plano del camerino está vacío de personajes. Dichos planos se adecuan perfectamente a la conversación de carácter íntimo que mantienen (Fs 23 y 24) y es por ello por lo que muchas veces mientras uno de ellos habla es el rostro del otro el que es filmado para mostrar el efecto de las palabras que oye, adoptando así la cámara la posición de su oponente.

²⁸⁵ GIMFERRER, P. *op. cit.* pp. 75-76.



Fs 23 y 24 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

Hay que destacar que en todo momento la iniciativa de la conversación la toma Lola y es ella la que siempre impone el ritmo, hasta el punto de que para ella la conversación llega a ser una terapia. Por eso desde el principio se entrega más, hasta casi desnudarse por completo, mientras que Daniel empieza manteniéndose un poco a la defensiva, expectante, comprometiéndose menos e incluso casi actuando. Durante algún tiempo y casi sin querer reconocerlo, defiende su rol masculino. Aun cuando la actitud él cambiará a lo largo de la conversación, el efecto de la misma sobre ambos será muy diferente, como ha confesado la propia Lola:

Nunca estaré lo bastante agradecida a *Función de noche*. No hubo presión y salieron a la luz cosas que almacenaba y me producían un dolor infinito. Podía haber ido al psiquiatra, pero no se me ocurrió. Estaba convencida de que Daniel, por el que siento un gran cariño, necesitaba tanto como yo el gritar ciertas cosas, pero descubrí que no, que no podía echarlas fuera. Esta película le hizo daño²⁸⁶.

Además de esta diferencia inicial entre los dos miembros de la pareja conviene también poner de manifiesto desde el comienzo alguna de las diferencias que los separan de la pareja delibesiana, como ocurre con el tono con el que se dirige Lola a Daniel y la manera cómo, en el escenario, Carmen interpela a Mario.

La actitud de Lola es menos agria, menos áspera. Es más una mujer a la búsqueda de su identidad que interesada en hacer reproches a su marido. El largo tiempo que llevan distanciados les permite que el diálogo sea desde el cariño que dicen seguir profesándose y no desde el rencor; el tiempo, pues, proporciona otras perspectivas. Por el contrario Carmen se muestra más mordaz e incisiva. Al no tener interlocutor con capacidad real para responderle no se guarda nada y lleva el soliloquio,

²⁸⁶ MONJAS, Ch. L. “Lola Herrera, Josefina Molina, Iciar Bollain. *Función de Noche*. Una función real”. *Academia. Revista del Cine Español*. Abril 2010, n° 166. p. 16.

que le sirve de desahogo, exclusivamente por donde le dictan sus sentimientos. No obstante, por momentos, ella quiere creer que Mario la oye y por ello su lenguaje oscila desde apelativos afectuosos –cariño, hijo, querido, hijo de mi alma– hasta otros despectivos –adoquín, borrico, tunante, pedazo de alcornoque, tonto del higo; cínico, más que cínico; pesado, más que pesado.

Probablemente ello es así porque entre Lola y Daniel, pese a todo, hay menos distancias. Es verdad que entre ellos hay diferencias, razón de ser de esta discusión, pero sus posiciones ante la vida no son tan opuestas, quizá por ser Lola una mujer que trabaja, precisamente en el mundo de la cultura, que no tiene su horizonte vital circunscrito a su casa y, aunque se sienta inferior y desasistida por su marido, no se considera voluntariamente representante de un sociedad anclada en el pasado. En definitiva Lola y Daniel no son las dos Españas, como de alguna manera sí nos lo parecen Carmen y Mario. Al papel de víctima tanto tiempo interiorizado por Carmen, hasta el momento mismo de la muerte de su marido, se le opone el de Lola, quien, con todo, también tiene muchas cuestiones que plantearle al suyo y muchas respuestas que demandarle.

Aunque el tono de la conversación sea comedido hay que añadir que por los temas que en ella se plantean pronto va a ir in crescendo, como consecuencia de lo cual, Daniel, inicialmente reticente, va entrando más sinceramente en ella y se va identificando con los problemas que se plantean al comprender que también son los suyos ya que la vida que Lola revisa es la que ambos han compartido.

Se debe anotar que el diálogo se ha iniciado con ambos en el mismo plano en el que aparece también la fotografía de los hijos, como una familia (F25), aunque desde un primer momento Lola permanece cercana a ellos mientras que Daniel, de espaldas, los observa más distanciado, hasta que sale de cuadro (F26) precisamente cuando su mujer le está diciendo “he deseado que tú desaparecieses”.



Fs 25 y 26 Función de Noche (J. Molina, 1981)

Hay que reconocer por otra parte que Lola, además de tomar la iniciativa y conducir la conversación, tiene una enorme capacidad al comienzo para plantearle a Daniel de qué quiere hablar, y lo hace directamente y sin rodeos presentándole lo que para ella está siendo su interpretación de la obra: “a mí me surgían imágenes en momentos determinados de la obra, me surgen imágenes que corresponden a mi vida, a nuestra vida, o sea a veces esa cosa que hay allí, que representa una caja de muerto... a veces te veo... el Mario que yo conozco en esa caja es la cara tuya”. En este momento, pese a que Daniel tarda en volcarse en la conversación, por primera vez se siente directamente interpelado y a una primera reacción con una risa casi sarcástica, su semblante cambia y se hace más serio, concentrado, pensativo, casi compungido. Pero luego da la sensación de que se distancia de nuevo del conflicto.

Con todo, Lola le hace partícipe claramente de la identificación que está sintiendo entre ella y Carmen y entre Mario y él. A partir de este momento las fronteras entre esos personajes se van a diluir como la separación entre la realidad y la ficción y habrá una serie de frases de Carmen en el escenario que se pueden extrapolar a la vida de Lola: “los hombres por regla general una vez que os echan las bendiciones, a descansar, un seguro de fidelidad como yo digo”, “claro que bien mirado la tonta fui yo, o no tonta vete a saber, el caso es que una tiene principios... anda que si yo hubiese querido” o “y ahora que empiezan las complicaciones, querido, adiós muy buenas... te vas y me dejas sola tirando del carro”. Evidentemente Lola, como Carmen, se queja de la mayor libertad del hombre, reconoce que ha perdido el tiempo con sus actitudes recatadas o siente que Daniel huye de sus responsabilidades haciendo caer toda la carga de la vida familiar en ella.

En la larga conversación que mantienen, Lola le va a plantear que en la relación entre ambos ella siempre ha llevado la peor parte y aun cuando en alguna medida le está pidiendo a él responsabilidades también es consciente de que ambos son producto de la sociedad en la que viven, que les ha proporcionado unos roles determinados a cada uno de ellos. Por eso, sin dejar de pedirle cuentas, en el fondo lo que está reivindicando es su derecho a ser libre y a vivir también para ella y no solo para los demás.

En definitiva al cuestionar su vida en pareja se va a poner en evidencia uno de los grandes problemas de su tiempo y de nuestra sociedad, la desigualdad entre hombres

y mujeres y el tradicional segundo plano al que estas han sido relegadas. Hay que reconocer que en esto Lola no se diferencia de Carmen.

Lola Herrera encarna el sufrimiento de generaciones de mujeres a las que «no les gusta su vida» [...] Nos presenta el conflicto de una mujer consigo misma, su necesidad de liberarse de la carga moralizante y perversa de su educación, que le ha causado estragos impidiendo que pudiera vivir para sí misma. Por fin, [se nos muestra] la desnudez intelectual y emocional y una confrontación directa y sincera entre la identidad impuesta y los verdaderos deseos de una mujer²⁸⁷.

Efectivamente tanto Lola como Carmen son un producto de la sociedad de su tiempo, de la educación recibida y del rol que férreamente les ha sido asignado. El excesivo encorsetamiento que todo ello provoca en sus vidas lleva a Lola a confesar a Daniel, con valentía, que ha llegado a desear su muerte: “Como la sociedad y la vida no me daban otra salida y yo no me resignaba a no tener una pareja, a no poder compartir mi vida con alguien, yo he deseado que tú desaparecieses de este mundo”. Con el paso del tiempo, como también ahora le comunica, se ha atrevido a buscar otra salida menos drástica: la petición de la nulidad eclesiástica.

Es evidente que en esta conversación, aunque no programada, pues la visita de él ha sido inesperada, Lola está dispuesta a exorcizar sus problemas, a librarse de ellos a fuerza de verbalizarlos y a conseguir cerrar página con su pasado.

Al empezar a ser consciente de todo esto Lola iniciará su proceso de liberación. A su pregunta “¿qué se puede hacer cuando a uno no le gusta su propia vida?” no le bastará la respuesta que se ha venido dando durante mucho tiempo “he tratado de imitar a las mujeres que me educaron, no sé muy bien por qué”. En su conversación con Daniel buscará una posible solución.

Uno de los primeros reproches que Lola le planteará será el haberse tenido que ocupar prácticamente ella sola de los hijos. Mientras que estuvieron juntos porque ambos asumieron los papeles tradicionales en el matrimonio, ella, aunque trabajaba, se mantuvo al cuidado de la casa y de los hijos, él, como todo hombre del momento, libre para salir, sin ataduras en el hogar e incluso con aventuras extraconyugales. Cuando se separan, su obligación para con sus hijos es todavía mayor, pues él se desentiende

²⁸⁷ CASTRO GARCÍA, A. *op. cit.* pp. 222-223.

totalmente de ellos. Será este un tema en el que ella tenga toda la razón: ha sido la que se ha ocupado de atender a los hijos, de procurar cubrir sus necesidades –ya que él no ha colaborado económicamente–, de educarles, etc. Aunque él intente justificarse aludiendo a su inmadurez y a sus necesidades de libertad, el reproche es totalmente justificado, como lo es que los hijos no hayan podido tener un referente masculino, la figura del padre, en su proceso de crecimiento. Tan es así, que ella confiesa no saber si los ha educado adecuadamente a pesar de haber sido la única que les ha dedicado todo su tiempo. El reproche es aún mayor cuando al intentar él justificar su falta de madurez alude a una infancia infeliz, también con unos padres separados. Para Lola es incompresible que haya reproducido esa situación con sus propios hijos, al despreocuparse continuamente de ellos sabiendo por experiencia propia el trauma que genera en un niño la inexistencia de un referente paterno.

El tema de los hijos reaparece en varios momentos de la conversación, siendo además ilustrado –ya lo hemos abordado– en escenas como las de la echadora de cartas o en las apariciones de los mismos en algunos momentos de su vida. También, en la frontera una vez más entre la realidad y ficción, parte de las quejas de Lola se visualizan en pantalla con las que Carmen, paralelamente, en el escenario, formula a Mario.

Ante esas quejas tan justas Daniel solo puede argumentar que esa situación era la impuesta por la sociedad de entonces, y, aunque él no defendiese ideológicamente esos planteamientos, egoístamente se beneficiaba de ellos, sin avergonzarse ni tener que dar cuenta a nadie. Esa realidad la resume muy gráficamente con la muletilla, no por machista menos española, “la mujer, la pata quebrada y en casa”.

En realidad esa muletilla sintetiza un refrán tan español que ya aparece recogido en el Quijote incluso con variantes. Así, en el capítulo V, de la segunda parte se dice “la mujer honrada, la pierna quebrada, y en casa; y la doncella honesta, el hacer algo es su fiesta” y en el capítulo XLIX, también de esa segunda parte, aparece como “la doncella honrada, la pierna quebrada, y en casa, y la mujer y la gallina, por andar se pierden aína, y la que es deseosa de ver, también tiene deseo de ser vista”²⁸⁸. En ambos casos se pone de manifiesto la conveniencia de que la mujer resguarde su virtud permaneciendo en el hogar.

²⁸⁸ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Edición del Instituto Cervantes, Biblioteca Clásica, Vol. 50, 1998. pp. 668 y 1034.

En otra obra tan española como *Tristana* de Benito Pérez Galdós, el refrán se hará realidad en la historia, por cuanto una enfermedad hace perder una pierna a su protagonista, con lo que esta quedará definitivamente dominada por su posesivo enamorado, el viejo seductor Don Lope. Lo cruel y surrealista del tema es objeto de su puesta en imágenes por el también españolísimo Buñuel cuando lleva a la pantalla el texto galdosiano. Habría que señalar que la imagen de la pierna femenina es recurrente en la obra buñueliana, como señala Pedro Poyato:

La mano independizada del cuerpo que protagoniza *Un perro andaluz* y que reaparecerá luego en *El ángel exterminador* encuentra también su eco en *Archibado*, pero metamorfoseada en este caso en pierna femenina. En efecto, en la escena donde el protagonista se dispone a quemar el maniquí de cera –doble de Lavinia–, éste, al ser arrastrado por Archibaldo, deja atrás una pierna; pierna que a su vez reaparecerá, como prótesis, en *Tristana*. La posterior imagen de Archibaldo con la pierna del maniquí en la mano encuentra su eco en la imagen de Saturna con la pierna ortopédica de *Tristana*²⁸⁹.

Por último, en la actualidad, el crítico de cine Diego Galán ha realizado un documental titulado *Con la pata quebrada* (2013) en el que, aludiendo al refrán, hace un recorrido, a partir de imágenes de nuestro cine, sobre la situación de la mujer en la España de décadas pasadas, documental con el que acudirá a la 66ª edición del Festival de Cine de Cannes.

Retomando el análisis de la película que nos ocupa, hay que anotar que a su protagonista también le ha atenazado a lo largo de todo ese tiempo otro tema, más impreciso y matizable, pero no menos real: su falta de felicidad por su dedicación a los demás para complacerlos –padres, marido, hijos–, sin tiempo para ella misma, como resume cuando dice “no he vivido para mí”. Será este uno de los momentos más intensos de su diálogo y la primera vez que su voz se quiebre por el llanto. Es también esta una de las pocas escenas del camerino donde la música hace acto de presencia y los acordes del piano, a la vez que refuerzan la intimidad del momento, pautan sus palabras con un ritmo lento, el



F27 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

²⁸⁹ POYATO SÁNCHEZ, P. “Filiación (literaria e iconográfica)...”, *op. cit.* p. 239.

mismo con el que ella hace estas confidencias. Su esfuerzo por no llorar es evidente y en algún momento tiene que callar para sobreponerse (F27). Los primeros planos de Lola nos acercan a su dolor.

Esa referencia a la infelicidad la llevará, buscando sus causas, a analizar otros muchos aspectos de su relación, saliendo a relucir temas tales como el noviazgo, la decisión de casarse o los inicios del matrimonio, con las primeras infidelidades de él. Todavía y pese a la seriedad de estos temas en algún momento son capaces de ironizar, sobre todo él, pero también ella al reconocer que parte de los problemas se debían a su moral tradicional y estrecha, de la que ahora no se siente orgullosa, envidiando el comportamiento de otras mujeres. Una actitud similar aparece en pantalla con Carmen, en una de las parrafadas que dedica a su marido difunto, haciendo referencia a su virtud y honradez y a las posibilidades que hubiese tenido con los hombres de haber sido de otra manera, subrayándolo irónicamente con su frase “anda que si yo hubiese querido”. Detrás de todo ello subyace el diferente tratamiento que han recibido en la vida Carmen y Mario o Lola y Daniel, por el hecho de ser mujeres y hombres.

En estos diferentes temas Daniel sí encuentra razones para defenderse o justificar sus actuaciones y empieza a contraargumentar los motivos de Lola, sincerándose e implicándose más directamente en la conversación. Ya son dos personas que enfrentan sus posturas y no es solo ella la que tiene reproches que plantear.

