



Universidad  
Carlos III de Madrid  
www.uc3m.es

# **TESIS DOCTORAL**

## **Mujeres creadoras de ficción televisiva durante la Transición española (1974-1981)**

Autora:

Natalia Martínez Pérez

Directores:

Concepción Cascajosa Virino

Manuel Palacio Arranz

**DEPARTAMENTO DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

Getafe, Diciembre de 2015



## TESIS DOCTORAL

# MUJERES CREADORAS DE FICCIÓN TELEVISIVA DURANTE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA (1974-1981)

Autora: Natalia Martínez Pérez

Directores: Concepción Cascajosa Virino  
Manuel Palacio Arranz

**Firma del Tribunal Calificador:**

**Firma**

**Presidente:**

**Vocal:**

**Secretario:**

**Calificación:**

Getafe, de de



*Para mi abuela Lucila, que disfrutaba enormemente con la televisión.*

*Para mi abuelo Fermín, que leía libros de Historia.*

*Aunque ya no puedan leer estas líneas.*



## AGRADECIMIENTOS

Los agradecimientos, lejos de ser de rigor, responden al reconocimiento de las contribuciones de otras personas a un trabajo de investigación que nunca puede ser considerado patrimonio individual.

En primer lugar, mi más sincero agradecimiento a Concepción Cascajosa Virino y a Manuel Palacio Arranz, directores de esta Tesis, por haber aceptado la carga que conlleva el trabajo de dirección. Maestra y maestro, a los que tanto admiro y de los que tanto aprendo. En especial, quiero hacer mención a Concepción Cascajosa porque sin su esfuerzo nunca hubiera sido posible este proyecto. Muchas gracias por tu confianza a lo largo de estos siete años, gracias por compartir tu tiempo y lucidez, por orientarme siempre y brindarme tu amistad.

El personal del departamento de Difusión y Préstamo del Fondo Documental de TVE de Prado del Rey, concretamente Rosa María Hernández y Yolanda Martínez, han sido una ayuda clave, ya que durante todo este tiempo me han proporcionado amablemente la información y el visionado de los programas, que en última instancia constituyen la materia prima de esta Tesis.

Agradezco a la Universidad Carlos III de Madrid la concesión de la beca al Estudio de Máster Oficial y de la beca de Personal Investigador en Formación (PIF) vinculada al Proyecto de Investigación I+D+i “El cine y la televisión en la España de la post-transición” (CSO2012-31895) en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual; así como la amable acogida recibida por su profesorado, particularmente por los miembros del grupo de investigación TECMERIN (Televisión-Cine: Memoria, Representación e Industria). Muchas gracias a quienes me han formado e inspirado académicamente desde la licenciatura, y a quienes han posibilitado y facilitado mi labor investigadora en los últimos años.

Ha llovido mucho desde aquel septiembre de 2004 cuando el primer día de clase una entusiasmada Carmen Ciller nos dio la bienvenida a “la carrera más maravillosa del mundo”. Desde luego así ha sido, no hay día que no piense que una de las mejores decisiones de mi vida fue elegir los apasionantes estudios de Comunicación audiovisual de la UC3M. Los compañeros y compañeras con los que me he formado han sido un constante apoyo y estímulo crítico, especialmente quienes forman parte del programa de doctorado en Investigación en Medios de Comunicación. Concretamente mi gratitud a Danila Dourado, Erika Tiburcio, Marta Fernández y a mis también compañeras PIF en el departamento, Paula Iglesias y Peilei Ye, ya que las sugerencias y respaldo moral de las cinco han sido definitivos para la consecución material de este trabajo.

Debo un especial reconocimiento a la profesora Sally Faulkner por su cordial acogida durante mi estancia de investigación en el departamento de Lenguas Modernas de la University of Exeter en 2013. Igualmente agradezco al profesor Paul Julian Smith su amable supervisión durante mi estancia en el Graduate Center de la City University of New York (CUNY) en 2015. No sólo ha sido un enorme privilegio recibir los conocimientos de ambos, sino que sus comentarios han sido de gran importancia para confirmarme en la periodización y en la línea metodológica adoptada en el estudio.

Asimismo, deseo dejar constancia de la deuda contraída con las profesoras Isabel Menéndez y Marta Fernández Morales, mis mentoras en Estudios de Género y quienes se prestaron a guiarme en el desarrollo de algunos temas de esta investigación. Ha sido un honor que ellas me enseñaran a “sospechar” y a colocarme correctamente las gafas violetas.

En un terreno más próximo, no puedo olvidarme de mis amigas y amigos. Bea, Gloria, Illera, Laura, Marta, Mireia, Mónica, Paula, Raúl y Virginia os debo un agradecimiento infinito no sólo porque os ha tocado leerme alguna vez sino por animarme infatigablemente todo este tiempo, especialmente agradezco a Mónica todas sus lecturas. No puedo concluir sin mencionar a mi familia, en especial a mi tía Charo por creer siempre en mí, a mi tío Felipe por



sus sabios consejos académicos, y a mi tío Fermín por su afán cultural y bibliográfico; y, claro, al grupo de “las chicas”, que también son parte de la familia. Finalmente, nada de esto hubiera sido posible sin el aliento diario e incondicional de Jesús -ya sabes que esta Tesis es también tuya- y de mi madre, María del Carmen, que me dio la posibilidad de estudiar en Madrid y quien me ha transmitido siempre todo su amor. No hay nada que motive más que tener a tu lado a una persona que piensa que te mereces todo.

## RESUMEN

La Transición democrática en España fue un proceso de cambio político que garantizó nuevos derechos y libertades a las mujeres, viéndose envueltas en un proceso de profundas transformaciones sociales y culturales. Partiendo de la hipótesis articulada por Manuel Palacio en torno a la función pedagógica de la televisión, el desarrollo de esta investigación tiene como objetivo interrelacionar esos cambios experimentados por las mujeres españolas y la legitimación simbólica de la democracia ejercida por el medio televisivo. Al mismo tiempo, es precisamente durante este período cuando la presencia creativa de las mujeres en Televisión Española se generaliza, así como algunas de ellas consolidan definitivamente sus carreras. Ése es precisamente el caso de Lola Salvador, Josefina Molina y Pilar Miró.

Si bien estudios previos han abordado la trayectoria cinematográfica de Josefina Molina y Pilar Miró -dos de las realizadoras más importantes del país-, sus trabajos para televisión son desconocidos. La presente investigación tiene como propósito, por tanto, el análisis de las ficciones escritas y/o dirigidas por Lola Salvador, Josefina Molina y Pilar Miró durante los años 1974 y 1981. Denominados como “dramáticos”, la mayoría de estas piezas eran adaptaciones literarias que se emitían en espacios contenedores como *Novela* (TVE1: 1962-1979), *Estudio 1* (TVE1: 1965-1985) o *Los libros* (TVE1: 1974-1977). Este acercamiento permite desarrollar una doble perspectiva. Por un lado, la recuperación de una serie de documentos olvidados que supone sendas aportaciones a la Historia de la Televisión en España y a la Historiografía feminista; y por otro, considerando además el significativo impacto que éstos tuvieron entre la audiencia durante aquel momento, la reflexión en torno a los discursos y las representaciones de género articulados por dichas ficciones.

Desde una perspectiva de género, la televisión de la Transición jugó un papel importante al normalizar y dinamizar las nuevas realidades sociales

mediante la representación de nuevos modelos de feminidad y masculinidad que, en última instancia, examinaban y cuestionaban los nuevos roles asumidos por las mujeres en ese momento. El análisis de los dramáticos permite en última instancia reflexionar sobre el discurso democrático y feminista articulado por las creadoras en tanto reflejo y motor de las transformaciones políticas y sociales del período. Se concluye esta investigación con una serie de reflexiones que examinan y problematizan cuestiones tales como la autoría televisiva, la mirada femenina, el archivo televisivo y el canon. Asimismo, se esboza una propuesta para el estudio de la Historia de las mujeres en la televisión española, focalizándose específicamente en la recuperación de las mujeres guionistas en España.

**PALABRAS CLAVE:** Historia de la Televisión, Televisión Española, TVE, Transición, Post-Transición, Dramáticos, Estudios Televisivos, Estudios de Género, Historiografía Feminista, Feminismo, Ficción televisiva; Autoría televisiva, Autoría femenina, Pilar Miró, Josefina Molina, Lola Salvador / Salvador Maldonado.

## ABSTRACT

Spain's democratic transition was a process of political change which guaranteed new rights and liberties for women, who found themselves caught up in a profound social and cultural upheaval. Starting out from the hypothesis formulated by Manuel Palacio regarding the educational role of television, the aim of this research is to interlink these changes experienced by Spanish women to the symbolic legitimization of democracy exercised by the medium of television. At the same time, it is precisely during this period that the presence of women in creative roles at Televisión Española became more common, and a few of them definitively consolidated their careers. This is precisely the case of Lola Salvador, Josefina Molina and Pilar Miró.

While previous studies have examined the film careers of Josefina Molina and Pilar Miró – two of the most important Spanish filmmakers – their works for television are relatively unknown. The purpose of this investigation is, therefore, to analyse the works of fiction written and/or directed by Lola Salvador, Josefina Molina and Pilar Miró during the period 1974 to 1981. Known as “dramas”, most of these pieces are literary adaptations broadcast within anthology programmes such as *Novela* (TVE1: 1962-1979), *Estudio 1* (TVE1: 1965-1985) or *Los libros* (TVE1: 1974-1977). Our approach made it possible to develop a dual perspective. Firstly, the recovery of a series of forgotten works which represent contributions to both the history of television in Spain and feminist historiography; and secondly, considering in addition the significant impact these works had on audiences at the time, reflections on the discourses and gender representations they expressed.

From a gender perspective, Transition television played an important role by normalizing and promoting the new social realities through the representation of new models of femininity and masculinity which ultimately examined and questioned the new roles assumed by women at that time. The analysis of the dramas allowed us at the final stage to explore the feminist and

democratic discourse constructed by these creators as a reflection of and a driving force behind the political and social transformations of the era. This investigation concludes with a series of comments which examine and debate questions such as television authorship, the female view, television archives and the audiovisual canon. In addition, a proposal is outlined for the study of the history of women in Spanish television, focusing specifically on the rediscovery of women scriptwriters in Spain.

**KEYWORDS:** history of television, Televisión Española, TVE, Transition, post-transition, dramas, television studies, gender studies, feminist historiography, feminism, TV fiction; television authorship, female authorship, Pilar Miró, Josefina Molina, Lola Salvador / Salvador Maldonado.

# ÍNDICE

<b>Capítulo 1: Presentación de la investigación .....</b>	<b>1</b>
1.1. Justificación y fundamentación del trabajo .....	2
1.2. Delimitación del objeto de estudio.....	11
1.3. Objetivos de la investigación .....	17
1.4. Hipótesis de trabajo .....	20
<b>Capítulo 2: Marco Teórico y Estado de la Cuestión.....</b>	<b>21</b>
2.1. Marco Teórico .....	22
2.1.1. Estudios Culturales .....	26
2.1.2. Estudios Televisivos .....	32
2.1.2.1. Estudios sobre la Historia de la televisión .....	41
2.1.2.2. La ficción como género televisivo y las adaptaciones .....	45
2.1.3. Estudios de Género .....	54
2.1.3.1. Introducción: Estudios de Género .....	54
2.1.3.2. Historiografía feminista .....	55
2.1.3.3. Medios de comunicación con perspectiva de Género .....	61
2.1.3.4. Las Teorías Fílmicas Feministas .....	63
2.1.3.5. Estudios televisivos con perspectiva de género .....	69
2.2. Estado de la Cuestión.....	84
2.2.1. Investigaciones sobre la Historia de la Televisión en España.....	84
2.2.2. Investigaciones sobre los medios audiovisuales durante la Transición con perspectiva de género .....	90
<b>Capítulo 3: Metodología de análisis.....</b>	<b>99</b>
3.1. Marco metodológico .....	100
3.1.1. Delimitación del área de estudio .....	102
3.1.2. Fuentes de información utilizadas.....	103
3.2. Propuesta metodológica y patrones para el análisis .....	104
3.3. Corpus de estudio.....	111
3.3.1. Corpus de estudio de la obra televisiva de Pilar Miró.....	114
3.3.2. Corpus de estudio de la obra televisiva de Josefina Molina.....	115
3.3.3. Corpus de estudio de la obra televisiva de Lola Salvador.....	116
3.4. Periodización .....	117

<b>Capítulo 4: De la dictadura a la democracia: contexto histórico y televisivo.....</b>	<b>121</b>
4.1. De la dictadura a la democracia: breve introducción.....	122
4.2. Las mujeres y el cambio democrático.....	124
4.3. La televisión pública de la Transición.....	137
4.4. Biografía y obra.....	144
4.4.1. Pilar Miró.....	144
4.4.2. Josefina Molina.....	146
4.4.3. Lola Salvador.....	148
<b>Capítulo 5: Estudio de caso 1: Pilar Miró.....</b>	<b>151</b>
5.1. <i>Doble error</i> .....	152
5.2. <i>Los enemigos</i> .....	159
5.3. <i>Cuentos de Giovanni Boccaccio</i> .....	172
5.4. <i>Defensas naturales</i> .....	180
5.5. <i>Ópera en Marineda</i> .....	194
5.6. <i>La instancia</i> .....	201
5.7. <i>El undécimo</i> .....	209
5.8. <i>A veces ocurren cosas</i> .....	215
5.9. <i>Los tres maridos burlados</i> .....	226
5.10. <i>El teniente Kijé</i> .....	232
5.11. <i>El deseo bajo los olmos</i> .....	239
5.12. <i>Pequeño teatro</i> .....	251
5.13. <i>Eugenia Grandet</i> .....	263
5.14. <i>La profesión de la señora Warren</i> .....	275
<b>Capítulo 6: Estudio de caso 2: Josefina Molina.....</b>	<b>287</b>
6.1. <i>Aire frío</i> .....	288
6.2. <i>Durero: la búsqueda de la identidad</i> .....	304
6.3. <i>La promesa</i> .....	312
6.4. <i>¿Tú eres Teresa?</i> .....	317
6.5. <i>La asegurada</i> .....	324
6.6. <i>Hedda Gabler</i> .....	333
6.7. <i>La leyenda de la rubia y el canario</i> .....	341
6.8. <i>Anna Christie</i> .....	349
6.9. <i>Doña Luz</i> .....	358
6.10. <i>La puerta</i> .....	366

6.11. <i>El camino</i> .....	372
6.12. <i>Rosaura a las diez</i> .....	384
<b>Capítulo 7: Estudio de caso 3: Lola Salvador</b> .....	<b>397</b>
7.1. <i>En la vida y en la muerte</i> .....	398
7.2. <i>Don Juan</i> .....	405
7.3. <i>Las aventuras del hada Rebeca</i> .....	414
<b>Capítulo 8: Discurso feminista, autoría y legitimación</b> .....	<b>441</b>
8.1. Problemas y desafíos en el estudio de la televisión en España.....	442
8.2. Los programas de ficción durante la Transición .....	451
8.3. La ficción televisiva creada por mujeres durante la Transición .....	457
8.3.1. Características narrativas y estilo visual .....	457
8.3.2. Características temáticas.....	461
8.4. Discursos feministas en la televisión de la Transición.....	466
8.4.1. Las creadoras ante el feminismo: ginotelevisión.....	481
8.5. Autoría televisiva y autoría femenina: el corpus bajo llave.....	488
8.5.1. En torno a la noción de autoría.....	488
8.5.2. La autoría problemática de Miró, Molina y Salvador.....	494
8.6. En busca de la legitimación .....	502
8.6.1. Formación y acceso .....	505
8.6.2. Caminos profesionales: las primeras guionistas de España .....	517
8.6.3. Hacia la visibilidad canónica: las mujeres teleastas .....	523
<b>Capítulo 9: Conclusiones finales</b> .....	<b>529</b>
9.1. Conclusiones .....	530
9.2. Conclusions .....	539
<b>Capítulo 10: Bibliografía</b> .....	<b>549</b>
10.1. Fuentes bibliográficas.....	550
10.2. Fuentes hemerográficas.....	614



# **CAPÍTULO 1**

## **PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN**

## **CAPÍTULO 1: PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN**

### **1.1. Justificación y fundamentación del trabajo**

La transición democrática, entendida como el tiempo histórico que recorre el cambio político desde la dictadura franquista a la actual monarquía constitucional, ocupa un lugar cada vez más significativo en la Historia contemporánea española. Las investigaciones en torno a su estudio son cada vez más numerosas, y, como la República, la Guerra Civil o el Franquismo, la Transición se ha convertido en una de las categorías de análisis histórico del siglo XX. Como período, la Transición está presente en el espacio público actual en la publicación de volúmenes sobre sucesos o protagonistas de aquel momento o como tema frecuente de debate en los medios de comunicación. La Transición es vista como ejemplo de éxito político, y el “consenso” como una de las claves para entender el desenlace feliz de un tiempo complicado a todos los niveles. Es decir, los relatos oficiales sobre la Transición se han fundado sobre la idea de la reconciliación y la superación del pasado.

Aunque desde los inicios del período se pudieron escuchar voces críticas provenientes entonces de los extremos de la izquierda y de la derecha del espectro político, en los últimos años han ido apareciendo académicos y académicas que cuestionan la impecabilidad del proceso y señalan sus carencias. Estas voces entienden el “consenso” como la renuncia a principios que dejaron desamparados a grandes sectores de la población española, apuntando el olvido de los crímenes del franquismo y de la memoria de la Segunda República. En cualquier caso, la valoración positiva o negativa de la Transición suscita apasionados debates; y, desde la actualidad, no se puede sino reconocer la complejidad del proceso y entenderlo como el resultado de muchas “transiciones”. En este sentido, la consolidación democrática no se puede explicar únicamente desde los cambios en las estructuras políticas y jurídicas, sino concibiendo que paralelamente a éstas se producen otras modificaciones en los ámbitos económicos, sociales y culturales que son igualmente imprescindibles.

Es ahí precisamente donde aparecen los medios audiovisuales, los cuales, por su capacidad para llegar a un público muy amplio, son capaces de transformar valores, formas y hábitos de interrelación en las sociedades, sin duda actores centrales de la cultura contemporánea. Como indica Manuel Palacio:

En las etapas que recorren la crisis y descomposición del modelo autoritario / dictatorial, los medios audiovisuales promueven la ruptura con paradigmas y representaciones ideológicas vinculadas con el pasado, hacen posible la construcción de escenarios para el consenso de la Memoria, y estimulan de manera indirecta la necesidad de encontrar nuevos marcos jurídicos que garanticen los derechos del ciudadano (2013: 7-8).

Así pues, cabe preguntarse sobre el papel que desempeñaron los medios audiovisuales – en esta investigación, la televisión- en el proceso de transición de la dictadura a la democracia; y, por ende, determinar si las imágenes televisivas del período constituyen parte de la memoria social española y de qué forma se manifiestan, circulan o se imbrican en el audiovisual contemporáneo.

Una de las perspectivas menos transitadas en torno a la Transición trata sobre el fundamental papel jugado por la cadena de televisión pública Televisión Española (TVE) en la configuración de una nueva sociedad democrática. Manuel Palacio, quien ha dedicado gran parte de su labor investigadora a resolver estas cuestiones, advierte sobre la paradoja que supone que si bien durante la Transición TVE estuvo siempre al servicio de los intereses del poder político, al mismo tiempo se colaron en su programación todo tipo de espacios opuestos a los presupuestos ideológicos de la misma dirección. Se trataría, entonces, de valorar si la televisión en España fue freno o acelerador de los cambios, y de sopesar su capacidad para crear, a través de sus programas, un espacio público democrático. Éste es por tanto el marco en el que se encuadra la presente investigación, pues esta tesis nace con la intención de contribuir a los debates contemporáneos sobre la Transición

española desde la inmensa perspectiva que supone su intersección con los estudios sobre el audiovisual.

Ahora bien, este estudio centra su atención en cuestiones de género y en las mujeres como actores a menudo excluidos del relato oficial de la Transición. Indudablemente la población femenina fue uno de los sectores que mayor evolución experimentó en sus propias vidas: superando una educación patriarcal franquista para más tarde ejercer como mujeres profesionales y con derechos. Cambios legislativos como la despenalización del adulterio y los anticonceptivos (1977), las declaraciones de igualdad de la Constitución (1978), el divorcio (1981) o el aborto (1985), fueron puntales que garantizaban a las mujeres una nueva calidad de vida; sin olvidar que es en este momento cuando el Movimiento Feminista renace (Moraga, 2006: 53–70). Si bien en los últimos años se han publicado libros sobre la situación de las mujeres en la España de los años setenta y del movimiento feminista de la Transición, las mujeres como colectivo no han recibido atención por parte de los historiadores y analistas de este período de la Historia española. Los escasos trabajos existentes proceden del esfuerzo heroico del feminismo académico y de las propias asociaciones de mujeres. En este sentido, la presente tesis busca interrelacionar la transición democrática con el medio televisivo, y a las mujeres como actores activos dentro de dicha industria cultural: como creadoras de contenidos, esto es, realizadoras y guionistas.

Un primer paso imprescindible para enmarcar este estudio ha sido encontrar las claves de un contexto histórico sobre el que todavía existen muchos vacíos epistemológicos. Académicas como M<sup>a</sup> Antonia García de León (2008), Mónica Threlfall (2005, 2009), M<sup>a</sup> Ángeles Larumbe (2002, 2004) o Pamela Beth Radcliff (2009) han llamado la atención sobre la enorme laguna de género existente en el tratamiento de la Transición apuntando a la casi completa ausencia de mujeres en el discurso dominante y/o tópico sobre el período a pesar de la incuestionable participación de éstas en el proceso. Una de estas lagunas aparece al estudiar a las mujeres que se incorporaron al ente televisivo español, si bien es precisamente durante la Transición cuando las mujeres acceden de forma sistemática a puestos creativos en la industria

audiovisual. Tanto es así que la importancia alcanzada por las mujeres en la televisión del período resulta significativa, no sólo por la cantidad de profesionales que alcanzaron posiciones relevantes en el medio -Pilar Miró y Josefina Molina-, sino por el impacto logrado por su trabajo.

La televisión normalizaba y dinamizaba las nuevas realidades de las mujeres españolas, y por ello una buena parte de su oferta fue protagonizada por mujeres delante y detrás de las cámaras. Durante la Transición, según Concepción Cascajosa, “Desde los programas informativos hasta la ficción pasando por los programas infantiles y el entretenimiento, la presencia creativa de las mujeres en Televisión Española fue generalizada” (2010: 178). Aunque este apartado será desarrollado posteriormente en la tesis, valga de ejemplo indicar algunos nombres propios como la presentadora y directora Paloma Chamorro con programas culturales como *Encuentros con las Artes y las Letras* (TVE2: 1976–1977), *Imágenes* (TVE2: 1978–1981) y el influyente *La edad de oro* (TVE2: 1983–1984); la periodista Carmen Sarmiento con sus reportajes de *Informe Semanal* (TVE1: 1973–presente), y directora de la serie documental *Los marginados* (TVE1: 1984–1988); Elena Santonja, directora y presentadora del programa *Con las manos en la masa* (TVE2: 1983–1991); las periodistas Elena Martí en el informativo *24 horas* (TVE1: 1970-1973) y Mercedes Milá con el programa *Buenas noches* (TVE1: 1982–1984); y Ana Diosdado, una de las principales creadoras de ficción televisiva en los ochenta gracias a sus series *Anillos de oro* (TVE1: 1983) y *Segunda enseñanza* (TVE1: 1986), en las que ponía el acento en temas candentes socialmente como el divorcio y la emancipación femenina.

De esa circunstancia se desprenden dos cuestiones clave en la tesis: la importancia de la televisión en la representación de los nuevos roles asumidos por las mujeres en la sociedad española durante la Transición; y, en consecuencia, la forja de una nueva mirada femenina en el panorama audiovisual español a través de los trabajos de estas creadoras. Al fin y al cabo, TVE trabajó el cambio de las representaciones sociales de las mujeres. Manuel Palacio en su libro sobre la televisión durante la Transición incluye un apartado titulado: “Otros signos del cambio: mujer y sociedad en la Transición”

(2012: 168-178), en el cual lamenta la carencia de investigaciones sobre la Historia de la Televisión española y el desarrollo del medio desde los Estudios de Género. “Para nosotros los contemporáneos, uno de los aspectos que más sorprende, en la temporada televisiva de 1976-1977 que impulsa Rafael Ansón, es la proliferación de series que tenían a la mujer como protagonista. Algo que obliga a algún comentario, en la certeza, además, de que el tema resulta casi completamente olvidado y por ello cuasi inédito” (2012: 168). Los motivos de esa decisión institucional de TVE por trabajar temas relacionados con las mujeres son, según Palacio, tres: el primero, que las Naciones Unidas declaran 1975 como Año Internacional de la Mujer, de forma que la vida de las mujeres cobran importancia y se ponen en el punto de mira; en segundo, la necesidad de las clases políticas dirigentes de dar razón, en un momento de cambio de régimen, a una situación en la que las mujeres estaban infrarrepresentadas en todos los niveles de la vida social, laboral, económica; y, en tercer lugar, la irrupción del movimiento feminista que se produce en el contexto internacional de los años setenta.

Asimismo, Manuel Palacio propone diversas vías de análisis para dar contenido al binomio Televisión Española y género: en primer lugar, se podría observar la presencia de trabajadoras en diversos campos de actuación laboral televisiva (realizadoras, guionistas, periodistas...); en un segundo nivel, se podría evaluar las representaciones que de las mujeres se han ido haciendo en programas de ficción, de plató, de variedades, etc.; y en un tercero, “se podría repasar el apreciable número de programas *de mujeres* que existe en la historia de la televisión española, aunque con mucha frecuencia, por aquello de ser espacios grabados en plató para cubrir las necesidades del flujo diario televisivo, resulte muy difícil acceder a ellos” (2012: 169).

Por otro lado, al autor advierte que el florecer de espacios televisivos vertebrados sobre el universo femenino fue visto con muchas reticencias por la prensa progresista de la época. “Podemos pasar de puntillas por algunas de las cosas que se decían sin rubor en aquellos tiempos, pero la discreción no conlleva el olvido” (Palacio, 2012: 169), y lo ejemplifica con un explícito comentario del crítico del diario *El País*, Juan Cueto, quien en una de sus

colaboraciones titulada “Con faldas y a lo loco” (19-12-1976) “combina modélicamente todos los lugares comunes y tópicos que interrelacionan al medio televisivo y las mujeres. Y de rebote avisa de la falta de autonomía y voluntad de algunos sectores de la audiencia frente a los mensajes televisivos (manipuladores), argumentos similares a los que durante décadas habían impedido el derecho femenino al voto” (Palacio, 2012: 169). El resto del apartado Palacio lo dedica a la novedosa representación social de las mujeres (2012: 170): “Parece evidente que el medio televisivo del tardofranquismo muestra con frecuencia unas mujeres que se nos aparecen como valiosas, responsables e, incluso, sin relaciones estables de pareja. Pienso en algunos de los guiones de Jaime de Armiñán o Agustín Isern”.

En una estrategia institucional que resulta inédita hasta hoy día, los responsables de Televisión Española agruparon diversos proyectos que habían comenzado a gestarse meses -o años- antes y programaron una detrás de otra hasta tres *series de mujeres*. “Todas las noches de los martes, desde noviembre de 1976 a junio de 1977, los televidentes se encontraban en sus hogares con productos en los que se utilizaba el universo femenino como referente” (Palacio, 2012: 170). Las series eran *La señora García se confiesa* (TVE: 1976–1977), en la cual la Sra. García (Lucía Bosé) era entrevistada por Adolfo Marsillach sobre su vida como mujer separada y de la alta sociedad; *Mujeres insólitas* (1977), que aglutinaba biografías de diversas mujeres de la Historia como Ana Bolena, Cleopatra o Inés de Castro; y *Las viudas* (1977), una serie protagonizada por Lola Herrera que retrataba el universo psicológico de las mujeres en estado de viudedad y de sus relaciones con los hombres. Además, el autor dedica un interesante análisis a las tres series en las que incluye recepción a partir de textos de las revistas *Interviú* y *Vindicación Feminista*, indicando que pese a que “La responsabilidad creativa de las tres [series] reposa en el trabajo de hombres, pero es imposible en estas páginas polemizar sobre la contaminación que ese hecho puede tener en presupuestos feministas” (2012: 170).

De ahí se desprende un segundo nivel que tiene que ver con la audiencia femenina. Estos espacios “contenedor”, como *Novela*, habitualmente

constaban de capítulos de media hora cada uno y se emitían durante los días laborables de la semana; de forma que los contenidos parecían dirigidos a las mujeres. A su vez, era dominante la presencia de autoras de los textos que se adaptaban: Carmen Martín Gaité, Dolores Medio, Elena Soriano, Mercè Rodoreda, Rosa Chacel o Ana María Matute, entre otras. “Esta tendencia escorada hacia obras escritas por mujeres va a perpetuarse en los años que siguen, conformando una presencia relevante y por momentos mayoritaria de firmas con nombre de mujer” (Ansón, 2010: 364). Un dato que quizás tiene que ver con ese deseo de trabajar los públicos femeninos. Además, como se abordará más adelante, la mayoría de los dramáticos analizados en esta investigación llevan por título y/o son protagonizados por mujeres. Esta circunstancia ha requerido aunar recursos de distintas fuentes como revistas de la época –principalmente *Tele-Radio*–, para de ese modo descubrir la relación de estos espacios con los públicos femeninos. La desatención crítica que tradicionalmente han despertado los espacios dramáticos en la televisión española, no se corresponde sin embargo con el impacto popular que estas producciones tenían entonces entre el público. Surge, pues, la problemática cuestión del canon.

Una vez expuestos que los motivos principales para desarrollar esta investigación radican en la relevancia que supone cubrir varios vacíos historiográficos relacionados con la Historia de las Mujeres, la Transición y la Historia de la Televisión en España, un tercer motivo opera en la recuperación de una serie de documentos visuales. Como se ha indicado, durante la Transición los responsables de Televisión Española agruparon diversos proyectos de ficción protagonizados por mujeres como parte de una estrategia institucional. Es por esto, y por otras razones que se explican en el apartado dedicado a la metodología, que para esta investigación se ha elegido como objeto de análisis programas de ficción, más concretamente, los espacios denominados “dramáticos”.

Consecuentemente, otro motivo por el que se ha llevado a cabo esta investigación lo constituiría el novedoso “rescate” de una serie de documentos visuales definidos por Manuel Palacio de la siguiente manera: “las primigenias



adaptaciones televisivas establecen un curioso estilo de representación que supone una de las aportaciones más originales de la televisión al audiovisual del siglo XX español” (Palacio, 2002: 524). Si aceptamos esta premisa, parece necesario dedicar una investigación a este género. No obstante, como veremos en el apartado de metodología –y pese a tratarse de ficción-, resulta una tarea ardua en lo relativo a la disposición del material para visionar.