En el cuestionamiento de su pasado en común Lola llega a poner en duda si Daniel ha estado enamorado de ella, con lo que se remonta hasta la época de su noviazgo. Ante la respuesta de él de haber estado plenamente enamorado de ella, la conversación les lleva a reconocer que probablemente por su juventud eran unos inmaduros y no estaban suficientemente capacitados como para tomar la decisión del matrimonio. Pero dadas las circunstancias del momento si querían consumar sus relaciones no tenían otra alternativa que casarse. En este sentido, la afirmación de Daniel “no había más remedio que pasar por la vicaría” refleja con exactitud las normas, usos y costumbres de la época. La estrecha moral dominante no daba otra salida a las parejas jóvenes que contraer matrimonio, las más de las veces, como ocurre en este caso, de forma prematura y sin la suficiente madurez y reflexión. Si, como era posible, las circunstancias ponían de manifiesto lo precipitado de la decisión y el fracaso de su vida en pareja, lo frecuente era llegar a la situación en que se encontraban Lola y Daniel

ya que no había otra salida puesto que el divorcio no estaba aún contemplado legalmente.

Esa situación era proclive a producir desencuentros entre la pareja, con repercusiones más negativas, una vez más, para la mujer. Comúnmente, como le ocurre a Lola, ellas, a pesar de no ser felices, asumen la situación como “natural” aunque a la vez desarrollen complejos e inseguridades al sentirse culpables, lo que no evita la aparición de los celos. Por su parte los maridos, como ocurre con Daniel, como primera reacción huyen de esos problemas y tensiones buscando fuera del matrimonio evasión y satisfacciones personales. Una vez más esto responde al tratamiento diferente que la sociedad da a hombres y mujeres.

Pero la realidad, vista con la perspectiva que da el tiempo, es más compleja y tiene muchos matices, como se pone de manifiesto durante la conversación entre Lola y Daniel. Es por ello por lo que ahora él, inmerso ya de lleno en lo que se discute, introduce también sus problemas e inseguridades como otras causas a tener en cuenta en el desarrollo de su conflicto.

Sabemos ahora que si Lola tiene motivos para sentir celos ante sus infidelidades, él también los tenía de algunos de los actores con los que ella trabajaba, cuestión que se alimentaba, además, de los maledicentes comentarios que nunca le faltaron sobre su mujer. De la misma manera experimentaba también celos profesionales de ella, con mayor éxito en su trabajo, sintiéndose menoscabado en su papel de dominante en la pareja. Puede plantearse una vez más el diferente comportamiento en este sentido de hombres y mujeres: Lola, mujer de su tiempo, asume su condición y, por ello, la posibilidad de ser traicionada. Pero de todos modos, aunque esa era la realidad que permitía la sociedad del momento, en su caso primaba la repercusión de esas infidelidades en ella misma, en su deseo de ser feliz en el matrimonio, en no verse decepcionada por el hombre que quiere, razones todas ellas que le llevan a verbalizar ante su marido su postura sobre el tema: “No te pido que no me engañes nunca, solo te pido no enterarme”. No es tanto pues su preocupación por el qué dirán –tema relevante en los hombres, que no soportan por ello ser engañados–, sino por la repercusión de la posible traición en sus sentimientos. Por su parte Daniel reacciona de modo diferente. Aunque no tiene pruebas evidentes de ser traicionado sí tiene miedo de que ello pase, pero ese miedo es interiorizado, ya que como hombre no puede manifestar sus

inseguridades. Esa falta de comunicación terminará convirtiendo el miedo en desconfianza, lo que deteriorará y enfriará la relación. Pero no será hasta ahora cuando él se atreva a confesar a su mujer esos sentimientos.

Otro tema que Lola sacará a relucir en este entramado de celos, miedos e inseguridades es el referido a su sentimiento de inferioridad cultural respecto a Daniel.

Por sus orígenes humildes, por sus menores posibilidades de formación, ella se ve inferior a su marido, de quién admira su aplomo y su desenvoltura. Será ahora, en su conversación en el camerino, cuando ella le reproche no haberle ayudado a descubrir el mundo, a elevarse



F28 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

culturalmente, por cuanto él no solo se despreocupó por ayudarlo sino que en algún caso llegó incluso a reírse de algunos de sus fallos de expresión. Para reforzar esa desigualdad ella aparece en el plano correspondiente en una posición inferior, sentada y dominada por el cuerpo erguido de él (F28).

Sus quejas las ejemplifica Lola de manera muy gráfica al recordar a Daniel las tertulias en el Café Gijón, en el que los maridos se dedicaban a debatir mientras las mujeres, relegadas al sofá, compartían asuntos caseros y confidencias femeninas, temas todos ellos a los que ella se sentía ajena. Sería interesante señalar aquí que el Café Gijón, uno de los símbolos de la intelectualidad madrileña, lugar de encuentro de artistas y literatos, no dejaba de reproducir en este caso los convencionalismos que separaban el papel y el lugar de hombres y mujeres.

Pero la visión subjetiva de Lola Herrera en relación con este local no puede empañar el papel que este ha jugado en la vida cultural madrileña, desde fines del siglo XIX en el que comparte protagonismo con otros muchos cafés como sedes de tertulias de todo tipo de personajes, desde políticos, artistas y representantes de la cultura. Efectivamente y a lo largo del tiempo por allí pasaron, por lo que hace referencia al mundo de la literatura, miembros de las generaciones del 98 y del 27 así como de todas las que se han ido sucediendo y la realidad es que en las últimas décadas ha quedado prácticamente casi como el único gran exponente de toda esa pléyade de cafés literarios, como queda puesto de manifiesto en la siguiente descripción:

El café Gijón de la segunda parte de los sesenta era ya el café de tertulias por antonomasia de Madrid. No solamente estaba frecuentado por escritores, poetas o novelistas, músicos y artistas de varia dedicación. Al Gijón, cada día con mayor asiduidad, asistían actrices, actores, cantantes, toreros y musas de todo pelaje y condición. Tampoco faltaban los que siempre procuran estar a la moda, porque el café estaba de moda y era cosa de dejarse ver alguna vez por él, sobre todo en sus alegres noches de verano. Las mañanas eran tranquilas y distendidas, con floración de tertulias [...] Las tardes eran bullangueras y estrepitosas, con tertulias que se iniciaban antes de las tres y duraban hasta cerca de las siete. Y las noches, más bien tranquilas, con asistencia de gentes de teatro, bohemios y algún que otro tipo divertido²⁹⁰.

Muy acertadas también son las palabras con que Francisco Umbral, otro de sus conocidos asiduos dentro del mundo de la literatura, describe su ambiente y el atractivo que significaba para la gente de su época, palabras que se recogen en la obra de C. González Espina:

El Gijón estaba lleno siempre. Para encontrar una mesa había que pelearse mucho. En verano en la terraza y dentro en invierno. Era el café de moda, y la gente de éxito o que aspiraba al éxito iba allí. Los consagrados, los por consagrar y los que no se consagrarían nunca²⁹¹.

Por su parte, en *Función de noche*, se llega ahora a una de las escenas más cargada de significado. Al asumir ella su inferioridad y sentirse una mujer acomplejada y dolida por la falta de ayuda, su relato se rompe por el llanto y aunque en ese momento Daniel, conmovido y sintiéndose implicado en la situación, intenta consolarla ella rechaza su acercamiento: ya es tarde, no es ahora cuando ella necesita esa ayuda, solo quiere ser escuchada.

En relación con este asunto de la diferencia de nivel cultural entre marido y mujer podría establecerse un paralelismo con la pareja de Carmen y Mario, de la que en muchos aspectos no están lejos Lola y Daniel, pero siempre con matices. Efectivamente, en el caso de los personajes de Delibes esa diferencia es, si cabe, aún más acentuada. Mario es un auténtico intelectual, profesor y escritor comprometido políticamente, y sin

²⁹⁰ TUDELA, M. [et al.]. *Café Gijón: 100 años de historia: nombres, vidas, amores y muertes*. Madrid, Kaydeda, 1988. pp. 95-96.

²⁹¹ GONZÁLEZ ESPINA, C. *El "Café Gijón". Reportaje documental y gráfico sobre el premio de novela del centenario café madrileño*. Gijón, Llibros del Peixe, 2001. p. 15.

embargo se desentiende por completo de la situación de su mujer en ese sentido. La diferencia fundamental es que Carmen, con poca formación cultural, educada solamente en los valores del ama de casa, como corresponde a la mujer de clase media de su tiempo, no echa en falta esa educación e, incluso, como hemos tenido ocasión de ver cuando hemos planteado el tema de los hijos, considera que una señorita solo necesita prepararse para su papel de esposa y madre. Aun cuando Carmen no lo manifieste en sus quejas, no por ello Mario deja de ser culpable, pues es inexplicable que un hombre intelectual y comprometido en su profesión y en sus relaciones sociales adopte en casa el rol de marido tradicional.

Por lo que se refiere a los celos e inseguridades, temas que venimos abordando, son igualmente muchos los matices que separan el comportamiento de ambas parejas. Así, ha quedado suficientemente de manifiesto que Lola es una mujer insegura y acomplejada, mientras que Carmen no lo es y, si reiteradamente y con ironía hace referencia a su poitrine, en el fondo está orgullosa de ello, considerándolo un arma con la que conquistar a los hombres. En realidad, ella asume el papel tradicional en la pareja y entiende que el éxito de la mujer está en la seducción, aunque su *status* de casada le impida ponerlo en práctica; de ahí la expresividad que adquiere, en relación con su antiguo pretendiente, Paco, la reiterada coletilla “anda que si yo hubiese querido”, que ella proclama en el escenario. Por el contrario Lola, por sus inseguridades se siente incapaz de conquistar a los hombres con su físico, por creerlo sin atractivo; de ahí que pregunte a su marido por qué la eligió y qué vio en ella. Incluso, pese a que le duela, puede comprender que él busque en otras mujeres los encantos de los que ella cree carecer.

Carmen, por el contrario, tiene otros problemas, otros intereses y prioridades. Sus insatisfacciones son más materiales y apuntan hacia el ascenso social y la mejora de sus condiciones de vida, polarizándolas en su deseo de tener un coche o una casa más grande. Son estas las quejas que reitera ante Mario al que le recrimina su carácter de conformista ya que va en bicicleta sin importarle el qué dirán, no acepta regalos de sus alumnos, no pide favores, se relaciona sin prejuicios con los más humildes, etc. En el fondo Mario no gusta de la ostentación, siendo en esto bastante diferente de Daniel, muy dado a presumir de conquistas pero coartado por la falta de medios para las relaciones sociales.

Por su parte los celos tienen menos cabida en la pareja de Carmen y Mario. En él porque parece un hombre tibio y poco efusivo al respecto, más preocupado por sus inquietudes sociales e intelectuales y, en cualquier caso, por estar seguro de su esposa, a quien sabe educada como una mujer de orden. En ella porque, como ya hemos dicho, no es insegura y tampoco se ve en peligro dado el carácter apocado de su marido, al que no obstante reprocha con ironía posibles devaneos.

Pero en el fondo, y aunque pueda parecer que las reivindicaciones de Carmen a su marido son egoístas y de índole material también es cierto que, como mujer, se cree digna de más atención de la que le presta Mario y es por esa razón por la que reiteradamente le recuerda el fracaso de la noche de bodas “mucho amor mío, mucho mi vida y luego nada entre dos platos...

como la primera noche ¿recuerdas?... pero no solo la noche de bodas, Mario” y terminará por confesarle, en el desenlace de la historia, su “aventura” con Paco con la intención de darle celos y llamar su atención. De rodillas, ante Mario muerto



F29 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

—como sabemos, es entonces cuando se atreve a exteriorizar sus sentimientos— espera su perdón para sentirse en paz (F29). En este momento, con un plano picado la cámara refuerza su carácter de mujer hundida y desconsolada, empuñecida ante el ataúd de su marido.

Es digno de destacar que esta alusión a la noche de bodas es recogida también en la única escena de ensayo que aparece en la película. En ella, es Lola —sin estar revestida de Carmen al no aparecer con la ropa enlutada que luce a todo lo largo de la representación (F30)—, la que pronuncia “como la primera noche ¿recuerdas?, te vas y me dejas sola”. No es una escena elegida al azar sino que una frase tan significativa como esta hace clara referencia al paralelismo del fracaso matrimonial tanto de Carmen como de Lola. Es la única vez que el teatro es filmado iluminado y desde el fondo del escenario, permitiéndonos



F30 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

ver la ausencia de público, remarcando con ello el carácter de ensayo. Efectivamente está claro que nos encontramos ante Lola, que puede saltar espontáneamente del texto que memoriza en el ensayo a recriminar a su hijo que estorba, de la misma manera que puede manifestar su enfado ante los ruidos de los tramoyistas que la distraen de su trabajo. Distinto es cuando tras llenarse el teatro de público, apagarse la luz, y levantarse el telón, ya será únicamente Carmen la que aparezca, abandonada por Lola, salvo cuando el pensamiento de esta nos llegue a través de su voz en *off* mientras interpreta.

El ajuste de cuentas entre Lola y Daniel va a tener otro desenlace y otros muchos matices, entre otras razones porque Daniel, interlocutor realmente presente, también interviene activamente. En ese sentido el clímax que alcanza su diálogo va a tener lugar en una escena en la que explotan sus sentimientos al sincerarse mutuamente y confesar sus secretos más íntimos. La escena, no obstante, sigue manteniendo el mismo tono que ha tenido la conversación hasta entonces, pausada, sin estridencias, en el fondo es un diálogo entre dos seres que se han querido, se estiman, se respetan y empiezan a comprender la posición del otro.

Efectivamente, si hasta ahora ha sido Lola la que se ha creído con derecho a quejarse ante su marido, en este momento, al querer llegar a lo más profundo del problema, no va a tener más remedio que hacer una dura confesión. Para ello, quizá como buena actriz, va preparando el terreno poco a poco: “necesito confesarte cosas”, “mi engaño es más pequeño que el tuyo”... Finalmente su carácter de actriz –no deja de estar presente en la película la dualidad realidad/ficción–, se manifiesta con la terrible afirmación de haber simulado sus sentimientos en sus relaciones íntimas, “yo que siempre he presumido de no ser una actriz fuera del teatro, en el único terreno que he fingido...”.

La confesión sirve de detonante final en el que se acumulan argumentaciones y contraargumentaciones por parte de ambos esposos. Por primera vez Daniel se considera absolutamente legitimado para confesar que se siente estafado a la vez que reconoce que también en esos momentos se veía intimidado ante una mujer que creía más experimentada. En realidad los dos terminarán reconociendo que han sido estafados pero no solamente por el comportamiento del otro sino por la educación recibida y la realidad vivida en una sociedad que solo ahora son capaces de cuestionar. Detrás de su

drama personal está efectivamente la herencia recibida de una sociedad machista que propicia una educación segregadora y que consagra la superioridad del hombre sobre la mujer. Por esa razón Lola justifica su fingimiento porque como mujer le correspondía afianzar el ego del varón –“había que mostrarse como una puritana”– mientras que él reconoce haber sido incapaz, por no cuestionar ese ego, de confesarle sus miedos e inseguridades.

Hay que subrayar que en este diálogo tan duro y lleno de reproches, aunque también de gestos de comprensión, y en el que la seguridad de ambos se quiebra por momentos con el llanto de ella o la cara demudada de él, los protagonistas no están cuestionando solo su vida sexual o su noche de bodas sino el derecho a la consecución plena de su identidad personal. A ese respecto ella había querido descubrir el mundo del amor a través del hombre al que amaba. Por eso reconoce que con su actuación ha estafado a su marido y, lo que es aún más grave, a sí misma. Porque lo que está en discusión no es su intimidad sino la falta de entendimiento en la pareja que les impide reconocerse como personas en toda su plenitud. Al mirar su pasado Lola comprende su experiencia como producto del engaño y de la represión que le ha negado su libertad y su autonomía. En esta idea abundan las palabras de Castejón cuando afirma:

El cargar las tintas sobre lo pecaminoso del sexo y negar sistemáticamente la sexualidad femenina tiene como consecuencia una frustración personal y una carencia afectiva importante, y en el caso de Lola Herrera supone un problema personal de importantes magnitudes, ya que su sexualidad reprimida es la causa principal de sus problemas de identidad, que son fuente de complejos y sentimientos de inferioridad [...] la punta del iceberg de una identidad femenina construida a base de renunciadas, servicios, sacrificios, y represión²⁹².

Está claro que Lola y Daniel no solo representan su drama personal sino que simbolizan al hombre y la mujer de su tiempo constreñidos por unos valores bastante mezquinos. Es esta otra diferencia con el “diálogo” entre Carmen y Mario. De alguna manera las quejas de esta son más concretas, se circunscriben a su vida con su marido al no ser consciente de que es producto de una sociedad y una educación y al no identificar tan claramente su necesidad de realizarse como persona. Carmen es más elemental en sus planteamientos y menos consciente de la complejidad de causas que lo explican, porque vive unos años antes que Lola y con menos preparación que ella y

²⁹² CASTEJÓN LEORZA, M. *op. cit.* pp. 319-320.

probablemente también porque, como hemos señalado anteriormente, Delibes escribe su texto en una época anterior, desde la óptica de un hombre y con la intención fundamental de hacer el retrato de Mario, aunque logrando también, de algún modo, acercarnos a su esposa.

El filme de Molina llega más allá en sus planteamientos. Como hemos reiterado, parte del texto delibesiano pero lo reinterpreta años más tarde, cuando la sociedad española ha vivido muchos acontecimientos nuevos, y se plantea además desde el punto de vista de una mujer, la directora, que centra su lectura en el personaje de Lola, por más que termine acercándonos también a su marido.

Por otra parte, el carácter de Lola como símbolo de la Mujer que interpela al Hombre se refuerza cuando ella recuerda a los otros hombres que han pasado por su vida; tanto a su primer novio, que no hablaba –una vez más falta de comunicación–, como a las parejas que ha tenido después de Daniel; de todos sin excepción confiesa sentirse decepcionada, además de haber seguido fingiendo sus sentimientos al no encontrar tampoco cauce de entendimiento con ellos. Lola generaliza pues sus reproches, “nunca he comprendido a los hombres”, “he hecho ídolos de hombres que no eran ídolos, o sea, me los he fabricado yo”. Y no es que Lola se sienta superior a sus compañeros, sino que por buscar en ellos un apoyo, un complemento afectivo sincero, al fallar la comunicación se ha visto obligada a engañarse a sí misma, idealizándolos.

El clímax de la conversación entre los esposos culmina. A partir de este momento, desde la calma que les proporciona la sinceridad y la asunción de su pasado, intentan animarse a recorrer el futuro aunque sea separados, aceptando ya Lola los gestos de acercamiento y de cariño de Daniel. Durante la mayor parte de la conversación los dos se han mantenido distanciados, ocupando cada uno su lugar, ella firme en su butaca y él inquieto en un sofá, del que a veces se levanta, filmándolos la cámara en plano/contraplano. Será ahora, al producirse su acercamiento, cuando dominen largos planos de los dos juntos, a la misma altura, empezando a comprenderse (F31). Daniel le desea que encuentre la felicidad pese a que ella está convencida de que su futuro es en



F31 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

solitario, de que ya no va a descubrir el amor, confesando con amargura “no creo en el hombre”, a lo que él contesta con desenvoltura y despreocupación “ni yo en la mujer”. Una vez más se contraponen sus posturas: ella ve imposible encontrar al hombre que anhela; él claramente se conforma, como ha ocurrido a lo largo de su vida, con las relaciones esporádicas que surjan.

A continuación la cámara salta al escenario donde Carmen desgrana frase tras frase su falta de entendimiento con Mario y su fracaso en la noche de bodas. Es ahora cuando la identificación Carmen/Lola llega a su máxima expresión. La evocación de aquella noche y su significado se refleja en un primer plano de su rostro dolido, angustiado y cansado hasta la extenuación. El agotamiento explica su voz temblorosa y la lentitud de sus movimientos; le faltan las fuerzas y cuando su rostro se eleva para recuperar el aliento, los focos la deslumbran y se produce el desmayo (Fs 32 y 33). Cae el telón mientras acuden a atenderla, y cuando recobra el conocimiento es Lola la que, tomando conciencia de la situación, llora desconsoladamente. No olvidemos que es ese desvanecimiento mientras se representa *Cinco horas con Mario* el origen de la película que contemplamos.



Fs 32 y 33 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

El desenlace de la película se va a organizar a través de una sucesión de imágenes perfectamente engarzadas que dan unidad a las últimas reflexiones de Lola. De vuelta al camerino, en su última escena con Daniel, afirma con rotundidad “no estoy dispuesta a fingir nunca más”. Él la anima a buscar la felicidad y ella reconoce que lo intentará, sola, en la casa que ha comprado en el campo, con la que sueña como remanso



F34 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

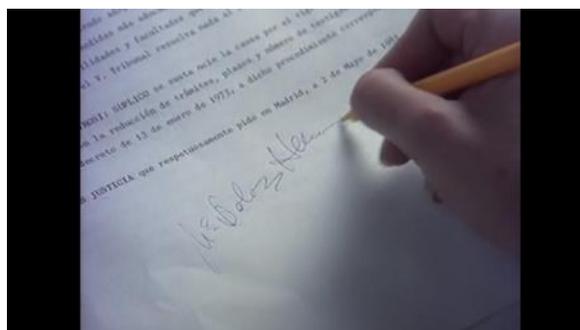
de paz (F34). Con esta referencia a la casa concluye el diálogo, del mismo modo que, como se verá, serán sus palabras sobre esa casa las que cierren el filme.

Finalizada la conversación, una vez más la cámara cambia de ubicación y recorrerá lentamente, acompañada de la música de un piano, el jardín y las estancias de esa casa, en estado de abandono (F35) y necesitados de una amplia renovación, como la propia vida de Lola. La casa se erige así en metáfora de su futuro, al que nos acerca la cámara al asomarse desde su interior al horizonte (F36).



Fs 35 y 36 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

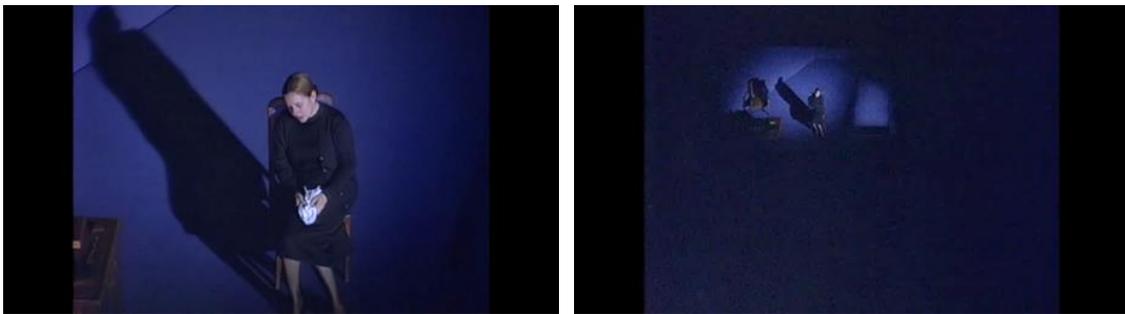
Para alcanzar ese futuro Lola, como hemos visto ya, tiene que desprenderse de su pasado por lo que a través de la ventana la cámara vuelve al momento en el que el sacerdote del Tribunal Eclesiástico termina de leer la solicitud de nulidad, ante una Lola serena pero triste y abstraída. Al mostrarnos un primer plano de la firma del documento (F37), una voz fuera de campo llama a Lola al escenario –como ya oímos al comienzo de la película– al que se trasladará la cámara por última vez. En él Carmen vuelve a su monólogo con Mario (F38). La cámara



F37 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

se aleja poco a poco de ella que, por medio de un plano cenital picado, queda empequeñecida en el fondo del escenario, que se oscurece poco a poco mientras la imagen se va cerrando a negro (F39). Este movimiento ascensional de la cámara simboliza la distancia emocional que Lola quiere mantener con su *alter ego*, el personaje de Carmen. En estos últimos momentos la voz en *off* de Lola –que se superpone a la del monólogo teatral– resume su fracaso: “qué se puede hacer cuando a uno no le gusta su propia vida”, “he tratado de imitar a las mujeres que me educaron”,

“quizá la culpa ha sido mía”. Ante la constatación de ese fracaso enuncia sus propósitos. ¿Para qué va a esperar más? Quiere empezar ya su proceso de cambio, tiene ilusión en su futuro y es consciente de que es ella la que tiene que tomar las riendas de su vida. Una historia de fracaso se cierra con un final esperanzador. Sus últimas palabras “mañana tengo que levantarme pronto, tengo tantas cosas que hacer” cierran con contundencia su historia. La música, que había aparecido tenuemente al hilo de sus reflexiones, adquiere un mayor protagonismo e intensidad –como ocurrió con el único momento verdaderamente optimista del filme, el paseo con Juana– y da paso con un fundido en negro a los títulos de crédito del equipo técnico.



Fs 38 y 39 *Función de Noche* (J. Molina, 1981)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Una vez realizado nuestro análisis del filme se pueden plantear una serie de reflexiones a modo de conclusión que contribuyan a reforzar algunas de las afirmaciones que hemos apuntado a lo largo de este capítulo. Para comenzar, *Función de noche* no es una adaptación de *Cinco horas con Mario*, o al menos no lo es en el sentido más literal de la palabra en la línea de las reflexiones que apuntábamos en el apartado dedicado al fenómeno de las adaptaciones. Como decimos, no es una adaptación sino una relectura personal de la obra de Delibes a partir de la cual se crea una obra nueva.

Función de noche no tiene como protagonista a la Carmen Sotillo del monólogo delibesiano por más que este personaje teatral contrapuntee desde el escenario las reflexiones personales de su intérprete, Lola Herrera, esta sí la auténtica protagonista del filme. Pero, de alguna manera, Delibes acompaña a Molina como sustrato en su proceso creativo. Así, el texto literario está en este texto fílmico, fundamentalmente en su idea vertebradora, a través del diálogo entre dos esposos tanto tiempo incomunicados.

Josefina Molina reescribe el texto de Delibes, al que incorpora, entre otros muchos aspectos, el contexto histórico del momento que vive. Por eso, mientras que Carmen es una mujer del pleno franquismo, Lola asume en sus planteamientos las nuevas vivencias del tardofranquismo y de la Transición.

Efectivamente, Carmen es el prototipo del ama de casa de familia media, asume esa condición con naturalidad e identificándose con ella, es una mujer de “orden” con los valores de la sociedad biempensante del momento y tiene como objetivo el ascenso social, siempre mediatizado por el “qué dirán”. Solo será con la muerte de su marido, Mario, cuando su mundo se derrumbe y comience a interpelarse a sí misma. Lola, mujer de unos años después, tiene otro nivel cultural, aunque no sea del todo satisfactorio para ella, y, sobre todo, es una mujer con un trabajo remunerado, lo que le da cierta independencia. Pero lo que la define es la conciencia de sus problemas. Desde muy pronto se ve desatendida por su marido e injustamente tratada por la sociedad por su situación de mujer, con lo que, tras varios años de separación, tendrá fuerza y capacidad de plantear y afrontar con su marido esos problemas. Mientras que Lola quiere cerrar su

pasado y construirse un futuro, Carmen se ve sin fuerzas ante el horizonte. Mario y Daniel participan de su condición de maridos que han descuidado a sus mujeres, el primero más dedicado a sus preocupaciones intelectuales y sociales mientras el segundo, algo más inmaduro y egoísta, se preocupa más por su libertad sin adquirir compromisos. Por lo demás Mario ya no es un interlocutor válido frente a Daniel que, finalmente, se implica en el problema. Con todos estos matices, la forma literaria deviene en forma fílmica.

El filme, que se centra en las vivencias de Lola como resultado de la identificación que experimenta con su *alter ego*, Carmen Sotillo, se acerca a ellas con el rigor y la seriedad necesarios para alcanzar su objetivo: poner en pantalla la realidad de una época y una sociedad en lo referido al papel de la mujer. Ese afán de objetividad es el que le da su apariencia de *cinéma vérité*, con el que tiene mucho en común a la vez que el carácter de actores de sus protagonistas, propicia que se presente como una reflexión sobre realidad/ficción, actor/personaje, compromiso del actor con la interpretación. Por otra parte, pese a ese carácter de actores de sus protagonistas principales, su voluntad explícita de exponer su vida ante la cámara, unida al hecho de que se interpretan a sí mismos, otorgan veracidad y credibilidad a lo que se nos cuenta, la crisis de un matrimonio, desde el punto de vista de la esposa, en la época de la Transición.

El filme se configura así como el primero en dar voz a la mujer de esa época en su reivindicación de su subjetividad y de su lugar en la sociedad, en pie de igualdad con el hombre, igualdad de la que ha carecido hasta entonces. En este sentido el filme de Josefina Molina se convierte en una obra pionera y en pieza clave de la cinematografía de la Transición.

En otro orden de cosas, la puesta en forma se caracteriza por su sobriedad y por el carácter pausado del relato al que contribuye la música, creada por Luis Eduardo Aute para la representación teatral de *Cinco horas con Mario*, y que, en el filme, suele aparecer solo en los momentos claves para reforzar su significado: soledad, dramatismo, bocanada de aire fresco, etc.

El filme se estructura en torno a una operación de montaje que alterna el espacio del teatro con otros diferentes en los que se desarrollan escenas complementarias presididas por la voz en *off*. De este modo aparece claro el hilo del discurso: paseo de

Lola con Juana hasta el teatro; preparación en el camerino para la representación de la función de tarde; llegada de Daniel en el intermedio, durante el cual se desarrolla la conversación entre los esposos; y vuelta de Lola al escenario con la *Función de Noche*. Podemos entender así que tras la catarsis que ha supuesto la conversación para Lola, esta, al volver a la representación, ya liberada de su pasado, nos transmite, siempre con la voz en *off*, su voluntad de tener un futuro y sus deseos de tener paz, anhelos que identifica con la casa de campo.

Por lo que hace referencia a las escenas del camerino, por el propio carácter intimista del relato, estas se organizan a base de plano/contraplano de los protagonistas que aparecen en pantalla en planos medios, cercanos o primeros planos. A veces es el interlocutor el que ocupa la pantalla, mientras que otras vemos al receptor escuchando. Solo en determinados momentos el campo se abre recogiendo a los dos en el mismo plano. En estos casos la imagen está perfectamente dividida en dos mitades al ocupar cada uno de ellos su espacio, apareciendo Lola a la izquierda sentada en su sillón frente a Daniel, a la derecha, en el sofá. El espacio que queda entre ambos marca la distancia entre ellos, consolidada a lo largo del tiempo. Mientras que Lola prácticamente no abandona su lugar, Daniel sí invade el espacio de ella en algunas ocasiones intentando un acercamiento que solo será posible en el momento clímax de la conversación.

Por otra parte, la condición intimista del filme determina la importancia del lenguaje gestual de los protagonistas, más acentuado si cabe en Daniel, más inquieto por lo inesperado de la conversación.

En otro orden de cosas podría decirse que la película es Lola Herrera, no solo por su presencia en pantalla sino por ser ella misma la que con su experiencia la propicia y porque se erige en su protagonista absoluta al organizar y dirigir el diálogo con su marido, a lo largo del cual construye uno de los tipos femeninos más sólidos del cine español. Al finalizar el filme su protagonismo aumenta porque, como se ha dicho “Lola no sólo ha conseguido hacerse con el control de su discurso sino también con el control de su vida”²⁹³.