En última instancia, y en otro orden de cosas, estos espacios dramáticos no sólo resultan sugerentes y valiosos desde el punto de vista del contenido, sino también desde el formal. Producidos en la segunda mitad de la década de los sesenta y primera de los setenta, no se entienden sin el trasvase de jóvenes directores licenciados en la Escuela Oficial de Cine, quienes encuentran acomodo en la ficción de la Segunda Cadena, cambiando el estilo televisivo formal y narrativo.

Los espacios dramáticos *Teatro de siempre*, *Ficciones* y en especial *Hora 11* en lo que tenía de mix entre las estéticas cinematográficas y televisivas, se convierten en verdaderos laboratorios de innovación y es habitual que los realizadores o guionistas que pasan por allí: Claudio Guerín Hill, Josefina Molina, José Antonio Páramo, Esteban Durán, Sergi Schaaff, Pilar Miró, Juan Tébar y Lola Salvador, dirijan en ese programa las obras más arriesgadas de su carrera (Palacio, 2001a: 131).

Una vez expuestos estos motivos, y siguiendo la intersección entre Transición, televisión y mujeres, la investigación parece obligada a examinar –y como forma de acotar el objeto de estudio- los trabajos de ficción creados por mujeres en este período. A pesar de que obviamente se dedicará un extenso apartado a la cuestión de las primeras mujeres que acceden a la creación audiovisual de forma sistemática en España, valga señalar que generalmente en los libros de Historia del Cine, cuando se ha hablado de las primeras mujeres que acceden al audiovisual –entendida así la industria cinematográfica- siempre se ha limitado al triunvirato Pilar Miró, Josefina Molina y Cecilia Bartolomé. Si bien es cierto que las tres son las primeras licenciadas en la Escuela Oficial de Cine, también lo es que más mujeres trabajaron durante estos años en la industria audiovisual, gran parte de ellas

desempeñando su labor en televisión. Realizar una recuperación de esos nombres, aunque de forma tangencial, es también razón de ser de la presente tesis.

De estos puntos, se infieren los trabajos de ficción creados por Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador, y como catalizador, como objeto de análisis, en tanto permiten vincular todas las ideas propuestas. En ese sentido, cuando se han dedicado estudios a las realizadoras Pilar Miró y Josefina Molina éstos se han circunscrito al ámbito cinematográfico, haciendo escasas referencias a sus primeros trabajos televisivos considerándolos una fase previa –de aprendizaje- al largometraje. Se reivindicará por tanto la faceta televisiva de las creadoras en España. Así, esta investigación conecta además con otra veta, la que analizaría la precursora incorporación profesional de las mujeres españolas al ente audiovisual en el ámbito de la creación durante este período; y que nos permitiría analizar cuestiones de acceso y empoderamiento de las mujeres españolas en los medios de comunicación.

En último lugar, cabe señalar que esta investigación ha nacido de las inquietudes de la investigadora en los Estudios de Género y la Historia de las Mujeres y principalmente por su vinculación al grupo de investigación *Televisión y Cine: Memoria, Representación e Industria* (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid. En los últimos años el grupo ha trabajado en el marco de los siguientes proyectos: Proyecto de investigación I+D+i “Los medios audiovisuales en la Transición española (1975-1985): las imágenes del cambio democrático” (CSO2009-09291, Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España para el período 2010-2012), del Ministerio de Ciencia e Innovación; y Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I+D+i “El cine y la televisión en la España de la post-Transición” (CSO2012-31895, Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España para el período 2013-2015).

## 1.2. Delimitación del objeto de estudio

El objeto de estudio de esta investigación son los trabajos de ficción, denominados “dramáticos” de Televisión Española dirigidos o escritos por mujeres en el período de la Transición. Los casos de estudio seleccionados son tres: Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador, analizados en este orden que se corresponde a su incorporación a TVE. Se limita la investigación a dicho período porque, como se verá más adelante, no sólo se trata de un momento decisivo en múltiples ámbitos -tanto a nivel político, social y cultural- de la Historia de España, sino también porque delimita coherentemente un período concreto en la Historia de la Televisión del país. No obstante, existen múltiples periodizaciones debido a la falta de acuerdo entre los historiadores a la hora de concretar las fechas clave que acotarían el principio y el final del proceso. En el apartado de periodización se explica el período seleccionado –comprendido entre 1974 y 1981- para acometer la investigación.

Se ha optado por la creación femenina y no masculina por entender que las mujeres, en tanto colectivo minoritario, sustentan un status de marginalidad en el ámbito laboral, máxime en los puestos creativos. Es precisamente la Transición un tiempo de inflexión para las mujeres españolas como se señalaba anteriormente: el inicio de reformas legislativas acordes con políticas de igualdad, el renacimiento del Movimiento feminista, así como el “boom” del acceso femenino al mundo laboral y académico.

En cuanto al objeto de estudio, al establecer el análisis sobre la creación audiovisual, se plantea que sólo se van a tener en cuenta los puestos creativos dejando de lado otras profesiones como las de actriz, presentadora, montadora, y personal de vestuario y maquillaje<sup>1</sup>, etc. De hecho, estos puestos han sido tradicionalmente femeninos en el audiovisual. Así pues, se analizarán

---

<sup>1</sup> Fátima Arranz ha investigado sobre la situación y acceso de las mujeres en el audiovisual español y analizado las categorías profesionales en el Cine español desde una perspectiva de género. Ha dirigido el proyecto “La igualdad de género en la ficción audiovisual: Trayectorias y actividad de los/las profesionales de La televisión y el cine español” CICYT Instituto de la Mujer - Plan Nacional de I+D+i (128/06) (2007-2008); y ha coordinado el libro *Cine y género en España* (2010).

los trabajos en realización y guion. Si bien la investigación se centra en el análisis de los discursos propuestos por las creadoras en las ficciones, de forma tangencial se abordan otras cuestiones relativas al acceso de las mujeres al medio televisivo y sus posiciones creativas durante la Transición. Por tanto, en este apartado resulta necesario explicar, por un lado, las razones de elección de los tres casos de estudio; y por otro definir el género televisivo de ficción de los denominados “dramáticos” o adaptaciones literarias.

De este modo, se explica en primer lugar la elección de las tres creadoras, puesto que se entiende comparten una serie de características y circunstancias. Se realiza una somera aproximación a cada una de ellas –dado que posteriormente cada nombre tiene su propio apartado en el que se aborda en profundidad su figura-. En segundo lugar se expondrá qué se entiende en esta tesis por los denominados “dramáticos” o las adaptaciones literarias en televisión, qué espacios de ficción se consideran bajo dicha etiqueta, y qué títulos cabe destacar en la Historia de la Televisión en España.

A pesar de las particularidades y singularidades que Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador presentan dentro del panorama televisivo y cinematográfico español, las tres creadoras comparten una serie de características que las fundamentan coherentemente para su elección como estudios de caso. A continuación se enumeran las razones de la selección.

En primer lugar, se trata de un factor generacional. El punto de partida de la investigación fue la constatación de que la Transición es en el período en el que mujeres españolas se incorporan, no sistemáticamente pero sí al menos como colectivo, a los trabajos creativos de cine y televisión. Hasta entonces la presencia femenina en posiciones creativas de la industria audiovisual había sido meramente anecdótica. Es decir, si bien en fechas anteriores hubo incursiones femeninas en la realización, la mayoría de los estudios realizados en torno a la incorporación de las mujeres al ámbito cinematográfico - como se verá más adelante-, están de acuerdo en señalar como verdaderas pioneras del Cine español a Josefina Molina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé, que

comparten formación en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) y pertenecen a una generación concreta. No obstante, como se ha señalado, durante estos años trabajaron más mujeres en los medios audiovisuales con el reconocimiento de su profesión -como por ejemplo Lola Salvador y Paloma Chamorro- pero a quienes se les han dedicado menos publicaciones científicas tanto dentro de las investigaciones sobre historiografía y medios de comunicación como en investigaciones sobre género o sobre cultura popular.

Surge, por tanto, la característica común generacional en tanto las tres creadoras crecen en la posguerra española. Josefina Molina nace en 1936, Lola Salvador en 1938, y Pilar Miró en 1940. Josefina Molina y Pilar Miró, además, comparten diversos puntos en común en lo referente a su formación -ambas estudiaron en la EOC- y en sus trayectorias profesionales. Molina y Miró fueron guionistas y realizadoras en televisión y cine. Todos los paralelismos de estas dos creadoras serán desarrollados más adelante en la tesis. La elección de Lola Salvador como tercera creadora -quien además constituye el primer estudio de caso- se debe a su dimensión como guionista de ficción y porque, dado que trabaja ocasionalmente junto a Molina y Miró, permite actuar como “bisagra” entre las creadoras y establecer conexiones. Su vínculo a la Transición se debe a su autoría de obras claves de la televisión del período como *Juan Soldado*. En este aspecto, “la guionista Lola Salvador/Salvador Maldonado ha firmado algunas de las piezas más transgresoras de la transición democrática y los años ochenta” (Palacio, 2012: 30). Así pues, como autora de guiones tan destacados en la Historia del Cine español y de la producción televisiva, se convierte en una figura profundamente transversal en la industria audiovisual durante dicha época; y a la que recientemente se le ha prestado una mayor atención académica a través de publicaciones como “Lola Salvador Maldonado” de José Luis Martínez Montalbán (2006) y *Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador* de Susana Díaz (2012).

En segundo lugar, las tres mujeres han sido capaces de cultivar una extensa y dilatada producción, una característica que, como se analiza a lo largo de la tesis, no es baladí, puesto que debido a razones de género las

mujeres tienen más dificultades a la hora de desarrollar una carrera continuada en los medios de comunicación.

En tercer lugar, destaca la relevancia que han conseguido en sus trabajos, esto es, el reconocimiento de la crítica y la profesión ilustrado mediante los premios y los galardones obtenidos, así como su status como creadoras que, en el caso de Pilar Miró, le lleva a ostentar cargos políticos. En otras palabras, resulta relevante la importancia que la figura de cada una de las tres ha alcanzado recientemente en los estudios sobre cine y en el notable reconocimiento del que son objeto por parte de las instituciones artísticas, culturales y académicas. En los últimos años estas instituciones han mirado hacia las mujeres profesionales nacidas en la posguerra otorgándoles diversos premios a sus trayectorias. Sirvan de ejemplos: desde 1999 la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión convoca el premio “Pilar Miró de Guion de Películas para Televisión”<sup>2</sup>; Josefina Molina recibe de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España el premio “Goya de Honor 2012” y ese mismo año es nombrada “Hija Predilecta de Andalucía”; Lola Salvador obtiene la “Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes de España” 2011 por el Consejo de Ministros y en 2014 es galardonada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte con el “Premio Nacional de Cinematografía” de ese mismo año<sup>3</sup>. Esta preeminencia adquirida en el panorama cultural y académico junto a la existencia de una bibliografía previa sobre cada una de las tres creadoras, resultan factores decisivos a la hora de abordar su estudio.

En última instancia se considera que las tres creadoras consiguen desarrollar unos rasgos autorales en sus trabajos y, por tanto, se dedica su correspondiente análisis en relación a la noción de autoría. No es el objetivo de esta tesis establecer una concepción normativa de lo que se entiende por autoría, en cambio, el concepto servirá en esta investigación de una forma práctica en la aproximación a los dramáticos para realizar un análisis desde un

---

<sup>2</sup> Los galardones concedidos a la directora serán expuestos en su correspondiente capítulo.

<sup>3</sup> En esta suerte de palmarés femenino generacional cabe señalar los galardones concedidos recientemente a Ana Diosdado (nacida en 1938) quien obtuvo el Premio Max de Honor 2013; y Cecilia Bartolomé (nacida en 1943), que ha sido galardonada con el premio “Mujeres de Cine” 2012 y la “Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes de España” 2014.

punto de vista en el que se observan determinados tropos y temas constantes en cada caso de estudio. En definitiva, cierta coherencia que da pie a la reflexión sobre otros conceptos relacionados con las Teorías Fílmicas Feministas como el denominado “cine de mujeres” o la “mirada femenina”.

La ficción televisiva producida por Televisión Española hasta finales de los años setenta podría dividirse en tres géneros amplios que a su vez son permeables: en primer lugar, los “dramáticos” o dramatizaciones que se podrían definir como adaptaciones de grandes clásicos de la literatura universal; en segundo lugar, el teatro televisado –que a su vez se dividiría en “teatro en directo” y “teatro en diferido”-; y en tercera instancia, las series o seriales de varios episodios.

Esta investigación se aventura, pues, a establecer esta gruesa enumeración puesto que no existe aún una bibliografía específica que indique una definición y señale diferencias específicas sobre estos “géneros”, formatos, de ficción televisiva. Empero, nos hemos orientado a partir de varios textos que sí abordan la cuestión -cuya citación será profusa a lo largo de la presente tesis- y se descubren esenciales para el desarrollo de esta investigación: el libro *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)* editado por Antonio Ansón *et al.* (2010), que incluye una completa base de datos sobre los programas literarios de TVE entre los años 1973 y 1982; el artículo de Manuel Palacio “Enseñar deleitando: las adaptaciones literarias en televisión”, dentro del volumen *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español* de “Cuadernos de la Academia” y coordinado por Carlos F. Heredero (2002); *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, editado por José Romera (2002); y el reciente *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*, de Luis Miguel Fernández (2014).

Dado que en esta tesis se dedica un epígrafe a explicar el contexto de TVE durante la Transición, este apartado se limita a esbozar a grandes rasgos lo que será el objeto de análisis de la investigación. Desde mediados de la década de los sesenta a mediados de los setenta, los espacios dramáticos en

Televisión Española experimentan una época dorada, por otra parte, un fenómeno no exclusivo en el país sino compartido con otras televisiones públicas europeas. Durante aquellos años, la programación de la primera y la segunda cadena –conocida coloquialmente durante más de una década como “el UHF”- estaba copada por espacios de producción propia, en los cuales los programas teatrales y series de corte narrativo ocupaban un lugar privilegiado. En una media entre 25 y 50 minutos de duración, se emitían entre una y dos representaciones diarias -en horario de media tarde y nocturno respectivamente-, y, como se indicaba más arriba, muchos de ellos se emitieron en riguroso directo.

Los títulos adaptados eran grandes obras del teatro y de la literatura universal, en su mayor parte autores extranjeros, aunque dependía del programa. Por poner un ejemplo, una de las primeras adaptaciones que realiza Josefina Molina es *La metamorfosis* de Franz Kafka para su emisión en 1969 dentro del espacio *Hora 11* (TVE2: 1968-1974). Así, los títulos más famosos de algunos de estos espacios o programas, que se podrían denominar “contenedor”, eran *Novela* (TVE: 1962-1979), *Estudio 1* (TVE: 1965-1985) o *Teatro de siempre* (TVE2: 1966-1972). También en este esbozo cabría indicar que aunque la mayoría de obras se emitían en un solo pase, es decir, en un día; otras obras –no necesariamente atendiendo a la magnitud del original- se dividían en capítulos. Este es el caso del espacio *Novela*, valga de ejemplo *La pequeña Dorrit* – de Charles Dickens- dirigida por Pilar Miró y protagonizada por Ana Belén, que se emitió en 20 capítulos entre el 28 de diciembre de 1970 y el 22 de enero de 1971.

Para finalizar esta aproximación a estos espacios de ficción de la Transición es obligado indicar el altísimo componente pedagógico del medio televisivo de entonces con las políticas culturales y los procesos de legitimación. Como indica Palacio, “Son tantas las obras que se han adaptado en cincuenta años de historia del medio que se podría valorar la incidencia que han tenido en la cultura literaria de los españoles” (2010: 18). Tanto era así el afán didáctico de los programas culturales y de estos espacios dramáticos, que en incluso en algunos de ellos, previamente a la obra per sé, se insertaba una



introducción a modo de documental en la que se explicaba el contexto histórico, el autor y su obra, y un breve resumen de la pieza que a continuación se emitiría.

### **1.3. Objetivos de la investigación**

Los objetivos que guían el análisis esta tesis son cuatro. No obstante, se llegó a la conclusión de que todos los objetivos de la investigación se pueden aglutinar principalmente en dos apartados fundamentales, los primeros más centrados en lo discursivo, mientras que los últimos se focalizan más en lo contextual:

- A. Descubrir los discursos que las mujeres creadoras establecen en sus trabajos de ficción televisiva durante la Transición española.
  
- B. Comprobar las formas en que desde la televisión se trabajó para crear un espacio público democrático que contribuyera en la dinamización de los cambios culturales y sociales que se produjeron durante el período transicional.
  
- C. Derivado del B, descubrir si los discursos de estas creadoras estaban orientados a entender mejor los nuevos roles de las mujeres en la nueva democracia mediante la creación de nuevos imaginarios sociales; y por extensión si la normalización a partir de las nuevas representaciones televisivas ayudaron a impulsaron una serie de cambios socioculturales entre los que figuraba la mejora de la situación de las mujeres.
  
- D. Conocer parte de la Historia de las mujeres españolas en la industria televisiva, por ejemplo las circunstancias que posibilitaron dicho acceso; y del mismo modo, profundizar en la Historia de la Televisión.

Así pues se intentará descubrir si las mujeres profesionales del medio televisivo reflejaron en sus trabajos de ficción los profundos cambios que se estaban produciendo en la sociedad española de la Transición. Esto es, determinar si en las ficciones creadas por las mujeres latía una tendencia democrática con pujanza para promover la ruptura con paradigmas y representaciones ideológicas vinculadas con el pasado. En definitiva, conocer las ideas que las creadoras pretendían transmitir.

En este sentido, conocer si las mujeres profesionales que se incorporan al sector audiovisual –televisivo- suponen una mirada nueva en la representación de la realidad española, principalmente en los discursos políticos y en los modelos de representación de género. Derivado de esta idea, dilucidar si las nuevas imágenes televisivas creadas por las mujeres hicieron posible la construcción de escenarios para edificar el consenso. Esto es, determinar si ellas ejercieron su influencia mediante la labor pedagógica que el medio televisivo cultivó durante la época.

A través del análisis profundo del corpus televisivo de cada una de las creadoras, conocer no solamente su trayectoria profesional en el medio televisivo, sino constatar la autoría de cada creadora: sus constantes temáticas y narrativas, conocer el discurso que cada creadora busca transmitir, los problemas con la censura... Reflexionar en torno a la cuestión de autoría y de la mirada. Además, se buscará dilucidar hasta qué punto las creadoras pusieron en la palestra las inquietudes, anhelos y perspectivas de cambio de las mujeres españolas de los años setenta; y, si por extensión, sus trabajos se vieron influenciados por el movimiento feminista de la época. Esto es, descubrir si existen vínculos entre las tres creadoras seleccionadas y los presupuestos feministas, y, por consiguiente, hasta qué punto sus trabajos repercutieron en la sociedad española de la Transición.

Entre los propósitos secundarios se intentará profundizar en las circunstancias históricas, políticas, sociales e industriales que permitieron el acceso de las mujeres a los puestos de creación audiovisual en España. Esto

es, en qué instituciones se formaban académica y profesionalmente, de qué clase procedían, qué relación mantenían con otras y otras profesiones... Será interesante conocer también si estas mujeres abrieron un camino para las profesionales de posteriores generaciones.

En última instancia, relacionado con la Historia de las Mujeres, se busca recuperar algunos nombres propios de mujeres que trabajaron como generadoras de contenidos en la industria televisiva de España durante el tardofranquismo y la Transición. Esto se debe a los nombres propios que se han ido recuperando al analizar las ficciones que conforman el corpus de análisis de la presente investigación, pues como señala uno de los principios de la Historiografía feministas, es necesario nombrar para recordar.

## **1.4. Hipótesis de trabajo**

La cuestión principal que se articula en esta tesis es descubrir qué aportan la ficción televisiva realizada por las mujeres en el contexto de Transición. Se articula, por tanto, en torno a las siguientes cuestiones: el contexto, la producción, la creación femenina y la autoría. Con el fin de alcanzar los objetivos expuestos en el epígrafe anterior se plantean las siguientes hipótesis, que servirán de apoyo en el trabajo, y cuya validez deberá evaluarse a lo largo de la investigación:

1. Los productos de ficción realizados por mujeres durante la Transición articulan una mirada nueva en la representación de la realidad española.
2. Las características formales y las temáticas de sus trabajos permiten reflexionar sobre los discursos feministas y la autoría femenina.
3. El acceso de las mujeres a los puestos creativos supone nuevos modelos de representación de las identidades de género.
4. Las creadoras no estaban al margen de los profundos cambios que se estaban produciendo en la sociedad española del momento y, por tanto, sus trabajos se vieron influenciados por los presupuestos feministas en boga durante la época.

## **CAPÍTULO 2**

### **MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN**

## **CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN**

El capítulo 2 se divide en dos grandes apartados, el primero es el Marco teórico que se divide en tres epígrafes fundamentales “Estudios Culturales”, “Estudios Televisivos” y “Estudios de Género”, el objetivo es esbozar el modo en el que se han desarrollado las investigaciones sobre el estudio del género en los medios audiovisuales, sus principales discursos, enfoques, obras, autores y autoras, de manera que sirva como marco teórico de la presente investigación.

El segundo apartado “Estado de la cuestión” se subdivide en dos epígrafes: el primero destinado a hacer un repaso de los textos más representativos sobre la Historia de la Televisión en España, mientras que el segundo recoge las aportaciones que analizan los medios audiovisuales durante la Transición española desde un enfoque de género.

### **2.1. Marco teórico**

Realizar una investigación basada en el medio televisivo no resulta una empresa fácil, pues como indican Francesco Casetti y Federico di Chio, “la televisión, a pesar de que constituye el centro de continuos estudios, sigue siendo un objeto de investigación complejo y elusivo” (2013: 13). Toby Miller, citando a Michele Hilmes (2005), define a la televisión como un territorio enormemente extenso tanto a nivel institucional como a nivel de objeto de análisis. No sorprende por tanto que los estudios televisivos se caractericen por sus grandes debates y diferencias ya que sus analistas “hablan lenguas diferentes, usan métodos diferentes y persiguen preguntas diferentes” (citado en Hartley, 1999), de forma que, quizás, el rasgo más destacado de los estudios televisivos puede que sea su dispersión institucional” (citado en Attallah, 2007) (Miller, 2010: 23)<sup>4</sup>.

En los siguientes apartados se propone hacer un repaso de los principales textos académicos sobre la televisión, reduciendo progresivamente el marco hacia el objeto de análisis de la presente investigación. En parte,

---

<sup>4</sup> Traducción propia en todos los casos salvo citado lo contrario.

como sucedió con el cine, desde sus inicios se pueden encontrar textos teóricos que intentan acercarse al medio televisivo desde una perspectiva orientada al lenguaje televisivo.

No obstante, los estudios académicos sobre la televisión no han compartido históricamente la legitimación del medio cinematográfico, tanto es así que se apela a la “teoría del cine” o a la “teoría cinematográfica” mientras que conceptualmente su equivalente televisivo resulta más insólito. Esto tiene que ver, de nuevo volviendo a los antecedentes, a que “la teoría cinematográfica forma parte de una larga tradición de reflexión teórica sobre las artes en general” (Stam, 2001: 23). Como se verá posteriormente, si bien existen múltiples orientaciones teóricas, ámbitos de investigación y se dispone de gran variedad de instrumentos en el tratamiento académico de la televisión, las primeras aportaciones académicas sobre la televisión de mayor calado internacional no se centran en el estudio del lenguaje, de la estética, como sucedió con el cine -con la fascinación por la “imagen en movimiento”-, sino que su interés está más relacionado con el ámbito de la sociología y la antropología.

En este sentido, el presente recorrido por los principales textos comienza en fechas tardías si lo comparamos con la teoría cinematográfica. Y desde luego, dado el enfoque de género de la presente investigación, se encuentra claramente anclado en unos parámetros espaciales y temporales concretos: los “Estudios Culturales”, corriente que se describe en el siguiente apartado. Cabe puntualizar que la falta de legitimación del medio televisivo procede prácticamente desde sus inicios. Por ejemplo, señala Miller que ya en 1900, las tentativas por llevar los estudios televisivos a la antigua Society for Cinema Studies fueron rotundamente rechazadas por las elites cinéfilas (2010: 35). En el campo académico, “el contenido de la televisión fue durante algún tiempo considerado un objeto de estudio indigno” (Nelson, 2001: 8). Esta tendencia sobre el bajo prestigio de los estudios televisivos continúa en la actualidad según Lynn Spigel, quien indica que en el plano académico se tiende a valorar más los denominados “nuevos medios de comunicación” relacionados con Internet, de forma que éstos se han llegado a legitimar incluso antes que la

televisión propiamente dicha (Spigel, 2005b: 84). Una inquietud similar subyace en la obra de Toby Miller (2010), pues considera que el auge de las nuevas tecnologías es una posible amenaza para los denominados medios tradicionales, ya éstos todavía están en proceso de constituirse como un objeto de estudio con legitimización académica.

Que el apartado teórico de esta investigación se centre en la perspectiva culturalista del análisis académico de la televisión no significa que no haya estudios teóricos fundacionales desde otros ámbitos, como por ejemplo los referidos al lenguaje televisivo. Obras como la de Renato May (1959), Cebrián Herreros (1978) y Gordillo Álvarez (1999) identifican la inmediatez y la vinculación a la realidad temporal como claves del lenguaje televisivo, apuntando además las diferencias tanto tecnológicas como socio-políticas entre el medio televisivo y el cinematográfico. Las confrontaciones lingüísticas entre ambos medios han sido exploradas por autores como Jules Gritti (1966), quien ya en los sesenta intenta discernir el discurso específico de la televisión. En el ámbito nacional, Sánchez Navarro explica que “del mismo modo que hizo con el cine, la investigación semiótica desarrolló constantes intentos de establecer la existencia de un lenguaje específico de la televisión” (2006: 141).

Casetti y Di Chio en su completo estudio *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación* (2013) clasifican los objetos de estudio en torno a tres grandes núcleos temáticos que corresponden a diferentes dimensiones clave del fenómeno televisivo. En primer lugar la *producción* (el análisis de los aspectos tecnológicos, el análisis de los aspectos económico-empresariales, el análisis de los aspectos culturales y sociales, el análisis de los aspectos político-institucionales de, en los tres casos, “hacer televisión”). En segundo lugar, la *oferta televisiva* (el análisis de los programas, el análisis de la programación y el análisis del mercado). Finalmente, en tercer lugar, los autores distinguen el ámbito del *consumo* (el análisis de los índices de audiencia, de las elecciones de consumo, de los modos de ver, de los procesos de comprensión, de los procesos de valoración, el análisis de los efectos –a corto o largo plazo- y el análisis de las dietas de medios) (2013: 20-22).



Siguiendo esta clasificación de los estudios televisivos, la presente investigación se sitúa en el ámbito de la *oferta televisiva* y más concretamente en la dimensión del *análisis de los programas*, definido por los autores “su contenido, su estructura y su funcionamiento comunicativo” (Casetti y Di Chio, 2013: 21). No obstante, la segunda categoría propuesta por los autores denominada *el análisis de la programación* que definen como “el estudio del modo en que se organizan los programas de una parrilla hasta formar un “flujo” de transmisiones propiamente dicho y, por otro lado, el estudio de la lógica global que preside la realización de los programas y su coordinación dentro de una línea editorial específica” (2013: 21) va a ser tenido en cuenta en esta investigación, especialmente en la parte del análisis.

Aunque algunas de estas cuestiones se abordarán más profundamente en el epígrafe de la tesis dedicado a la metodología, es preciso realizar una adecuada ubicación del área de estudio concreta en la que se encuentra ubicada la presente investigación. Además de dividir en esos tres grandes núcleos temáticos los estudios televisivos, Casetti y Di Chio identifican en torno a esos ejes de forma más concreta once grandes “regiones”, áreas, donde convergen objetos, instrumentos, disciplinas y metodologías de investigación, trazando un “mapa de las áreas de investigación”. “Se trata de una espesa constelación de objetos, métodos, disciplinas, orientaciones y áreas de investigación, que se pueden descifrar únicamente manteniendo vivas las conexiones entre sus diferentes elementos” (2013: 34).

Así la primera área está constituida por el análisis de las entidades y de la estructura de la audiencia; la segunda área comprende el estudio de las actitudes sobre el consumo; la tercera área se refiere a la indicación de la satisfacción que proporciona un programa; la cuarta área comprende el estudio de las motivaciones del consumo; la quinta área registra las reacciones inmediatas de los espectadores; la sexta área comprende la aplicación del análisis multivariado de datos, relativos a las motivaciones, las actitudes y los comportamientos sobre el consumo; el área de investigaciones sobre estilos de vida procede de una aplicación específica de las técnicas de *mapping* y de

segmentación; la octava, el análisis de las dinámicas y de los comportamientos manifiestos de consumo; el análisis del contenido transmitido; la décima el análisis de los textos televisivos, y la undécima y última, el análisis del medio y de los procesos culturales (2013: 34-41). Como se verá posteriormente, esta última área es en la que se ubica esta investigación.

Estas categorizaciones de la disciplina realizadas por Casetti Casetti y Di Chio coinciden a grandes rasgos con la obra didáctica de Toby Miller titulada *Television Studies. The Basics* (2010), en la cual el autor considera como tres ejes fundamentales de los estudios televisivos. En primer lugar, la tecnología y las instituciones televisivas; en segundo lugar, la textualidad, es decir, los géneros televisivos como base articuladora de los contenidos, y, por último, los métodos para conocer e interpretar a la audiencia televisiva, en definitiva, los públicos. Asimismo, el autor dedica los primeros capítulos a un cuarto eje que podría definirse como la propia historia de los estudios televisivos entendidos como discurso crítico. Como se indicaba al inicio de este epígrafe, en los siguientes apartados se realiza un repaso de las principales aportaciones teóricas para el tratamiento académico de la televisión. En este sentido, la fundamentación teórica que ha guiado la elaboración de esta investigación se asienta en tres grandes líneas teóricas o campos de investigación, que como se verá, están fuertemente interrelacionados. En los siguientes apartados se explican a grandes rasgos los presupuestos teóricos de lo que se han denominado “Estudios Culturales”, “Estudios Televisivos” y “Estudios de Género”, dedicando un cuarto epígrafe a obras que amalgaman los tres.