Josefina Molina construye un discurso que tiene múltiples lecturas: rompe totalmente con el régimen de representación femenina del cine español dominante hasta entonces; combina realidad y ficción, jugando continuamente con el papel del teatro

²⁹³ BALLESTEROS, I. *op. cit.* p. 45.

como espejo de la realidad; y ofrece un retrato de múltiples matices no solo sobre la feminidad sino también sobre la masculinidad. Pero primordialmente la obra conserva su vigencia y carácter único, como retrato despiadado de toda una generación de mujeres a las que se les enseñó a vivir a través y para el otro, olvidándose de sí mismas.

Efectivamente, más allá de sus parecidos y diferencias, Carmen y Lola y las mujeres de su tiempo son, en cuanto productos de un sistema opresivo, el objeto de análisis de *Función de noche* que “plantea la problemática de varias generaciones de mujeres educadas bajo el franquismo, que sufren las consecuencias de la represión a la que fueron sometidas tratando de encontrar una nueva identidad femenina en el recién inaugurado sistema democrático español”²⁹⁴. De alguna manera, al reescribir la historia de Carmen Sotillo como *alter ego* de Lola Herrera, es como si se le estuviera dando voz real a esa mujer de otra época, que no fue consciente de su dominación por el hombre y por el sistema, dignificándola así y haciéndola sujeto de una merecida reivindicación.

En definitiva pensamos que puede afirmarse, con propiedad, que *Función de noche* supone un hito, un antes y un después en la cinematografía española en la que irrumpe un primer grito de la mujer por su dignidad.

²⁹⁴ PLANES PEDREÑO, J.A. “Una perspectiva temática y transversal”. En FRANCISCO, I. de., PLANES PEDREÑO, J.A. y PÉREZ ROMERO, E. (eds.). *La mujer en el cine español*. Madrid, Arkadin ediciones, 2010. pp. 163-293, cfr. pp. 245-246.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Al comenzar este trabajo señalábamos como nuestro objetivo principal la puesta en valor de la obra de Josefina Molina desde la convicción de que esta autora era conocida casi exclusivamente como la primera mujer diplomada en cine en España mientras su obra permanecía en la sombra, apenas contemplada y desde luego poco estudiada. Muy recientemente, al tiempo que desarrollábamos nuestra investigación, se han sucedido los premios y reconocimientos a Josefina Molina aunque su obra ha recibido poca atención tanto por la crítica como por la universidad, donde no se han prodigado trabajos de investigación que sitúen esa obra en el lugar que le corresponde en nuestro cine. En esa línea quisiéramos que se entendiese la aportación de este estudio.

Efectivamente, la primera mujer con el título de directora es además la autora de una obra larga, continuada y polifacética que ha desarrollado en diferentes medios y campos creativos. Como pusimos de manifiesto en un acercamiento a su biografía profesional, Josefina Molina ha trabajado para el cine y la televisión, ha colaborado con la radio, ha dirigido teatro y ha escrito novelas. La variedad de esos trabajos no han ido en detrimento de su calidad sino que con todos ellos ha ido acumulando y desarrollando una experiencia formativa en la que todas sus facetas se han ido retroalimentando en el tiempo.

De esa variada obra de creación, nuestra investigación se ha adentrado en la audiovisual, cine y televisión, medios a los que desde el primer momento Molina se entregó sin distinción: “yo nunca he entendido estas disquisiciones de los críticos sobre

lenguaje televisivo o lenguaje cinematográfico. A mí me parece que todo queda reducido a un problema de producción. [...] La televisión tiene otros cometidos, pero no otro lenguaje que el cine”²⁹⁵. Y en efecto, a ambos medios se ha dedicado con el mismo rigor a la vez que ha frecuentado los más diversos géneros como el drama, el cine histórico o el cine verdad.

En esa larga y variada labor, siempre se ha mostrado como una creadora comprometida, reivindicativa, innovadora y arriesgada, en definitiva no conformista sino buscadora incansable, característica que también define su trabajo, sobre todo de los inicios, ya que el hecho de ser mujer conllevó un esfuerzo añadido para buscarse un lugar en el mundo de la creación cinematográfica, en unos tiempos, por otra parte, complicados para la libertad de expresión.

Nuestro análisis se ha centrado en su faceta como adaptadora profundizado en tres de las creaciones que consideramos definidoras en ese campo, como justificamos inicialmente, y tomando en consideración unas reflexiones de la propia Josefina Molina sobre la manera cómo enfrentarse con su trabajo:

Pensaba en las dos formas evidentes de dirigir cine: una de ellas partiendo de ideas tuyas, personales, lo que generalmente se llama «cine de autor», y otra tomando como punto de partida un guión ajeno, una novela, una obra de teatro, hacerlo tuyo y, mediante un proceso de profundización, convertirlo en vehículo de expresión personal, con tratamiento y unas claves propias²⁹⁶.

Sin dejar de practicar obras de creación propia, la autora entiende que la adaptación también permite elaborar textos fílmicos originales. En nuestra investigación hemos podido comprobar, tras el análisis de la puesta en forma fílmica, que Molina realiza diferentes tipos de adaptación en función fundamentalmente de dos variables: el grado de libertad con el que puede abordarlas, y los diferentes géneros que cultiva. Así, distintos son los resultados obtenidos con *El camino*, *Esquilache* o *Función de noche*, como se pone de manifiesto en este trabajo. En ese sentido podríamos recordar que *El camino*, obra de encargo para TVE, con una finalidad divulgativa y didáctica, se muestra cercana al texto delibesiano original, mientras que en *Esquilache* y *Función de noche*, su entendimiento y comunidad de intereses con el productor José Sámano, le

²⁹⁵ HERNÁNDEZ LES, J. y GATO LUACES, M. *op. cit.* p. 377.

²⁹⁶ MOLINA REIG, J. *op. cit.* p. 58.

permiten una mayor libertad y la posibilidad de desligarse en mayor grado de los textos de partida.

Frente a esas diferencias, en todos los filmes de Josefina Molina pueden desgranarse algunas constantes, independientemente del tipo de reflexión que se realice en cada uno de ellos. Así destacaríamos en primer lugar la sobriedad, por cuanto las películas giran en torno a sus personajes, huyen de toda espectacularidad y grandilocuencia y tienen un carácter intimista, pues con frecuencia se enfrentan a temas tales como los sentimientos no correspondidos, la soledad o la incomunicación. Todos esos personajes son retratados prácticamente con el mismo rigor independientemente de su grado de protagonismo e incluso los más secundarios son definidos con certeras pinceladas, por lo que sus filmes podrían calificarse de corales, incluso en aquellos casos en que la interpretación corre a cargo de no profesionales. Todos los personajes son tratados a su vez con gran delicadeza e incluso pudor sobre todo cuando se esbozan sus relaciones personales, mostrándose con naturalidad situaciones en algunos casos difíciles o comprometidas, como pueden ser los sentimientos del niño Daniel hacia la joven Mica, los del sexagenario Marqués de Esquilache hacia la joven Fernanda, su sirvienta, o los que, pese a su ruptura, siguen latiendo en las relaciones de afecto que se profesa el matrimonio de Lola y Daniel. Por otra parte, en todas las historias sobresale también la creación de ambientes y atmósferas mediante el atinado uso de dos elementos claves, la iluminación y el sonido, con la acertada combinación de silencios y música.

Otra característica podría señalarse como común a sus tres relatos. Nos referimos al matiz crítico con que la autora se enfrenta a las situaciones que aborda: el atraso del mundo rural y la posguerra como telón de fondo, así como la ortodoxia de los vencedores, en el caso de *El camino*, la búsqueda de la libertad y la apertura del país al progreso, en *Esquilache* o la reivindicación de la mujer en *Función de noche*.

Volviendo a su condición de adaptaciones, en los tres filmes que hemos estudiado Josefina Molina recorre en ellos un largo camino en el complejo proceso de su puesta en forma. En su realización televisiva *El camino* se reconoce la novela de Delibes por medio de la selección de sus anécdotas que son, no obstante, recorridas aquí desde la subjetividad de la mirada curiosa y penetrante de su protagonista y que

aparecen teñidas con frecuencia de una observación casi antropológica sobre el mundo rural.

En *Esquilache* no es fácil rastrear la huella de la obra de la que parte, el drama bueriano *Un soñador para un pueblo*, porque se abandona la estructura dramática inicial y se reelabora el argumento con otros tiempos, otros espacios, y otro clímax en la gradación de las tensiones y conflictos. Sí se aprovecha su anécdota para reflexionar sobre los mecanismos del poder y el aislamiento de España, tanto en el siglo XVIII como en la Transición, el momento histórico en que se realiza el filme. Al situarse este en el pasado adopta la factura de una película histórica, género al que Molina contribuye a dignificar, apostando por una puesta en forma indisolublemente unida a la pintura de la época, de Mengs a Goya, por ejemplo.

Función de noche, sin duda su obra más personal, no es una adaptación de *Cinco horas con Mario*, como hemos dejado claro en nuestro trabajo. Molina extrapola la eclosión de la tensión contenida en el drama a otra época y otros condicionantes, y, sobre todo, a otros personajes, Lola Herrera y Daniel Dicenta, quienes la hacen suya y se atreven a mostrar su crisis personal al desnudarse anímicamente.

Esta película es, ahora sí, una película íntimamente ligada al teatro y hecha por una cineasta que a su vez ama profundamente este medio. Efectivamente la película no se puede entender sin su diálogo con el texto, presente en el camerino en el que transcurre el núcleo de la historia, en la inclusión de escenas de la representación que protagoniza Lola Herrera, pero sobre todo en la reflexión que nos plantea sobre la frontera entre el actor y su personaje, y entre realidad y ficción, al hilo de la anécdota que sirve para construir el relato: la angustiada identificación que experimenta la actriz con la vida del personaje que interpreta. Es por ello por lo que la simbiosis Lola Herrera/Carmen Sotillo se erige en eje vertebrador de la película, que, además de todas las consideraciones anteriores, se convierte en el primer filme que le da voz a la mujer en primera persona para que reivindique su lugar en la sociedad.

Este filme abre así las puertas a un cine hecho desde la mirada femenina por oposición a ese cine tradicional que se hacía más desde el punto de vista del hombre y en gran medida en función de sus intereses. El cine que inauguran Josefina Molina y otras compañeras de generación se configura de este modo como un contrapunto

necesario a “un cine que enajenaba la mirada femenina, que reificaba explícitamente a la mujer como objeto sexual pasivo y que reafirmaba el poder masculino”²⁹⁷.

En esta obra de Josefina Molina, la mujer espectadora percibe la necesidad de asumir un papel activo en la vida y es animada a luchar por liberarse del segundo plano al que habitualmente ha sido relegada, tomando con ello las riendas de su propia vida. Igualmente, con la actitud de la directora, la mujer es animada a participar en esa reivindicación desde el mundo del cine, intención que Molina explicita claramente en su deseo de ver aumentado el número de mujeres cineastas, al entender que tienen mucho que decir. En este sentido creemos que podría hacer suyas estas palabras: “El cine no tiene que dejar de ser la ‘fábrica de sueños’ que es; basta con que empiece a transmitir también los sueños de las mujeres, contados por ellas mismas, y no sólo los de los hombres”²⁹⁸.

Es indudable que *Función de noche* gira en torno a un personaje de mujer, la actriz Lola Herrera, su protagonista, pero, como hemos señalado a lo largo de nuestro análisis, una característica del cine de Josefina Molina es el cuidado y rigor con el que dibuja todos sus personajes femeninos, independientemente de la envergadura de su papel e incluso de las simpatías que puedan suscitar algunos de ellos. Así es en la totalidad de sus trabajos incluso en filmes no especialmente subrayados por su condición de cine feminista, recuérdense, por ejemplo a las Guindillas (*El camino*), Fernanda, la reina Isabel de Farnesio o doña Pastora (*Esquilache*) y, además de Lola/Carmen, el prototipo de mujer que simboliza Juana Ginzo (*Función de noche*).

Aun cuando la mirada femenina está presente en la manera de enfrentarse con sus historias y personajes, no siempre Molina hace un cine en femenino. Por ello entendemos que su larga y variada obra la convierte en una auténtica cineasta, sin necesidad de calificativos, pero sin olvidar nunca su condición de mujer que lucha por la igualdad real.

De esa fructífera trayectoria no puede olvidarse lo fecundo de su trabajo sobre todo en los años en que España vive la Transición lo que la convierte en una figura de

²⁹⁷ FRANCISCO, I. de. “Una perspectiva histórica”. En FRANCISCO, I. de., PLANES PEDREÑO, J.A. y PÉREZ ROMERO, E. (eds.). *La mujer en el cine español*. Madrid, Arkadin ediciones, 2010. pp. 21-118, p. 83.

²⁹⁸ CRUZADO RODRÍGUEZ, A. *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista. De los textos a las pantallas*. Sevilla, Arcibel Editores, 2009. p. 136.

esa época, en la que irrumpe, junto con Pilar Miró y Cecilia Bartolomé, conformando la primera generación de mujeres directoras en España, salvando aisladas antecesoras, y convirtiéndose en pioneras que han abierto el camino a las otras generaciones que les han sucedido, posibilitando así la progresiva normalización de un cine hecho por mujeres y desde sus perspectivas. A ese respecto, como se ha dicho, las obras clave con las que estas directoras aparecen en el panorama cinematográfico fueron, por orden de realización, *¡Vámonos, Bárbara!* (C. Bartolomé), *Gary Cooper que estás en los cielos* (P. Miró) y *Función de noche* (J. Molina). Estas películas han sido consideradas “indispensables fuentes históricas tanto para analizar las claves de un momento histórico en general como para abordar el estudio de la Historia de las Mujeres en particular”²⁹⁹. Las tres autoras contribuyeron desde entonces a transformar poco a poco nuestro cine que estaba muy necesitado de cambios desde hacía varias décadas.

Como decíamos en la introducción, con nuestro trabajo creemos haber contribuido a empezar a llenar de contenido el papel como cineasta de Josefina Molina, tarea a la que ha dedicado su vida, como ella misma recoge en unas palabras a propósito del estreno de *Función de noche*, pero que pueden extrapolarse a toda su carrera:

Hoy pienso que esta película fue la consecuencia de todo mi trabajo anterior y la manera de experimentar muchas de las cosas que formalmente me inquietaban. Entre las muchas satisfacciones que tuve por haberla hecho recuerdo el sentimiento placentero de pasar por la Gran Vía ante el cine que se estrenó, a cuya puerta había una larga cola para comprar la entrada; y recuerdo haber brindado mentalmente con aquella adolescente fascinada con Jean Renoir que yo fui, con aquélla que un día decidió dedicarse al cine³⁰⁰.

Desde aquella adolescente que fue, hasta la mujer que hoy ha pasado el testigo con ilusión a sus compañeras del CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales) del que es Presidenta de Honor, Josefina Molina deja atrás una vida llena de cine, cuyo legado son un puñado de obras cinematográficas que ocupan por derecho propio un lugar en la historia del cine español.

²⁹⁹ CASTEJÓN LEORZA, M. *op. cit.* p. 315.

³⁰⁰ MOLINA REIG, J. *op. cit.* pp. 106-107.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Quién es quién en el teatro y el cine español e hispanoamericano*. Vol. II. Barcelona, C.I.L.E.H., 1991.

AA.VV. *Diccionario de Literatura*. Barcelona, Larousse, 2003.

AA.VV. *Literatura española: Una historia de cine*. Madrid, Polifemo, 2005.

ABUÍN GONZÁLEZ, A. "Filmicidad y teatralidad: aspectos comparados de la recepción espectacular". En BECERRA, C. (ed.) [et al.] *Lecturas: imágenes*. Vigo, Servicio de Publicaciones Universidad de Vigo, 2001. pp. 23-51.

AGUILAR CARRASCO, P. "Mujeres realizadoras: una mirada nueva y necesaria". En BECERRA, C. (ed.) [et al.] *Lecturas: imágenes*. Vigo, Servicio de Publicaciones Universidad de Vigo, 2001. pp. 9-21.

ALBERICH, E. "Entrevista con Josefina Molina". *Dirigido por. Revista de Cine*. 1981. nº 87. pp. 20-23.

ALCALÁ, M. "Función de noche". En EQUIPO RESEÑA. *Cine para leer. 1981. Historia crítica de un año de cine*. Bilbao, Mensajero, 1982. pp. 164-168.

ALONSO DE LOS RÍOS, C. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Barcelona, Destino, 1993.

ALVAR EZQUERRA, M. *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid, Gredos, 1987.

ANDRÉS-GALLEGO, J. *Esquilache y el pan (1766)*. New Orleans, University Press of the South, 1996.

ANDRÉS-GALLEGO, J. *El motín de Esquilache, América y Europa*. Madrid, Fundación Mapfre Tavera-C.S.I.C., 2003.

ANES, G. *El antiguo régimen: los Borbones*. Vol. IV de *Historia de España Alfaguara*. Madrid, Alianza Editorial-Alfaguara, 1975.

ANGULO, J. "La ficción teatral se convierte en realidad en «Función de noche»". *Diario El País*, 29 de septiembre de 1981. p. 45.

ANSÓN, A. [et al.] (eds.). *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) y Excma. Diputación de Zaragoza, 2010.

ARANZUBIA COB, A. *Carlos Serrano de Osma: Historia de una obsesión*. Madrid, Cuadernos de la Filmoteca Española, nº 11, 2007.

ARRANZ, F. (dir.). *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Madrid, Cátedra, 2010.

AUMONT, J. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona, Paidós, 1997.

BALLESTEROS, I. *Cine (ins) urgente textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid, Fundamentos, 2001.

BELLINI, G. “Prólogo”. En DELIBES, M. *Los estragos del tiempo. El camino. La mortaja. La hoja roja*. Barcelona, Ediciones Destino, 1999. pp. 9-22.

BELLINI, G. “Prólogo”. En DELIBES, M. *Obras completas*. Barcelona, Círculo de Lectores-Ediciones Destino, 2007. Vol. I. pp. LIX-LXXIV.

BENAVENT GOÑI, F.M. *Cine español de los noventa. Diccionario de películas, directores y temático*. Bilbao, Ediciones Mensajero, 2000.

BENET FERRANDO, V.J. *La cultura del cine. Introducción a la historia y a la estética del cine*. Barcelona, Paidós, 2004.

BLANCAS ÁLVAREZ, S. “Influencia de Saul Bass en la obra del diseñador Juan Gatti”. En ZURIÁN HERNÁNDEZ, F.A. y VÁZQUEZ VARELA, C. *Almodóvar: El cine como pasión*. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. pp. 337-349.

BORDWELL, D. y THOMPSON, K. *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 2002.

BUSTOS DEUSO, M.L. *La mujer en la narrativa de Delibes*. Valladolid, Servicio de Publicaciones Universidad de Valladolid, 1991.

CAMUS, M. “El problema de las equivalencias entre libro y filme: a propósito de *Los santos inocentes*”. En POYATO SÁNCHEZ, P. (ed.). *Lo rural en el cine español*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba-Ayuntamiento de Dos Torres, 2007. pp. 165-179.

CAPARRÓS LERA, J.M. *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al <cambio> socialista (1975-1989)*. Barcelona, Anthropos, 1992.

CARMONA, R. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 2000.

CASCAJOSA VIRINO, C. “Mujeres creadoras de ficción televisiva en España”. En SANGRO, P. y PLAZA, J.F. (eds.). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona, Kaplan-Laertes, 2010. pp. 177-197.

CASSETTI, F. y DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1998.

- CASTAÑEDA CEBALLOS, P. "Josefina Molina. Soy feminista porque soy mujer". *Meridiana. Revista del Instituto Andaluz de la Mujer*. 1998, nº 11. pp. 42-45.
- CASTEJÓN LEORZA, M. "Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres". *Revista Berceo*. Logroño, 2004, nº 147. pp. 303-327.
- CASTRO DE PAZ, J.L. "Introducción: Historia y análisis del filme. Breve estado de la cuestión". En CASTRO DE PAZ, J.L.; COUTO CANTERO, P. y PAZ GAGO, J.M. (eds). *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid, Visor-Universidade da Coruña, 1999. pp. 13-34.
- CASTRO GARCÍA, A. *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*. Oviedo, KRK, 2009.
- CEBOLLEDA, P. y RUBIO GIL, L. *Enciclopedia del cine español. Cronología*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- CELMA, M.P. "Introducción". En CELMA, M.P. (ed.). *Miguel Delibes. Homenaje Académico y Literario*. Valladolid, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, 2003. pp. 17-28.
- CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Edición del Instituto Cervantes, Biblioteca Clásica, Vol. 50, 1998.
- COLAIZZI, G. (ed.). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia, Ediciones Episteme, 1995.
- COLAIZZI, G. "Cine e imaginario sociosexual". En SELVA MASOLIVER, M. y SOLÀ ARGUIMBAU, A. (comp.). *Diez años de la Muestra Internacional de filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*. Barcelona, Paidós, 2002. pp. 41-56.
- COMPANY, J.M. *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 1987.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A. *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista. De los textos a las pantallas*. Sevilla, Arcibel Editores, 2009.
- DELIBES, M. *El camino*. Barcelona, Ediciones Destino, 1994.
- DELIBES, M. *Dos mujeres. Cinco horas con Mario. Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona, Destino, 2000.
- DEVESA, D. y POTES, A. (coords.) *Seis mujeres guionistas. Contar historias, crear imágenes*. Málaga, Festival de Cine Español de Málaga-Ayuntamiento de Málaga, 1999.
- DÍAZ, L. *La televisión en España. 1949-1995*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- DÍAZ-PLAJA, F. *La vida española en el siglo XVIII*. Barcelona, Ediciones A. Martín, 1946.
- DÍAZ-PLAJA, G. "Cinco horas con Mario, de Miguel Delibes". *ABC*, Madrid, 16 de febrero de 1967. p. 26.

- DOMÉNECH, R. *Antonio Buero Vallejo. Historia de una escalera. Las Meninas*. Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- DONAPETRY CAMACHO, M. *Toda ojos*. Oviedo, KRK Ediciones, 2001.
- EGIDO, T. *Sátiras políticas de la España Moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- EQUIPO MADRID DE ESTUDIOS HISTÓRICOS. *Carlos III, Madrid y la Ilustración: contradicciones de un proyecto reformista*. Madrid, Siglo XXI, 1988.
- FARO FORTEZA, A. *Películas de libros*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, R. *Carlos III*. Madrid, Arlanza, 2001.
- FIERRO NOVO, A. *Atlas ilustrado del cine español*. Madrid, Susaeta, 2009.
- FONSECA AGUILAR, V. [et al.]. *Miradas de mujer. Ensayos cinematográficos*. Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía, 1996.
- FORNIELES ALCARAZ, J. “Historia y novela en los primeros años de la transición”. En QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R. (coord.). *Historia de la transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. pp. 421-431.
- FRANCISCO, I. de. “Una perspectiva histórica”. En FRANCISCO, I. de., PLANES PEDREÑO, J.A. y PÉREZ ROMERO, E. (eds.). *La mujer en el cine español*. Madrid, Arkadin ediciones, 2010. pp. 21-118.
- FREIXAS, L. “La marginación femenina en la cultura”. Diario *El País*, 3 de mayo de 2008. p. 29.
- FUSI AIZPURUA, J.P. y CALVO SERRALLER, F. *El espejo del tiempo. La historia y el arte de España*. Madrid, Taurus, 2009.
- GADAMER, H.G. *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme, 1997.
- GALÁN FERNÁNDEZ, D. *Pilar Miró. Nadie me enseñó a vivir*. Barcelona, Plaza & Janés, 2006.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, F. *Historia de España. De Atapuerca al Euro*. Barcelona, Planeta, 2002.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, F. *Historia de España desde el arte*. Barcelona, Planeta, 2007.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. *Miguel Delibes. La imagen escrita*. Valladolid, 38 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1993.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. “Delibes y el cine: Historia de una mutua fascinación”. Revista *República de las Letras. Cine y Literatura*. Madrid, Asociación Colegial de Escritores de España. Noviembre 1997, nº 54. pp. 161-170.

- GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. "Miguel Delibes: vida y obra al unísono". En CELMA, M.P. (ed.). *Miguel Delibes. Homenaje Académico y Literario*. Valladolid, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, 2003. pp. 31-42.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. *El quiosco de los helados. Miguel Delibes de cerca*. Barcelona, Destino, 2005.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. "Introducción: Ellos son, en buena parte, mi biografía". En DELIBES, M. *Obras completas*. Barcelona, Círculo de Lectores-Ediciones Destino, 2007. Vol. I. pp. XIX-LVIII.
- GARCÍA LÓPEZ, J. *Historia de la literatura española*. Barcelona, Vicens Vives, 1973.
- GARCÍA-POSADA, M. "Carmen Sotillo, veinte años más tarde". *ABC*, Madrid, 6 de septiembre de 1986. p. 43.
- GAUDREAU, A. y JOST, A. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 2001.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- GIMFERRER, P. *Cine y literatura*. Barcelona, Seix Barral, 1999.
- GÓMEZ, C. "Josefina Molina dirige «Esquilache»". *Imágenes de actualidad*. Septiembre 1988, nº 63. pp. 6-8.
- GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, R. *La producción cinematográfica española: de la transición a la democracia (1976-1986)*. Bilbao, Mensajero, 1989.
- GÓMEZ GÓMEZ, A. "Trampantojos cinematográficos o el diálogo entre las artes". *Paradigma: revista universitaria de cultura*. 2005, nº 1. pp. 12-15.
- GÓMEZ GÓMEZ, A. (coord.). *Cine, arte y artistas*. Málaga, Fundación Picasso-Ayuntamiento de Málaga, 2008.
- GÓMEZ GÓMEZ, A. y POYATO SÁNCHEZ, P. (coords.). *Profundidad de campo: más de un siglo de cine rural en España*. Málaga, Luces de Gálibo, 2010.
- GÓMEZ VILCHES, J. (dir). *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*. Málaga, Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento, 1998.
- GONZÁLEZ, J.R. "Miguel Delibes: los caminos de un novelista". En CELMA, M.P. (ed.). *Miguel Delibes. Homenaje Académico y Literario*. Valladolid, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, 2003. pp. 43-60.
- GONZÁLEZ ESPINA, C. *El "Café Gijón". Reportaje documental y gráfico sobre el premio de novela del centenario café madrileño*. Gijón, Llibros del Peixe, 2001.
- GUARINOS GALÁN, V. *Teatro y cine*. Sevilla, Padilla Libros, 1996.
- GUARINOS GALÁN, V. (ed.) *Alicia en Andalucía*. Granada, Filmoteca de Andalucía, 1999.
- GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, R. *Historia del Cine*. Vol. 2. Barcelona, Lumen, 1971.

GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, R. y FONT BLANCH, D. *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona, Euros, 1975.

GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, R. "Cine y literatura: encuentros y desencuentros". En BECERRA, C. (ed.) [et al.]. *Lecturas: imágenes*. Vigo, Servicio de Publicaciones Universidad de Vigo, 2001. pp. 97-102.

HERNÁNDEZ LES, J. y GATO LUACES, M. *El cine de autor en España*. Madrid, Castellote Editor, 1978.

HERNÁNDEZ LEZ, J. "Josefina Molina". *Revista Papeles de Cine. Casablanca*. Noviembre 1981. nº 11. pp. 14-17.

HUERTA FLORIANO, M.A. "La mujer en el cine del tardofranquismo: el caso de la «tercera vía»". En SANGRO, P. y PLAZA, J.F. (eds.). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona, Kaplan-Laertes, 2010. pp. 79-96.

IGLESIAS FEIJOO, L. (ed.) *Antonio Buero Vallejo. Un soñador para un pueblo*. Madrid, Espasa Calpe, 1994.

IRAZÁBAL MARTÍN, C. *Alice, si está. Directoras de cine europeas y norteamericanas 1896-1996*. Madrid, Horas y horas, 1996.

JAIME, A. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid, Cátedra, 2000.

JEREZ FARRÁN, C. "Las bodas de Doña Carnal y Don Cuaresma en "Cinco horas con Mario". En VILANOVA, A. (coord.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 3. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1992. pp. 3-18.

KAPLAN, E.A. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra, 1998.

KUHN, A. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991.

LARA, F. "La transición española a través del cine". En AA.VV. *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)*. Salamanca, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2004. pp. 123-138.

LAURETIS, T. de. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Cátedra, 1992.

LAURETIS, T. de. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, Horas y horas, 2000.

LÓPEZ, J.L. *Diccionario de películas españolas*. Madrid, Ediciones JC, 2000.

LÓPEZ GARCÍA, J.M. *El motín contra Esquilache. Crisis y protesta popular en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

LÓPEZ MARTÍNEZ, L. *La novelística de Miguel Delibes*. Murcia, Universidad de Murcia, 1973.

MARTÍN GAITE, C. *Agua pasada*. Barcelona, Anagrama, 1993.

- MARTÍNEZ TEJEDOR, M.C. “Mujeres al otro lado de la cámara (¿Dónde están las directoras de cine?)”. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, 2007-2008, nº 20-21. pp. 315-340.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D. *Estudios de literatura española*. Barcelona, Anthropos, 1987.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D. “Naturaleza y hombre en tres novelas de Delibes”. En CUEVAS GARCÍA, C. (ed.). *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga. Barcelona, Anthropos, 1992. pp. 293-302.
- MELENDO CRUZ, A. *Antonioni. Un compromiso ético y estético*. Córdoba, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Filmoteca de Andalucía, 2010.
- MERINO, A. *Diccionario de mujeres directoras*. Madrid, Ediciones JC, 1999.
- MÍNGUEZ ARRANZ, N. *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998.
- MOLINA FOIX, V. “Función de noche”. En Revista *Fotogramas*. Noviembre 1981, nº 1668. p. 62.
- MOLINA REIG, J. *Sentada en un rincón*. Valladolid, 45 Semana Internacional de Cine, 2000.
- MONCHO AGUIRRE, J. *Cine y Literatura. La adaptación literaria en el cine español*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1986.
- MONJAS, Ch. L. “Lola Herrera, Josefina Molina, Iciar Bollaín. *Función de Noche*. Una función real”. *Academia. Revista del Cine Español*. Abril 2010, nº 166. p. 16.
- MONJAS, Ch. L. y MORÁN, J. MG. “Josefina Molina. Goya de Honor 2012”. *Academia. Revista del Cine Español*. Noviembre 2011, nº 183. pp. 4-7.
- MONLEÓN, J. “*Cinco horas con Mario*, al teatro. La pequeña burguesía del franquismo”. *Triunfo*. nº 880, 8 de diciembre de 1979.
- MONTERDE, J.E.; SELVA, M. y SOLÀ, A. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid, Akal, 2001.
- NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, T.; SILVA ORTEGA, M. Y VERA BALANZA, T. (coords.). *Directoras de Cine Español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2012.
- ORTIZ, A. y PIQUERAS, M.J. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 2003.
- PACO, M. de. “Buero Vallejo y el cine”. En ROMERA CASTILLO, J. (ed.) *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Casa de América, Madrid, 27-29 de junio de 2001. Madrid, Visor Libros, 2002. pp. 91-105.
- PALACIO, M. *Historia de la televisión en España*. Madrid, Gedisa, 2001.