### **2.1.1. Estudios Culturales**

Los Estudios Culturales –Cultural Studies- constituyen una corriente de investigación interdisciplinaria en la que convergen la sociología, la antropología, el psicoanálisis o el análisis textual; y que explora las formas de producción y circulación de los significados de las prácticas o actividades cotidianas de las sociedades contemporáneas. Desde la perspectiva de los Estudios Culturales no suponen una nueva aproximación a la interpretación de

textos (literarios, mediáticos, etc.), sino la introducción de nuevos ejes de análisis como la clase, el género, la raza, el colonialismo y las desigualdades sociales o culturales en dichas interpretaciones. Si bien el surgimiento de la jerarquización de las formas culturales era objeto de inquietud por parte de los intelectuales británicos desde hacía mucho tiempo, la corriente de los Estudios Culturales que va a desplegarse en los años sesenta y setenta tiene su fuente lejana en los siguientes estudios de crítica literaria: en el fundacional *Mass Civilisation and Minority Culture* de Frank Raymond Leavis (1930); en la publicación más tarde de Richard Hoggart de *The Uses of Literacy* (1957), en *Culture and Society (1780-1950)* de Raymond Williams (1958), y en la obra de Stuart Hall y Paddy Whannel *The Popular Arts* (1964) (Mattelart y Mattelart, 2003: 70-71).

Existe un elevado consenso en mencionar el año 1956 como la fecha exacta de nacimiento, coincidiendo con el desencanto posterior al XX Congreso del PCUS y a la invasión rusa de Hungría, pues ese año “Raymond Williams, William Hoggart y Edward P. Thompson, asistidos por Stuart Hall, inician un movimiento, distante del marxismo dogmático del Partido Comunista, que adopta el nombre de marxismo culturalista” (Huertas, 2002: 123). No obstante, el mayor impulso se dio a partir de 1964, momento en el que se funda “The Centre for Contemporary Cultural Studies” (CCCS) en la Universidad de Birmingham (Reino Unido) bajo la dirección de Richard Hoggart. Además del propio Hoggart, entre sus miembros destacan David Morley, Charlotte Brunsdon, Paul Willis, Dick Hebdige, Richard Johnson, Angela MacRobbie, Larry Grossberg y Stuart Hall, quien fue director del centro en 1974 y uno de los autores más representativos de los Estudios Culturales ingleses.

Los trabajos de investigación se centraban en las relaciones entre cultura y poder y medios de comunicación, discutiendo en torno a la obra de Marx, Freud, Walter Benjamin y la Escuela de Frankfurt. Las múltiples referencias enriquecían su marco conceptual de forma que sus trabajos contenían referencias a Lèvi-Strauss, Jacques Lacan, Michel Foucault, la semiología de Roland Barthes y de Umberto Eco. Estas influencias fueron conformando el patrimonio teórico de los estudios culturales, convirtiéndose en

objeto de una apropiación crítica e implicaron la introducción de un enfoque lingüístico en las investigaciones del centro. Así, también dieron lugar a trabajos basados en el análisis textual y en los conceptos de *texto*, *significado* y *representación*, y dando lugar.

También fueron influyentes los escritos de Antonio Gramsci y Louis Althusser, cuyos textos permitían estudiar el papel ideológico de instituciones como la escuela, la Iglesia, el Estado y los medios de comunicación desvinculados relativamente de los poderes económicos. En este sentido, la obra del filósofo marxista italiano Gramsci tuvo en el Centro una influencia enorme, cuya aportación residía sobre todo en su concepción de la “*hegemonía*” en tanto permitía superar las nociones marxistas que identificaban las ideas dominantes de la sociedad con las de la clase dominante. En las investigaciones sobre comunicación, Gramsci y Althusser permitían considerar la relativa autonomía de los medios de comunicación respecto a los poderes políticos y económicos, de forma que el análisis del texto se trasladara hacia las audiencias o públicos.

Aunque “los Estudios Culturales son particularmente difíciles de definir, dada su metodología deliberadamente ecléctica y abierta” (Stam, 2001: 260), pueden concretarse partiendo de su concepción de la democratización de todos los fenómenos culturales como fenómenos susceptibles de estudio. A diferencia del estructuralismo que, al concebir la cultura como la expresión de las estructuras del lenguaje, se centra en el estudio del texto, los Estudios Culturales se preocupaban también por el contexto, es decir, vinculando la producción de los significados al contexto histórico.

La originalidad del centro durante su primera época consistía en lograr constituir grupos de trabajo centrados en diferentes campos de las investigaciones, como por ejemplo etnografía, *media studies*, teorías del lenguaje y subjetividad, literatura y sociedad; y vincular dichos trabajos con cuestiones suscitadas por movimientos sociales, especialmente el feminismo. Así, “el centro emprende rápidamente estudios sobre las representaciones de la mujer y la ideología de la feminidad. Estas investigaciones llevadas a cabo

en 1968 y 1969 muestran su interés por los estudios sobre el mito de Lévi-Strauss y los primeros trabajos de Barthes” (Mattelart y Mattelart, 2003: 74).

De esa primera época del centro se pueden señalar tres trabajos por su influencia en el terreno de las investigaciones sobre los medios de comunicación y, más específicamente, en el denominado campo de la recepción: “Encoding/Decoding” de Stuart Hall, “Everyday Television, Nationwide” de Charlotte Brunsdon y David Morley, y “Nationwide Audience: Structure and Decoding” de David Morley. Estos trabajos están basados en la idea de que cada texto define sus significados según su contexto, es decir, el texto no ofrece un sentido acabado, sino que facilita al destinatario una propuesta que debe ser interpretada por éste, de forma que de dicha confrontación nace el significado del texto.

“Encoding/Decoding”, redactado hacia 1973, enfoca el proceso de comunicación televisiva según cuatro momentos claros (producción, circulación, distribución/consumo, reproducción) que tienen sus propias formas pero que están articulados entre ellos y determinados por relaciones de poder institucionales. “La audiencia es al mismo tiempo receptor y la fuente del mensaje (...) el análisis de Hall define tres tipos de descodificación: dominante, de oposición y negociada” (Mattelart y Mattelart, 2003: 74). El primero corresponde a los puntos de vista hegemónicos que aparecen como naturales, legítimos, inevitables; el segundo interpreta el mensaje a partir de un marco de referencia diferente, con una visión del mundo contraria; y por último, “el código de negociación es una mezcla de lógicas contradictorias que suscribe en parte las significaciones y los valores dominantes, pero toma argumentos de una situación vivida para refutar las definiciones generalmente compartidas” (Mattelart y Mattelart, 2003: 75).

En lo referente a *Everyday Television, Nationwide* (1978) de Charlotte Brunsdon y David Morley, el estudio marca un giro en la producción de los *media studies* siendo el punto de partida de una reflexión sobre los géneros populares (*situation comedies*, deportes, variedades, “culebrones”, series policíacas...) así como el inicio de los análisis basados en la forma en que

dichos programas de entretenimiento “tratan las contradicciones de la vida y de la experiencia de los hombres y mujeres de amplias capas sociales, y participan en la construcción de un sentido común popular, centrándose en el estudio de las representaciones del género femenino/masculino, de la clase social, de los grupos étnicos” (Mattelart y Mattelart, 2003: 75).

Basado en ese trabajo, David Morley escribe en 1980 “The Nationwide Audience”. Centrado en la recepción, más específicamente en el papel que juega la situación socioeconómica de la audiencia en la interpretación de los textos mediáticos. Mediante entrevistas a un grupo de espectadores elegidos según su clase social, Morley confirman a partir de datos empíricos la tesis de Hall sobre las tres lecturas expresadas en su “Encoding/Decoding”. De este modo, estos trabajos pioneros abrieron posteriormente el camino a múltiples investigaciones centradas en la audiencia, esto es, en la recepción del texto.

Así, lejos de concebir a la audiencia como una masa homogénea como hacían paradigmas anteriores, los culturalistas se dedicaron a averiguar cómo subgrupos -o incluso miembros individuales- de la audiencia leían realmente los textos transmitidos en los cuartos de estar de sus casas. Concretamente Ien Ang y David Morley establecieron en sus estudios sobre la audiencia cómo un amplio abanico de lecturas y placeres eran experimentados por diferentes personas desde diferentes posiciones y de diferentes maneras. En el influyente manual básico de los estudios televisivos, *Television Culture* (1997 [1987]), Fiske describe los “producerly texts” (1997: 239), esto es, textos construidos a partir de lecturas de resistencia a la ideología normativa o simplemente construidos a través de los placeres populares de los grupos subordinados. Contraponiéndose a la idea de que las ficciones populares habían sido relegadas como inferiores por comentaristas como George Brandt (1981), Fiske habló sin rodeos sobre cómo la audiencia lo utilizaba para evadir el control social. Llevando a su extensión lógica la teoría de la recepción, puede haber tantas lecturas como lectores. De hecho, Schroder afirma que (Skovmand y Schroder, 1992: 207): “el texto en sí no tiene existencia, no tiene vida y, por lo tanto, no tiene calidad hasta que es descifrado por cada sujeto desencadenando su potencial significado”.

Los Estudios Culturales, al beber de fuentes muy diversas y emplear métodos procedentes de otras disciplinas, se configuran como un campo interdisciplinario capaz de responder a todo lo relacionado con la cultura -su formación, su extensión y su mantenimiento- de forma que su producción teórica puede interpretarse asimismo como una práctica política. Esa concepción de la actividad intelectual como práctica política a partir del estudio de las relaciones entre cultura y poder comienza a desvirtuarse cuando a partir de los años ochenta los Estudios Culturales son “exportados” a Estados Unidos y sucesivamente se internacionalizan, proliferando sus publicaciones e institucionalizándose en el mundo académico. Sin embargo, explica Amparo Huertas que si bien es en la década de los ochenta cuando aparecen las “publicaciones que marcaron momentos históricos en la evolución de esta trayectoria, cuando se dio el máximo auge. Después el entorno de los Estudios Culturales se agrió y, a partir de los noventa, lo que prolifera son las críticas y las posturas de rechazo muy marcadas” (Huertas, 2002: 124). Como ejemplos de crítica puede referenciarse el artículo de Imanol Zumalde “Estamp(it)as multiculturales. Las tribulaciones del texto fílmico contemporáneo ante las veleidades de la crítica posmoderna” (2008).

Tanto en el volumen editado por Patricia Arroyo Calderón *et al.* (2012) como en el artículo de Manuel Palacio (2007) se constata la escasa atención que la comunidad científica audiovisual española ha mostrado hacia las metodologías de los Estudios Culturales. Palacio recuerda cómo aún son escasas las traducciones de textos básicos, clásicos sobre televisión, como por ejemplo los de Morley o Ang, y señala las diferencias de la situación española con respecto a la latinoamericana, donde sobresalen aportaciones como las de Martín Barbero, Néstor García Canclini o Renato Ortiz. Ambos autores lamentan la falta de legitimación universitaria que suscita en España la cultura popular, que vendría a explicar ese rechazo por parte de las instituciones académicas. Este hecho ha restado capacidad de penetración a los Estudios Culturales y, consecuentemente de los Estudios televisivos, pues como indica Palacio, “en un país en el que no existe ninguna tradición de estudios

televisivos y en el que se carece de una historia del cine popular español, la semilla de los culturalistas tiene poca tierra fértil en la que germinar” (2007: 70).

Finalmente la presente investigación tiene como horizonte teórico los Estudios Culturales, ubicándose, como se indicaba en el anterior epígrafe, en el estudio cultural de la televisión, esto es, la última y undécima área de investigación en televisión según la catalogación de Casetti y Di Chio (2013: 293-321). Esta área examina su contenido, sus formas expresivas y sus diferentes formas de recepción a partir del contexto social y cultural, pues para estos autores, la investigación, sobre todo la académica, ha dedicado mucha atención a las relaciones entre la televisión y la sociedad, a su recíproca influencia y a sus posibles elementos de conflicto. “La exigencia de estudiar los procesos televisivos en relación con los procesos culturales que marcan el ritmo de la vida social se ha manifestado con mucha fuerza en estos últimos años” (Casetti y Di Chio, 2013: 293).

La elección de los Estudios Culturales como horizonte teórico se debe principalmente a que el análisis se centra en la televisión, medio que como se ha visto ha sido objeto de estudio de esta corriente por su relación con la cultura popular y con el ámbito de la recepción entre otras características. Asimismo, la metodología utilizada parte del texto –los dramáticos creados por mujeres- para ir al contexto político, social y cultural –la transición española- en el que se circunscribe el objeto de estudio, un énfasis en el contexto que, como se ha visto, ha sido tradicionalmente implementado en la praxis de los Estudios Culturales.

### **2.1.2. Estudios Televisivos**

Entre las primeras obras más influyentes de la disciplina de los llamados “Television Studies”, traducidos al castellano como “Estudios televisivos”, se encuentra el texto del anteriormente citado culturalista Raymond Williams titulado *Television, Technology and Cultural Form*. Publicado en 1974, su



influencia todavía está presente en los estudios de comunicación a escala internacional y puede considerarse uno de los textos que establecieron los cimientos para el tratamiento académico de la televisión. Después de casi cuarenta años, los Estudios televisivos se encuentran en plena expansión como disciplina, especialmente en el ámbito anglosajón, mediante los cada vez más numerosos cursos, grados y posgrados, seminarios y congresos universitarios.

Si bien el marco teórico es amplio y fértil, puede resultar difuso, de forma que se pueden encontrar una serie de manuales introductorios, que pese a no ser numerosos, a lo largo de los años se han consolidado como obras de referencia. Dentro de esta categoría se encuadran títulos como *Television Studies*, de Gary Burns y Robert J. Thompson (1989); *Critical Ideas in Television Studies*, de John Corner (1999), del mismo autor y Sylvia Harvey, *Television Times: A Reader* (1996); *Television Studies: The Key Concepts* de Bernadette Casey *et al.* (2002); *An Introduction to Television Studies*, de Jonathan Bignell (2004); *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television*, de Glen Creeber (2006); y los libros del anteriormente citado Toby Miller: *Television Studies* (2002) y *Television Studies. The Basics* (2010). A esta lista se unen obras más especializadas y antologías de textos académicos sobre la materia. Todas ellas constatan cómo en los últimos diez años el trabajo teórico sobre el medio televisivo ha crecido de modo substancial, avanzando en el estado de la cuestión y contribuyendo a expandir la disciplina.

El área que comprende el estudio cultural de la televisión es un “un territorio densamente poblado, dado que en esta área converge gran parte de la tradición académica de estudios sobre los medios (de la teoría crítica de Morin a los más recientes estudios culturales)” (Casetti y Di Chio 2013: 298). No obstante, Janes Stokes (2000: 1) explica de forma clara por qué es importante estudiar la televisión y las múltiples perspectivas y el estudio multidisciplinar que permiten abordarla:

En resumen, la televisión tiene una existencia física, una historia sobre la producción y el consumo, además de su popularidad como espacio de

generación de significados. Se trata de un medio de entretenimiento, un fenómeno científico, una industria multifacética... que caracteriza la vida pública moderna y a su vez tiene un espacio en la privacidad de casi todos los hogares.

Según Casetti y Di Chio, la especificidad de esta área se representa en cuatro temas o ejes: “la construcción social del sentido en los textos televisivos, la relación entre el discurso televisivo y las redes de los discursos sociales, las funciones especiales de la televisión y, finalmente, el papel del medio televisivo en la construcción de la identidad social” (Casetti y Di Chio, 2013: 299). En este sentido, el carácter de “evento” -se produce en un tiempo y en un espacio determinados- de un texto o programa televisivo tiene una doble cara. Por un lado, el texto encuentra en el marco histórico, geográfico, cultural y social las condiciones de su propia existencia, de forma que “El carácter productivo del texto depende del contexto (...) el texto constituye, a su vez, a definir el cuadro histórico, geográfico, social y cultural que lo alberga” (2013: 293). Esta idea es puntal en la articulación de la presente investigación dado que su objetivo es el análisis del texto –en este caso, ficción televisiva- en relación al contexto – momento histórico y político de la transición española-.

En cuanto al primer tema relativo a la construcción social del sentido, se refiere a la oposición que ocupa el espectador/a asignado, a la vez, por el texto y el contexto sociocultural. Por el contrario, el espectador también tiene que afrontar la red de textos que atraviesa todo el contexto social, pues como señalan Casetti y Di Chio (2013: 305), “En la negociación del sentido, el destinatario también debe tener en cuenta que en el espacio social se cruzan y se suceden interpretaciones diferentes. Se produce un conflicto de lecturas que complica aún más ‘la lucha por el sentido’ que se mantiene en torno a un texto”.

En lo referente a las funciones especiales de la televisión, los autores italianos identifican cuatro como las más importantes: la función de contar historias, la función barda, la función de construir ritos y la función de construir modelos. Para el desarrollo de esta investigación, conviene detenerse en la función barda, ya que ésta se refiere a cómo la televisión propone discursos que, a su vez, generan el espacio social mediante otros discursos. Esta idea es

propuesta por John Fiske y John Hartley en *Reading Television* (1996 [1978]), quienes consideran el medio televisivo como un “bardo contemporáneo” (1996: 85-100) en tanto se convierte en mediadora de lenguajes, se sitúa en el centro de la cultura y remite a situaciones de la vida social a valores y símbolos compartidos por los miembros de la comunidad, transmite un sentido de pertenencia cultural e implica “a cada individuo de una cultura en el sistema de valores dominantes de dicha cultura, mediante un mensaje que refuerce la ideología subyacente a dicho sistema” (1996: 88).

Sobre la función de la televisión de construir modelos, según Casetti y Di Chio, ésta se ejerce “mediante la construcción de representaciones simplificadas y canónicas de la realidad, de donde toma prestados valores, rituales, símbolos, formas de interacción, lugares y tiempo, para restituirlos después convertidos en modelos que cabe imitar” (2013: 311). En este sentido, la televisión “ya no es tan sólo un ‘espejo del mundo’ sino también un *ejemplo*; un canon de cómo ‘es’ el mundo y de cómo hay que ‘estar’ en el mundo” (2013: 311-312). Las investigaciones de Milly Buonanno, directora del “Observatorio permanente de la ficción televisiva italiana”, como por ejemplo *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales* (1999) dan cuenta de la función que desempeñan los relatos de ficción entendidos como representaciones del mundo proponiendo modelos sociales y lecturas de la realidad. Mediante el análisis de los contenidos comunes de la ficción televisiva, Milly Buonanno subraya que la televisión construye y modifica los contextos sociales de donde éstos provienen, esto es, no sólo alimenta el imaginario colectivo, sino que sus discursos se convierten en verdaderos puntos de referencia de posibles lecturas hermenéuticas de lo social. Así pues, para la autora, “el imaginario de la ficción se confunde con lo real, convirtiéndose, en cierto modo, en una conciencia, en una interpretación que utiliza los mismos instrumentos del lenguaje cotidiano para revelar sus dinámicas latentes” (Casetti y Di Chio, 2013: 312). Esta idea es especialmente útil para la presente investigación en tanto se pretende demostrar que las ficciones articuladas por las mujeres durante la Transición se constituyen como verdaderas lecturas hermenéuticas de lo social proveyendo de unos contenidos que, en última instancia,

contribuyeron a alimentar el imaginario colectivo y a modificar el contexto social.

La influencia de los medios y las consecuencias que la experiencia de la recepción produce en la audiencia es el último tema que abordan en su estudio Casetti y Di Chio desde la perspectiva del análisis cultural de la televisión. Para éstos el debate sobre la representación de la identidad constituye uno de los principales hilos conductores de las investigaciones sobre los medios. “De los estudios sobre los efectos a las más recientes teorías sobre la recepción, el tema de la identidad siempre ha constituido un nudo problemático y un campo de maniobras donde experimentar la eficacia de las categorías y la solidez de los marcos teóricos” (2013: 313).

En efecto, el tema de la identidad constituye un eje importante de la reflexión teórica desde hace tiempo, cuya complejidad impide que el debate se considere concluido. Autores como Hall y Du Gay (1996) o Bauman (2005) han apuntado a la necesidad de superar enfoques esencialistas y re-pensar el tema de la identidad para solucionar diferentes cuestiones sociales. Lejos de entenderla como una estructura estable, la identidad(es) deben entenderse como el resultado de las relaciones que una persona establece con los otros (personas, instituciones...), las actividades, procesos sociales en los que se implica para entender la forma en que se modela su perfil social y cultural. Esta perspectiva sitúa en primer plano la cuestión de los medios de comunicación. Ya desde los primeros estudios sobre la “comunicación de masas” se intentaba esclarecer la relación entre la formación de la identidad social y los medios. “Las teorías de los efectos fuertes siempre han destacado el poder de los aparatos de comunicación de masas para intervenir en la personalidad de quien los recibe y poder manipularla” (Casetti y Di Chio, 2013: 315).

Desde este punto de vista, el análisis del papel desempeñado por los medios en los procesos de construcción de la identidad debe realizarse a partir de la observación de las representaciones que transmiten. “Los sistemas de comunicación de masas intervienen, pues, en la personalidad de quien los recibe, proponiendo modelos a los que los consumidores se tienden a adherir

de un modo natural (dado el poder de persuasión de los medios)” (Casetti y Di Chio, 2013: 315). Esto es, los medios intervienen en la identidad de los consumidores en tanto transmisores de representaciones, la adhesión a los mensajes de los medios es inequívoca. No obstante, la superación de las teorías de los efectos fuertes en detrimento de las teorías de recepción no ha supuesto un abandono del tema sino una revisión, como el modelo de “codificación/descodificación” propuesto por Hall. Para el estudio cultural de la televisión este cambio de perspectiva supone también cambios desde el ámbito de la metodología, pues para poder determinar la aportación efectiva de los medios a la formación de la identidad, se debe pasar del terreno del análisis textual y de las representaciones al análisis específico del consumo, entendido como un lugar privilegiado de construcción de identidad.

Casetti y Di Chio organizan las aportaciones académicas de esta perspectiva en dos grupos. Por un lado, las que se centran en el papel de los medios en la construcción de la identidad individual; y, por otro, las que analizan las conexiones entre los diferentes medios y la formación de la identidad colectiva, siendo estas últimas más numerosas (2013: 315-322). En ese segundo ámbito se encuentra por ejemplo el estudio de Marie Gillespie, *Television, Ethnicity and Cultural Change* (1995) sobre el rol de la televisión sobre la comunidad punjabi en un barrio popular londinense, centrándose en los procesos de construcción de identidad de los jóvenes de dicha comunidad en relación a su cultura de origen y en la que residen. De forma que los medios también contribuyen a transformar y reorganizar los ambientes sociales, esto es, los contextos y las situaciones de relación donde actúan los individuos.

Si bien los medios tienen la capacidad de modificar el ambiente en el que se desarrollan los procesos de construcción de identidad, para la presente investigación lo importante será cómo los medios tienen “la capacidad de poner en marcha procesos de identificación que refuerzan el sentido de identidad del individuo, es decir, su conciencia de pertenecer a una determinada categoría social o comunidad” (Casetti y Di Chio, 2013: 320). En esta línea se inscriben los estudios realizados en el ámbito de los Estudios de Género -que se abordará en un epígrafe posterior- en tanto analizan el papel que desempeñan

los medios a la hora de acentuar las diferencias de género o la construcción de la identidad colectiva. En este ámbito también se circunscriben aportaciones relacionadas con las variables de etnia o raza o sobre la capacidad de los medios para crear identidades nacionales o incluso sobre su capacidad para crear cohesión a nivel nacional, sobre este último punto se encuentran investigaciones como la de Philip Schlesinger (1991).

En un último apartado sobre el estudio cultural de los medios en relación a la identidad se encuentran aquellas investigaciones que describen los medios como instrumentos para realizar una expresión más libre de uno/a mismo/a, donde asumir otras identidades o experimentar nuevas situaciones diferentes de las cotidianas. Por ejemplo los trabajos de Sherry Turkle (1998), quien estudia los nexos entre los procesos sociales y los procesos virtuales de construcción del propio yo mediante un juego de rol; o los de Patricia Priest (1995), que a partir del análisis de un *talk-show* identifica los mecanismos de construcción del yo concluyendo que la aparición en televisión sirve a determinados individuos para incrementar su autoestima y mejorar su posición social.

Como anteriormente se indicaba, el poder de los medios ha sido tradicionalmente uno de los temas más estudiados y discutidos dentro del marco de las teorías de la comunicación. Al contrario que el Funcionalismo y la denominada Escuela de Frankfurt, que atribuían a los medios de comunicación un poder sobre la audiencia casi ilimitado, como se ha visto, los Estudios Culturales manifestaban la capacidad del espectador/a para realizar diferentes lecturas del mensaje emitido. En un punto intermedio entre el poder de resistencia de la audiencia y el poder de los medios, lo que resulta incuestionable es que los medios -y la televisión en particular- forman parte de la vida cotidiana en las sociedades occidentales articulando una serie de contenidos relacionados con ciertos procesos sociales cuya investigación resulta especialmente interesante.

En este sentido, si cualquier programa televisivo es una interpretación de la realidad es también susceptible de análisis. David Morley (1996: 121)

argumenta que los programas comunican algo más que su contenido explícito (manifiesto), esto es, contienen asimismo mensajes latentes por implicación, suposición o connotación.

En la televisión no existe nada que pueda definirse como 'un texto inocente', ningún programa que no merezca ser objeto de cuidadosa atención, ningún programa que pueda pretender que sólo ofrece 'entretenimiento' y que no transmite ningún mensaje sobre la sociedad. Aunque el contenido explícito de un programa pueda parecer de naturaleza por completo trivial (...) bien puede ocurrir que en la estructura interna de ese programa se inserten mensajes muy importantes sobre actitudes y valores sociales (Morley, 1996: 120-121).

Así pues, cabe preguntarse sobre la influencia que tiene la televisión en los procesos de identificación de la audiencia, de qué forma sus contenidos – en el caso de la ficción de las tramas y los personajes- producen referentes en la sociedad, sobre las formas de consumo y su contexto, y cabe preguntarse también por sus consecuencias sociales. John Fiske en el citado *Television Culture*, a partir del concepto de hegemonía de Gramsci, define las relaciones sociales como una serie de fuerzas por el poder y está en constante lucha contra las múltiples resistencias contra la dominación ideológica (1997: 40-41). Fiske explica cómo el cambio social dentro de las sociedades democráticas industrializadas raramente sucede a través de revoluciones, que es el equivalente sociopolítico de los textos radicales, sino que es el resultado de tensiones constantes entre quienes poseen la fuerza social y los grupos subordinados (1997: 47). En esta línea, si la televisión busca llegar al mayor número de espectadores - pues no deja de ser una industria-, ésta también se ve obligada a incorporar diversas reivindicaciones sociales, consecuentemente, éstas se mezclan con los propios convencionalismos televisivos de forma que dentro de su estructura de poder, el medio llega a acomodar movimientos potencialmente radicales.

John Fiske, tomando como ejemplos *Cagney & Lacey* (CBS: 1982-1988) y *Charlie's Angels* (ABC: 1976-1981), explica cómo estas series incorporan a mujeres en papeles que tradicionalmente estaban reservados a los

protagonistas varones. En el primer caso, desde un género masculino como es el policiaco, lo que le convierte en una digresión feminista, mientras que en el segundo, las protagonistas se ven supeditadas a su físico; en ambos casos, los discursos feministas entran en tensiones continuas con la ideología patriarcal (Fiske, 1997: 37-40). Para el autor, “ver televisión es más interactivo que ver cine o leer novelas y consecuentemente sus narrativas están abiertas a la negociación. La naturaleza segmentada y fracturada de la televisión y sus audiencias activas evitan la clausura del texto dentro de sus estructuras narrativas” (Fiske, 1997: 147). De esta forma, las relaciones entre sociedad y representación televisiva son mucho más interactivas y recíprocas que las de otros productos culturales -como las novelas o las películas- y, por tanto, un medio oportuno para la investigación de cuestiones sociales.

Esta línea de argumentación en la que se sitúa Fiske es especialmente relevante para la presente investigación en tanto que las reivindicaciones feministas se sitúan dentro de dicha perspectiva. Si bien en un posterior epígrafe se profundizará en esta línea referida a los Estudios de Género, Michèle Mattelart, tomando como ejemplo los grupos sociales de mujeres, explica cómo “a medida que un movimiento de contestación del orden social adquiere peso y pasa a ser amenazador para el sistema, la industria de las series de televisión, tanto en su dialéctica como en la realidad social, introduce representantes de dicho grupo en unos papeles que participan directamente en la defensa y en la regulación del orden” (1982: 96-97). De esta forma, la ficción televisiva tiene un papel relevante en la transmisión de modelos sociales. Esta idea también se encuentra en el contexto académico español de la mano de autores como Manuel Palacio (2001a), Mario García de Castro (2002) o Irene García Rubio (2007), quienes han destacado en sus investigaciones la importancia de la televisión en la sociedad.



### 2.1.2.1. Estudios sobre la Historia de la televisión

Se pregunta Michele Hilmes en el prefacio de *The Television History Book* qué significa escribir o leer sobre historia de la televisión dado que ambos objetos de estudio son resbaladizos y siempre contruidos (2003: viii). Para Hilmes, “la Televisión a menudo sirve como nuestra ventana al pasado y como un artefacto de acontecimientos ocurridos [pero] ¿deben sus programas, imágenes y representaciones ser tratados como evidencia histórica, como esbozos transparentes del pasado?” (2003: viii). Así, los programas y series reflejan características importantes de la cultura de ese período, de forma que “la historia de la televisión se convierte en una especie de historia social, menos importante en sí misma que las tendencias sociales que canaliza” (Hilmes, 2003: viii). Partiendo de esta premisa, se han desarrollado diversas investigaciones como la presente tesis, no obstante, el campo de estudio conformado por el eje “historia-televisión” plantea una serie de problemáticas como la cuestión de la memoria, el canon, el archivo... que serán abordadas de forma específica en un epígrafe posterior.

Si bien la mayoría de volúmenes específicos sobre la Historia de la televisión proceden del ámbito anglosajón, en los últimos años dentro del panorama nacional son cada vez más las investigaciones que lo abordan como objeto de estudio. En este apartado se exponen los principales enfoques y títulos –algunos de los cuales servirán de referencias específicas en el análisis de esta investigación- sobre el tratamiento de la Historia de la televisión en el ámbito internacional -sobre todo anglosajón-. Esto se debe no sólo a que su obra es más extensa, sino también a la consideración de que las obras de referencia sobre la televisión española se deben incluir en el posterior epígrafe dedicado al estado de la cuestión. Además, a pesar de que estos estudios se centren en el ámbito anglosajón, sus metodologías y enfoques a cuestiones como el canon y el archivo, resultan sumamente interesantes pudiéndose extrapolarse a otros contextos.

Entre las primeras aportaciones sobre las relaciones entre televisión e historia se encuentra *The Historian, Television and Television History*, de Graham Roberts y Philip M. Taylor (2001), en ella no sólo se formulan los términos del debate, sino que sus autores tuvieron como objetivo la legitimación de este campo de estudio. Unos años más tarde aparecen un conjunto de textos que conforman un debate alrededor de la historiografía de la televisión. Gill Branston con “Histories of British television” (1998); John Ellis, el volumen *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty* (2000); John Corner con “Finding Data, Reading Patterns, Telling Stories: Issues In the Historiography of Television” (2003); Jonathan Bignell con “Exemplarity, Pedagogy and Television History” (2005); el texto de Jason Jacobs, “Television and History: Investigating the Past” (2006) o Stephen Lacey con “Some Thoughts on Television History and Historiography: a British Perspective” (2006) reflexionan sobre cuestiones críticas de la historiografía en relación a los estudios televisivos. Finalmente en 2007, Helen Wheatley edita *Re-viewing Television History: Critical Issues in Television Historiography*, un valioso conjunto de ensayos en esta misma línea.

En su introducción, Wheatley argumenta que, llegados a ese punto, puede considerarse que la Historia de televisión es reconocida como un campo legítimo de estudio en el que, a pesar no estar plenamente claros, “los términos del debate” ya se han formulado (2007: 1). En parte, el crecimiento en el área de los estudios históricos sobre televisión se puede confirmar a través de las cada vez más numerosas publicaciones, congresos a gran escala y proyectos de investigación en diversos países europeos durante la última década.

Sin embargo, para Helen Wheatley no siempre está claro dónde comienza y termina la investigación histórica televisiva, ya que prácticamente todos los estudios sobre televisión y medios de comunicación suelen contener algunas contextualizaciones históricas, bien de carácter industrial o sociocultural (2007: 2). En este sentido, ya desde el anteriormente citado trabajo de Williams (1974) hasta la actualidad, los “textos clave en el campo siempre han puesto la historia de la televisión en el centro de toda explicación de la televisión como medio” (Wheatley, 2007: 2). No obstante, acotar la

historia de la televisión a un campo de estudio en sí mismo se podría considerar un enfoque profundamente miope, de modo que el grueso de publicaciones académicas suelen inscribir la historia de la televisión dentro de otros estudios más amplios sobre historia cultural, historia de la radiodifusión o de los medios de comunicación. Como ejemplos de esta tendencia en el Reino Unido se podrían citar: *Historical Methods in Mass Communications* (Startt y Sloan, 1989), *A Social History of British Broadcasting* (Scannell y Cardiff, 1991), *Power Without Responsibility: The Press and Broadcasting in Britain* (Curran y Seaton, 1997) o *An Introductory History of British Broadcasting* (Crisell, 2002).

Helen Wheatley distingue a su vez cinco enfoques principales sobre la historia de la televisión por los estudios televisivos, señalando como ejemplos obras centradas en los contextos del Reino Unido y de Estados Unidos (2001: 7). En primer lugar, indica el enfoque institucional que pone el foco en la organización y la regulación, como *The History of Broadcasting in the United Kingdom* (Briggs, 1979); o *Tube of Plenty: The Evolution of American Television* (Barnouw, 1982). En segundo lugar aparecen las investigaciones que examinan las prácticas de producción en relación con períodos o géneros clave, como *The Days of Live* (Skutch, 1998). En tercer lugar, existen aquellas que documentan el consumo de televisión en relación con el cambio social o político y su repercusión en la vida cotidiana, como por ejemplo *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs* (Spigel, 2001). En cuarto lugar, la programación televisiva en relación a cuestiones de representación, forma y estética dentro de un marco histórico, por ejemplo *Gothic Television* (Wheatley, 2006). En último lugar se encuentra uno de los enfoques menos populares: aquel que trata la historia de los avances tecnológicos de la televisión y su comercialización, por ejemplo *Media, Technology and Society: A History from the Telegraph to the Internet* (Winston, 1998) o *Tube: The Invention of Television* (Fisher y Fisher, 1997). Como se verá en el apartado dedicado al estado de la cuestión, estas tendencias también se pueden encontrar en el contexto iberoamericano.

Además del citado volumen de Hilmes (2003), otros libros académicos que ofrecen panorámicas sobre la historia de la televisión son: *Television: An*

*International History*, de Anthony Smith (1998); *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media*, editado por Gary R. Edgerton y Peter C. Rollins (2001); los trabajos de Brunsdon (1998, 2002) ofrecen una historia de la disciplina; los trabajos de Robin Nelson más centrados en la ficción, “Studying Television Drama” (2001) y su volumen *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change* (1997); así como la obra *Popular Television Drama: Critical Perspectives*, editada por Jonathan Bignell y Stephen Lacey (2005). En lo referente a estudios centrados concretamente en la historia de la ficción televisiva de un país, se pueden indicar como autores de referencia a la anteriormente citada Milly Buonanno, cuyas investigaciones se circunscriben a Italia –también a Europa- y a Lez Cooke, autor de *British Television Drama. A History* (2003)<sup>5</sup>. La obra de estos autores se aborda en el siguiente epígrafe dedicado a la ficción televisiva.

La circunscripción al ámbito nacional no parece, por tanto, una cuestión baladí. Como indica Hilmes, aunque la televisión puede haberse convertido en un medio global líder, su historia está profundamente ligada a las identidades de las naciones (2003: 1). En consecuencia, la mayoría de las historias de la radiodifusión se han mantenido dentro de las fronteras nacionales. Para la autora, los estudios comparativos han sido pocos, y en gran parte confinados a la esfera de las estructuras, leyes y economías. El alambicado ámbito de los estudios culturales comparativos de los medios de comunicación sigue siendo en gran parte inexplorado con algunas excepciones clave (2003: 1), como por ejemplo la ya mítica obra de Len Ang *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (1985).

En relación a esa idea de televisión e identidad nacional, explica Hilmes que en el plano cultural, uno de los elementos recurrentes de la Historia de la televisión ha sido la resistencia a la incorporación de los productos culturales populares de otros países, en particular los procedentes de los Estados Unidos,

---

<sup>5</sup> La segunda edición revisada es de 2015.

en los sistemas nacionales de televisión<sup>6</sup>. Sin embargo, estos mismos parámetros no se aplican a otras formas culturales consideradas “altas” (cultura) o “legítimas”, como la música clásica, la literatura, el teatro o el “auténtico” folclore (Hilmes, 2003: 1). Por tanto, los intercambios internacionales de este tipo de productos culturales han sido considerados incluso como deseables y como parte de la misión de servicio público de televisión. En un nivel más profundo, “la Historia de la televisión trata sobre todo de ‘establecer y mantener las diferencias’ entre las culturas y los sistemas nacionales, ya que se trata de reconocer o difundir un todo cultural integrado y pre-existente” (Hilmes, 2003: 2). Así, para la autora, la televisión ha jugado un importante papel en la creación y definición de la identidad nacional en el siglo XX, al menos parcialmente, a través de la resistencia y la diferenciación, y a través no sólo de aquellos aspectos más transgresores de la cultura nacional sino también de las influencias de otras naciones (Hilmes, 2003: 2).

### **2.1.2.2. La ficción como género televisivo y las adaptaciones**

En este apartado se abordan en primer lugar los enfoques teóricos que históricamente se han aplicado al estudio de la ficción televisiva, y, en un segundo lugar, se hace un repaso a las principales obras académicas que han estudiado el género televisivo de la ficción y la cuestión de las adaptaciones. Explica Robin Nelson, en su capítulo dedicado al drama televisivo en el volumen sobre los géneros televisivos editado por Glen Creeber *The Television Genre Book*, que los estudios sobre ficción televisiva a pesar de la falta de legitimidad que aún tienen los estudios televisivos en el panorama académico, en los últimos años el interés en el análisis de las series de televisión se ha extendido considerablemente (2001: 8).

Según Nelson, los estudios sobre ficción televisiva en el ámbito anglosajón tienen orígenes mixtos, pues los primeros dramas televisivos

---

<sup>6</sup> Para profundizar en este tema, puede verse *Mass Culture and National Traditions: The BBC and American Broadcasting 1922-1954*, de Valeria Camporesi (2000) y “The European Union Audiovisual Policies of the UK and France”, de Richard Collins (1999).

conservaban aún sus huellas teatrales. Las primeras producciones en estudio y con distribución en directo, hacían que el reconocimiento de los méritos del resultado se atribuyese al autor teatral como sucedía en el teatro. En consecuencia, los primeros análisis académicos tendían a ser literarios y centrados en la figura del escritor, como el trabajo de George Brandt (1981).

Posteriormente, en la década de 1970, el debate tendió a privilegiar la forma textual partiendo de Althusser y el dominio de la *Screen Theory* en los Film Studies, volviendo a una concepción de los espectadores como sujetos pasivos<sup>7</sup>, “La consecuencia de esta perspectiva fue la defensa de la experimentación formal, tal vez más adecuada para el cine de vanguardia que para la televisión” (Nelson, 2001: 8). Así, aunque pueden observarse diferencias, no sólo políticas, entre la visión formalista de la *Screen Theory* – procedente de la izquierda marxista- y el enfoque de Brandt -que tiende a privilegiar al autor-dramaturgo- resulta irónico que ambas coinciden en que el mensaje transmite un significado invariable, fijo y transparente. Como reacción al determinismo textual de la *Screen Theory* y en un intento por rescatar a los espectadores de su concepción como ‘incautos culturales’, los Estudios Culturales volvieron su atención hacia la audiencia.

De esta forma, como se ha indicado en el apartado dedicado a la corriente de los Estudios Culturales, en el lapso de una década entre finales de 1970 y finales de 1980, “el modelo teórico dominante había pasado de estar centrado en un texto estable fijado a la subjetividad de los espectadores *pasivos* a uno en el que los lectores eran *activos* y negociaban sus propios significados y placeres (Nelson, 2001: 9). Más adelante, la influencia de las teorías postmodernas hizo que el énfasis excesivo en la libertad de los lectores comenzara a ser equilibrada con una renovada aceptación de que la forma de los textos también imponía algunas limitaciones. En este sentido, Robin Nelson en *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change* (1997) sostiene que si bien ciertos aspectos de la teoría de Brandt sobre la autoría son interesantes, los principios de composición de textos importan y tienden a

---

<sup>7</sup> Para un análisis más extenso, véase Tulloch (1990: 11).

disponer algunas lecturas en lugar de otras. De esta forma, los estudios sobre la ficción televisiva en la actualidad pueden centrarse indistintamente –e incluso simultáneamente- tanto en el contexto de producción –en particular en el impacto de las nuevas tecnologías-, como en la composición del texto, como en las diferentes lecturas de la audiencia (Nelson, 2001: 9). Nelson advierte en ese sentido que dado que las perspectivas de análisis de la ficción televisiva son tan diversas e híbridas y ofrecen una amplia gama de posibilidades, resulta necesario que los académicos sean auto-reflexivos a la hora de seleccionar sus enfoques.

Como estudios relevantes sobre ficción televisiva, se puede señalar el anteriormente citado libro de Lez Cooke, *British Television Drama. A History* (2003). Para la presente investigación resulta muy interesante este título no sólo porque el objeto de estudio sea la historia de la ficción nacional sino también por el extensivo trabajo de archivo realizado por el autor. La ampliamente respetada historia de la ficción televisiva británica es recogida por Cooke desde 1930 hasta la actualidad (2014) en un exhaustivo estudio dividido en siete capítulos según periodos histórico-políticos, de forma que en cada uno dedica un análisis de al menos una serie considerada representativa del período. Además de Cooke, existen otros autores que han abordado exhaustivamente la ficción televisiva británica, como los mencionados George Brandt en *British Television Drama* (1981); John Tulloch, con *TV Drama: Agency, Audience and Myth* (1990); *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*, de Robin Nelson (1997); Jason Jacobs en *The Intimate Screen: Early British Television Drama* (2000); o de John Caughie *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture* (2002).

En el contexto estadounidense destaca el volumen *Filmed Television Drama (1952-1958)* de Willam Hawes (2002) en el que a partir de las antologías aborda los desafíos, no sólo técnicos, para la industria que supuso el paso de la ficción en directo a la filmada. En cuanto a la citada Milly Buonanno, cabe destacar además de su mencionado *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales* (1999); otros títulos como *The Age of Television: Experiences and Theories* (2008), de ámbito más europeo *Shifting*

*Landscapes: Television Fiction in Europe* (2003) y, circunscrito a la ficción del país italiano, *Italian TV Drama and Beyond: Stories from the Soil, Stories from the Sea* (2012).

Tanto el cine como la televisión se han nutrido desde sus orígenes de modos de representación externos para la creación de nuevos relatos audiovisuales, como por ejemplo la novela, de forma que el devenir histórico e industrial de estos medios ha determinado qué relatos eran los más adecuados para realizar las adaptaciones, siempre primando que las fuentes originales hubieran tenido cierta repercusión sobre el público. Por esta razón, la novela ha sido la principal fuente de inspiración para cine y televisión. Incluso desde sus orígenes, durante los años del cine mudo, los creadores buscaron novelas conocidas por el público. Según Richard Abel, esa pretensión se conoció en Europa como *film d'art*, una corriente cinematográfica intelectual y preciosista en la que, junto a la novela, también existía una fuerte influencia temática y estética del teatro (1998: 23-25). Sin embargo, a pesar de que estas tendencias no lograron atraer un número mayor de público ni tampoco de prestigio, la novela continuó como fuente constante de inspiración para la ficción cinematográfica, puesto que ofrecía argumentos extensos cuya eficacia ya se había probado entre el público.

Dada su transcendencia dentro de la industria cinematográfica y televisiva anglosajona, la adaptación de textos literarios a la pantalla ha sido objeto de numerosas investigaciones acerca de su evolución histórica y sus procedimientos, incluyendo áreas concretas como la adaptación de obras clásicas, que es precisamente la que más interés tiene para esta tesis. Entre las primeras aportaciones relevantes a este extenso campo de estudio se encuentra la publicación de *Novels into Film* de George Bluestone de 1957, en la cual reflexionaba sobre las características formales de ambos medios a través del análisis de seis adaptaciones. Otras aportaciones relevantes centradas en la adaptación de novelas al cine son *Take Two: Adapting the Contemporary American Novel to Film*, editado por Tapa Lupack (1994); *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, de Brian McFarlane (1996); *Film and Literature: An Introduction and Reader*, de Timothy Corrigan (1998);



*Rethinking the Novel/Film Debate*, de Kamilla Elliott (2003). Además, cabe indicar el ambicioso proyecto titulado *Novels into Film: The Encyclopedia of Movies Adapted from Books*, editado por John C. Tibbetts y James M. Welsh (1999) o el estudio sobre las adaptaciones de novelas y obras teatrales en el cine mudo de Denis Gifford, *Books and Plays in Films, 1896-1915: Literary, Theatrical and Artistic Sources of the First Twenty Years of Motion Pictures* (1991). A pesar de las inevitables omisiones, además del libro de Tibbetts y Welsh, Alan Goble también intentó catalogar todos los largometrajes del ámbito anglosajón basadas en referentes literarios, incluyendo novelas, obras teatrales, relatos cortos, poemas, etc. en el volumen *The Complete Index to Literary Sources in Film* (1999).

En este sentido las aproximaciones académicas a las adaptaciones de obras teatrales casi siempre han ido aparejadas al estudio de la literatura en su conjunto, especialmente las novelas. No obstante, se pueden encontrar algunos estudios monográficos como *Theater and film: A Comparative Study of the Two Forms of Dramatic Art and of the Problems of Adaptation of Stage Plays into Films*, de Roger Manvell (1979). En este estudio, Manvell señala las similitudes entre las dos formas de representación y las dificultades que supone realizar una adaptación que se distancie de su referente lo suficiente como para no ser calificada de “teatro filmado”. Esta escasa presencia de estudios críticos se justifica con el hecho de que en las últimas décadas se adaptan obras teatrales al cine de forma muy esporádica sin que el éxito de una obra a nivel popular o crítico suponga el salto automático a la gran pantalla como ocurría durante los años treinta, cuarenta y cincuenta. Además, las adaptaciones que se realizan suelen girar en torno a un número reducido de autores como Arthur Miller o David Mamet. Como estudios recopilatorios sobre adaptaciones de obras teatrales pueden señalarse *The Encyclopedia of Stage Plays into Film*, también editado por John C. Tibbetts y James M. Welsh (2001), y *Video Versions: Film Adaptations of Plays on Video*, editado por Thomas L. Erskine y James M. Welsh (2000).

Las adaptaciones televisivas de novelas siempre han generado debates acalorados. Neil Sinyard enumera una serie de preguntas sobre las cuestiones

que suelen girar en torno a las adaptaciones (2003: 33). Por ejemplo, si como género televisivo las adaptaciones literarias adquirieron un mayor status de “calidad” que las distingue de otros géneros y productos televisivos, ¿cómo se muestra esa “calidad” y cuál es su importancia en términos de estrategia y de identidad para la cadena? En cuanto a los modos de adaptar, ¿se trata de una reproducción o una reinterpretación del texto original? ¿Las adaptaciones son en sí un género televisivo distinto con sus propias características y códigos visuales donde las comparaciones cualitativas entre el original y la adaptación son a la vez innecesarias e irrelevantes? ¿Conlleva ciertas responsabilidades hacia la fuente original, sobre todo teniendo en cuenta que algunos de los espectadores -y probablemente la mayoría de ellos- no tienen un conocimiento detallado del original? Y en cuanto a la selección, ¿Por qué algunos clásicos literarios son elegidos para su adaptación en lugar de otros que son más populares y a qué se debe su atractivo? Se intentará dar respuesta o al menos desarrollar una reflexión en torno a estas cuestiones en el apartado de análisis.

Por otro lado, Sinyard afirma que “los clásicos literarios o adaptaciones en televisión en ocasiones son vistos como *las soap operas* de la intelectualidad” (2003: 33). Resulta interesante reflexionar sobre esa frase en tanto entiende que la audiencia de las adaptaciones se presupone femenina. Se podría derivar en este sentido, que el corpus analizado implícitamente se dirige a una audiencia femenina si el género de la adaptación tiene características de las soap operas. Consecuentemente, la cuestión de la audiencia ante el corpus de esta investigación requiere un apartado en sí mismo. Sinyard se pregunta más adelante qué tipo de experiencias ofrecen las adaptaciones a los espectadores (2003: 34) ¿mejora o transforma los recuerdos de la original? ¿Debería estar al servicio de la literatura estimulando a la lectura o a la relectura del libro? Otra preocupación fundamental es hasta qué punto supone una experiencia histórica: una trasportación a un período anterior, el modo en que se vivía, ¿animan las adaptaciones a una nostalgia por lo que debiera parecer una época más elegante y civilizada? ¿O debería la adaptación simplemente concentrarse en ser una obra propia que entretenga al espectador que no tiene conocimiento o curiosidad en la fuente original? Además, subraya Sinyard que el problema que ha despertado reacciones más

fuerzas es el de la “fidelidad” al texto original como meta deseable; así como el cuestionamiento sobre las características propias de la adaptación televisiva en comparación con las de la adaptación cinematográfica.

Para Sinyard la adaptación es el género de ficción que mejor refleja los estatutos de la BBC de “saber, informar, entretener y educar” (2003: 35). El autor hace especial hincapié en el objetivo de “educar” como dimensión importante en tanto permitía “la transformación de una parte de nuestro patrimonio literario en formas contemporáneas apetecibles para un público que o bien no le interesaba o no tenía oportunidad de acceso a la obra original” (2003: 35). Aquí entra en juego la idea de pedagogía televisiva articulada por Manuel Palacio (2012) en tanto los dramáticos que conforma el corpus de estudio planean sobre ese propósito.

En ese sentido, Sinyard remarca como factor importante la elección de los textos de forma que invariablemente el clásico de la literatura por excelencia era la novela victoriana y el novelista más popular era Dickens. El autor se pregunta por qué de entre las infinitas obras y autores de diferentes períodos se elegía a Dickens en las adaptaciones, y enumera una serie de razones por las que guionistas y productores eran atraídos por la novela victoriana. En primer lugar por su estructura serializada –pues era fácil de adaptar tanto en radio como en televisión; en segundo por su excelente uso del melodrama y sus narrativas del suspense –*cliffhangers*- que enganchaban al público hasta la resolución en el siguiente episodio; y por último, si las novelas victorianas eran más el foco de atención en adaptaciones literarias que los de cualquier otra época, era probablemente porque no eran demasiado anticuadas como para crear rechazo, pero sí lo suficientemente diferentes para proporcionar un contraste con los modos de vida contemporáneos que incluso permitieran cierto anhelo por la forma en que vivían entonces (2003: 35). Esta idea es muy interesante porque conecta con el grueso de dramáticos adaptados en ambas cadenas españolas, puesto que la mayoría eran o bien novelas victorianas o bien de otros países pero siempre decimonónicas.

Sin embargo, Sinyard afirma que la pregunta más importante y polémica sobre la adaptación de los clásicos de la literatura es averiguar qué pretenden los guionistas y realizadores en el trasvase de la lectura de la novela a la experiencia visual y auditiva de la televisión. El autor propone tres tipos de adaptaciones o de lecturas en función de lo que se desee transmitir (2003: 53-54): la adaptación como ilustración o renovación del texto original (orientada visual y tecnológicamente a una audiencia moderna que, en la era de la televisión global, está más en sintonía con las imágenes que con las palabras); la adaptación como traducción (entendida como un proceso mediante el cual el texto original se traduce en un nuevo lenguaje televisivo) y la adaptación como interpretación. En el posterior apartado de análisis se volverá sobre estas cuestiones, pues, como se ha mostrado, el tema de las adaptaciones literarias en televisión es muy complejo y plantea diversos interrogantes. Temas que afectan a la memoria, a la cultura y a la educación, temas formales, temas sobre hipertextualidad, incluso temas sobre el canon.

Las aproximaciones académicas en lo referente a las adaptaciones literarias como género televisivo son numerosas. Como estudios relevantes se pueden señalar el capítulo de Neil Sinyard arriba citado (2003) y su libro *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation* (1986), el destacado artículo de John Ellis para *Screen* (1982); el volumen de Robert Giddins et al. *Screening the Novel: the Theory and Practice of Literary Dramatization* (1990) y el de Giddins y Keith Selby *The Classic Serial on Television and Radio* (2001); y *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, de Sarah Cardwell (2002). Uno de los estudios más destacados dentro de este campo es *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, editado por Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (1999). Los autores, a través de diversos estudios de caso, examinan las dificultades teóricas y prácticas en torno a la adaptación tanto de la novela al cine -y viceversa-, así como abordan los principales debates que rodean al tema como la fidelidad al texto original o si las adaptaciones reelaboran los textos para reflejar las ideas y preocupaciones contemporáneas.

En el ámbito nacional, se puede señalar el estudio sobre las adaptaciones cinematográficas de novelas, relatos cortos y obras teatrales en el Cine español de José Luis Sánchez Noriega en *De la literatura al cine* (2000), en el cual el autor denomina al fenómeno de las adaptaciones como “trasvases culturales”; así como el anterior libro de Carmen Peña Ardid, *Literatura y cine: una aproximación comparativa* (1992). Sin embargo, el proyecto más ambicioso lo conforma *Biblioteca del cine español. Fuentes literarias 1900-2005*, de Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (2010). A pesar de las inevitables omisiones -de las cuales advierten los autores en el prólogo- el volumen cumple con sus expectativas, resultando muy interesantes las reflexiones previas en torno a la adaptación. Los autores explican que “Las fronteras que separan los límites entre lo que puede considerarse una adaptación cinematográfica (...) son, sin duda, muy difusas y difíciles de precisar en la mayoría de las ocasiones, debido a las especiales características de ambos lenguajes y a la multiplicidad de acercamientos que pueden establecerse entre ellos” (Heredero y Santamarina, 2010: 17).

Finalmente como estudios sobre las adaptaciones literarias en la televisión española se pueden señalar en primer lugar los mencionados en el apartado de ficción: *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (2002); *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)* (2010); *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)* (2014). No obstante, es necesario mencionar en que en el volumen *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, destaca por ejemplo el capítulo de Carmen Peña Ardid “Las primeras grandes series literarias de la Transición: *La saga de los Rius y Cañas y Barro*” (2010b); Peña Ardid también es autora de del texto “Del patriarcado machista a la sentimentalidad sexista: *Los gozos y las sombras* en TVE de la Transición” (2011). Estas publicaciones nacionales se complementan con otras de autores extranjeros como el volumen *Literary Adaptations in Spanish Cinema*, de Sally Faulkner, especialmente el capítulo cuatro dedicado a las adaptaciones de *Fortunata y Jacinta* y de *La Regenta* (2004: 79-125); y el libro de Paul Julian Smith *Television in Spain. From Franco to Almodóvar* en el que, como Faulkner, dedica un capítulo

(2006a: 27-57) a las adaptaciones televisivas de *Fortunata y Jacinta* y de *La Regenta*.

### **2.1.3. Estudios de Género**

El siguiente epígrafe “Estudios de Género” se desglosa en dos grandes bloques que constituirían los enfoques teóricos de este trabajo: la historiografía feminista y la teoría fílmica feminista. En primer lugar se ofrece una breve introducción sobre la definición de la disciplina de los denominados “Estudios de Género”, en segundo lugar se aborda el bloque dedicado a la “historiografía feminista”, en tercer lugar a la “teoría fílmica feminista” y, en último lugar, a los Estudios televisivos con perspectiva de género.

#### **2.1.3.1. Introducción: Estudios de Género**

Durante las últimas décadas del siglo XX, el movimiento de liberación de mujeres –denominado en Europa como “tercera ola”<sup>8</sup>- comenzó a articularse de forma teórica al mismo tiempo que florecía desde la militancia y el asociacionismo. No es, sin embargo, hasta la década de 1980 cuando se establecen definitivamente los “Estudios de la Mujer” -o en plural Estudios de las Mujeres- en el terreno académico, especialmente en coordenadas francesas y anglosajonas. Esta nueva disciplina tenía como objetivo colocar la experiencia de las mujeres como eje de las investigaciones para analizar -y en su vertiente más política llegar a transformar- la sociedad y el conocimiento. Así, los Estudios de las Mujeres se fueron extendiendo hasta estar presentes en todas las áreas de estudio convirtiendo la categoría de análisis “género” en transversal y dando paso, por tanto, a los denominados “Estudios de Género”.

---

<sup>8</sup> En Europa, por lo general, la primera ola del movimiento feminista se corresponde con el feminismo ilustrado del siglo XVIII, la segunda ola con el feminismo sufragista de las primeras décadas del siglo XX, y la tercera ola con el feminismo *sesentayochista*. Sin embargo, en los países anglosajones, se considera la lucha por el voto la primera ola del movimiento feminista.

Este nuevo campo amplía el estudio de la construcción social de la identidad femenina a la masculina, a terceros géneros y a las sexualidades – Men’s Studies /Masculinity Studies y Queer Studies (teoría *Queer*)- poniendo sobre la palestra el análisis de sus consecuencias políticas, culturales, económicas, etc. Como derivación teórica del movimiento feminista, una de las contribuciones fundamentales de los Estudios de las Mujeres y de los Estudios de Género ha sido la elaboración de un marco interpretativo - denominado “perspectiva de género” o “enfoque de género”- que al conceptualizar la variable género como una estructura de poder permite visibilizar procesos o fenómenos de desigualdad que habían sido naturalizados.

Desde la perspectiva del sistema sexo / género, el término “sexo” sirve para designar las diferencias biológicas entre varones y mujeres, mientras que el concepto “género”<sup>9</sup> se utiliza para señalar las diferencias culturales - socialmente adquiridas- entre varones y mujeres y, por extensión como instrumento de análisis de dichas diferencias en lo relativo a la producción y reproducción de un determinado sistema social. De este modo, estos estudios no sólo ponen en marcha procesos de denuncia a partir de dicha visibilización, sino que también pretenden acabar con el género como eje de organización a nivel social, cultural y simbólico, así como principio de jerarquización y desigualdad.

### **2.1.3.2. Historiografía feminista**

Uno de los ejes teóricos en los que se ubica esta tesis es la historiografía feminista. El objetivo de este apartado es describir brevemente su evolución, y explicar de qué forma este paradigma es de utilidad para la presente

---

<sup>9</sup> “El concepto de género” introducido en la teorización feminista de la década de los setenta, ha sido puntal en los países anglosajones en tanto servía para señalar la ocultación de la diferencia sexual bajo la aparente neutralidad de la lengua, como permitía denunciar el carácter de constructo socio-cultural de esa diferencia. No obstante, durante las últimas décadas esta noción se ha problematizado y polemizado. Para profundizar en el tema, véase el imprescindible volumen editado por Silvia Tubert *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto* (2003), en el que se aportan diversas reflexiones críticas formuladas desde las perspectivas de las diversas disciplinas que se han servido del concepto.

investigación. Esto es, se pretende reconstruir una parte de la historia oculta o invisibilizada sobre la aportación profesional de las mujeres a la historia de la televisión en este país.

Como punto de partida aparece el marco de la Transición. María Antonia García de León ha llamado la atención sobre la enorme laguna de género existente en el tratamiento de la transición española a la democracia en su libro *Rebeldes ilustradas*, en el cual apunta a la casi completa ausencia de las mujeres en el discurso dominante y/o tópico sobre el período a pesar de la incuestionable participación de éstas en el proceso (2008: 11). Para la autora, “la ausencia de mujeres en la narrativa sobre la transición no es única para el caso español, sino que es endémica en la literatura teórica sobre transiciones socio-políticas en el mundo” (2008: 11). Esta exclusión descansa por un lado en un marco élite, centrado en las instituciones formales y los individuos que las construyeron de las cuales las mujeres fueron excluidas como actores; y, por otro, en que “incluso las corrientes teóricas que han tratado de construir un discurso alternativo de participación ‘desde abajo’, se ha centrado principalmente en agrupaciones dominadas por hombres, tales como los sindicatos” (García de León, 2008: 11).

Así, como han señalado García de León y otras teóricas feministas, las mujeres no se pueden integrar en los estudios sobre transiciones políticas sin antes re-pensar las categorías que las han mantenido invisibles como ciudadanas. Introducir la perspectiva de género en la transición requeriría cambiar conceptos como el de “la ciudadanía”, pues “las mismas categorías de participación democrática y actividad política deben ser redefinidas para identificar cómo han contribuido las mujeres a los procesos políticos de transición” (García de León, 2008: 11). La autora explica que el desconocimiento sobre las mujeres españolas que hicieron la transición se debe a dos factores. En primer lugar a una sociedad androcéntrica que tiende a no reconocer la presencia pública femenina -ni siquiera cuando comporta excelencia- y, en segundo, a un conocimiento desigual en función del género:



Hay un conocimiento descompensado y/o asimétrico: se sabe mucho más que los hombres que hicieron la transición política (ya fueran líderes, a veces líderes contruidos mediáticamente, o medianías sin más). Sin embargo, estas mujeres hicieron una doble transición: la política y la personal, y ello no es conocido y reconocido (...) Es una generación interesante en la transición y en transición, por el gran cambio social que experimentaron en sus propias vidas: educada sin el más rancio patriarcalismo franquista y en un país pobre y, sin embargo, ejercen hoy (décadas después) como mujeres profesionales de una sociedad avanzada y paritaria, como es la española actual (García de León, 2008: 17).