- PARRONDO COPEL, E. "Feminismo y cine. Notas sobre treinta años de historia". *Secuencias: Revista de historia del cine*. 1995, nº 3. pp. 9-20.
- PAVÉS BORGES, G.M. "Don Quijote, transido de luz". *Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*. La Laguna (Tenerife), 2006, nº 4. pp. 27-40.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. *Manual de Literatura española. XIII. Posguerra: narradores*. Pamplona, Cénlit Editores, 2000.
- PEÑA ARDID, C. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra, 1999.
- PEÑA ARDID, C. "Las primeras grandes series literarias de la Transición: *La saga de los Rius, Cañas y Barro*". En ANSÓN, A. [et al.] (eds.). *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, 2010. pp. 71-96.
- PERALES BAZO, F. *El cartel cinematográfico*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999.
- PÉREZ BOWIE, J.A. *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- PÉREZ BOWIE, J.A. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- PÉREZ BOWIE, J.A. "Hacia un nuevo concepto de la teatralidad cinematográfica. Notas sobre la recepción de las teorías de André Bazin en España (1950-1961)". En BECERRA, C. (ed.) *Lecturas: Imágenes. Vol. VI. Cine y Teatro*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2009. pp. 47-68.
- PÉREZ BOWIE, J.A. (ed.) *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- PÉREZ PERUCHA, J. (ed.). *Antología Crítica del Cine Español 1906-1995*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997.
- PIQUERAS GÓMEZ, M.J. *Cine y pintura*. Valencia, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, 1998.
- PLANES PEDREÑO, J.A. "Una perspectiva temática y transversal". En FRANCISCO, I. de., PLANES PEDREÑO, J.A. y PÉREZ ROMERO, E. (eds.). *La mujer en el cine español*. Madrid, Arkadin ediciones, 2010. pp. 163-293.
- PORTÚS PÉREZ, J. (ed.) *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.
- POYATO SÁNCHEZ, P. *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinematográfica*. Granada, Grupo Editorial Universitario, 2006.
- POYATO SÁNCHEZ, P. "Filiación (literaria e iconográfica) y relaciones (formales y conceptuales) de la obra fílmica. A propósito de *Ensayo de un crimen* (Buñuel, 1955)". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 2010, nº 106. pp. 227-250.

- PUIGDOMÈNECH, J. *Treinta años de cine español en democracia (1977-2007)*. Madrid, Ediciones JC, 2007.
- QUESADA RODRÍGUEZ, L. *La novela española y el cine*. Madrid, Ediciones JC, 1986.
- QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R. “La Transición a la democracia: una perspectiva historiográfica”. En QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R. (coord.). *Historia de la transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. pp. 13-27.
- REGLÁ, J., JOVER, J.M. y SECO, C. *España moderna y contemporánea*. Barcelona, Teide, 1967.
- REY, A. *La originalidad novelística de Delibes*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1975.
- RÍOS CARRATALÁ, J.A. *El teatro en el cine español*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M.C. y VIÑUELA SUÁREZ, E. (coords.). *Diccionario crítico de directoras de cine europeas*. Madrid, Cátedra, 2001.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. “Teatro y cine”. *Revista República de las Letras. Cine y Literatura*. Madrid, Asociación Colegial de Escritores de España. Noviembre 1997, nº 54. pp. 91-104.
- RUZAFÁ ORTEGA, R. (ed.). *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2004.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, A. *Iniciación al cine moderno*. Madrid, Novelas y Cuentos, 1973.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. “El cine español y la transición”. En AA.VV. *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995. pp. 85-98.
- SEGER, L. *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid, Rialp, 1993.
- SOTO CARMONA, A. *Transición y cambio en España. 1975-1996*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- TAIBO, F. I. *Un cine para un imperio*. Madrid, Oberon, 2002.
- TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (coords.). *Historia General del Cine*. Vol. I. Madrid, Cátedra, 1998.
- TORRENTE BALLESTER, G. *Literatura Española Contemporánea*. Vol. I. Madrid, Guadarrama, 1964.

TRENZADO ROMERO, M. *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.

TRENZADO ROMERO, M. "El cine español de la Transición: desmontando a Franco". En QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R. (coord.). *Historia de la transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. pp. 433-448.

TUDELA, M. [et al.]. *Café Gijón: 100 años de historia: nombres, vidas, amores y muertes*. Madrid, Kaydeda, 1988.

TUSELL GÓMEZ, J. *La transición a la democracia (España, 1975-1982)*. Madrid, Espasa Calpe, 2007.

URRUTIA, J. *Imago Litterae. Cine y literatura*. Sevilla, Alfar, 1984.

UTRERA MACÍAS, R. *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid, Ediciones JC, 1985.

UTRERA MACÍAS, R. *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*. Sevilla, Alfar, 1987.

UTRERA MACÍAS, R. "Un soñador para un pueblo: Esquilache". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. Diciembre 1989, nº 516. pp. 26-27.

UTRERA MACÍAS, R. (ed.). *Televisión, teatro y cine*. Cuadernos de Eihceroa. nº 2. Sevilla, Padilla Libros, 2003.

UTRERA MACÍAS, R. *Las rutas del cine en Andalucía*. Sevilla, Andalucía Abierta, 2005.

VERNON, K.M. "Cine de mujeres, contra-cine: la obra filmica de Josefina Molina". En LÓPEZ, A. *Discurso femenino actual: ensayos críticos sobre la teoría del feminismo*. San Juan de Puerto Rico, Publicaciones de la Universidad de Puerto Rico, 1995. pp. 225-252.

VERTOV, D. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona, Labor, 1974.

VILANOVA ANDREU, A. "Cinco horas con Mario o el arte de entender las razones del otro". En CUEVAS GARCÍA, C. (ed.). *Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector*. Actas del V Congreso de literatura española contemporánea. Barcelona, Anthropos, 1992. pp. 131-167.

VILLANUEVA PRIETO, D. "Autobiografía (Camilo José Cela) y biografía (Ricardo Franco) de Pascual Duarte". En POYATO SÁNCHEZ, P. (ed.). *El realismo y sus formas en el cine rural español*. Córdoba, Diputación de Córdoba-Ayuntamiento de Dos Torres, 2008. pp. 51-84.

VILLEGAS LÓPEZ, M. *Los grandes nombres del cine*. Barcelona, Planeta, 1973.

WOGATZKE-LUCKOW, G. "La evolución de las posiciones ideológicas en el repertorio de personajes en la obra narrativa de Miguel Delibes (1947-1987)". En CUEVAS GARCÍA, C. (ed.). *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*. Actas del

V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga. Barcelona, Anthropos, 1992. pp. 183-192.

ZUNZUNEGUI DÍEZ, S. *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid, Cátedra, 1994.

ZUNZUNEGUI DÍEZ, S. *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós, 1996.

ZUNZUNEGUI DÍEZ, S. *La mirada plural*. Madrid, Cátedra, 2008.

FUENTES EN INTERNET

AA.VV. “Biografía literaria”. Centro Virtual Cervantes. [Online], Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/delibes/biografia.htm>. (Fecha de consulta: 09 de enero de 2011).

AA.VV. “El camino”. Centro Virtual Cervantes. [Online], Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/delibes/obra/camino.htm>. (Fecha de consulta: 09 de enero de 2011).

ALBERICH SOTOMAYOR, J.M. “*Cinco horas con Mario* o el tiro por la culata”. *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. 2004, nº 32. pp. 215-221. [Online], Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/rasbl/32/art_9.pdf (Fecha de consulta: 12 de febrero de 2012).

ARIAS SOLÍS, F. “La voz de la honradez intelectual”. *Rincón Literario. El mirador de la Subbética*. Abril 2000. [Online], Disponible en: <http://www.gonvi.com/elmirador/rincon-literario/rincon19.htm>. (Fecha de consulta: 24 de febrero de 2010).

AYORA DEL OLMO, A. *La obra literaria de José Luis Aguirre*. Valencia, Universitat Jaume I, 2004. [Online], Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/10436>. (Fecha de consulta: 11 de septiembre de 2012).

BIHAR, R. “Un estudio comparativo entre *Cinco Horas con Mario* de Miguel Delibes y *Una Criatura Gentil* de Fiodor Dostoievsky”. *Revista Castilla: Estudios de Literatura*. 2010, nº 1. pp. 310-322. [Online], Disponible en: <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/23>. (Fecha de consulta: 23 de febrero de 2012).

BOTTARO, M.G. “La ironía como artificio constructivo en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes”. *Revista Gramma*. 2001. Vol. 13. nº 34. pp. 20-56. [Online], Disponible en: <http://www.biblioteca.salvador.edu.ar/Bibdigital/Gramma/34/pa0-0000.html?t=1&h=20>. (Fecha de consulta: 24 de febrero de 2012).

CERÓN GÓMEZ, J.F. “La literatura como coartada. Adaptaciones literarias, legitimación cultural y libertad de expresión”. En VERA MÉNDEZ, J.D. y SÁNCHEZ JORDÁN, A. (eds.). *Cine y literatura: el teatro en el cine*. pp. 274-278. [Online],

Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cine-y-literatura--el-teatro-en-el-cine-0/> (Fecha de consulta: 21 de diciembre de 2010).

CONTRERAS DE LA LLAVE, N. "Entrevista con Josefina Molina". Revista *Quaderns de Cine*. Alicante, 2010, nº 5. pp. 33-36. [Online], Disponible en: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13957/1/Quaderns_Cine_5_05.pdf. (Fecha de consulta: 03 de diciembre de 2010).

CRUZ, J. "Miguel Delibes, «un cazador que escribe»". Diario *El país*, 13 de marzo de 2010. [Online], Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Miguel/Delibes/cazador/escribe/elpepicul/20100313elpepicul_4/Tes. (Fecha de consulta: 05 de febrero de 2011).

DOMÍNGUEZ MILLÁN, E. "La aportación de la verdad histórica". Revista Virtual *El Curioso Impertinente*. Marzo 2001, nº 1. [Online], Disponible en: <http://www.aache.com/escritores/buero5.htm>. (Fecha de consulta: 11 de abril de 2010).

JURADO DOMÍNGUEZ, P. "*Cinco horas con Mario*: a caballo entre la novela y el drama". Revista *I+E* (Revista de Investigación y Educación). Diciembre 2003, nº 4. pp. 1-15. [Online], Disponible en: <http://www.csi-f.es/sites/default/files/mario.pdf> (Fecha de consulta: 15 de enero de 2012).

LARRAZ, F. "Aspectos ideológicos en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes". Revista *Chilena de Literatura*. Abril 2009, nº 74. pp. 213-223. [Online], Disponible en: <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/1356/1253>. (Fecha de consulta: 22 de enero de 2012).

MANZO-ROBLEDO, F. "Aspectos formales e ideológicos en la exploración de la conciencia femenina de *Cinco horas con Mario*". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2000, nº 14. [Online], Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/5mariob.html>. (Fecha de consulta: 15 de enero de 2012).

MELENDO CRUZ, A. "¿Está dirigido el "Arte Nuevo" a una minoría especialmente dotada? El caso de Michelangelo Antonioni...". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. 2010, nº 1. pp. 89-100. [Online], Disponible en: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema>. (Fecha de consulta: 22 de marzo de 2010).

MELENDO CRUZ, A. "La naturaleza metafílmica de *Los abrazos rotos*". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. 2012, nº 5. pp. 41-61. [Online], Disponible en: (Fecha de consulta: 11 de enero de 2013).

ORTIZ HERAS, M. "Mujer y dictadura franquista". *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*. Mayo 2006, nº 28. pp. 1-26. [Online], Disponible en: <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ortizheras.pdf>. (Fecha de consulta: 03 de diciembre de 2012).

PEDROSA, J.M. "La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España". Revista Electrónica *Culturas Populares*. Septiembre-Diciembre 2006, nº 3. [Online], Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/pedrosa.pdf>. (Fecha de consulta: 11 de febrero de 2010).

PUIGGARÍ, J. “Monografía histórica e iconografía del traje”. [Online], Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46861641323353941754491/p000012.htm> (Fecha de consulta: 31 de marzo de 2010).

PUJANTE CASCALES, B. “*Un soñador para un pueblo y Esquilache*, su adaptación cinematográfica”. En VERA MÉNDEZ, J.D. y SÁNCHEZ JORDÁN, A. (eds.). *Cine y Literatura: el teatro en el cine*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. pp. 136-142. [Online], Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cine-y-literatura--el-teatro-en-el-cine-0/> (Fecha de consulta: 10 de mayo de 2010).

RAMÍREZ GÓMEZ, D. “Adaptaciones inconfesadas en el cine español”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. 2011, nº 3. pp. 118-130. [Online], Disponible en: [http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&op=view&path\[\]=14](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&op=view&path[]=14). (Fecha de consulta: 22 de mayo de 2012).

SÁNCHEZ VIDAL, A. “Cine y Museo del Prado”. Enciclopedia online Museo Nacional del Prado. [Online], Disponible en: <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/cine-y-el-museo-del-prado/>. (Fecha de consulta: 02 de marzo de 2010).

SEDEÑO VALDELLÓS, A.M. y MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, E. “La influencia de la pintura en el cine”. [Online], Disponible en: http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/pintura_cine_influencia.htm#Barry_Lyndon,_de_Stanley_Kubrick,_y_sus_referencias_pict%C3%B3ricas_ (Fecha de consulta: 02 de marzo de 2010).

SELVA MASOLIVER, M. y SOLÀ ARGUIMBAU, A. “Una nueva configuración de la cultura audiovisual: la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona”. *Quaderns del CAC* (Consejo del Audiovisual de Cataluña). 2003, nº 15. pp. 87-91. [Online], Disponible en: http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q15selvasola_ES.pdf (Fecha de consulta: 26 de abril de 2012).

SOBEJANO, G. “Los poderes de Antonia Quijana (Sobre «*Cinco horas con Mario*» de Miguel Delibes)”. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. [Online], Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-poderes-de-antonia-quijana-sobre-cinco-horas-con-mario-de-miguel-delibes-0/> (Fecha de consulta: 22 de enero de 2012).