García de León en su obra trata de arrojar luz a través de testimonios de mujeres a las que denomina “rebeldes ilustradas” para que surja una narrativa diferente que ponga de relieve la participación de las mujeres en este importante momento de la Historia moderna de España; al mismo tiempo que invita a otras investigadoras a elaborar lo que podría ser un proyecto más amplio: un archivo histórico de las mujeres durante ese período. En este sentido, como apunta Joan Wallach, la Historia feminista no busca a mujeres excepcionales y atípicas, sino subrayar que el estudio del género, al añadir material nuevo, crea una plataforma desde la que el comportamiento de los actores (ya reconocidos) pueda ser reinterpretado. Al respecto, indica Mary Nash que releer la historia en clave femenina no significa sólo rescatar el protagonismo de las mujeres en el pasado, sino presentar instrumentos para repensar la dinámica histórica en su conjunto (Mónica Threlfall, 2009: 24). Por tanto, al reintroducir a las mujeres en la narración, no sólo se ensancha la Historia, sino que se transforma el significado de los acontecimientos para la interpretación del período histórico en cuestión<sup>10</sup>. Como se ha indicado anteriormente, los Estudios de las Mujeres han establecido el “género” como variable clave, sin embargo, para hablar de Historiografía feminista también es preciso señalar el concepto de “conocimiento situado”. Este término, acuñado por la teórica Donna Haraway, junto al de “perspectiva parcial”, se situaría en la línea del cuestionamiento de los universales del discurso dominante de forma

---

<sup>10</sup> Mónica Threlfall es también autora junto a Christine Cousins y Celia Valiente del volumen *Gendering Spanish Democracy*; en la línea de García de León, las autoras tienen como objetivo llenar el vacío sobre la contribución de las mujeres españolas al desarrollo democrático y social en tanto “ha sido apenas reconocido, por no decir ignorado” (2005: 3).

que la situación (personal, cultural, geográfica, económica, de género, etc.) y la experiencia subjetiva de quien analiza la realidad son explícitas frente a la pretendida objetividad –imposible de cumplir- de las formas de conocimiento tradicionales. Bajo este paraguas se ubica la Historia de las Mujeres en tanto pone en cuestión las bases epistemológicas desde las que se ha construido y construye la Historia oficial, entendida ésta como androcéntrica y patriarcal.

Al igual que en otras disciplinas, el enfoque de género aplicado a la Historiografía resulta incómodo y subversivo, características del pensamiento feminista en tanto “las pensadoras feministas han cuestionado los fundamentos de los órdenes intelectual y social” (Harding, 1993: 11). Al respecto, María Castejón ha subrayado que el compromiso político del feminismo y la objetividad no están reñidos, y entiende que son dos los principales objetivos de la Historia de las Mujeres:

Es sabido que la historia de las mujeres tiene dos objetivos principales: rescatar a las mujeres del olvido histórico y visibilizar sus nombres y su protagonismo en los procesos sociales, políticos y culturales. En definitiva considerar a las mujeres como sujeto histórico. Por otro lado, pretende deconstruir las relaciones de poder (desigual) que se dan entre hombres y mujeres (...) la historia de las mujeres y la historia de género es feminista en la medida en la que detecta las desigualdades con una clara vocación de construir un discurso igualitario (Castejón, 2013: 24).

No obstante, esta autora resalta que la Historia de las Mujeres no es en absoluto una historia compensatoria ni revanchista a pesar de la paradoja epistemológica que supone escribir ciencia desde una posición política. Sandra Harding ha intentado articular cierta salida al problema indicando que “Los compromisos con los valores y proyectos antiautoritarios, antielitistas, participativos y emancipadores sí aumentan la objetividad de la ciencia” (1993: 24). Por su parte, Carolyn Smith-Rosemberg, en su seminal artículo *Feminist Studies*, ya había anticipado que la historia de las mujeres estaba llamada “a obligar a los investigadores a reevaluar los cánones de la historiografía tradicional, a reconsiderar las teorías de la causalidad y la periodización, y a

desarrollar nuevas fuentes y nuevos modos de interpretación” (Sánchez León<sup>11</sup>, 2003: 163).

En cuanto al ámbito nacional, la historiografía feminista surge en España con mayor retraso que en el resto de países europeos, pues, como indica Castejón, no es hasta finales de los años setenta y “bajo la influencia de la Historia social y con la urgencia que imprimía la tarea de recuperar el protagonismo de las mujeres en la Historia. En el caso español, la tarea era más urgente aun tras cuatro décadas de sumisión y silencio impuestos por la dictadura franquista” (2013: 23). Además, prosigue la autora, “a partir de la década de los 80, y de la forma especial en los 90, con el acceso a la Universidad y a otros espacios académicos la historia de las mujeres amplía su objetivo de análisis como sujeto histórico, de las mujeres a los hombres, y suaviza el discurso ideológico en aras de un mayor rigor científico y académico (2013: 24). Así, la evolución de la disciplina ha sido notable. Desde una primera fase dedicada a escribir sobre mujeres célebres hasta procesos ya escritos como las revoluciones políticas, la introducción de la categoría género ha diversificado y enriquecido el análisis. Dado su carácter transversal, ha permitido analizar las relaciones de poder que atraviesan todas las realidades. Entre ellas, como señala Castejón (2013: 25), “el estudio de las construcciones y representaciones simbólicas de género desde un punto de vista cultural ha sido clave en este proceso”.

A pesar de los logros y aportaciones de la Historia de las mujeres, pues ha conseguido que conceptos como desigualdad, exclusión o diferencia sexual se hayan convertido en objetos de investigación histórica, María Castejón lamenta que a ésta se la ha acusado y tachado de “ser subjetiva y acientífica, de formar un gueto” (2013: 23). La historiadora Isabel Morant ha indicado que las razones del escaso impacto de la disciplina en España estriba en la creencia de que es una historia hecha por mujeres y para las mujeres: “Su alcance es limitado; en general se consideran como estudios específicos,

---

<sup>11</sup> Para una mayor profundización en las relaciones entre el concepto de género y la disciplina de la Historia de las mujeres, véase el capítulo de Pablo León Sánchez “Todas fuimos Eva. La identidad de la historiadora de las mujeres” (2003).

practicados básicamente por mujeres y que atraen a un público reducido-normalmente mujeres- que se interesarían por ellos por motivos ideológicos, cuando no sentimentales” (Morant, 2009: 155). En cualquier caso, el objetivo de esta investigación es analizar la televisión de la Transición desde un enfoque de género, lo que plantea diversas cuestiones como la periodización, pues por ejemplo se podría proponer como punto de partida el año 1969, fecha en la que Josefina Molina consigue ser la primera mujer diplomada por la Escuela Oficial de Cinematografía, y que constituye un antes y un después en el acceso de las mujeres a los puestos creativos del audiovisual español.

A principios de la década del 2000, la Transición, aún como fenómeno relativamente reciente, había sido escasamente estudiada. Desde entonces los trabajos destinados a abordar el período, en un principio más periodísticos que históricos, tendieron a centrarse en protagonistas personales como Suárez, Carrillo, el Rey Juan Carlos, etc., que en “protagonistas sociales”. Como ha señalado María Ángeles Larumbe ese curioso olvido no puede pensarse como “casual”, de hecho, “sobre el compromiso feminista durante esos años se sigue produciendo” (2004: 15). Quince años más tarde, la bibliografía sobre la Transición ha crecido notablemente pero la tendencia a mantener a las mujeres en los márgenes ha permanecido -las biografías continúan siendo en su mayoría masculinas-. No obstante la historiografía feminista ha conseguido hacer patente la existencia de un grueso de publicaciones sobre el papel de las mujeres en la Transición desde diferentes ópticas que van desde el movimiento feminista hasta su labor en los sindicatos y asociaciones vecinales, pasando por la incorporación en la universidad o la incursión en la política.

La veta bibliográfica más abundante es la teórica y filosófica escrita por las grandes autoras del feminismo en España como Celia Amorós (1986, 1995, 1997), Amelia Valcárcel (1991, 1993, 2000), Inés Alberdi (1996, 2009) y Lidia Falcón (1990), cuya obra supone abordar la disyuntiva igualdad-diferencia. Además de los citados trabajos de García de León, Threlfall y Larumbe, quienes reivindican su pertinencia como objeto de estudio, volúmenes como *La mujer en la España actual ¿evolución o involución?*, editado por Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi (2004), y *El movimiento feminista en España en los*

años 70, editado por Carmen Martínez Ten, Purificación Gutiérrez López y Pilar González Ruiz (2009), han contribuido a paliar esas lagunas.

### **2.1.3.3. Medios de comunicación con perspectiva de Género**

La representación de las mujeres en los medios de comunicación ha sido –y continúa siéndolo en la actualidad- uno de los grandes ejes de debate y preocupación del feminismo. Michèle Mattelart (2007: 29) fija como punto de partida la publicación en 1963 en Estados Unidos del libro de Betty Friedan *The Feminine Mystique (La mística de la feminidad)*, momento en el que el movimiento de las mujeres -con matices particulares según los contextos- comenzó a dar una importancia crucial a los temas y a las acciones articulados en torno a la representación de la imagen de la mujer en los medios de comunicación. En este sentido, pasó a reivindicarse qué había dentro y fuera de la pantalla en consonancia con el lema principal del movimiento feminista de tercera ola: “lo personal es político”.

En su imprescindible estudio panorámico sobre las relaciones entre los Estudios televisivos y los de Género -y en el que analizan las circunstancias y la historia de las mujeres en la televisión tanto en el ámbito anglosajón como en el español- Concepción Cascajosa y Marta Fernández (2008: 179) señalan que “la variable diferencial masculino/femenino se ha aplicado a los *mass media*, especialmente a la prensa escrita y a la televisión, o más recientemente, a internet como nuevo medio de comunicación e información y como fuente de novedosas estrategias publicitarias”.

Así, desde finales de los ochenta y principios de los noventa surgieron en España publicaciones que abordan el tratamiento de la imagen de las mujeres en la prensa como Juana Gallego, que entre sus textos, destacan *Mujeres de papel: De ¡Hola! a Vogue: La prensa femenina en la actualidad* (1990) y *La prensa por dentro. Producción informativa y transmisión de estereotipos de género* (2002); o de Amparo Moreno, *El arquetipo viril*

*protagonista de la historia: ejercicios de lectura no androcéntrica* (1986); en esa línea de investigaciones sobre la prensa más recientemente, destaca el libro sobre revistas femeninas *Entre Penélope y Mesalina. El discurso de las revistas dirigidas a adolescentes* (2005) de Isabel Menéndez, así como sus diversos artículos (2009, 2013a, 2013b). Asimismo han proliferado análisis críticos sobre la representación de las mujeres en la publicidad, analizando por ejemplo qué roles y estereotipos se muestran. Entre las decenas de publicaciones que abordan el eje publicidad / género<sup>12</sup> se pueden distinguir *La mujer y los medios de comunicación de masas. El caso de la publicidad en televisión*, de María Luisa Balaguer Callejón (1985); *La mujer, sujeto y objeto de la publicidad en televisión* (2003), de Irene García Reyes y su artículo sobre estereotipos (2004); también sobre estereotipos destacan los textos de Elvira Altés (2004, 2012); en relación a la repercusión en la salud de las mujeres, el volumen editado por Begoña López-Doriga Alonso (2005); y los diversos artículos de Paloma Díaz Soloaga (2007, 2010).

Además, de forma específica se han tratado otros temas, como la capacidad de decisión en las empresas mediáticas como Menéndez en *El cuarto poder ¿un poder de mujeres?* (2003); o sobre la violencia de género en los medios en *Íbamos a ser reinas*, de Nuria Varela (2002); *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*, editado por Asunción Bernárdez (2002); y, centrado en la publicidad, el volumen coordinado por Marta Fernández Morales *Publicidad y violencia de género: un estudio multidisciplinar* (2009). No obstante, de entre todas las temáticas señaladas, las que han generado mayor cantidad de publicaciones científicas posiblemente sean las relacionadas con el medio televisivo. A continuación se expone un breve repaso a la historia y principales autoras del campo de la teoría fílmica feminista, y posteriormente otro apartado dedicado a los estudios de género en televisión.

---

<sup>12</sup> Al mismo tiempo que en los últimos años se han publicado decenas de manuales y guías de buenas prácticas para la prevención y detección de la publicidad sexista, también asociaciones y organismos oficiales han desarrollado guías y manuales informativos para un uso del lenguaje no sexista en diversos campos, entre ellos el de los medios de comunicación. Asimismo el estudio del lenguaje no sexista ha proliferado académicamente y se pueden encontrar publicaciones de gran calidad como las de Olga Castro Vázquez, por ejemplo su artículo “Rebatiendo lo que otrOs dicen del lenguaje no sexista” (2008).

#### 2.1.3.4. Las Teorías Fílmicas Feministas

Como se indicaba anteriormente, las relaciones entre géneros están determinadas por las relaciones de poder. Apunta Stam (2000: 202) que el objetivo del feminismo dentro de las teorías cinematográficas “era explorar las estructuras de poder y los mecanismos psicosociales subyacentes a la sociedad patriarcal, con el propósito de transformar (...) no sólo la teoría y la crítica cinematográfica sino también toda forma de relación social cuya jerarquía esté basada en el género”.

La teoría feminista no es única sino plural -“feminismos”-, es un terreno heterogéneo en el que se encuentra el feminismo cinematográfico, y éste como el feminismo en general, partió de textos “protofeministas” como *A Room of One’s Own*, de Virginia Wolf, así como de la decisiva obra de Simone de Beauvoir: *El segundo sexo*. En este sentido, como apunta Stam (2000: 201-205), el feminismo ofrece unas coordenadas metodológicas y teóricas a gran escala cuyas implicaciones alcanzan todas las facetas del pensamiento cinematográfico.

En la confluencia de la teoría feminista cinematográfica, la teoría estructural de la ideología, el psicoanálisis y la semiología van a surgir nuevas cuestiones que explorarán cómo los medios “construyen” definiciones de la feminidad, y también cómo éstas crean posicionamientos específicos del sujeto con los que las espectadoras pueden identificarse.

En esta línea se sitúa uno de los trabajos más influyentes dentro de la teoría feminista proviene del campo de la crítica cinematográfica. En 1975 Laura Mulvey publica en la revista *Screen* “Placer visual y cine narrativo”, en el que muestra la función de la mujer en el inconsciente patriarcal a través de la narración clásica de las películas de Hollywood. Para Mulvey en dichas películas la mujer es representada como una persona “castrada” que no

produce sentido en el orden simbólico, es pasiva<sup>13</sup> en contraposición al varón (activo), que en ese sistema controla la “mirada”<sup>14</sup>. Este cine manipula el placer visual y lo identifica con el punto de vista masculino. En este lúcido y polémico artículo Mulvey propone la destrucción del placer espectral (masculino) para que las mujeres tengan poder sobre sus propias representaciones, y al mismo tiempo se interroga sobre el hecho de que las espectadoras sean inducidas a compartir dicho placer de manera masoquista.

Comprender el medio de comunicación como un sistema de representación implica plantear las cuestiones de la lectura cultural y de la lucha cultural por la creación de modos alternativos de narración, de producción y de distribución de la imagen. Esta determinación marcó esa época y se podrían citar muchos ejemplos tanto de análisis teóricos como de realizaciones<sup>15</sup> -de cine y de vídeo-que pretendieron desvelar cómo la mirada de las espectadoras ha sido colonizada por el *voyeurismo* masculino –que postulara Mulvey-, y que se propusieron con más o menos éxito dar una forma a esta parte de la experiencia subjetiva acallada por los modos narrativos dominantes.

Así, en la primera etapa del feminismo cinematográfico, destacaron autoras como la citada Mulvey o Mary Ann Doane (1987, 1992), la cual unió objetivos prácticos -concienciación, denuncia del imaginario negativo de las mujeres en los medios de comunicación- con cuestiones teóricas que adaptaban una amalgama de marxismo, semiótica y psicoanálisis empleada por críticos anteriores (Stam, 2000: 201-205). También otras autoras analizan durante esta época la Historia del Cine como documento cultural, como Molly

---

<sup>13</sup> La teoría de Mulvey se encuentra enmarcada dentro del paradigma del pensamiento binario y androcéntrico del patriarcado. Hélène Cixous (1975) teoriza sobre el binarismo del pensamiento patriarcal y sobre la forma en que se perpetúa a partir de dicotomías jerárquicas (“público/privado” “cultura/naturaleza”), en detrimento siempre de lo femenino.

<sup>14</sup> Sobre el tema de la mirada androcéntrica y el tratamiento de los cuerpos masculinos y femeninos también puede consultarse *Ways of Seeing* (1972), de John Berger, quien ya a principios de los setenta afirmaba que los hombres miran a las mujeres; y las mujeres se miran a sí mismas siendo observadas. En el campo de la semiótica, destaca el posterior *Alicia ya no*, de Teresa de Lauretis (1984).

<sup>15</sup> Estas piezas se encuadran dentro de esa idea que se apuntaba anteriormente sobre la tendencia del feminismo a la retroalimentación entre teoría académica y praxis. Para saber más sobre las prácticas y políticas de directoras feministas, ver el volumen *And The Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*, de Anneke Smelik (1998).



Haskell en *From Reverence to Rape* de 1974. Haskell aventura la tesis de que los filmes norteamericanos han perpetuado la asunción de la inferioridad básica de las mujeres a través de las representaciones. También Marjorie Rosen con *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream* (1973), centrado en las estrellas del Hollywood dorado. Lo relevante de estas investigaciones es que ponían por primera vez sobre la mesa que las imágenes fílmicas son reflejos de las normas sociales vigentes, de esta forma, los cambios en las representaciones también deben atribuirse a los cambios en el sentimiento público.

Sin embargo, es hacia finales de los ochenta cuando la teoría fílmica feminista goza de un desarrollo espectacular, cristalizando en los noventa con una profundización y ampliación del debate teórico general alrededor del concepto de género, impulsado por textos importantes como *Technologies of Gender* de Teresa de Lauretis (1987), los relevantes trabajos de Judith Butler *Gender Trouble* (1990) y *Bodies that Matter* (1993), responsable de la tesis sobre la “performatividad” del género que expande los límites del concepto; los trabajos como *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, de Eve Kosofsky Sedgwick (1985) y *El manifiesto para cyborgs* de Donna Haraway (1988).

Todos estos textos parten de una relectura de textos clásicos del estructuralismo filosófico-semiótico y del postestructuralismo (Peirce, Althusser, Benveniste, Foucault, Derrida, Lacan, Kristeva, Bourdieu, entre otros), articulando el discurso del feminismo como una verdadera teoría general de la sociedad, de la producción cultural y de la subjetividad. Lo cual implica entender al sujeto, en tanto sujeto histórico, como múltiple y no unitario, como apunta Colaizzi: “Constituido a través del lenguaje, las representaciones culturales, las múltiples relaciones, experiencias y contradicciones (de raza, clase, preferencia sexual, religión, etc.)” (2007: 16). Además, Colaizzi (2007: 17) explica que este movimiento conlleva una radical desbiologización de la noción de género y de los conceptos de feminidad y masculinidad, concebidos no como esencias, sino como posiciones en un marco normativo.

Así, cabe señalar a otras autoras con trabajos relevantes dentro de la teoría fílmica feminista como Barbara Creed con *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993), donde aborda la figura de la mujer desde las teorías de cine y del psicoanálisis; Karen Hollinger con *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films* (1998), en el que explora la amistad femenina en las películas; o Jacinda Read, con *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle* (2000), en donde teoriza sobre las perspectivas feministas posteriores a los noventa.

Por otro lado, las representaciones cinematográficas de la maternidad también han sido analizadas profusamente. Se pueden citar *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, de Ann Kaplan (1992); *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad*, de Estela Welldon (1993); *Representations of Motherhood*, editado por Donna Basin *et al.* (1994) y “Representations of Motherhood”, de Kath Woodward (2003).

En cuanto a los textos que se encargan de estudiar la representación fílmica de la masculinidad se puede señalar en primer lugar *Big Bad Wolves* de Joan Mellen (1977), sobre la naturaleza idealizada e inalcanzable de las imágenes de la masculinidad que refuerzan los estereotipos tradicionales. No obstante, los artículos fundadores en examinar -partiendo de las teorías de Mulvey- las implicaciones del personaje masculino como objeto y no como sujeto de la mirada fueron “Masculinity as Spectacle”, de Neale, y “Don’ t Look Now: The Male Pin-Up”, de Dyer, sobre las imágenes de los varones y los espectadores (varones).

Por otro lado, son numerosos los trabajos sobre las imágenes masculinas en la pantalla como construcción social, los arquetipos, roles y funciones. Destacan *Men in Feminism*, de Alice Jardine (1987); y *Feminism without Women: Culture and Criticism in a “Postfeminist” Age* de Tania Modleski (1991), en ambos se lleva a cabo un trabajo de deconstrucción de la masculinidad además de aportar el cuestionamiento del carácter monolítico de

la masculinidad, de forma que es más correcto hablar de “masculinidades” en plural.

Sobre este tema también resultan relevantes los trabajos de Steve Craig (1992), Kaja Silverman (1992), Sam Keen (1992), el volumen editado por Constance Penley y Sharon Willis, *Male trouble* (1993); Kirkham y Thumin (1993); Steve Cohan e Ina Rae Hark (1996); Cohan (1997), todos los cuales reflexionan sobre la representación de la masculinidad en diferentes textos fílmicos. En relación a la representación del cuerpo masculino destacan los seminales textos de Susan Jeffords (1989, 1993) e Yvonne Tasker (1993). La primera habla de la proliferación de las imágenes de cuerpos musculados durante la era Reagan y durante la década de los noventa; mientras que Tasker aborda los significados de los “cuerpos espectaculares” que aparecen en pantalla en los ochenta y noventa, como los de Arnold Schwarzenegger y Sylvester Stallone en el cine de acción. En los últimos años también son relevantes los trabajos de Peter Lehman (2001) sobre la representación de la masculinidad, de Robert Lang (2002) centrado en los aspectos homoeróticos del cine de Hollywood, de Susan Bordo (1999) sobre la crisis de la masculinidad; y la investigación de Susan Faludi<sup>16</sup> sobre los problemas del varón estadounidense a finales del siglo XX *Stiffed: The Betrayal of Modern Man* (2000); así como el volumen de Peberdy (2011), centrado en el cine norteamericano contemporáneo.

En el ámbito español también han proliferado, especialmente a partir de los años noventa, las investigaciones en torno a las representaciones de género en el cine<sup>17</sup>. Autoras como Pilar Aguilar, con *Mujer, amor, sexo en el cine español de los 90* (1998); Ángeles Cruzado, que entre sus diversas publicaciones, destaca *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista. De los textos a las pantallas* (2009); *Diosas del celuloide: Arquetipos de género en el cine clásico*, de María del Carmen Rodríguez Fernández (2007); y la de

---

<sup>16</sup> Susan Faludi es autora del célebre *Backlash* (1992), su popular denuncia contra la reacción conservadora contra el feminismo y sus logros sociales en los ochenta en Estados Unidos.

<sup>17</sup> En este apartado no se indican referencias bibliográficas centradas en el análisis del cine de la Transición con perspectiva de género, pues se dedica un apartado específico en el Estado de la cuestión.

Eva Victoria Lema, *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood (1990-2000)* (2003) son representativas de esta nueva generación de investigadoras. En cuanto a tesis doctorales que abordan la industria española, como la de Fátima Gil Gascón, *Construyendo a la mujer ideal: Mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)* (2009); la de Aintzane Rincón, *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): figuras y fisuras* (2012a); y la de María Castejón Leorza, *Feminidades y masculinidades en el cine español de la democracia (1975-2000a). Rupturas conflictos y resistencias* (2013). Además en el panorama nacional también hay tesis centradas exclusivamente en la figura de directoras como la de Victoria Fonseca Aguilar, *Ana Mariscal (1921-1995): biofilmografía de una cineasta española* (2000); la de Begoña Siles sobre Pilar Miró (1999), la de Elvira Loma sobre Josefina Molina (2013); o la de Beatriz Herrero Jiménez sobre Isabel Coixet titulada *La construcción de las identidades femeninas en el Woman's Film de Isabel Coixet: género, autoría y géneros cinematográficos* (2014); así como la tesis de Carmen Rodríguez Fuentes, centrada en el estrellato, *Las actrices en el cine español de los cuarenta* (2001).

Del mismo modo, en los últimos años han surgido volúmenes que abordan las relaciones entre mujeres e industria cinematográfica como el citado *Cine y género en España* (2010) editado por Fátima Arranz, o que recogen diversos ensayos como el libro *Género y comunicación*, editado por Juan F. Plaza y Carmen Delgado (2007); *La identidad de género en la imagen filmica* (2004), editado por Casilda de Miguel, Elena Olabbarri y Leire Ituarte; o más recientemente *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, editado por Pedro Sangro y Juan F. Plaza (2010), o publicaciones especializadas en las representaciones cinematográficas de la violencia de género como *Violencia de género en el cine español. Análisis de los años 1998 a 2002*, de Asunción Bernárdez *et al.* (2008) o artículos y capítulos como el de Pilar Aguilar "La violencia sexual contra las mujeres en el relato audiovisual" (2010).

### 2.1.3.5. Estudios televisivos con perspectiva de género

Si como se veía en anteriores apartados, la teoría cinematográfica encuentra una legitimación académica de la que los estudios televisivos carecen, la misma circunstancia se reproduce en los análisis feministas o con perspectiva de género. Desde el célebre y polémico texto de Mulvey –arriba mencionado- la teoría fílmica feminista ha buscado y encontrado la legitimidad desde un enfoque en el que confluyen el estructuralismo, la semiología y el psicoanálisis, de forma que los textos –como en parte del academicismo feminista- en ocasiones son demasiado crípticos<sup>18</sup>. Por su parte, como se verá en este apartado, los estudios televisivos basados en el género discurrieron más bien por los derroteros de la sociología y la antropología, más centrados en el contexto que en el texto –en contraposición a la crítica cinematográfica feminista- de forma que el grueso de este tipo de investigaciones giran en torno a la audiencia y a la recepción, no obstante, los estudios sobre representación también son numerosos.

En el epígrafe anterior dedicado a los Estudios Culturales se esbozaron las circunstancias y líneas teóricas que prepararon el caldo de cultivo para que las teóricas feministas irrumpieran en los Estudios televisivos. Así, dentro de los Estudios Culturales surgió una veta feminista –encabezada entre autoras por Ien Ang, Charlotte Brunsdon, Angela McRobbie, Dorothy Hobson- que a partir de la década de los ochenta va a desarrollar una serie de investigaciones que analizarán tanto las representaciones de las mujeres como el consumo de éstas en diferentes productos de la cultura popular desde la literatura a la televisión pasando por la prensa y la publicidad.

---

<sup>18</sup> Susan Faludi ha calificado de oscurantista a la teorización académica feminista: “Existe una suerte de especialización y uso de lenguaje elitista codificado como deconstrucción o Neohistoricismo (...) que es, a mi juicio, impenetrable y no particularmente útil”. Advirtiéndolo de que el feminismo académico bajo ese paradigma es poco práctico o útil porque “distrae de un compromiso constructivo con los problemas del mundo público”. Entrevista a Susan Faludi en *The Progressive* (1993). Disponible en: [http://archive.is/20120630055744/findarticles.com/p/articles/mi\\_m1295/is\\_n6\\_v57/ai\\_13773326/pg\\_2](http://archive.is/20120630055744/findarticles.com/p/articles/mi_m1295/is_n6_v57/ai_13773326/pg_2) (Acceso: 27/07/2014).

No obstante, cabe señalar previamente el posicionamiento de los estudios que analizan las relaciones entre televisión e ideología. Jeremy G. Butler propone introducir un elemento de optimismo que casa a la perfección con el ánimo transformador de los estudios de género, pues para él, siempre hay espacio para “significados contrarios”, esto es, incluso en la multitud de valores, imágenes y significados tradicionales que emite la televisión durante veinticuatro horas al día, “cabe la posibilidad de encontrar alguna alternativa y de construir un contradiscurso” del lado de la recepción (2012: 412). Para Cascajosa y Fernández este potencial de respuesta activa por parte del público “contradice la idea de pasividad que postulaba Baudrillard y abre la puerta a una nueva relación entre el texto (televisivo) y lector/a (espectador/a) que la teoría feminista no quiere desaprovechar” (2008: 182). En esta línea, Lidia Curti (1992: 142-145) ha mencionado la posibilidad de releer los estereotipos sexistas desde otro ángulo distinto defendiendo el papel activo del público como agente decodificador de significados; así, según Curti todavía hay mucho que decir sobre los estereotipos en la narrativa televisiva porque todo puede ser leído de maneras diferentes.

En los últimos casi cincuenta años, los trabajos basados en la semiótica, el estructuralismo, el postestructuralismo y los medios de comunicación han puesto sobre la mesa cómo a través de los sistemas de representación o de significación -como el lenguaje, la fotografía, el cine y la televisión- las categorías que organizan el pensamiento (como la masculinidad y la feminidad lo masculino y lo femenino) se naturalizan. Las investigaciones sobre el sistema de representación de la televisión y las construcciones culturales de género se han llevado a cabo por profesionales de diferentes países a lo largo y ancho del planeta. Pues, al fin y al cabo, el interés por las telespectadoras ha sido una cuestión importante prácticamente desde el principio. Como indica Toby Miller (2010: 7): “Las mujeres fueron fundamentales para los cálculos corporativos de las televisiones desde el principio porque se suponía que ellas pasaban más tiempo en el hogar que otros espectadores potenciales”.

Como textos fundacionales<sup>19</sup> se pueden señalar *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, de Ien Ang (1985), sobre las telespectadoras holandesas; sobre las mujeres y las *soap operas* (culebrones) en Reino Unido, Christine Geraghty *Women and Soap Opera: a Study of Prime-time Soaps* (1991); sobre las representaciones de la feminidad afroamericana en la televisión estadounidense, “Black Feminism and Media Criticism: The Women of Brewster Place” de Jacqueline Bobo y Ellen Seiter (1997); y sobre representaciones de las feminidades no-normativas en la televisión estadounidense Julie D’ Acci, *Defining Women: Television and the Case of Cagney & Lacey*. (1994). En ese sentido, explica la propia Julie D’ Acci, en el capítulo “Gender, Representation and Television” del volumen de Toby Miller, que la mayoría de las investigaciones sobre género y televisión tienen sus comienzos en los movimientos de segunda ola de hace más cuarenta y cinco años, y que si bien “inicialmente se centraron en las representaciones de la feminidad, pronto fueron seguidas por trabajos centrados en las representaciones de la masculinidad y de sexualidades no-normativas como la homosexualidad y el lesbianismo” (2002: 92).

El compromiso crítico feminista con el medio televisivo ha transformado la comprensión del medio. Los enfoques iniciales más preocupados por el mercado interno y las exploraciones de lo femenino han tenido que ampliarse para seguir el ritmo de las cada vez más complejas relaciones entre programación televisiva, sociedad, mujeres en puestos ejecutivos, nuevas tecnologías, nuevas teorías sociológicas... Se pueden señalar como temas dominantes dentro de este tipo de investigaciones las referentes a las “soap operas”, comedias, las “amas de casa” como audiencia, las representaciones de las “nuevas mujeres”, el tratamiento del romance heterosexual y

---

<sup>19</sup> En este apartado se indican los textos que abordan la televisión como objeto de estudio, sin embargo, las investigaciones que se llevaron a cabo dentro de la corriente de los Estudios Culturales con enfoque feminista cubren un amplio espectro de productos culturales. Por ejemplo, centrada en la publicidad, Judith Williamson con *Decoding Advertisements. Ideology and Meaning in Advertising* (1978); sobre la novela rosa, Janice A. Radway *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (1984); Angela McRobbie sobre los consumos de los jóvenes en música y revistas, *Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen* (1990) o *In the Culture Society: Art, Fashion and Popular Music* (1999); y Valerie Walkerdine también centrada en los consumos culturales de las chicas adolescentes con *Schoolgirl Fictions* (1990) y *Daddy’s Girl: Young Girls and Popular Culture* (1998).

homosexual, los públicos femeninos, la domesticidad... incluso estos mismos aspectos abordados desde perspectivas históricas. Esta variedad de temáticas y enfoques, unido al impulso de los Estudios Culturales, ha generado en muchos países, principalmente en el ámbito anglosajón, toda una corriente de estudios feministas centrados en la televisión. A continuación se presenta una panorámica de las publicaciones teóricas más relevantes en este ámbito, especialmente en el contexto anglosajón, si bien no es el objetivo dar cuenta de todas las aproximaciones teóricas a la cuestión, sino sencillamente mostrar la prolijidad de este tipo de estudios televisivos feministas en comparación con el contexto español.

Como primeros textos a finales de los setenta y durante la década de los ochenta se pueden indicar: *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*, de Gaye Tuchman et al. (1978); Tessa Perkins sobre los estereotipos (1979); *Women, Media and Crisis: Femininity and Disorder*, de Michèle Mattelart (1982, 1986); las publicaciones de Lidia Curti (1988, 1992); Helen Baehr (1981, 1987, 1996); Tania Modleski con *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women* (1982). Ya en la década de los noventa, se pueden indicar *Gender Politics and MTV: Voicing the Difference* (1990), de Lisa Lewis; *Television and Women's Culture: The Politics of the Popular*, de Mary Ellen Brown (1990); en relación a los estereotipos femeninos, *Ladies of the Evening: Women Characters of Prime Time Television*, de Diana Meehan (1983); *Video Playtime: The Gendering of a Leisure Technology*, de Ann Gray (1992); de Andrea L. Press, *Women Watching Television: Gender, Class, and Generation in the American Television Experience* (1991) y junto a Elizabeth R. Cole *Speaking of Abortion: Television and Authority in the Lives of Women* (1999); sobre la crítica feminista televisiva, la autora de referencia en estudios feministas cinematográficos Ann Kaplan (1983, 1992b); *Waiting for Prime Time: The Women of Television News*, de Marlene Sanders and Marcia Rock (1994); *Television Culture and Women's Lives: Thirtysomething and the Contradictions of Gender*, de Margaret J. Heide (1995); *Prime-Time Feminism: Television, Media Culture and the Women's Movement Since 1970*, de Bonnie J. Dow (1996); el popular *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, de Kathleen Rowe (1995); *The Talking Cure: TV Talk Shows and Women*, de Jane



M. Shattucc (1997); y *Television, History, and American Culture: Feminist Critical Essays*, editado por Mary Beth Haralovich y Lauren Rabinovitz (1999). En esta década cabe señalar el volumen titulado *Feminist Television Criticism* (1997), editado por tres grandes representantes de este campo de estudio: Charlotte Brunson, Julie D'Acci y Lynn Spigel, se trata de una antología completa sobre las cuestiones más importantes relacionadas con el feminismo y la producción y recepción televisivas.

A partir del año 2000, con el cambio de milenio y el debate post-feminista, se pueden indicar: *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, de Sarah Projansky (2001); *Ordinary Television*, de Frances Bonner (2003); *Athena's Daughters: Television's New Women Warriors*, de Frances Early y Kathleen Kennedy (2003); *Inventing Television Culture: Men, Women and the Box*, de Janet Thumin (2004); *Television and Sexuality: Regulation and the Politics of Taste*, de Jane Arthurs (2004); los trabajos de Martha Lauzen, como *Boxed In: Women On Screen and Behind the Scenes in the 2003-2004 Prime-time Season* (2006); específicamente sobre series como *Sex and the Slayer: A Gender Studies Primer for the Buffy Fan*, de Lorna Jowett (2005); *Redesigning Women: Television After the Network Era*, de Amanda D. Lotz (2006); *Third Wave Feminism and Television: Jane Puts It in a Box*, de Merri Lisa Johnson (2007); los trabajos de Julia Hallam sobre autoría femenina en televisión (2007, 2011); incluso análisis con perspectiva histórica como *What Women Watched: Daytime Television in the 1950s*, de Marsha F. Cassidy (2005); y *Wallowing in Sex: The New Sexual Culture of 1970s American Television*, de Eleana Levine (2007); y sobre género y telerrealidad, *Talking with Television: Women, Talk Shows and Modern Self-Reflexivity*, de Helen Wood (2009).

En lo referente a los aspectos metodológicos en este campo de estudio, explica Julie D' Acci que, por lo general, se trata de investigaciones con un "enfoque integrado" entre los estudios televisivos y los de género, un enfoque que involucra cuatro esferas interrelacionadas: la producción televisiva, la recepción, la programación y el contexto social/histórico (D' Acci, 2002: 93). Sin embargo, prosigue D' Acci, la esfera de la recepción es la que, por sus

propias dimensiones relacionadas con el género, tradicionalmente ha generado más investigaciones. La recepción implica primordialmente el acto “de ver la televisión”, los factores sociales y ambientales que comprenden esa situación y que giran alrededor del género, como las jerarquías de la familia tradicional y el lugar o espacio del hogar donde se consume la televisión (2002: 93). Sobre el espacio de la televisión en los hogares y los efectos sobre las relaciones sociales se han realizado trabajos relevantes dentro de los estudios televisivos, como por ejemplo el David Morley, *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure* (1986); el de Ann Gray, *Video Playtime: The Gendering of a Leisure Technology* (1992); o el texto de Jennifer Bryce (1987) entre otros. Asimismo, los roles de género en relación al consumo televisivo en sitios públicos, es decir, fuera del hogar como bares y centros comunitarios, se recoge en el trabajo de Dafna Lemish Dafna “The Rules of Viewing Television in Public Places” (1982); y en el de Anna McCarthy, *Ambient Television: Visual Culture and Public Space* (2001).

Desde el ámbito de la recepción, cabe destacar el estudio de Sonia M. Livingstone *Making Sense of Television* (1990) centrado en la comprensión de los textos por parte de la audiencia aplicando el modelo de Hall, es decir, entendiendo el texto como una estructura abierta. Livingstone analiza el comportamiento de la recepción telenovelas por parte de mujeres de clase trabajadora con perfil sociodemográfico idéntico. Livingston intenta establecer la compleja dialéctica entre los factores individuales y las coordenadas sociodemográficas concluyendo que además de la clase social y del género, en el acto de consumo también intervienen variables como la historia, las convicciones morales, políticas e ideológicas, las disposiciones y los gustos, etc., esto es, el perfil psicológico del individuo.

Asimismo es destacable la investigación de Dorothy Hobson “Women Audiences and the Workplace” (1990). A partir de una metodología etnográfica, Hobson parte de una muestra de mujeres para analizar en qué modo y con qué frecuencia la televisión –y los culebrones en particular- es tema de conversación en sus lugares de trabajo. Hobson concluye que al hablar sobre los seriales diarios, las mujeres se remiten a situaciones análogas de su vida

cotidiana, es decir, utilizan el evento representado en la televisión para hablar de eventos privados, como una especie de filtro para hablar de su propia vida. De esta forma, Hobson determina que los programas televisivos se utilizan para mejorar la comprensión personal y del mundo que lo rodea. Si bien Hobson analiza los discursos sociales que se producen después del consumo del texto, en una línea similar se ubica la investigación de James Lull, *Inside Family Viewing* (1990), en la que explora los discursos que se realizan durante el consumo del texto. Lull, que ya había publicado *World Families Watch Television* en 1988, desmiente las teorías que sostienen que la televisión impide el diálogo de las familias sugiriendo que, de hecho, ésta propone temas de discusión controvertidos o permite comprender las actitudes de los diferentes miembros de la familia. Tanto Hobson como Lull demuestran que la red discursiva en torno a la televisión incide tanto en la construcción del sentido textual como en la activación de procedimientos identitarios entre los consumidores.

La citada Dorothy Hobson es en este sentido una de las grandes representantes de este campo de estudio, y permite servir de enlace con la cuestión de la importancia de las “soap operas” como objeto de estudio de muchas y relevantes investigaciones. Las diversas teóricas feministas que abordaron las “soap operas” (seriales diarios, culebrones) reflexionaron sobre los discursos de estas ficciones y cómo los interpretaban las mujeres espectadoras. Para ellas, la complejidad de su narrativa postmoderna no sólo crea ideología –que se debe descodificar- sino que a la vez constituye toda una fuente de placer –que las feministas reivindican-. Hobson, autora de textos sobre los seriales diarios (1980, 1989, 1990) y del volumen *Crossroads: The Drama of a Soap Opera* (1982) y *Soap Opera* (2003), demuestra cómo la narración fragmentada de los seriales coincide con las rutinas de las amas de casa. Las soap operas, con su gran audiencia femenina, han sentado precedente desde temprano en los análisis feministas de la televisión.

Si bien como género televisivo, las “soap operas” habían sido un producto muy criticado en general desde los estudios de género -por las historias e imágenes retrógradas de las mujeres y los varones que suelen

mostrar-, autoras como Tania Modleski han propuesto una lectura positiva estudiando las narrativas y la recepción de éstas. En su revolucionario ensayo de 1979, Modleski define el género del culebrón como “una narrativa del placer al alcance de las espectadoras femeninas” (1982: 85). Interesada en cómo las mujeres se posicionan dentro de la narrativa, Tania Modleski sugiere que las constantes interrupciones y la falta de conclusión, entre otras características, producen un género caracterizado por una estructura narrativa profundamente feminista (1982: 85).

Otras autoras en este ámbito son la citada Charlotte Brunsdon, con *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes* (1997) y *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera* (2002); Christine Geraghty, con *Women and Soap Opera: a Study of Prime-time Soaps* (1991) y “Feminismo y consumo mediático” (1998); el referido *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, de Ien Ang (1985), donde Ang señala que el placer de ver *Dallas* reside precisamente en la libertad de entretenimiento permitiendo a las mujeres liberarse de sus prohibiciones y exigencias sociales. Así, desde la recepción, otras autoras, como Mary Ellen Brown (1997), han resaltado la capacidad de socialización que los culebrones permiten desarrollar a las mujeres debido al hecho de reunirse para ver y hablar de ellos expresándose libremente. Partiendo de la función de estos productos televisivos como nexo de unión entre mujeres -por el interés común que crean y la interacción entre iguales que genera-, Brown defiende el valor de la experiencia femenina y de la conversación informal entre mujeres que estas ficciones favorecen, así como el carácter positivo de la intimidad entre las espectadoras, generalmente expuestas a recibir mensajes de competición y hostilidad entre sus iguales.

En la misma dirección, cabe señalar otros trabajos como los de Muriel G. Cantor and Suzanne Pingree (1983); de Richard Kilborn (1992); de Julie Andre y Chris Barker (1996); y de Christina Slade y Annabel Beckenham (2005); así como a Lynn Spigel, que igualmente ha abordado estas cuestiones en su obra, como en *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America* (1992); y en *Private Screenings: Television and the Female Consumer* (1992), junto a Denise Mann.

En cuanto a las representaciones de la imagen de las mujeres en televisión indican Cascajosa y Fernández que ésta ha sufrido una considerable evolución a lo largo de los más de setenta años de emisores regulares del medio, pero que a pesar de haber “estado fuertemente determinada por cambios sociales que trascienden al mundo del audiovisual, tampoco puede ser desligada de una serie de criterios de programación, el principal de ellos el que ha dividido el flujo de programación entre el horario de máxima audiencia (el prime-time) y las secciones diurnas (el day-time)” (2008: 199). Según las autoras, al contrario que el prime-time, con una orientación más masculina considerando que el varón una vez llegara a la casa decidiese lo que la familia iba a ver en su conjunto, el day-time se configuró pensando en el tipo de público que en ese momento se podía encontrar en casa viendo la televisión, en gran medida mujeres que trabajaban en el hogar, de forma que “los programas dirigidos a esta franja, como soap operas (seriales diarios) o talk-shows (programas de entrevistas y confesionales), siempre contaron con una fuerte presencia femenina en los roles principales” (2008: 199).

Por otro lado, se han ido ampliando paulatinamente los roles femeninos en la ficción de máxima audiencia hasta llegar a la actualidad<sup>20</sup>. En los inicios, la mujer se configuraba bajo la figura del “ángel del hogar”, es decir, “durante los primeros veinte años de ficción televisiva de máxima audiencia en Estados Unidos, lo más común fue encontrar a las mujeres en el santuario de la domesticidad y acompañadas por risas enlatadas” (Cascajosa y Fernández, 2008: 201), como por ejemplo *I Love Lucy* (*Te quiero Lucy*, CBS: 1951-1957). Más tarde, en los sesenta hubo una evolución en los patrones de representación a pesar de la caracterización fuertemente estereotipada, la comedia de corte fantástico *Bewitched* (*Embrujada*, ABC: 1964-1972) resulta paradigmática en este sentido. Pero no será hasta los setenta cuando la irrupción de las mujeres en el mundo laboral tuvo su propio equivalente en el universo televisivo, ejemplos de este fenómeno son la telecomedia *The Mary Tyler Moore Show* (*La chica de la tele*, CBS: 1970-1977), el drama de acción

---

<sup>20</sup> Para un análisis sobre la evolución de las representaciones de las mujeres en la ficción televisiva norteamericana, ver Cascajosa y Fernández (2008: 177-228).

*Charlie's Angels* (*Los ángeles de Charlie*, ABC: 1976-1981), y la pionera *Police Woman* (*La mujer policía*, NBC: 1974-1978); y ya en la década de los ochenta caracterizada por la irrupción generalizada de los personajes femeninos en todo tipo de ambientes profesionales como *Cagney & Lacey* (*Cagney y Lacey*, CBS: 1982-1988) en el género policiaco. Así las representaciones de las mujeres en los setenta constituyen un antes y un después en la ficción televisiva como ha estudiado Alison Griffiths (2002: 95-96).

La década de los setenta se configura como un estudio de caso interesante para los estereotipos de género debido al número de programas o series que desafiaron algunos de los supuestos dominantes de la identidad de género, y que provocaron animados debates sobre la naturaleza de la *estereotipación*. Como señala Alison Griffiths (2002: 96), “La década es vista como un punto de inflexión en las representaciones televisivas de las mujeres y también como un momento fundacional en términos de representaciones “progresistas”, *The Mary Tyler Moore Show* fue una de las primeras series de larga duración en abordar temáticas feministas a través de la figura encarnada por las mujeres solteras trabajadoras”.

Esta idea es interesante para la presente investigación en tanto tendencia de un modelo de representación, por ejemplo la serie *Los ángeles de Charlie* fue emitida por Televisión española entre 1978 y 1981 –en plena Transición- con gran popularidad entre la población (Palacio 2012: 328). Sobre esta idea cabe preguntarse hasta qué punto una ficción de ese tipo -con unos personajes femeninos “novedosos”<sup>21</sup> como *Los ángeles de Charlie*- interactuó con otras ficciones patrias del momento y las relaciones, semejanzas y diferencias, entre los personajes femeninos nacionales y aquellos estadounidenses se podrían establecer; o incluso hasta qué punto éstas se constituyeron como un modelo a imitar.

---

<sup>21</sup> Son numerosos los análisis que abordan la representación de género en la serie *Los Ángeles de Charlie*. Si bien no puede calificarse como una ficción feminista, las teóricas han destacado la diversidad de contradiscursos que pone en juego.

Para finalizar esta panorámica sobre las investigaciones que interrelacionan la variable televisión con la variable de género, cabe señalar como se indicaba anteriormente, que los objetos de estudio se han ampliado hacia otras perspectivas que abarcan otras variables como las de raza y sexualidad además de las de género. Así por ejemplo Jannette L. Dates y William Barlow son los editores de *Split Image: African Americans in the Mass Media* (1990), y Beretta Smith-Shomade es autora de *Shaded Lives: African American Women and Television* (2002) y de *Pimpin' Ain't Easy: Selling Black Entertainment Television* (2008), trabajos sobre la representación de las mujeres afroamericanas en televisión; así como *Monitored Peril: Asian Americans and the Politics of TV Representation*, de Darrell Hamamoto (1994). Por su parte, Rebecca Feasey aborda las representaciones de las masculinidades en *Masculinity and Popular Television* (2008); y entre el enorme grueso de publicaciones –incluidas enciclopedias– sobre la representación de la homosexualidad en los medios de comunicación, enmarcados en la teoría *queer*<sup>22</sup>, se pueden señalar: *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, de Alexander Doty (1993); *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV*, de Stephen Tropiano (2002); *Televising Queer Women: A Reader*, editado por Rebecca Beirne (2007); *The Queer Politics of Television*, de Samuel Chambers (2009); y *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, de Glyn Davis y Gary Needham (2009).

Asimismo en los últimos años, dada la proliferación y la repercusión de las series de televisión estadounidenses, se han elaborado volúmenes –“readers”– que abordan desde diferentes enfoques, entre ellas la perspectiva de género, el análisis de una serie de televisión<sup>23</sup> de forma individual. Janet McCabe y Kim Akass, editoras de *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (2007) y fundadoras de la revista *Critical Studies in Television*, han editado varios libros de este tipo como: *Reading Sex and the*

<sup>22</sup> Para precisar, “Queer Theory” como denominación de un campo específico de estudio no existió hasta 1990 cuando Teresa de Lauretis acuñó el concepto en una conferencia académica, no obstante, los estudios gays y lesbianos existían anteriormente desde hacía mucho tiempo (Butler, 2012: 427). Para saber más sobre el término, ver David M. Halperin (2003).

<sup>23</sup> Sin embargo, este tipo de publicaciones monográficas no son ninguna novedad. Ya en 1980, Richard Dyer y Christine Geraghty, entre otros, editaron el volumen *Coronation Street*, sobre la serie de televisión homónima.

*City* (2004); *Reading Six Feet Under: TV to Die for* (2005); *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence* (2006); con Sarah Warn, *Reading The L Word: Outing Contemporary Television* (2006); y más recientemente *TV's Betty Goes Global: From Telenovela to International Brand* (2013).

En el contexto español, los estudios académicos televisivos con enfoque de género han prestado más atención a temas como el “lenguaje no sexista”, especialmente en su aplicación práctica a los informativos; el análisis de las representaciones de género, principalmente en los estereotipos en la publicidad<sup>24</sup>; las relaciones entre las audiencias y la producción de los programas; y, como última veta, el análisis de las representaciones dentro de la dialéctica establecida entre realidad/representación/ficción que abarca todo el espectro de productos televisivos, y entre los que se encuentran los informativos o los *infoshows*.

Indican Cascajosa y Fernández (2008: 180), que algunas de las propuestas de análisis que aparecen en las corrientes del pensamiento tradicionales tienen valor y potencial de adaptación para los estudios de género y televisión, concretamente “aquellas que se sitúan claramente a un lado u otro de el gran debate sobre si la televisión es un reflejo de la realidad o si, por el contrario, es una herramienta de creación de realidad(es) en sí misma”. De esta forma, en relación a su influencia en la sociedad, los trabajos feministas se han ido decantando visiblemente “por la opinión, defendida por teóricos como Umberto Eco, de que la televisión no se limita a actuar como espejo de unos hechos concretos, sino que *produce* a su vez realidades que acaban por convertirse en verdades para el público” (Cascajosa y Fernández, 2008: 180-181). Sobre este punto, Juana Gallego se muestra categórica (Menéndez, 2006: 13): “los medios nunca, ni antes ni ahora, han sido un reflejo de la realidad”.

Así, los discursos articulados por los medios de comunicación ayudan a consolidar la separación de espacios privado/público en el que se han

---

<sup>24</sup> Estas investigaciones denuncian cómo las imágenes de las mujeres siguen vinculadas a la maternidad, a la ética de los cuidados, la dependencia, la naturaleza o la sensibilidad.



socializado hombres y mujeres. Como señala Isabel Menéndez sobre los productos mediáticos dirigidos a las mujeres “la existencia de prensa femenina no sólo demuestra que el pensamiento masculino es aquel que se considera como universal y que, además, forma parte del canon científico, académico (...), sino que también pone sobre la mesa la cuestión de la diferente *valorización* que la sociedad otorga a los asuntos relacionados con hombres y mujeres” (Menéndez, 2006: 17). Esta reflexión es interesante en tanto denuncia de las injustas jerarquías sexuales que consolidan la dominación femenina, pero también lo es porque dibuja un marco en el que se inscribe la presente investigación: entender que existe un canon que establece el valor de los productos televisivos en función de si sus destinatarios son varones o son mujeres.

Es imprescindible destacar las publicaciones dirigidas a la ciudadanía que tienen como objetivo la sensibilización para la erradicación de la desigualdad entre hombres y mujeres y la prevención de la violencia de género a través del estudio de los discursos elaborados por los medios de comunicación. En esta línea, dentro del ámbito nacional, se encuentran las diversas investigaciones de organismos oficiales -incluidos los documentos elaborados por fundaciones o institutos de la mujer de diferentes comunidades autónomas<sup>25</sup>- como los informes del Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV) en colaboración con el Instituto de la Mujer, por ejemplo el [segundo] *Informe Representación de género en los informativos de radio y televisión*, dirigido por Pilar López Díez (2005); *Representación de la violencia de género en los informativos de TVE*, también bajo la dirección de López Díez (2006); o también manuales como *Representación, estereotipos y roles de género en Infancia, Televisión y Género: Argumentos para la elaboración de una guía de contenidos no sexistas para la programación infantil de televisión*, editado por Mercedes Bengoechea et al. (2005); y los orientados al tratamiento de la

---

<sup>25</sup> Organismos como el Instituto Vasco de la mujer (Emakunde) o el Instituto Andaluz de la Mujer realizan este tipo de publicaciones. Se puede citar como ejemplo los cuatro volúmenes bajo el título de *Mujeres, hombres y medios de comunicación* (2002), escrito por la Junta de Castilla y León en colaboración con la Dirección General de la Mujer e Igualdad de Oportunidades.

violencia de género como el Manual de Urgencia del tratamiento informativo de la violencia de género, dirigido por López Díez (2002).

En esta línea se encuentran los Informes anuales del OIM. Gestionado desde el Instituto de la Mujer, el Observatorio de la Imagen de las Mujeres (OIM) fue creado en 1994 -denominado en sus inicios Observatorio de la Publicidad Sexista- con el objetivo de dar cumplimiento a los compromisos legales -tanto europeos como nacionales- por fomentar una imagen equilibrada y no estereotipada de las mujeres. Desde 1998 publica anualmente un informe<sup>26</sup> para su difusión en los medios de comunicación y organizaciones sociales en el que se exponen los datos –anuales- relativos a las denuncias sobre contenidos publicitarios considerados sexistas y las actuaciones realizadas frente a las campañas discriminatorias emitidas ese año.

Al mismo tiempo, dentro del ámbito universitario, numerosas académicas han elaborado sus propias investigaciones en torno a las representaciones de género en televisión. Éstas se pueden encontrar como capítulos en volúmenes que analizan los medios de comunicación de forma global, como el María del Mar Esquembre (2005) o el de Nuria Quintana (2010) – este último sobre los tratamientos sexistas en el *infoshow*-. También se hallan como artículos en revistas científicas como el de Rita María Radl, “Medios de comunicación y violencia contra las mujeres. Elementos de violencia simbólica en el medio televisivo” (2011); el libro centrado en Canal Sur *Mujeres en los medios, mujeres de los medios. Imagen y presencia femenina en las televisiones públicas: Canal Sur TV*, de Ana Jorge Alonso (2014); el volumen titulado *El zapato de Cenicienta. El cuento de hadas del discurso mediático*, de Isabel Menéndez (2006); o la obra colectiva *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*, coordinado por Felicidad Loscertales y Trinidad Núñez (2007).

---

<sup>26</sup> Los informes anuales se pueden consultar en la web oficial del Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades:  
<http://www.inmujer.gob.es/observatorios/observimg/informes/home.htm> (Acceso 20/05/2015).

Dentro del ámbito nacional, no se encuentran investigaciones que analicen la representación de la identidad de género en la ficción televisiva hasta mediados de la década del 2000. Como publicaciones se pueden indicar *La imagen social de la mujer en las series de ficción* (2007a) de Elena Galán Fajardo, así como sus artículos “Construcción de género y ficción televisiva en España” (2007b) y “Televisión iberoamericana: mujer, realidad social y ficción” (2007c); el volumen de Isabel Menéndez, *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión* (2008) –aunque los estudios de caso examinados pertenecen a la ficción norteamericana- y sus publicaciones sobre la serie *Mujeres* artículo sobre la serie *Mujeres* (TVE2: 2006) (2010, 2015); los artículos sobre estereotipos, mecanismos de poder, discursos mediáticos y representación femenina de Sonia Núñez Puente (2005, 2012), el artículo de Irene García Rubio, “Las mujeres y el trabajo en las series de ficción. Cambio social y narraciones televisivas” (2007), y, de forma tangencial, Mario García de Castro en el volumen *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España* (2002) y en “Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas” (2008). En relación a las imágenes de masculinidad, Virginia Guarinos ha editado *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de la ficción seriada española de televisión* (2013), que es hasta la fecha el volumen más completo sobre las masculinidades en la ficción televisiva nacional.

En cuanto a investigaciones que aborden la representación de la homosexualidad en el ámbito televisivo destacan las de Alejandro Melero como su artículo, con perspectiva histórica, titulado “Hacia una historia *queer* de la televisión española: Ibáñez Serrador y los primeros intentos de representación televisiva de la homosexualidad” (2013); y las de Beatriz González de Garay, autora de la tesis *El lesbianismo en las series de ficción televisivas españolas* (2012), y de los artículos “La representación de la homosexualidad femenina en *Hospital Central*” (2008), “Negociación de la visibilidad homosexual en la ficción televisiva española” (2010) y “Género y programación televisiva: el caso de Nitro y Nova” (2011), éste último elaborado junto a Juan Carlos Alfeo.

## 2.2. Estado de la cuestión

### 2.2.1. Investigaciones sobre la Historia de la Televisión en España

Como se ha visto en el anterior apartado dedicado a las principales aportaciones teóricas sobre la Historia de la televisión, se pueden observar grandes bloques temáticos o áreas diferentes que establecen una subdivisión del tratamiento historiográfico del medio según su enfoque, sin olvidar que prácticamente en todas las investigaciones sobre televisión hay una contextualización histórica. No obstante, existe abundante material bibliográfico que aborda de forma específica la Historia de la Televisión en España.

En primer lugar, como estudios que lo abordan como un recorrido histórico exhaustivo desde su nacimiento hasta la actualidad de la publicación se pueden señalar: *Historia de la televisión en España 1956-1975*, de Josep Maria Baget Herms (1993)<sup>27</sup>; *Historia de la televisión en España*, de Manuel Palacio (2001a); *La televisión en España 1949-1995*, de Lorenzo Díaz (1994), los trabajos de Rafael Tranche y Jaime Barroso (1996); y más recientemente *La televisión en España (1956-2006) Política, consumo y cultura televisiva*, de José Carlos Rueda Laffond y M<sup>a</sup> del Mar Chicharro (2006).

Sobre la materia, de corte más periodístico, se pueden señalar: *El libro gris de Televisión Española*, de Manuel Vázquez Montalbán (1973); *La televisión hora cero*, de Pedro Macía (1980); *La trastienda de TVE*, de Juan Felipe Vila San Juan (1981); y de corte más anecdótico, los libros de Miguel Pérez Calderón (1965, 1982). Por otro lado, hay una serie de libros especializados en otros temas como en el de la programación. Sobre la programación se pueden indicar *La programación de televisión*, de José Miguel Contreras y Manuel Palacio (2003), en el que los autores también repasan la programación de Televisión Española en diferentes momentos históricos;

---

<sup>27</sup> Josep Maria Baget Herms es considerado uno de los críticos televisivos más importantes de España y un pionero dentro de este género periodístico. Además del volumen arriba señalado, fue autor de otras aproximaciones históricas a la televisión del país como *18 años de TVE* (1975) e *Història de la televisió a Catalunya* (1994).

*Programar televisión. Análisis de los primeros cuarenta años de programación televisiva en España*, de Gloria Gómez Escalonilla (2003); *A la caza del espectador. Estrategias de programación en los inicios de la televisión privada en España (1990-1994)*, de Javier Mateos Pérez (2008); y, la programación analizada desde la perspectiva de género, el artículo “Género y programación televisiva: el caso de Nitro y Nova” (2011), de Beatriz González de Garay y Juan Carlos Alfeo.

En cuanto a los estudios especializados en el ámbito económico se encuentran aquellos desarrollados por Enrique Bustamante, como *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados* (2004) y del mismo autor junto a Ramón Zallo sobre las industrias culturales en España (1988), así como los trabajos de Medina Laverón (1997, 2005). Entendido el análisis del medio televisivo como tándem junto a la radio, los trabajos de Faus Belau (1995) y de Bustamante (2006).

En el ámbito político se pueden indicar *Políticas de televisión. La configuración del mercado audiovisual*, de Eduardo Giordano y Carlos Zeller (1999); *Estado y medios de comunicación en la España democrática*, de Isabel Fernández y Fernanda Santana (2000); *La otra cara de la televisión. 45 años de historia y política audiovisual*, de Joan Munsó Cabús (2001); o el de Alicia Gómez Montano, *La manipulación en televisión* (2006).

Desde perspectivas focalizadas en el ámbito publicitario, se puede indicar el volumen de Mercedes Medina Laverón, *Valoración publicitaria de los programas de televisión* (1998); o centrado en las relaciones entre cine y televisión, el libro de *Las relaciones entre el cine y la televisión en España y la Unión Europea*, de Antonio Cuevas Puente (1994) así como el más reciente *Memoria histórica e identidad en cine y televisión* (Anania e Ibáñez, 2010) en el que se aborda la representación de la Historia en ambos medios. En esa veta de investigación también puede incluirse el volumen editado por José Romera Castillo *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (2002), sobre las relaciones del medio junto al cine y al teatro; y especialmente sobre las adaptaciones literarias en la televisión española durante la Transición

el libro editado por Antonio Ansón *et al.* *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)* (2010); y durante el franquismo, *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*, de Luis Miguel Fernández (2014). Así como otros volúmenes que abordan la Historia de la televisión desde otras perspectivas, por ejemplo a partir de entrevistas a figuras representativas del medio, como el de Yolanda Veiga e Isabel Ibáñez, *Religión catódica. 50 años de televisión en España* (2006).