APÉNDICES

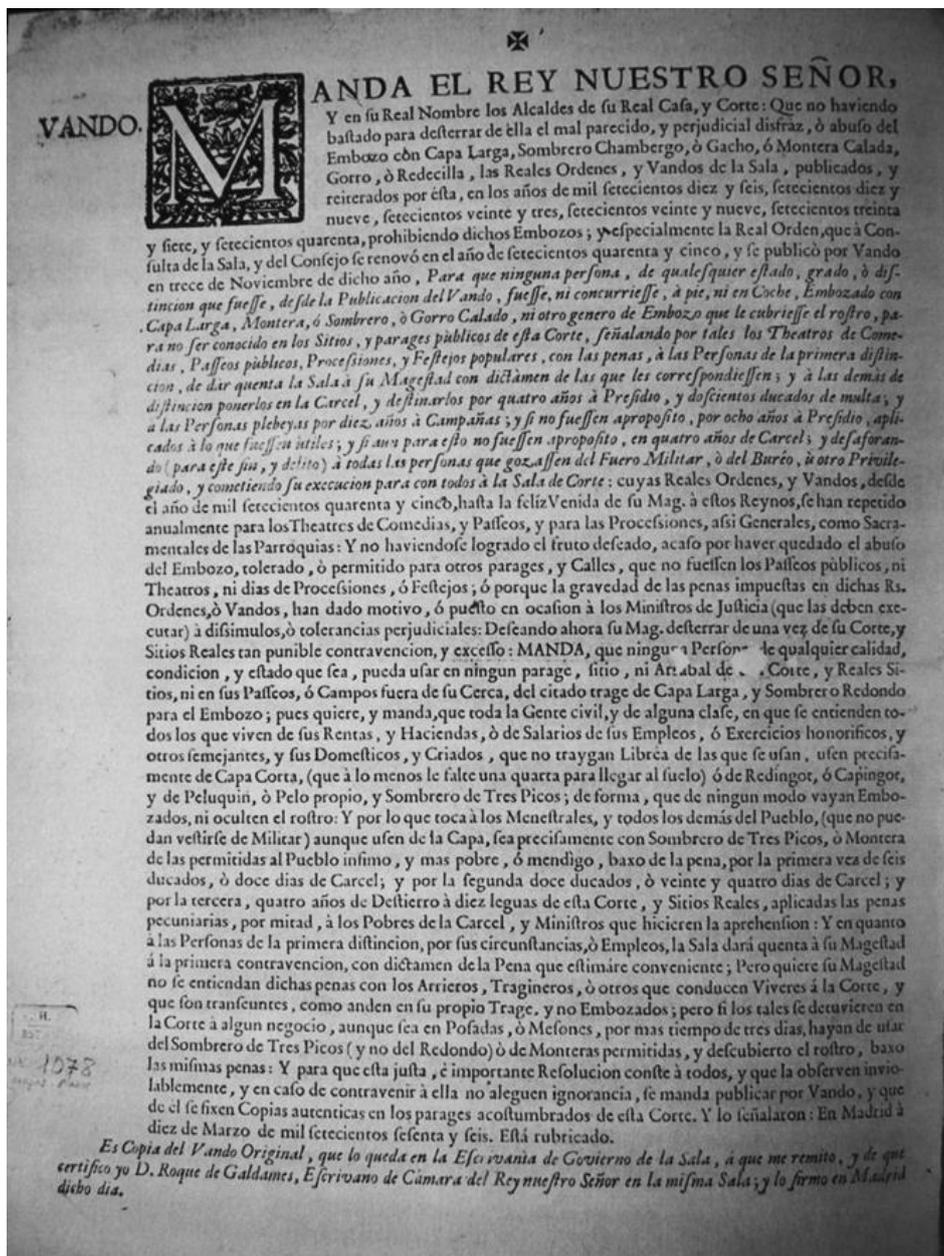


Imagen 1. Bando de la Sala de Alcaldes, publicado el 10 de marzo de 1766, mediante el cual se prohibía el uso en la corte del traje español. Ministerio de Cultura. Archivo Histórico Nacional, Estado, Leg. 4.900, nº 25.

Tomado de LÓPEZ GARCÍA, J.M. *El motín contra Esquilache. Crisis y protesta popular en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

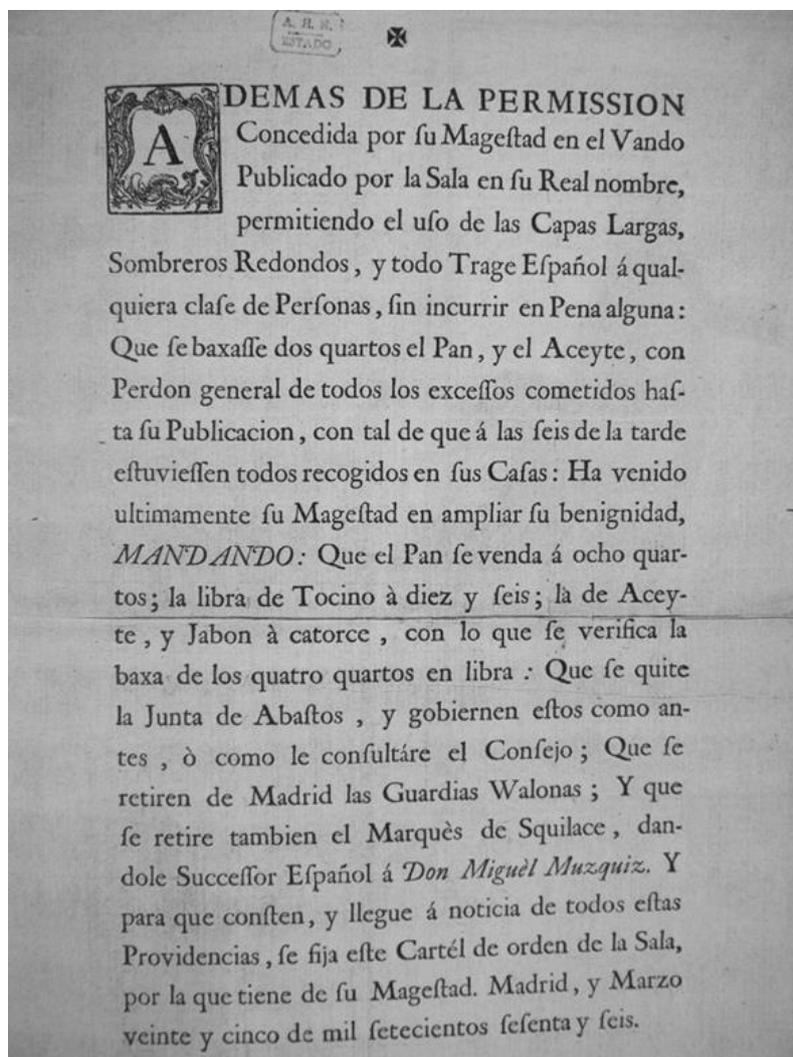


Imagen 2. Bando de la Sala de Alcaldes, publicado el 25 de marzo de 1766, en el que se anuncian las rebajas de los mantenimientos esenciales, la supresión de la Junta de Abastos, la retirada de las Guardias Valonas y el destierro de Esquilache. Ministerio de Cultura. Archivo Histórico Nacional, Estado, Leg. 4.900, nº 23.

Tomado de LÓPEZ GARCÍA, J.M. *El motín contra Esquilache. Crisis y protesta popular en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

APÉNDICE 2

FILMOGRAFÍA DE JOSEFINA MOLINA³⁰¹:

1. Cine:

- *Cárcel de mujeres* (1964). E.O.C. práctica de curso.
- *La otra soledad* (1966). E.O.C. práctica de curso.
- *Aquel humo gris* (1967). E.O.C. práctica de curso.
- *Melodrama infernal* (1968). E.O.C. práctica final.
- *Vera, un cuento cruel* (1973).
- *La tilita* (1979). Episodio del filme *Cuentos eróticos*.
- *Función de noche* (1981).
- *Esquilache* (1988).
- *Lo más natural* (1990).
- *La Lola se va a los puertos* (1993).

2. Televisión:

• Programas documentales:

- *Écija* (1967).
- *Almagro* (1968).
- *Feria en Córdoba* (1968).
- *Retablo del valle de los Pedroches* (1971).
- *La mujer y el deporte* (1973).
- *Las sufragistas* (1975).
- *Averroes* (1981).
- *María Calderón, "la Calderona"* (1938).

³⁰¹ Son muchas las referencias a la obra realizada por esta autora y las recopilaciones que se hacen del conjunto de su producción, aunque no todas ellas coincidan en la relación de las mismas o sean igualmente completas. Para elaborar una síntesis de su obra hemos seguido la que aparece en el libro MOLINA REIG, J. *Sentada en un rincón*, Valladolid, 45 Semana Internacional de Cine, 2000. Esta obra viene avalada por la seriedad y prestigio del festival de cine de Valladolid además de que su contenido cuenta con la revisión por parte de la cineasta. Otras aproximaciones a la relación de obras de la autora se encuentran en: BENAVENT GOÑI, F.M. *Cine español de los noventa. Diccionario de películas, directores y temático*. Bilbao, Ediciones Mensajero, 2000; CEBOLLEDA, P. y RUBIO GIL, L. *Enciclopedia del cine español. Cronología*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996; DEVESA, D. y POTES, A. (coords.) *Seis mujeres guionistas. Contar historias, crear imágenes*. Málaga, Festival de Cine Español de Málaga-Ayuntamiento de Málaga, 1999; IRAZÁBAL MARTÍN, C. *Alice, si está. Directoras de cine europeas y norteamericanas 1896-1996*. Madrid, Horas y horas, 1996; LÓPEZ, J.L. *Diccionario de películas españolas*. Madrid, Ediciones JC, 2000; AA.VV. *Quién es quién en el teatro y el cine español e hispanoamericano*. Vol. II. Barcelona, C.I.L.E.H., 1991.

- *Lope de Vega* (1983).
- *Almanzor* (1985).
- *Monet en España* (1987).
- *Juan Habichuela* (1996).
- *Cañizares* (1996).
- *Azinhaga, Lisboa, Lanzarote* (1998).
- *La Rioja, Barcelona: sombras en el bosque* (1998).
- *San Roque, Ronda, Córdoba: pretérito imperfecto* (1998).
- *Alburquerque: nostalgia en blanco y negro* (1998).

• Programas de ficción:

- *La metamorfosis* (1969).
- *Mi tío Jules* (1969).
- *El hundimiento de la casa Usher* (1970).
- *Epílogo* (1970).
- *Judith* (1970).
- *Noches blancas* (1970).
- *La casa del juez* (1970).
- *Cada cual a su gusto* (1970).
- *Solar en venta* (1970).
- *Casa de muñecas* (1971).
- *Vera* (1971).
- *La marquesa de O* (1971).
- *Mademoiselle Lowenzorn* (1971).
- *Eleonora* (1971).
- *Rebeca y el capitán* (1971).
- *Blasones y talegas* (1971).
- *La prudente venganza* (1971).
- *La rama seca* (1972).
- *No te vayas así* (1972).
- *El hombre que corrompió una ciudad* (1972).
- *Un suceso inesperado* (1972).
- *El cochero* (1972).
- *Flores tardías* (1972).
- *La humillación de los Northmore* (1972).
- *Hermann y Dorotea* (1972).
- *Madame Firmiani* (1972).
- *Don Lesmes* (1973).
- *Aire frío* (1974).
- *Durero: la búsqueda de la identidad* (1974).
- *Doña Luz* (1974).
- *La promesa* (1974).
- *Hedda Gabler* (1975).

- *La leyenda de la Rubia y el Canario* (1976).
- *Anna Christie* (1976).
- *El camino* (1977).
- *Rosaura a las diez* (1978).
- *Teresa de Jesús* (1983).
- *La mujer sola* (1986).
- *Cosas que pasan* (1990).
- *Entre naranjos* (1997).

• Colaboraciones:

- *Nuestra edad* (Claudio Guerín Hill, 1964). Práctica E.O.C., curso 1963-64. Ayudante de dirección.
- *Día de justicia* (Santiago San Miguel, 1964). Práctica E.O.C., curso 1963-64. Secretaria de rodaje.
- *Luciano* (Claudio Guerín Hill, 1965). Práctica E.O.C., curso 1964-65. Ayudante de dirección.
- *Córdoba* (Claudio Guerín Hill, 1967). Producción: TVE. Programa: “Conozca usted España”. Ayudante de dirección.
- *Ricardo III* (Claudio Guerín Hill, 1967). Producción: TVE. Programa: “Teatro de siempre”. Ayudante de dirección.
- *El mito de Fausto* (Claudio Guerín Hill, 1968). Producción: TVE. Programa: “Teatro de siempre”. Ayudante de dirección.

3. Teatro:

- *Cinco horas con Mario* (1979).
- *Motín de brujas* (1980).
- *No puede ser... el guardar una mujer* (1987).
- *Los últimos días de Enmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffman* (1990).
- *Cartas de amor* (1992).
- *La lozana andaluza* (2002).
- *Cinco horas con Mario* (2010).

APÉNDICE 3

3.1. FICHA TÉCNICA DE LA SERIE *EL CAMINO*

Guion	Jesús Martínez de León, Josefina Molina
Sonido	Antonio Yeti
Vestuario	Carmen G. Villa
Música original	Román Alis
Montaje	José Luis Gil
Director artístico	Rafael Palmero
Director fotografía	Magi Torruella
Productor ejecutivo	Salvador Agustín
Dirección	Josefina Molina
Ayudante de dirección	Daniel Herranz
Script	Gloria A. Roldán
Ayudantes de producción	José Aranda Pilar Noreña
Regidor	Eulogio Arias
2º operador	Javier Merino
Foquista	Curro Mendivi
Ambientador de escenario	José L. Sacristán
Ayudante de decoración	Félix Murcia
Maquillaje	Juan Sánchez
Peluquería	Inés González
Ayudante de maquillaje	Carmen Valverde
Ayudante de sonido	Julián del Santo

Ayudante de montaje

Nana Cibrián

FICHA ARTÍSTICA DE LA SERIE *EL CAMINO*

Fernando Aguilera	Daniel, el Mochuelo
Francisco Casares	El padre
Amparo Valle	La madre
Francisco Sañudo	Roque, el Moñigo
Paloma Pagés	Sara
Luis Baar Boo	Paco, el herrero
Amparo Baró	Lola, la Guindilla mayor
Fernando Sánchez Polack	Andrés, el zapatero
Pedro Luis del Castillo	Germán, el Tiñoso
Alicia Hermida	Irene, la Guindilla menor
José Luis Sanjuan	Dimas
Antonio Gamero	Don José, el cura
Herminia Tejela	Rita, la tonta
Carmen Avalos	Vecina 1 ^a
Julia Avalos	Vecina 2 ^a
Azucena López Conde	Uca-uca
Ivonne Sentís	La Mica
Juan Santamaría	Quino, el Manco
Enriqueta Carballeira	Mariuca
Paloma Hurtado	Josefa
Félix Rotaeta	Don Moisés
José María Labernie	Médico
Santiago Herranz	Tomás

3.2. FICHA TÉCNICA DE LA PELÍCULA *ESQUILACHE*

Producción: José Sámano - Sabre Films S.A., con la participación de Televisión Española (España, 1988).

Dirección: Josefina Molina.

Guion: Josefina Molina, Joaquín Oristrell y José Sámano.

Argumento: inspirado en la obra teatral de Antonio Buero Vallejo *Un soñador para un pueblo*, 1958.

Dirección artística: Ramiro Gómez y Javier Artiñano.

Fotografía: Juan Amorós.

Música: José Nieto.

Montaje: Pablo González del Amo.

Maquillaje: Carlos Paradela.

Peluquería: Esther Martín.

Sonido: Dolby Stereo.

Duración: 106 minutos.

Color: Eastmancolor.

Género: Drama/Época.

Formato: panorámica 1:1,66.

Distribuidora España: CB Films. Calificación Estatal: todos los públicos.

Estreno: 26-01-1989 en los cines Real Cinema, Paz y Carlton, de Madrid.

Días de proyección: 992. Espectadores: 238.778. Recaudación: 87.799.058.

Con un presupuesto aproximado de 250 millones de pesetas, de los que 75 fueron aportados por el Ministerio de Cultura, en concepto de subvención anticipada sobre los rendimientos de taquilla, y 40 por los derechos de emisión en TVE.

FICHA ARTÍSTICA DE LA PELÍCULA *ESQUILACHE*

Interpretación (en orden por créditos):

Fernando Fernán Gómez	Marqués de Esquilache
José Luis López Vázquez	Antonio Campos
Ángela Molina	Fernanda
Ángel de Andrés	Marqués de la Ensenada
Concha Velasco	Pastora Paternó, Marquesa de Esquilache
Adolfo Marsillach	Rey Carlos III
Amparo Rivelles	Isabel de Farnesio
Alberto Closas	Duque de Villasanta
Fernando Valverde	Bernardo, el calesero
Roberto Martín	Doublet
Francisco Portes	Sabatini
Francisco Hernández	agitador
Juan Meseguer	Julián
Josu Ormaetxe	cabecilla
José Antonio Navarro	amotinado 1
Félix Casales	amotinado 2
Joaquín Notario	tirador de piedras 1
Gary Piquer	tirador de piedras 2
José Antonio Correo	hampón 1
Cesáreo Estébanez	hampón 2

Mauro Muñiz	hijo mayor
Alberto de Miguel	joven criado
Enrique Navarro	Presidente Loterías
Emilio Guardado	mayordomo
Antonio Díaz	ciego
José María Malo	Carlos IV
Encarna Bonacase	María Luisa de Parma

3.3. FICHA TÉCNICA DE LA PELÍCULA *FUNCIÓN DE NOCHE*

Producción: José Sámano - Sabre Films S.A. (España, 1981).