Sobre la memoria televisiva se encuentran *La televisión en el recuerdo*, de Juan Francisco Gutiérrez Lozano, (2006); *La historia contada en televisión*, a través del análisis del documental, de Sira Hernández Corchete (2008); o a partir del estudio de los programas más relevantes de la Historia del medio en España como *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*, editado por Manuel Palacio (2006).

Como investigaciones del medio en períodos históricos concretos, cabe señalar en sus primeras etapas, el libro de Francisco Javier Ruíz del Olmo, *Orígenes de la televisión en España* (1997), el artículo de Gómez Escalonilla (2002), así como en diferentes períodos los artículos de Rueda Laffond (2005, 2009, 2010, 2013a y 2013b). Como estudio centrado en el estudio de la televisión durante el franquismo, el volumen editado por Fátima Gil Gascón y Javier Mateos Pérez titulado *Qué cosas vimos con Franco... Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975* (2012). Por otro lado, destacan las inestimables y diversas investigaciones de Juan Carlos Ibáñez (2001a, 2002, 2003a, 2003b, 2004, 2007), que abordan múltiples cuestiones como la audiencia, la recepción, la programación o el interesante análisis sobre el modelo de televisión pública a través de la Historia de España.

Como investigaciones centradas cronológicamente en la televisión durante la Transición, cabe en primer lugar señalar la producción historiográfica del grupo de investigación TECMERIN dirigido por Manuel Palacio en la Universidad Carlos III de Madrid, destacando su libro *La televisión durante la Transición española* (2012) –texto que se cita copiosamente en esta investigación- y el volumen del que es editor: *Las imágenes del cambio. Medios*

*audiovisuales en las transiciones a la democracia* (2013). Asimismo, desde el ámbito galo y anglosajón se han realizado ricas aportaciones como *The Spectacle of Democracy: Spanish Television, Nationalism, and Political Transition*, de Richard Maxwell (1995); *Transition et télévision en Espagne: Le rôle de la TVE (1973-1978)*, de Virginie Philippe (2007), en el que, de la misma forma que Palacio, Philippe analiza cómo TVE actuó como motor de cambio social; así como la obra profusa en torno al tema de Jean Stéphane Duran (2009, 2012a, 2012b, 2014). Finalmente en este ámbito destaca Virginia Martín Jiménez, que con su tesis y posterior libro *Televisión Española y la transición democrática. La comunicación política del Cambio (1976-1979)* (2013), ha estudiado de forma exhaustiva la comunicación política televisiva –Pactos de la Moncloa, primeras elecciones, etc.- durante 1976 y 1979. Martín Jiménez también ha escrito diversos artículos centrados en el período, como los dedicados al análisis del programa *Informe Semanal* (2014a, 2014b, 2014c), un análisis comparativo entre las relaciones entre la televisión y las transiciones entre España y Portugal (2010) o sobre el discurso televisivo del PCE (2011b).

En relación a las actuaciones del PSOE y el papel de los diferentes directores generales de RTVE durante esa época, destaca la tesis doctoral de Juan Ramón Pérez Ornia<sup>28</sup> *La televisión y los socialistas. Actividades del PSOE respecto a TVE durante la transición (1976-1981)* (1988); así como entre las diversas publicaciones en torno al 23-F, señalar el artículo de Virginia Martín Jiménez y Eva Campos Domínguez (2011), y el libro editado por Francisca López y Enric Castelló *Cartografías del 23-F. Representaciones en la prensa, la televisión, la novela, el cine y la cultura popular* (2014). Otros estudios centradas en las políticas informativas de UCD, la tesis doctoral de María Isabel Fernández Alonso: *La política informativa de UCD durante la transición española (1977-1982): Los procesos de privatización del espacio audiovisual* (1998); o más recientemente el estudio de Nuria Quintana Paz, centrado principalmente en la campaña electoral de 1982, titulado *Televisión y prensa durante la UCD. Premios y castigos mediático-gubernamentales* (2007).

---

<sup>28</sup> Pérez Ornia es uno de los pioneros dentro de la crítica televisiva. Para conocer mejor su figura, ver *Verdad y libertad. Escuchando a José Ramón Pérez Ornia*, de Anto J. Benítez (2014).

Finalmente, dado que el objeto de estudio de esta tesis lo constituyen los dramáticos, esta última parte del apartado se dedica a abordar brevemente la investigación de la ficción televisiva nacional. El estudio de la ficción televisiva española por parte de la comunidad científica es relativamente reciente, la mayor parte de la bibliografía surge a partir del año 2000<sup>29</sup>. Desde entonces han proliferado las tesis doctorales y monografías que abordan sus diferentes aspectos. En primer lugar se encuentran aquellas investigaciones que abordan los procesos de producción, como las tesis doctorales de Mario García de Castro *El neorrealismo contemporáneo en las series televisivas de Globomedia. La hegemonía de la ficción televisiva local (1995-2000)* (2001); de Patricia Diego, *La producción de ficción televisiva en España (1990-2002): evolución histórica, industria y mercado* (2004); de María Paloma Carbonell González, *Series de televisión españolas (1989-2005)* (2006); así como el volumen editado por Miguel Ángel Huerta y Pedro Sandro *De los Serrano a Cuéntame: Cómo se crean las series de televisión en España* (2007); y el coordinado por Miquel Francés y Germán Llorca, *La ficción audiovisual en España: Relatos tendencias y sinergias productivas* (2012).

Por otro lado, otras investigaciones han combinado el estudio de la ficción con el entretenimiento como Enrique Guerrero en *El entretenimiento en la televisión española. Historia, industria y mercado* (2010); y otras se han focalizado en las relaciones de la ficción nacional con la publicidad, como la tesis de Cristina del Pino Romero, *Marcas y ficción televisiva: el product placement en las teleseries españolas (1991-2002)* (2004); o la representación de los estereotipos, como la tesis de Elena Galán (2007a) - citada en el epígrafe "Estudios televisivos con perspectiva de género", y la tesis María Luengo Cruz, *Estereotipos y tipos en la ficción televisiva: un estudio de la comunidad representada en las series Coronation street y Farmacia de guardia* (2002).

---

<sup>29</sup> De forma paralela al surgimiento de la bibliografía científica en el área, en el ámbito de la divulgación se han publicado diversos volúmenes (Prats, 1996; Blanco, 1997; Colubí, 1999; De España, 2001).



Del mismo modo han surgido, si bien aún son relativamente escasas, algunas publicaciones que abordan el estudio de la ficción española desde perspectivas históricas, que en muchos casos se centran en el análisis de su evolución. Centrados en un período como *Evolución de Televisión Española y de las series de ficción: medios de comunicación y difusión de nuevos valores en la España de la transición (1975-1982)* de María José Romero (2009); a otros que presentan una panorámica más amplia como el volumen *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*, de Mario García de Castro (2002); el de Paul Julian Smith *Television in Spain. From Franco to Almodóvar* (2006); y el de Patricia Diego *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España* (2010).

Asimismo, existe una gran variedad de obras centradas en temas específicos, como el volumen coordinado por Mercedes Medina Laverón, compuesto por estudios de caso, *Series de televisión. El caso de Médico de Familia, Cuéntame y Los Serrano* (2008); sobre la temprana ficción de TVE en soporte electrónico, la tesis de Elvira Canós Cerdá *Los originales de ficción en soporte electrónico de TVE entre 1964 y 1975: conformación y evolución histórica* (2015); incluso centrados exclusivamente en el género de la comedia como la obra de Duncan Wheeler, *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen* (2012).

En este ámbito, de cara a la presente investigación, cabe señalar el rescate bibliográfico realizado por Emeterio Díez Puertas en su volumen *Antología de guiones* (2005); *Dramáticos para TV* (2010), y su reciente *La televisión por escrito: antología de guiones* (2014). Por último, cabe indicar aquellas investigaciones que abordan la ficción histórica como *La mirada televisiva* de José Carlos Rueda Laffond y Carlota Coronado Ruíz (2009), o el editado por Francisca López, Elena Cueto-Asín y David R. George *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (2009).

No obstante, existen ciertos vacíos, lagunas, en lo referente a “la presencia de investigaciones científicas que clarifiquen en profundidad la

trayectoria de la ficción televisiva española en los años correspondientes al monopolio televisivo de TVE y, más especialmente, aquellos coincidentes con los orígenes y consolidación del medio” (Canós, 2015: 4). Las dificultades en el conocimiento específico de la historia de la ficción de producción se deben a la presencia de discontinuidades, especialmente en lo relativo a los orígenes del medio. Pues, como se ha visto en el apartado de Estado de la Cuestión, las publicaciones sobre la Historia de la Televisión en España científicas han ido parejas a las publicaciones de carácter divulgativo y anecdótico, de forma que:

La información disponible sobre la ficción televisiva española de producción propia durante la etapa de monopolio, es un collage formado por publicaciones de diversa índole, a las que se unen, las diferentes obras sobre historia de la televisión en España. Éstas últimas, en particular, se han convertido en recurrentes fuentes de aproximación a la ficción, pero dado su inherente carácter globalizador no ofrecen un estudio en profundidad del género y sus formatos particulares (Canós, 2015: 5).

De esta forma, señala Canós (2015: 5) que la información relativa a la ficción de los primeros años se encuentra dispersa en monografías de la época que analizaban el fenómeno televisivo, como por ejemplo en publicaciones periódicas como *Tele-Diario* (posteriormente *Tele-Radio*), Anuarios, publicaciones varias de TVE y libros de guiones de series de éxito.

### **2.2.2. Investigaciones sobre los medios audiovisuales durante la Transición con perspectiva de género**

El objetivo de este apartado es exponer el estado de la cuestión en lo referente a las investigaciones en cine y televisión de la Transición con perspectiva de género, dado que es el punto de partida de esta investigación. En primer lugar se ha optado por presentar una breve panorámica de las aportaciones culturalistas y cinematográficas sobre el período, para después indicar los textos que se centran específicamente en ese eje “audiovisual-Transición-género”.

En España no son tan comunes los estudios dedicados a los medios audiovisuales durante la Transición desde una perspectiva culturalista, de las ciencias sociales o de la historia política, si bien se han publicado algunos trabajos de referencia. Los primeros que se pueden encontrar son el de Vilarós (1998), centrado en la sociedad de la época, y el de Manuel Trenzado (1999, 2007) que traza un puente entre los cambios socio-políticos y los discursos de la comunicación pública; así como los de Mainer (2000) y Mainer y Juliá (2005) focalizados desde una perspectiva culturalista de la historia.

Estos estudios implican un acuerdo común sobre la idea de que esta época se caracterizó por un clima de desencanto en la sociedad, sentimientos de desengaño debido a un conflicto entre la disolución de viejos valores y creencias, y la emergencia de nuevas perspectivas o esperanzas. En este sentido, estos autores también apuntan que para que en España se consolidara la democracia fueron necesarios cambios socioculturales, además de los jurídicos, políticos o económicos, cuyas modificaciones fueron auspiciadas por los medios de comunicación.

En cuanto a los estudios fílmicos, la Transición ha comenzado a cobrar relevancia en los últimos años. Uno de los primeros trabajos que aparecen sobre el período es el de Enrique Monterde (1993), en el que hace un repaso del sector cinematográfico de la época, de sus transformaciones y reformas, al tiempo que explica que el cine fue reflejo directo de la realidad social y política haciendo un recorrido por la principal filmografía.

Otros trabajos relevantes los constituyen las publicaciones de las actas del XI Congreso de la AEHC (Asociación Española de Historiadores del Cine) editadas por Pérez Perucha y Lozano (2005), el estudio sobre el cine de la transición de Casimiro Torreiro en *Historia del cine español* (2000) y los trabajos de Hernández Ruiz y Pérez Rubio (2004, 2005), los cuales muestran una perspectiva global sobre el cine de la Transición. No obstante, también cabe destacar las aportaciones de Santos Zunzunegui (2005, 2009) sobre la construcción de modelos identitarios; y el análisis de Del Amo de la comedia cinematográfica española (2009), quien a partir de la Transición diferencia dos

etapas en la comedia, además de establecer los orígenes e influencias de este género y las características de los personajes masculinos y femeninos que la protagonizan.

En cuanto a los estudios de cine, historia y sociedad que se han referido a cuestiones de género proceden en su mayoría de autores hispanistas. Steven Marsh (2006) también aborda cuestiones sobre modelos sociales y de identidad durante este período. En una línea más general y atendiendo a diversas cuestiones de la Transición aparecen los trabajos de John Hopwell (1989) y Marsha Kinder (1997), que dedican algunos capítulos a hablar de la representación de las mujeres.

Si bien existe una abundante bibliografía que analiza los medios de comunicación durante la Transición española, los estudios que abordan el estudio del cine y/o la televisión durante este período desde una perspectiva de género son menos numerosos. En este sentido, es cierto que en los últimos años se han escrito algunas aproximaciones sobre las mujeres realizadoras de la Transición, pero casi siempre éstas han focalizado el análisis en lo generacional y en su condición de “pioneras” en la dirección; o bien, desde perspectivas culturalistas, centradas en las representaciones de los principales trabajos cinematográficos de las directoras. Los principales trabajos sobre género y el cine español de la Transición proceden del ámbito anglosajón. Los trabajos globales de Marsha Kinder (1993, 1997), y de Jo Labanyi *Posmodernism and the Problem of Cultural Identity in Contemporary Spain* (2002) son seminales al abordar, desde un enfoque culturalista, esta cinematografía, y sobre todo haciendo énfasis en las representaciones.

En esta línea se encuentran asimismo los trabajos de la hispanista Kathleen Vernon. Su libro dedicado a las realizadoras españolas comprendidas entre el período 1935-1996 (1996) y su artículo titulado “Cine de mujeres en la Transición. La trilogía ‘feminista’ de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina” (2011), analizan exhaustivamente la representación femenina de las mujeres en el cine de la Transición. Por su parte, Manuel Jesús González Manrique investiga esta cuestión en relación a la religión católica en su libro

*Mujer y moral católica en el cine de la Transición española* (2006) y entre otros artículos, se pueden destacar el dedicado a la imagen de la familia (2008), y el aborto (2010), también enmarcados durante dicho período.

En lo referente a la representación de las mujeres en el cine de la Transición se encuentra el libro de Amanda Castro García titulado *La representación de la mujer en el cine español de la Transición* (2009). En él, tomando como referencia varias películas de la Transición (no sólo de realizadoras femeninas, sino también de directores como Carlos Saura), elabora un análisis de la representación de los que, a su parecer, son los personajes femeninos más destacados del cine del período. En este ámbito, destacan también las publicaciones de Natalia Ardánaz (2004, 2005).

Como estudios académicos de referencia sobre las representaciones de género y discurso feminista durante el período se puede indicar el primer capítulo del libro *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista* de Isolina Ballesteros: “La mirada femenina en el cine de la Transición: ‘Gary Cooper que estás en los cielos’ (1980) de Pilar Miró y ‘Función de noche’ (1981) de Josefina Molina” (2001); y el capítulo de Kathleen Vernon “Cine de mujeres en la Transición. La trilogía ‘feminista’ de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina” dentro del volumen *El cine y la Transición política en España (1975-1982)* (2011).

Del mismo modo, Virginia Guarinos indica, en su artículo sobre la mujer española en el cine de la Transición (2008), que es precisamente en este período cuando surgen perfiles femeninos en consonancia con los aires de cambio del país. En esta idea profundizan Ana Martín Morán y Marina Díaz (2005) constatando que estos nuevos personajes femeninos suponen una imagen actualizada de la mujer, un papel modernizador del que la actriz Fiorella Faltoyano resulta una encarnación paradigmática.

Otras investigadoras han realizado artículos dedicados a trazar panorámicas de las realizadoras Josefina Molina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé en la Historia del Cine español, como Jacqueline Cruz (2008), Barbara Zecchi

(2004) y María Castejón (2004), artículo en el que también analiza *Función de noche*. Otras autoras se han centrado en un género cinematográfico concreto, como Ana C. Bugallo (2002) en la representación de las mujeres en las comedias cinematográficas de los setenta. Por su parte, María José Gámez Fuentes se ha especializado en las representaciones cinematográficas de la madre durante este período (2004, 2005); y Carmen Ciller dedica dos investigaciones a la actriz argentina Cecilia Roth, a la que considera una figura femenina clave en el cine de la Transición y de la “Movida madrileña” (2011a, 2011b).

Como análisis más pormenorizados de los trabajos de las realizadoras durante la Transición, se pueden señalar el libro de María Castejón Leorza *Fotogramas de género. Representaciones de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)* (2013); el artículo de Virginia Guarinos “Nosotras dirigimos. Nosotras decidimos. Mujeres cineastas para una Transición” (2014); y los dos volúmenes de Barbara Zecchi: *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género* (2014a) y *La pantalla sexuada* (2014b).

En lo referente a publicaciones monográficas sobre la obra de Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador se encuentran los siguientes títulos. Antes cabe indicar que Pilar Miró es la mujer del Cine Español sobre la que más se ha escrito, periodística y académicamente, no sólo por su obra –relativamente extensa si lo comparamos con el resto de sus homólogas- sino también debido a su dimensión política y legislativa. En este sentido, las investigaciones sobre Pilar Miró son numerosas porque inscrita en el “canon” su obra y figura han sido tratadas por diversos autores. Begoña Siles es una de las grandes eruditas sobre la obra de Miró con su tesis doctoral “*La mirada de la mujer y la mujer mirada. En torno al cine de Pilar Miró*” (1998), un libro dedicado a la directora (2006) y dos artículos (2005a, 2005b), centrada en el análisis de su filmografía desde una perspectiva semiótica y psicoanalítica. En cuanto a otros escritos académicos, se pueden señalar el capítulo dedicado a la directora de Susan Martin-Márquez titulado “Imaging Agency: Pilar Miró” en su libro *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen* (1999) así como el artículo de Nuria Triana-Toribio (1998); el artículo en torno a la autoría de la

realizadora de Concepción Fernández Soto y Francisco Checa y Olmos (2010); el libro de Emeterio Díez Puertas dedicado exclusivamente a una de sus películas, en este caso a *El crimen de Cuenca* (2012) –en el que se incluye un capítulo sobre Lola Salvador–; y en referencia a su actividad política (Faulkner, 2013a); “La inversión del wéstern en *Gary Cooper, que estás en los cielos*, de Pilar Miró” de Mario Santana (2013); sobre los personajes en su obra (Manzano, 2015); y como análisis de su dimensión como mujer política (González Marín y Orsi Portalo, 2015). Otras publicaciones más periodísticas las constituyen *Pilar Miró. Directora de cine* de Juan Antonio Pérez Millán (2007); el libro de Diego Galán *Pilar Miró: nadie me enseñó a vivir* (2006), en clave biográfica; y el monográfico sobre la directora de la revista de cine *Nosferatu* (Septiembre, 1998).

En cuanto a estudios monográficos sobre Josefina Molina, en primer lugar destaca la tesis doctoral *Las imágenes de Josefina Molina: de la escritura literaria a la audiovisual* de Elvira Loma Muro (2013), centrada prácticamente en la filmografía desde una perspectiva de análisis textual, así como su artículo dedicado a su película *Esquilache* “Una lectura en clave pictórica del filme *Esquilache* (Josefina Molina, 1988)” (2011). No se puede dejar de mencionar los artículos pioneros como el de Kathleen Vernon sobre su filmografía “Cine de mujeres, contra-cine: La obra fílmica de Josefina Molina” (1995) y el artículo sobre la serie *El camino* de Susan Martin-Márquez (1994); sobre la mirada de la directora (Zurian y Gómez, 2015); o más concretamente sobre los personajes y los artículos publicados por Paul Julian Smith sobre las adaptaciones de *Teresa de Jesús* de Josefina Molina (2011a y 2011b). También textos específicos sobre su paso por la EOC (Deltell Escolar, 2015), y sobre su película *Función de noche* (Rincón, 2012b; y Poyato, 2015). Por último queda señalar que la propia Josefina Molina como escritora, además de varias novelas, posee una autobiografía: *Sentada en un rincón* (2000).

Sobre la obra de Lola Salvador se puede consultar el artículo de Emmanuel Larraz (1996); el de Martínez Montalbán para la revista *Arbor* (2006) y el libro de Susana Díaz (2012). En este apartado también se pueden incluir las investigaciones sobre Cecilia Bartolomé, como el libro editado por Josexo

Cerdán y Marina Díaz *Cecilia Bartolomé: el encanto de la lógica* (2001), dedicado a la obra de la realizadora, y el artículo “Cecilia Bartolomé y los lobos de la Transición”, de Darío Sánchez González (2013).

En la medida que los estudios feministas y *queer* han ido de la mano (ambos tienen como objeto de análisis los sujetos y las relaciones marginales), no se puede dejar de citar las investigaciones sobre las representaciones LGTB en el cine español de la Transición que, de nuevo, desde una óptica culturalista y en el ámbito anglosajón han sido precursoras. En España, la investigación de las representaciones audiovisuales sobre la homosexualidad comenzó con la tesis doctoral de Juan Carlos Alfeo titulada *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española* (1998), en ella la mitad del corpus de estudio lo componen largometrajes de la Transición, así como sus posteriores trabajos (2005) analizan esta cuestión. Otro de los autores principales en este ámbito es Alejandro Melero, que ha centrado parte de su obra en el estudio de las representaciones homosexuales durante este período. Su libro *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición* (2010) es un referente en el campo, destacando otras publicaciones como su artículo en torno a la película *El diputado* (2004), a la homofobia en el tardofranquismo (2011a), sobre el cine “S” (2011b), en torno a los arquetipos *queer* durante el período (2014).

Además cabe indicar las investigaciones en torno al fenómeno de destape el libro de corte divulgativo *Las estrellas del destape y la Transición: el cine español se desnuda*, de José Aguilar (2012), y en torno al estrellato y a las representaciones de la masculinidad como Chris Perriam (2003), aunque en este estudio el período de la Transición apenas se aborda. En este sentido, los estudios en torno a las representaciones de la masculinidad en el ámbito español son todavía escasos, aunque se pueden señalar algunas publicaciones como *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*, de Rafael Montesinos (2002); el libro *Hombres de mármol*, de José Miguel Cortés (2004); el artículo de Martín Alegre (2007) o la tesis doctoral de Antonio Agustín García García *Modelos de identidad masculina: representaciones y encarnaciones de la virilidad en España (1960-2000)*



(2009). Como publicaciones centradas en el audiovisual español destacan las de Francisco A. Zurian, como su artículo “Héroes, machos o, simplemente hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades” para la revista *Secuencias* (2011b), en el que ofrece un recorrido por las representaciones de la masculinidad(es) tanto en cine como en televisión; y el volumen editado por Mary Nash *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género* (2014). Asimismo, centradas específicamente en las representaciones de la masculinidad en el cine español de la Transición se pueden indicar las publicaciones de Martínez Pérez (2011a y 2011b) y el artículo de Guarinos (2015).

Por último queda indicar que las investigaciones dedicadas a las mujeres creadoras en la televisión española son escasas. Además del análisis del programa infantil *La bola de cristal* de Juan Carlos Alfeo (2003) y del estudio de la imagen de la mujer en Televisión Española durante la transición, de Virginia Martín Jiménez (2011), apenas existen publicaciones sobre el tema. Cabe destacar en este sentido la panorámica que traza Concepción Cascajosa de las mujeres creadoras de ficción televisiva en España (2010, 2015), así como sus artículos dedicados a Ana Diosdado en tanto creadora clave en la televisión de la Transición (2013a, 2010c), y a la figura de Blanca Álvarez (2013b). En esa línea de investigaciones centradas exclusivamente en la figura de una mujer realizadora de televisión<sup>30</sup> se encuentran los trabajos de Montserrat Martí sobre Mercé Vilaret (2002, 2003); y el artículo sobre Paloma Chamorro de Alicia Álvarez Vaquero (2015).

---

<sup>30</sup> Existe también una nómina de volúmenes dedicados a las mujeres periodistas en España. De forma panorámica se puede encontrar *Nosotras que contamos. Mujeres periodistas en España*, de Inés García-Albí (2007); y de forma monográfica el libro sobre Alicia Gómez Montano *Por una mirada ética*, de Carlos Gómez (2012).



## **CAPÍTULO 3**

# **METODOLOGÍA DE ANÁLISIS**

## CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

### 3.1. Marco metodológico

Los instrumentos de análisis que se utilizan en el estudio de la televisión son muy numerosos y muy diferentes entre sí. Según Casetti y Di Chio se pueden clasificar en seis grupos. El primer grupo se basa en el registro (audímetros, diarios de consumo); el segundo grupo de instrumentos está basado en la observación directa de los fenómenos; el tercero gira en torno a la interrogación (cuestionarios, entrevistas, test), la cuarta categoría gira en torno al inventario de los elementos implicados; un quinto grupo vendría a *resumir* los elementos implicados (análisis textual); finalmente un sexto grupo estaría constituido por los instrumentos que ayudan a *correlacionar* los elementos recogidos (2013: 24-26). Según esta clasificación, en la presente investigación los instrumentos se pueden catalogar en primer lugar dentro del “Análisis de contenido” (inventariar) y en segundo en “Categorías y Modelos interpretativos” (relacionar). Un ejemplo de este tipo de método en el que los instrumentos ayudan a correlacionar son los modelos construidos por los Estudios Culturales en tanto “permiten relacionar la presencia de determinados ítem (temáticos, estilísticos, etc.) con las orientaciones ideológicas, los valores y los elementos culturales presentes en una determinada sociedad” (2013: 26). Es ahí precisamente donde se enmarca esta investigación.

Casetti y di Chio realizan además un extenso apartado dedicado a las “orientaciones” de la investigación en televisión, esto es, cómo se plantean y llevan a cabo el estudio o su utilidad entre otros aspectos. Desde este punto de vista, advierten los autores que la elección de un método en lugar de otro nunca constituye un gesto neutro, pues implica estar de acuerdo con los presupuestos teóricos de unas disciplinas y no de otras, porque, en definitiva, “la historia de cada disciplina se caracteriza en referencia con *paradigmas científicos* generalmente muy diferentes entre sí” (2013: 27). Así, la perspectiva de género de la que parte esta investigación se enmarca dentro unas doctrinas políticas que, por supuesto, no son en absoluto neutras.

Por otro lado, se ha utilizado el “estudio de caso” como metodología, en el ámbito de los estudios televisivos, John Corner ha argumentado que “los ‘estudios de caso’, a pesar de sus peligros por la falta de representatividad, tienen una fuerza imaginativa y argumentativa que resulta difícil ignorar si además se dispone de un buen material” (2003: 278). Del mismo modo que el libro editado por Helen Wheatley (2007) sobre historiografía televisiva, esta investigación parte de la posibilidad de explorar los momentos clave en períodos de cambios históricos a través de ejemplos específicos. Estos ejemplos -textos, lugares o figuras bajo escrutinio- representan lo que Branston -sobre la idea de las “iluminaciones” de Walter Benjamin (1973)- considera *flashes* de la Historia (1998: 53) o lo que Johnson alternativamente denomina “redadas” o “inspecciones sorpresa” de la Historia (2001: 279). Estos autores demuestran que no siempre es necesario abarcar un objeto de estudio excesivamente amplio para entender o interrogar a la Historia de la televisión. Como explica Wheatley (2007: 3), es suficiente con que cada investigación ofrezca un “*flash*”, una de esas iluminaciones que postulara Benjamin, para entender un poco mejor la historiografía televisiva de un país, un medio que ha sido considerado tradicionalmente, como se indicaba más arriba, efímero o más allá de la materialidad histórica.

Diversos autores<sup>31</sup> han llamado la atención sobre la necesidad de un enfoque multimetodológico para abordar la historiografía televisiva. Este tipo de enfoque podría alumbrar una versión más redondeada, holística, de la Historia de la televisión, con perspectivas nuevas e interesantes, pues como han argumentado tanto Johnson (2001) como Spigel (2005a), la transdisciplinariedad o interdisciplinariedad se encuentran en lo más avanzado del campo. En este sentido, la perspectiva de género, que se aplica a la presente investigación, se define por su transversalidad. Según Denis McQuail, en lo que se refiere a la metodología utilizada en los Estudios de Género, “no parece haber ninguna teoría o métodos dominantes sino simplemente una unidad de temas de investigación” (2000: 401). Como se indicaba, esto se debe

---

<sup>31</sup> Véase Roberts y Taylor (2001); Corner (2003); Jacobs (2006b).

a la transversalidad, sin embargo cabe resaltar que como se veía anteriormente, dada su vinculación con los Estudios Culturales, gran parte de los análisis sobre género en televisión se han centrado en la recepción. De igual manera, el análisis de las representaciones no constituyen tampoco el método dominante, pues como afirma Jeremy G. Butler (2012: 412): “La crítica feminista televisiva desde la década de los ochenta ha evolucionado en una variedad de direcciones que trascienden aquel enfoque que se centraba exclusivamente en el análisis de la “imagen de las mujeres”.

### **3.1.1. Delimitación del área de estudio**

Un primer paso metodológico para la creación de este artículo ha consistido en la investigación de archivo, puesto que ha requerido la búsqueda del material audiovisual en el Centro de Documentación de TVE. La mayor parte del material – constituido por los dramáticos-, y por tanto su acceso, se encuentra restringido a dicho archivo. Además, teniendo en cuenta que la mayor parte de los dramáticos estaban divididos en fragmentos para hacer las emisiones por entregas diarias, de algunos de éstos se han perdido cintas dejándolos incompletos. Por otro lado, cabe indicar como posible hándicap el estado deteriorado de algunas cintas, de forma que en algunas escenas falta el audio y, en otras, las imágenes quedan viradas o en negro, haciendo que el discurso del dramático afectado quede alterado del emitido originalmente. El material disponible en el archivo delimita evidentemente el área de estudio, pues como se verá posteriormente en el apartado dedicado a las dificultades del estudio de la Historia de la televisión, no están disponibles –o ni siquiera existen- algunas producciones televisivas de las que sí se tiene constancia bibliográfica que se emitieron.

Si bien el planteamiento surge del estudio de la incorporación de las mujeres a la creación televisiva durante la Transición española, la investigación se desarrolla en tres ámbitos generales. En primer lugar, el que tiene que ver con los contenidos, qué temáticas abordan las mujeres creadoras, qué

representaciones de género se muestran, si las tramas se identifican con una preocupación por la situación de las mujeres, si pueden definirse como textos feministas. En segundo lugar, más relacionado con el ámbito formal, qué tipo de planos y recursos ha empleado cada creadora, y si son recurrentes, es posible preguntarse si cada creadora tenga unos rasgos propios, lo cual enlaza con la siguiente cuestión. Otra cuestión giraría, por tanto, en torno a la autoría: qué rasgos tienen en común o no esas ficciones, y si pueden entablar diálogo con los largometrajes de las creadoras. Como última cuestión se plantea las relaciones con el contexto histórico de la Transición española, qué relaciones se pueden establecer entre los textos y la situación de la televisión, los cambios políticos y sociales, el auge del movimiento feminista, entre otros aspectos.