Dirección: Josefina Molina.

Guion: Josefina Molina y José Sámano.

Argumento: según fragmentos de la obra *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes.

Dirección artística: Rafael Palmero.

Director de producción: Jesús Gárgoles.

Fotografía: Teo Escamilla.

Música: Alejandro Masso y Luis Eduardo Aute.

Montaje: Nieves Martín.

Sonido: Julián del Santo y José Nogueira.

Duración: 87 minutos.

Género: Docudrama.

Formato: 35 mm.

Calificación Estatal: No recomendada para menores de 13 años.

Estreno: 25-09-1981.

Espectadores: 583.256. Recaudación: 115.227.089.

FICHA ARTÍSTICA DE LA PELÍCULA *FUNCIÓN DE NOCHE*

Lola Herrera	Lola
Daniel Dicenta	Daniel
Natalia Dicenta Herrera	Hija
Daniel Dicenta Herrera	Hijo
Luis Rodríguez Olivares	Sacerdote
Margarita Forrest	Echadora de cartas
Rafael del Pino	Médico
Jacinto Bravo	Regidor
Francisco Terrés	Gerente
Santiago de las Heras	Actor
Antonio Cava	Eléctrico
Demetrio Sánchez	Maquinista
Juana Ginzo	Juana

CONCLUSIONI

CONCLUSIONI

All'inizio di questo lavoro uno degli obiettivi principali che ci si prefiggeva era la valorizzazione dell'opera artistica di Josefina Molina, partendo dal fatto evidente che, seppur conosciuta per essere stata la prima donna ad essersi laureata in cinema in Spagna, la sua opera rimaneva nell'ombra ed ignorata: non veniva né tenuta in conto né studiata. Di recente, mentre era in corso la ricerca che qui si presenta, Josefina Molina è stata premiata e ha ricevuto importanti riconoscimenti. Tuttavia, ancora una volta, la sua opera continua a non ricevere la debita attenzione sia dalla critica sia dall'Università, sede in cui non si sono svolti lavori di ricerca che abbiano messo in risalto la sua produzione cinematografica all'interno del nostro cinema. Questo è lo scopo fondamentale del presente studio.

In effetti, la prima spagnola regista è altresì l'autrice di un'opera estesa, ininterrotta e varia, che ha coltivato con diversi mezzi di comunicazione e in campi creativi. Come si è visto nei cenni biografici, Josefina Molina ha lavorato per il cinema e per la televisione, ha collaborato in programmi radiofonici, ha diretto opere teatrali e ha scritto dei romanzi. La molteplicità di questi lavori non è andata a scapito della qualità degli stessi; anzi, nel loro insieme, le sono serviti come esperienza formativa articolatasi in diverse fasi in cui, nel tempo, le une hanno alimentato le altre.

All'interno di tutta quest'opera creativa, la nostra ricerca si è addentrata nella vertiente audiovisiva, vale a dire cinema e televisione, i mezzi di comunicazione a cui, dal primo momento, Molina si dedicò senza discriminazione, “io non ho mai capito le discussioni dei critici sul linguaggio televisivo o linguaggio cinematografico. A me sembra che tutto possa essere ridotto a un problema di produzione [...] La televisione

ha i suoi scopi, ma non un linguaggio diverso dal cinema”³⁰². E, in effetti, a tutti e due i mezzi si è dedicata con lo stesso rigore, occupandosi di generi tra di loro anche diversi, tra cui il dramma, il cinema storico o il cinema verità.

Durante la sua lunga esperienza, si è sempre mostrata come una creatrice impegnata, rivendicatrice, originale e azzardata; e cioè non conformista bensì immersa in una ricerca continua, caratteristica questa che definisce anche il suo lavoro, soprattutto agli inizi, perché, per il fatto di essere donna, ha dovuto crearsi un posto nell’ambiente della creazione cinematografica in tempi che erano di per sé difficili per la libertà di espressione.

La presente analisi approfondisce la sua attività come adattatrice cinematografica. Ci si è occupati delle tre creazioni che riteniamo più rappresentative di questo ambito, come abbiamo già accennato, avendo sempre presente le riflessioni che la stessa Josefina Molina fa sul modo in cui affronta il lavoro:

Pensavo alle due forme palesi di fare cinema: una di loro partendo dalle proprie idee, personali, quella che comunemente si conosce come «cinema d’autore», l’altra prendendo come punto di partenza una sceneggiatura d’altri, un romanzo, un’opera teatrale, farlo tuo e, attraverso un processo di approfondimento, farlo diventare il veicolo di espressione personale, con un trattamento e delle idee proprie³⁰³.

Senza mai abbandonare la creazione, l’autrice considera che l’adattamento cinematografico permetta di elaborare testi filmici originali. Nella nostra ricerca abbiamo potuto verificare che, dopo l’analisi della trasposizione cinematografica, Molina realizza vari tipi di adattamenti in funzione, fondamentalmente, di due varianti: il grado di libertà con cui può realizzarli e i differenti generi che coltiva. Come si è visto in questo lavoro, diversi sono i risultati ottenuti in *El camino*, *Esquilache* o *Función de noche*. In questo senso, possiamo ricordare che, in *El camino*, opera realizzata per la TVE, a scopo divulgativo e didattico, si mostra vicina all’originale delibesiano, mentre in *Esquilache* e in *Función de noche*, la sua peculiare interpretazione e gli interessi comuni con il produttore José Sámano, le permettono una maggiore libertà e anche la possibilità di staccarsi di più dai testi di partenza.

³⁰² HERNÁNDEZ LES, J. y GATO LUACES, M. *op. cit.* p. 377.

³⁰³ MOLINA REIG, J. *op. cit.* p. 58.

Comunque, di fronte a queste differenze, in tutti i film di Josefina Molina si possono riconoscere alcune costanti, indipendentemente dal tipo di riflessioni che si mostra in ognuno di loro. Potremmo segnalarne, in primo luogo, la sobrietà, nel senso che i film girano intorno ai personaggi, fuggono dallo spettacolo, dalla grandiloquenza e hanno un carattere intimista perché frequentemente mettono in scena argomenti quali i sentimenti non corrisposti, la solitudine o l'incomunicabilità. Tutti i personaggi vengono disegnati con lo stesso rigore al di là del loro grado di protagonismo e anche i personaggi secondari si definiscono con tratti incisivi, in modo tale che i film possono essere classificati come corali, anche in quei casi in cui l'interpretazione viene eseguita da attori non professionisti. Inoltre, tutti i personaggi vengono trattati con grande delicatezza e pudore soprattutto quando si tratteggiano i loro rapporti personali, in situazioni in cui si mostrano con naturalezza scene di casi difficili e complessi, come ad esempio, i sentimenti del ragazzo Daniel verso la giovane Mica, quelli del sessantenne Marqués de Esquilache verso la giovane Fernanda, la sua serva, o quelli che continuano a nutrire, nonostante la separazione, la coppia di coniugi formata da Lola e Daniel. Finalmente, in tutte le storie è da mettere in evidenza la creazione di ambienti e atmosfere con un uso equilibrato di elementi basilari come l'illuminazione e gli effetti sonori, e il gioco suggestivo di silenzi e musica.

Potremmo anche segnalare un'altra caratteristica comune alle tre narrazioni. Ci riferiamo alla sfumatura critica con cui l'autrice affronta le situazioni che crea: l'arretratezza del mondo rurale e il dopoguerra usati come sfondo, l'ortodossia dei vincitori, nel caso di *El camino*, la ricerca della libertà e l'apertura del paese al progresso, in *Esquilache*, o le rivendicazioni della donna in *Función de noche*.

Ritornando agli adattamenti, nei tre film che abbiamo studiato, Josefina Molina percorre un lungo cammino nel complesso processo della loro realizzazione. Nella produzione televisiva di *El camino*, la selezione delle scene rimanda al romanzo di Delibes, tuttavia vengono filtrate attraverso la soggettività dello sguardo curioso e sottile del suo protagonista e appaiono colorate da una osservazione quasi antropologica sul mondo rurale.

In *Esquilache* non è facile individuare la traccia dell'opera da cui parte, vale a dire il dramma bueriano *Un soñador para un pueblo*, perché la struttura drammatica iniziale viene abbandonata e la storia è attualizzata in altri tempi, altri spazi e un altro

climax nella gradazione delle tensioni e dei conflitti. Si mantiene però il nucleo della storia in quanto consente di riflettere sui meccanismi del potere e l'isolamento della Spagna, tanto nel secolo XVIII quanto nella Transizione, momento storico in cui si realizza il film. L'ambientazione in un tempo passato serve alla regista per delinearare un film storico, genere che Molina ha contribuito a legittimare e per il quale punta su una messa in scena indissolubilmente unita alla pittura dell'epoca, da Mengs a Goya, per esempio.

Función de noche, senza dubbio la sua opera più personale, non è un adattamento di *Cinco horas con Mario*, come abbiamo già chiarito nel nostro studio. Qui la regista utilizza il culmine della tensione contenuta nel dramma e la sposta verso un'altra epoca e verso altri fattori condizionanti e, soprattutto, verso altri personaggi: Lola Herrera e Daniel Dicente, che la fanno loro mostrando la crisi personale che attraversano e svelando i propri sentimenti.

Questo film è un film intimamente legato al teatro e fatto da una regista che, a sua volta, ama profondamente questo mezzo. In effetti, il film non può essere capito senza il dialogo con il testo, presente nel camerino in cui trascorre il nucleo della storia, nell'inclusione di scene della rappresentazione di cui è protagonista Lola Herrera, ma soprattutto nelle riflessioni sulla frontiera tra l'attore e il suo personaggio, tra la realtà e la finzione, sul filo dell'aneddoto che serve per costruire il racconto: l'angosciata identificazione che subisce l'attrice con la vita del personaggio che interpreta. Ne deriva che la simbiosi Lola Herrera / Carmen Sotillo si erige come l'asse attorno a cui gira il film che, oltre a quanto detto finora, si presenta come il primo film che dà voce a una donna che in prima persona può così rivendicare il suo posto nella società.

Questo film riassume, infatti, ad aprire le porte a un cinema fatto dallo sguardo femminile in opposizione al cinema tradizionale che veniva fatto dal punto di vista maschile e in cui si mostravano gli interessi dell'uomo. Il cinema che inaugura Josefina Molina, e tante altre colleghe della sua generazione, si configura come un contrappunto necessario a "un cinema che alineava lo sguardo femminile, che rappresentava

esplicitamente la donna quale oggetto sessuale passivo e che riaffermava il potere maschile”³⁰⁴.

In questa opera di Josefina Molina, la donna spettatrice percepisce la necessità di assumere un ruolo attivo nella vita e viene incoraggiata a lottare per uscire dalla marginalità in cui molto spesso viene confinata e poter prendere le briglie della propria vita. Allo stesso modo, con l’atteggiamento della regista, la donna viene stimolata a partecipare in questa rivendicazione anche dal mondo del cinema, proposito che Molina formula chiaramente quando esprime il desiderio di vedere aumentato il numero delle donne registe, perchè ha capito che anche loro hanno molto da dire. In questo senso, crediamo che le seguenti parole ben potrebbero sintetizzare il pensiero di Molina, “il cinema non deve smettere di essere ‘la fabbrica dei sogni’, idea che gli è intrinseca; deve servire anche per trasmettere i sogni delle donne, raccontati da loro e non solo dagli uomini”³⁰⁵.

Non c’è dubbio che *Función de noche* gira intorno a un personaggio femminile, l’attrice Lola Herrera, la sua protagonista; ma, come abbiamo segnalato nel corso della nostra analisi, una caratteristica del cinema di Josefina Molina è l’attenzione e il rigore con cui disegna tutti i suoi personaggi femminili, indipendentemente dall’importanza del ruolo da loro assunto e anche dai sentimenti che alcuni di loro possono suscitare. Ciò si ripete in tutti i suoi lavori, anche in film non necessariamente classificabili come cinema femminista, come ad esempio, nelle *Guindillas (El camino)*, *Fernanda, la regina Isabel de Farnesio o Doña Pastora (Esquilache)*, e oltre a *Lola/Carmen*, il prototipo di donna che simbolizza Juana Ginzo (*Función de noche*).

Anche se lo sguardo femminile è presente nel modo di costruire le sue storie e i suoi personaggi, non sempre Molina fa un cinema al femminile. Possiamo dunque dedurre che la sua lunga e diversificata traiettoria artistica ha fatto di lei una vera regista, al di là di qualsiasi etichetta, senza però dimenticare la sua condizione di donna che lotta per la parità.

³⁰⁴ FRANCISCO, I. de. “Una perspectiva histórica”. En FRANCISCO, I. de., PLANES PEDREÑO, J.A. y PÉREZ ROMERO, E. (eds.). *La mujer en el cine español*. Madrid, Arkadin ediciones, 2010. pp. 21-118, p. 83.

³⁰⁵ CRUZADO RODRÍGUEZ, A. *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista. De los textos a las pantallas*. Sevilla, Arcibel Editores, 2009. p. 136.

In questa fruttifera traiettoria non possiamo dimenticare la mole notevole dei suoi lavori, soprattutto in anni in cui la Spagna viveva la Transizione, il che fa di lei una delle figure più rappresentative dell'epoca. Insieme a Pilar Miró e Cecilia Bartolomé, fa parte della prima generazione di donne registe che, al di là di alcune eccezioni anteriori, si presentano come pioniere nell'aprire la strada ad altre generazioni posteriori, e rendono possibile in questo modo la progressiva istaurazione di un cinema fatto da donne, dalla loro prospettiva. In questo senso, come si è già detto, le opere chiavi con cui queste registe compaiono nel panorama cinematografico sono, seguendo l'ordine di realizzazione: *¡Vámonos, Bárbara!* (C. Bartolomé), *Gary Cooper que estás en los cielos* (P. Miró) e *Función de noche* (J. Molina). Questi film sono stati considerati "indispensabili fonti storiche sia per analizzare le idee principali di un momento storico in generale, sia per affrontare lo studio della Storia delle Donne nello specifico"³⁰⁶. Tutte e tre le autrici hanno così contribuito a trasformare pian piano un cinema, come quello spagnolo, che da tempo mostrava un impellente bisogno di rinnovamento.

Come si diceva nell'introduzione, crediamo che il nostro lavoro possa contribuire a riempire di contenuto lo spazio, fino ad adesso quasi vuoto, occupato da Josefina Molina come regista, mestiere a cui lei ha dedicato la sua vita. Al riguardo, nella première di *Función de noche*, dice delle parole che si possono rendere estensibili a tutta la sua carriera:

Oggi penso che questo film fu la conseguenza del mio lavoro precedente e anche un modo per sperimentare molte di quelle cose che, dal punto di vista formale, mi interessavano. Delle molte soddisfazioni che ebbi dopo averlo girato, ricordo il piacere di passare per la Gran Via davanti al cinema dove esordì e vedere all'ingresso tante persone che facevano la fila per comprare i biglietti; e ricordo anche di aver fatto un brindisi mentale con quell'adolescente di una volta che io era, affascinata da Jean Renoir, con quella me stessa che una volta decise di dedicarsi al cinema³⁰⁷.

Dalla giovane adolescente che fu, fino alla donna d'oggi, che con entusiasmo ha passato il testimone alle sue colleghe del CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales) organismo di cui è Presidente d'Onore, Josefina Molina lascia dietro sé una vita piena di cinema, la cui eredità è costituito da un cospicuo numero di

³⁰⁶ CASTEJÓN LEORZA, M. *op. cit.* p. 315.

³⁰⁷ MOLINA REIG, J. *op. cit.* pp. 106-107.

opere cinematografiche che occupano a pieno di diritto un posto di risalto nella storia del cinema spagnolo.