### **3.1.2. Fuentes de información utilizadas**

En lo referente a la parte empírica de la investigación cabe distinguir entre fuentes primarias y secundarias que se detallan a continuación.

- Fuentes primarias de información: Por fuentes primarias se entienden los textos propiamente dichos, es decir, los dramáticos y episodios de series escritos y/o dirigidos por las creadoras escogidas como casos de estudio.
- Fuentes secundarias de información: El uso de fuentes secundarias sirve para la recopilación de la mayor cantidad de información posible sobre los ejemplos de la investigación, algo fundamental para entender en profundidad tanto su origen y repercusión como sus características. Este tipo de fuentes lo constituirán libros monográficos dedicados a las creadoras o a los programas, artículos de revistas especializadas, recursos virtuales. En este sentido, la prensa escrita se descubre como un elemento imprescindible, pues a pesar de no utilizarse de forma sistemática porque no es la metodología empleada, se utilizan críticas o reseñas de periódicos nacionales como *ABC* y de las revistas *Tele-Radio* y *Vindicación Feminista*.

### 3.2. Propuesta metodológica y patrones para el análisis

A fin de comprobar las diferencias o similitudes en las representaciones de género de las creadoras durante la Transición, se ha realizado un análisis de contenido de los dramáticos escritos/dirigidos por las creadoras en el período comprendido entre 1974 y 1981. Para determinar qué obras audiovisuales se incluirían en el corpus de análisis se decidió seleccionar sólo aquellas obras de ficción dirigidas o escritas por las tres creadoras seleccionadas.

La primera fase ha constado de una recopilación de datos a partir de la descripción directa del visionado de los dramáticos. La metodología se ha enmarcado por tanto en el análisis de contenido, en el análisis de las representaciones a partir de una serie de categorías a partir de las cuales se ha elaborado la ficha de cada dramático.

En lo referente a los criterios de selección de los tres estudios de caso, se ha elegido a Lola Salvador, Josefina Molina y Pilar Miró porque se considera que las tres creadoras consolidan su obra durante el período elegido y porque, como se ha señalado, la academia y la crítica fílmica les ha denominado extensamente como “mujeres pioneras”<sup>32</sup>. Sin duda las tres directoras de la Transición: Pilar Miró, Josefina Molina y Cecilia Bartolomé -la “trilogía feminista” que define Katheleen Vernon-, serán ampliamente estudiadas en esta tesis, pues, como se expondrá, efectivamente abrieron camino a otras mujeres en la profesión. Sin embargo, Cecilia Bartolomé será excluida como tercer estudio de caso dado que no ha desarrollado su profesión en el medio televisivo. En este sentido, el tercer caso de estudio corresponde a la guionista Lola Salvador, que además al haber trabajado con las otras dos directoras permite establecer conexiones. En todo caso, esta tesis pretende cubrir el vacío existente de investigaciones sobre las mujeres creadoras en la televisión española durante la Transición y estos tres nombres resultan tras la bibliografía consultada los más pertinentes para conseguir de dicho objetivo.

---

<sup>32</sup> La definición de “mujeres pioneras” resulta problemática desde la perspectiva de esta investigación, cuestión que se aborda en el análisis.



A continuación se expone el modelo de análisis de cada dramático/capítulo de serie. Consta de tres partes. El esquema es el siguiente:

Modelo de análisis de cada dramático:
<ol style="list-style-type: none"><li>1. Ficha técnica.</li><li>2. Argumento.</li><li>3. Análisis.</li></ol>

En primer lugar se expone una ficha técnica de cada dramático elaborado a partir de los datos facilitados por el Centro de Documentación de TVE. En segundo lugar, se indica una sinopsis o resumen argumental de cada dramático o episodio. En tercer lugar, se realiza el análisis a partir de las categorías establecidas junto a la información complementaria obtenida en hemeroteca, por ejemplo críticas en periódicos, reportajes y reseñas en revistas.

Se adjunta a continuación el modelo de ficha de cada dramático / capítulo de serie elaborado a partir de los datos facilitados por el Centro de Documentación de TVE. En el último apartado “Observaciones” se indican si la pieza obtuvo premios o menciones, si tuvo problemas en su emisión, si se dispone de información complementaria de hemeroteca.

**1. Ficha técnica del dramático / capítulo de serie:**

<b>Título</b>	
<b>Dirección y realización</b>	
<b>Guion</b>	
<b>Reparto</b>	
<b>Blanco y negro / Color</b>	
<b>Duración</b>	
<b>Cadena</b>	
<b>Fecha de emisión</b>	
<b>Franja horaria de emisión</b>	
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	
<b>Género</b>	
<b>Ambientación temporal</b>	
<b>Ambientación espacial</b>	
<b>Adaptación literaria</b>	
<b>Observaciones</b>	

Resulta oportuno señalar que se ha establecido como unidad de análisis cada dramático o capítulo de serie. No obstante, hay dos matizaciones. En el caso de los dramáticos que se fragmentan en varios capítulos y en el caso de las series –como *Las aventuras del hada Rebeca*–, el análisis de las categorías se aplica de forma conjunta y su ficha técnica es compartida porque se considera una unidad. Sin embargo, en estos casos el apartado 2 se divide en cada una de las entregas indicándose la fecha de emisión concreta y el argumento de cada capítulo.

## **2. Argumento del dramático / capítulo de serie:**

Como se ha indicado anteriormente, tras la ficha técnica se muestra un resumen del argumento, una sinopsis. Posteriormente se procede al análisis, que como se explica a continuación consta de una serie de categorías.

## **3. Aspectos formales y narrativos:**

Se analizan cuestiones de puesta en escena y planificación, así como técnicas narrativas que alteren la historia, así como elementos extradiegéticos que llamen la atención. No se trata de hacer un análisis exhaustivo de las características formales o de la narración porque no es el objetivo de la investigación sino de tener en cuenta aspectos de la forma que llamen la atención de cada texto. Esto es, dependiendo del programa, los aspectos formales y narrativos difieren de una concepción más tradicional a una más innovadora o arriesgada, por ejemplo las diferencias existentes entre el espacio *Novela* y *Los libros*; y eso es lo que se indicará. Asimismo, este apartado servirá para comentar otros elementos como la banda sonora o la fotografía.

## **4. Análisis de las representaciones:**

Este apartado está destinado a analizar el contenido de los dramáticos o capítulos de serie, es decir, qué categorías se han establecido. En este sentido, surge una multitud de preguntas metodológicas<sup>33</sup> en relación a los objetivos de la investigación planteados al principio. Así, si los programas comunican algo más que su contenido explícito, explica Morley que entonces para comprender ese nivel de comunicación implícita o latente, hay que ir más allá de la observación sencilla y atender una serie de cuestiones sobre metodología “el camino que nos permita entender esos niveles más complejos de la comunicación. Cuando nos preguntamos ‘¿qué dice este programa?’, también debemos preguntarnos ‘¿qué se da por supuesto y no es necesario decir en este programa?’” (1996: 121). Esta idea pone de relieve qué tipo de supuestos que se establecen en la investigación, qué preguntas se formulan y cuáles se

---

<sup>33</sup> En este punto surgen una serie de problemas referidos a metodologías del análisis en los estudios televisivos que, según Morley, se dividen por lo general entre el análisis estructural y el de contenido, “dos métodos que tienden a restar importancia a la relación mensaje/audiencia” (1996: 122). En este caso, dado el carácter historiográfico de la investigación, se pecará de lo que advierte Morley: la indagación en la relación entre mensaje/audiencia.

dejan fuera a la hora de abordarla. Según Morley, se debe indagar también en los silencios del discurso del programa porque “para poder comprender la significación de un tema particular que aparezca en el programa, necesitamos entender esa configuración de presencias/ausencias” (1996: 122). Aunque exista la convicción por tanto de que se dejarán fuera aspectos importantes –no se deb olvidar que el foco de atención principal recae en las cuestiones de género- con las siguientes categorías se pretende analizar el texto en su totalidad para conseguir, como apuntaba Wheatley, la versión más holística sobre este período de la Historia de la Televisión.

#### *4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:*

En qué lugares y se desarrolla la trama, es decir, si se desarrolla en espacios interiores –espacios domésticos, tabernas- o exteriores. Como se verá esto tiene connotaciones en las representaciones de las identidades de género. En qué fechas o períodos históricos se desarrolla la trama, si es coetáneo al momento de la realización, etc.

#### *4.2. Análisis del personaje protagonista:*

Este apartado también tiene en cuenta el apartado 2 que presenta el argumento, en tanto interesan las tramas y la acción del dramático. No obstante, para analizar las representaciones de género es fundamental realizar una descripción lo más completa del personaje protagonista. En primer lugar, si es varón o mujer, su edad, su clase social, su ámbito laboral o profesional, su nivel cultural, sus objetivos. En segundo lugar cómo y con quién establece relaciones sentimentales y cómo son esos personajes, si tiene hijos/as, las relaciones paternofiliales y/o fraternales y de amistad con varones y mujeres, si son positivas o negativas, en el caso de mujeres si se puede hablar de “sororidad”. Cuáles son los puntos de giro en el desarrollo del personaje y cuál es el de desenlace de ese personaje protagonista.

#### *4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:*

Dada la perspectiva de género de esta investigación es imprescindible dedicar un apartado a si la trama expone temas relacionados con las mujeres. En primer lugar si se plantean conflictos políticos o muestran valores políticos

subyacentes o explícitos, si hay alusiones al contexto político-social de la Transición, conflictos generacionales (lo *yeyé*, lo *progre...*); si hay alusión a derechos y leyes como el divorcio, el aborto, los anticonceptivos. Del mismo modo, se dará cuenta de las temáticas políticas aunque éstas no estén relacionadas directamente con la vida de las mujeres: si se aboga por un estado democrático, si se muestra el valor de la tolerancia, etc. En el caso de los personajes femeninos, se reflexionará sobre su subjetividad y el desarrollo del personaje, en torno a su relación con la maternidad, -tanto en su relación con la madre o la madre ausente como en su relación con los hijos/as-. También se analizará si se alude a la violencia de género, si está es explícita o connotada, si el deseo femenino es explicitado o no; si hay alusiones a la homosexualidad, al deseo homoerótico o a temas tabú como el incesto o la necrofilia. Por último, si se trata de un personaje femenino si éste tiene dificultades de empoderamiento, es decir, si consigue hacerse fuerte partiendo de una situación de desigualdad o si sucede todo lo contrario.

#### **4. Adaptación literaria:**

Como la mayor parte de los dramáticos son adaptaciones literarias, se establece este apartado en el que se aborda la autoría del texto original –si se trata de una mujer por ejemplo-, si las coordenadas espacio-temporales y las acciones narrativas coinciden, si hay cambios en el argumento o en los personajes respecto al texto original; y, dada la perspectiva de género, si existe un interés previo en el original en este sentido, su temática y sus personajes.

#### **5. Recepción / referencias bibliográficas:**

El objetivo de este apartado es indicar y comentar algunas reseñas en periódicos y revistas que se han encontrado sobre el dramático o capítulo en cuestión, sobre esa pieza específicamente. Como se ha señalado, no se trata de una metodología basada en la recepción, de modo que algunos dramáticos carecen de datos al respecto. También se ha considerado pertinente, dada la escasez de investigaciones sobre el tema, añadir qué se ha escrito y con qué parámetros desde la academia sobre ese programa. Si cabe añadir, que si bien no se trata de un análisis basado en la recepción, sí que se ha realizado un rastreo exhaustivo del periódico *ABC*, la revista *Tele-Radio* y de la revista

*Vindicación Feminista* de informaciones relacionadas con los programas o con las creadoras durante el período seleccionado.

Así, de forma sistemática, de cada dramático o episodio se extraen los datos establecidos por cada una de las categorías expuestas. En resumen, tras una fase empírica consistente en la recogida de datos a partir de los visionados, se aplica a cada “Estudio de caso” el modelo de análisis propuesto. La información derivada de los programas se pondrá en relación con el marco teórico, todo ello con el objetivo de determinar si se confirman las hipótesis de partida y teniendo en cuenta las técnicas de inducción y deducción propias de la historiografía. Esto es, se realiza el análisis e interpretación de los datos y se reflexiona sobre los resultados. Por último, se enumeran las conclusiones a las que se ha llegado en la investigación.

### 3.3. Corpus de estudio

Finalmente la forma en la que ha quedado delimitado el corpus de estudio de cada una de las tres creadoras se expone a continuación en tablas individuales. El corpus está constituido por los programas de ficción escritos o dirigidos por las tres creadoras entre el período comprendido entre 1974 y 1981.

Antes de continuar cabe hacer una pequeña aclaración sobre el corpus de estudio de Pilar Miró porque es el único de los tres en el que se ha decidido dejar fuera dos programas de ficción emitidos dentro de esas fechas. En primer lugar, la serie *Silencio, estrenamos* (TVE1: 1974), de 16 episodios de media hora de duración en blanco y negro. Esta serie, realizada por Pilar Miró y escrita y protagonizada por Adolfo Marsillach, se ha excluido por dos motivos: su difícil clasificación como serie de ficción y por las dimensiones autorales de Marsillach, pues éste es el creador, guionista y protagonista de la serie. Se ha decidido dejar fuera *Silencio, estrenamos*<sup>34</sup> porque se entiende como parte de un proyecto más amplio. Esto es, incluirlo en la investigación no sólo comprende un análisis exhaustivo de la figura de Marsillach en tanto “autor”, sino que la serie requiere entenderla como continuación de otras producciones de Marsillach anteriores de título similar como *Silencio, rodamos* (TVE1: 1961) y *Silencio, vivimos* (TVE1: 1962); y ponerla en relación con otros programas de Marsillach como *Fernández, punto y coma* (TVE1: 1963), *Habitación 508* (TVE1: 1966), y, especialmente por su proximidad temporal, *La señora García se confiesa* (TVE1: 1976).

En segundo lugar, se ha excluido del corpus los cinco episodios dirigidos- “dirección y realización”- por Pilar Miró para la serie *Curro Jiménez* (TVE1: 1976-1979). Se trata de *Los rehenes* (1.10), emitido el 01/05/1977; *Los piadosos y los pícaros* (3.8), emitido el 05/02/1978; *La media luna* (3.9), emitido

---

<sup>34</sup> Para un análisis sobre la serie *Silencio, estrenamos*; y la obra de Marsillach durante este período, véase el apartado de Manuel Palacio en su libro sobre la televisión durante la Transición titulado “La televisión de autor. Adolfo Marsillach. Jaime de Armiñán. Antonio Mercero” (2012: 28-33). Además, la serie se encuentra disponible en la web de RTVE: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/silencio-estrenamos/> (Acceso: 05/11/2015).

el 12/02/1978; *La noche de La Garduña* (3.10), emitido el 19/02/1978; y *La mejor lección* (3.11), emitido el 26/02/1978. El argumento y el guion de los primeros capítulos pertenecen a Antonio Larreta, mientras que el último, *La mejor lección*, son de Guido Castillo y Álvaro Castillo. De nuevo, se impone la figura del creador y guionista básico de la serie Antonio Larreta, y del origen diverso de los realizadores, en muchos casos procedentes de la EOC como Mario Camus, Antonio Drove y Pilar Miró y las enormes dimensiones de una serie considerada clave en el estudio de la televisión durante la Transición. Es importante, no obstante, destacar que Antonio Larreta será posteriormente guionista de los largometrajes de Pilar Miró *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y *Hablamos esta noche* (1982).

Cabe señalar que ambas series resultan altamente interesantes desde el punto de vista político. Por un lado, *Silencio, estrenamos*, cuyo argumento se basa en el recorrido de una obra de teatro desde que se escribe hasta que se estrena, es “un análisis crítico del sector teatral en España (...) es el mayor alegato que se haya realizado nunca sobre la censura en España (...) una serie de visión obligatoria en las escuelas de teatro y para los debates sobre el ejercicio de la libertad en el tardofranquismo” (Palacio, 2012: 29-30). Por su parte, la serie *Curro Jiménez* ha sido analizada desde la academia<sup>35</sup>, y en algunos de sus capítulos “se encuentran los mayores éxitos de público que han tenido los valores que preconiza la izquierda en España” (Palacio, 2012: 179). Manuel Palacio para explicar el claro compromiso cívico con las posturas de izquierdas articulado por la serie, además de ahondar en el capítulo *La gran batalla de Andalucía*, dirigido por Antonio Drove y *En la boca del diablo*, dirigido por Mario Camus; se detiene precisamente en *La mejor lección*, dirigido por Pilar Miró. *La mejor lección* resulta sorprendente en tanto representa la lucha de los mineros andaluces, incluyendo una huelga por las mejoras en las condiciones de trabajo, “un tema que era absolutamente inédito en ese momento y que, de hecho, aún hoy no es fácil de ver” (Palacio, 2012: 182). Si

<sup>35</sup> Véase el artículo de Carlos Rilova Jericó “Transición y televisión: la lección de Historia de los domingos a la noche. De la Formación del Espíritu Nacional a *Curro Jiménez* (1939-1977)” (2007); el capítulo de Antonio Gómez López-Quiñones “Bandoleros de la Transición: rasgos del imaginario nacional democrático en *Curro Jiménez*” (2009: 29-52); o el apartado “La izquierda irrumpe en la parrilla de TVE: *Curro Jiménez*, *Jueves locos*, *Los libros*” en el libro sobre la televisión durante la Transición de Manuel Palacio (2012: 178-186).



bien Palacio no se detiene en la recepción de *La mejor lección*, parece interesante añadir a las revisiones académicas, la reseña que Enrique del Corral hizo a propósito del capítulo (“Crítica diaria: Buena idea, mal guion”, *ABC*, 05/03/1978: 110). Para el crítico fue un capítulo “indigesto” con un guion “maltratado” por ser un evidente alegato. Valga de ejemplo algunos tramos del texto de Del Corral:

Lo que nos disgustó fue el diálogo y algunas situaciones (...) la cuestión principal: humanizar el trato de los mineros “explotados” por un “míster” colonizante capaz de todas las villanías empresariales de entonces. Incluso oímos palabras como “contrato social”, que son todo un síntoma (...) Conviene tener mucho cuidado con estas cosas: suelen surtir efecto contrario al propuesto (...) Comprendo y aplaudo la conveniencia de estimular “los contenidos” de los programas televisuales, máxime ahora en la que hay evidente regreso de la violencia para residenciarla en sus “cuarteles de invierno”, de donde no debió salir. Pero no hasta el punto de producir estupideces amparados en la fórmula de querer ejemplarizar tan a las claras que el efecto es contrario a la causa (...) Combatir la violencia a base de retórica barata y tópicos circunstanciales y circunstanciosos (sic.) no es buena cosa, repetimos. Del Curro Jiménez de *La mejor lección* al Curro Jiménez posible líder obrerista hay apenas un paso. Y tampoco es eso. “Genio y figura...”.

En este sentido, abordar estas dos series genera cierto ruido al reflexionar sobre la “autoría” de Miró, pues en los dramáticos seleccionados la realizadora y guionista sí tenía cierto margen de maniobra, de negociación, al poder proponer y discutir sobre los textos literarios originales para su adaptación. No obstante, el análisis de ambas series en relación a Miró se descubre como una fértil materia para futuras investigaciones.

### 3.3.1. Corpus de estudio de la obra televisiva de Pilar Miró:

Nº	FECHA (EMISIÓN)	DRAMÁTICO / SERIE	PROGRAMA
1	28/01/1974	<i>Doble error</i>	<i>Hora 11</i>
2a	18/02/1974	<i>Los enemigos: capítulo 1</i> <sup>36</sup>	<i>Novela (5 cap.)</i>
2b	19/02/1974	<i>Los enemigos: capítulo 2</i>	<i>Novela</i>
2c	20/02/1974	<i>Los enemigos: capítulo 3</i>	<i>Novela</i>
2d	21/02/1974	<i>Los enemigos: capítulo 4</i>	<i>Novela</i>
2e	22/02/1974	<i>Los enemigos: capítulo 5</i>	<i>Novela</i>
3	04/03/1974	<i>Cuentos de Giovanni Boccaccio</i>	<i>Los libros</i>
4	01/01/1975	<i>Defensas naturales</i>	<i>Original</i>
5	14/01/1975	<i>Ópera en Marinada</i>	<i>Cuentos y leyendas</i>
6	22/01/1975	<i>La instancia</i>	<i>Escritores de hoy</i>
7	05/02/1975	<i>El undécimo</i>	<i>Escritores de hoy</i>
8	25/03/1975	<i>A veces ocurren cosas</i>	<i>Original</i>
9	31/10/1975	<i>Los tres maridos burlados</i>	<i>Cuentos y leyendas</i>
10	02/12/1975	<i>El teniente Kije</i>	<i>La comparsa</i>
11	19/01/1976	<i>El deseo bajo los olmos</i>	<i>El teatro</i>
12a	07/03/1977	<i>Pequeño teatro: capítulo 1</i>	<i>Novela (5 cap.)</i>
12b	08/03/1977	<i>Pequeño teatro: capítulo 2</i>	<i>Novela</i>
12c	09/03/1977	<i>Pequeño teatro: capítulo 3</i>	<i>Novela</i>
12d	10/03/1977	<i>Pequeño teatro: capítulo 4</i>	<i>Novela</i>
12e	11/03/1977	<i>Pequeño teatro: capítulo 5</i>	<i>Novela</i>
13	14/12/1977	<i>Eugenia Grandet</i>	<i>Los libros</i>
14	07/02/1979	<i>La profesión de la Sra. Warren</i>	<i>Estudio 1</i>

<sup>36</sup> Se ha respetado la denominación de los rótulos de las emisiones originales. Por ejemplo en el dramático *Los enemigos* se referían a cada emisión como "Capítulo 1" pero en *El camino de Josefina Molina* como "Primer episodio".

### 3.3.2. Corpus de estudio de la obra televisiva de Josefina Molina:

Nº	FECHA (EMISIÓN)	DRAMÁTICO / SERIE	PROGRAMA
1a	25/03/1974	<i>Aire frío: capítulo 1º</i>	<i>Novela (5 cap.)</i>
1b	26/03/1974	<i>Aire frío: capítulo 2º</i>	<i>Novela</i>
1c	27/03/1974	<i>Aire frío: capítulo 3º</i>	<i>Novela</i>
1d	28/03/1974	<i>Aire frío: capítulo 4º</i>	<i>Novela</i>
1e	29/03/1974	<i>Aire frío: capítulo 5º</i>	<i>Novela</i>
2	01/05/1974	<i>Durero: la búsqueda de la identidad</i>	<i>Los pintores del Prado</i>
3	03/12/1974	<i>La promesa</i>	<i>Cuentos y leyendas</i>
4	04/12/1974	<i>¿Tú eres Teresa?</i>	<i>Original</i>
5	29/01/1975	<i>La asegurada</i>	<i>Escritores de hoy</i>
6	10/11/1975	<i>Hedda Gabler</i>	<i>El teatro</i>
7	16/01/1976	<i>La leyenda de la rubia y el canario</i>	<i>Cuentos y leyendas</i>
8	15/03/1976	<i>Anna Christie</i>	<i>El teatro</i>
9	31/05/1976	<i>Doña Luz</i>	<i>Los libros</i>
10	24/06/1977	<i>La puerta</i>	<i>Palabras cruzadas</i>
11a	17/04/1978	<i>El camino: Primer episodio</i>	<i>Novela (5 cap.)</i>
11b	18/04/1978	<i>El camino: Segundo episodio</i>	<i>Novela</i>
11c	19/04/1978	<i>El camino: Tercer episodio</i>	<i>Novela</i>
11d	20/04/1978	<i>El camino: Cuarto episodio</i>	<i>Novela</i>
11e	21/04/1978	<i>El camino: Quinto episodio</i>	<i>Novela</i>
12	22/07/1979	<i>Rosaura a las diez</i>	<i>Escrito en América</i>

### 3.3.3. Corpus de estudio de la obra televisiva de Lola Salvador:

Nº	FECHA (EMISIÓN)	DRAMÁTICO / SERIE	PROGRAMA
1	21/05/1974	<i>En la vida y en la muerte</i>	<i>Los libros</i>
2	01/06/1974	<i>Don Juan</i>	Mediometraje / Obra única
3a	22/01/1976	<i>Cap. 1: Las aventuras del hada Rebeca</i>	<i>Las aventuras del hada Rebeca</i> (Serie de 13 capítulos)
3b	05/02/1976	<i>Cap. 2: Rebeca y la pipa de espuma de mar</i>	<i>Las aventuras del hada Rebeca</i>
3c	19/02/1976	<i>Cap. 3: Rebeca y la máquina del tiempo</i>	<i>Las aventuras del hada Rebeca</i>
3d	04/03/1976	<i>Cap. 4: Rebeca y el gigante Maburkin</i>	<i>Las aventuras del hada Rebeca</i>
4e	11/03/1976	<i>Cap. 5: Rebeca ante el tribunal de las hadas</i>	<i>Las aventuras del hada Rebeca</i>
3f	18/03/1976	<i>Cap. 6: Rebeca y el salvaje Oeste</i>	<i>Las aventuras del hada Rebeca</i>
3g	25/03/1976	<i>Cap. 7: Rebeca, estrella de la pantalla</i>	<i>Las aventuras del hada Rebeca</i>
3h	01/04/1976	<i>Cap. 8: Rebeca en el país de los juguetes</i>	<i>Las aventuras del hada Rebeca</i>
3i	08/04/1976	<i>Cap. 9: Rebeca en la selva</i>	<i>Las aventuras del hada Rebeca</i>
3j	15/04/1976	<i>Cap. 10: Rebeca y los esquimales</i>	<i>Las aventuras del hada Rebeca</i>
3k	22/04/1976	<i>Cap. 11: Rebeca y los alienígenas</i>	<i>Las aventuras del hada Rebeca</i>
3l	29/04/1976	<i>Cap. 12: Rebeca y la princesa Lywayay</i>	<i>Las aventuras del hada Rebeca</i>
3m	06/05/1976	<i>Cap. 13: Rebeca y los monstruos</i>	<i>Las aventuras del hada Rebeca</i>

### 3.4. Periodización:

Uno de los aspectos más debatidos en torno a la Transición es la de establecer una periodización útil de unos años caracterizados por un clima convulso y acelerado, fruto de la complejidad política que atraviesa España y de las múltiples alternativas que se suceden en el devenir sociopolítico. La división temporal más habitual comprende desde el 20 de noviembre de 1975, fecha de fallecimiento de Francisco Franco, hasta la victoria electoral del Partido Socialista (PSOE) el 28 de octubre de 1982. Según Javier Tusell, “el punto de partida es obvio porque viene dado por la muerte del dictador, pero el final es más difícilmente precisable. Toda la historia humana es transición y sin duda se pueden encontrar argumentos para probar que sería más conveniente otra fecha para señalar el final del proceso, en vez de la de 1982. Sin embargo, las elecciones celebradas en este año tienen una importancia decisiva (...) en esa fecha no quedaba por cerrar el proceso de transición española sino que, como estaba ya cerrado, llegó al poder el PSOE” (1999: 10-11). Aunque esta división temporal es la más aceptada frecuentemente por los especialistas, hay quien considera el inicio del proceso en otros momentos diferentes como el asesinato de Carrero Blanco en 1973 (Juliá, Pradera y Prieto, 1996; Prego, 1995); o la dimisión de Arias Navarro en 1976 (Morado, 1984); así como aquellos que sitúan el final de la Transición en la aprobación de la Ley para la Reforma Política o las primeras elecciones democráticas (Sartorius y Sabio, 2007).

En las investigaciones cinematográficas sobre la Transición se pueden observar diversas periodizaciones según los autores. En primer lugar, se puede indicar la establecida por Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce en 1986<sup>37</sup>, la cual dividen entre lo que denominan “el postfranquismo” (1974-1976), “la transición democrática” (1977-1982) y “la democracia” (1983-1986) (2011: 25-231). Es interesante la reflexión que estos autores realizan sobre la periodización a la que califican como “desafío”. “Periodizar momentos históricos

---

<sup>37</sup> Pérez Perucha y Ponce publicaron por primera vez el artículo “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español” en el volumen *El cine y la transición política*, editado por Filmoteca de la Generalitat Valenciana en 1986. Dada su importancia, en 2011, Manuel Palacio incluye el artículo en el volumen *El cine y la transición política en España (1975-1982)*.

de duración tan reducida obliga a conceptualizar una sucesión de etapas relativamente contiguas” (2011: 224). Un problema al que Pérez Perucha y Ponce añaden la propia ambigüedad del término “transición” en tanto permite comprender las razones por las que cada comentarista o historiador ha adjudicado a dicho período unos límites que varían en función de su propia percepción o su experiencia personal de aquella época. Así advierten:

Es necesario abordar, siquiera provisionalmente, el problema de la periodización de esos años; y no solo eso, sino también esforzarse por precisar el ámbito conceptual del escurridizo término “transición”. En efecto, *strictu sensu* todo es o puede ser transición. Ya entre 1974 y 1975 algunos iban preparando la transición hacia un franquismo sin Franco, mientras otros la orientaban en dirección a un sistema democrático. Más tarde, en 1977 pongamos por caso, unos veían el país en transición hacia la democracia, pero otros se creían ya instalados en su consolidación (Pérez Perucha y Ponce, 2011: 224).

Por su parte, José Enrique Monterde propone otra periodización en tres bloques: “el cine del tardofranquismo” (1973-1976), “el cine de la reforma” (1977 y 1982) y el “cine de la democracia” (1983-1992); indicando que a su juicio un período cinematográfico no tiene que coincidir con el período histórico puesto que lo que le interesa es “abarcas las opciones estéticas, las coyunturas económicas, las preocupaciones de los cineastas, las tendencias dominantes o los géneros de moda, como las propias vinculaciones entre lo político y lo cinematográfico” (Monterde, 1993: 26). Para este autor, el período reformista es clave para el sector audiovisual tanto por el referéndum de la reforma política (primer aflojamiento de la censura), como por la puesta en funcionamiento de los mecanismos derivados de la Constitución de 1978, “que por ejemplo permitirá el desarrollo de fenómenos como el cine vasco o una primera contribución de peso de TVE al desarrollo de la producción cinematográfica española” (1993: 27).

Otras circunstancias dotan al período de 1977 y 1982 de especial interés tanto en la esfera político social como en lo cinematográfico con el fin de la censura. Como indican Hernández Ruiz y Pérez Rubio (2005: 182), en 1977 se

sucedan una cadena de acontecimientos relevantes que consolidan el edificio de la democracia en España, como la legalización del PCE (Partido Comunista de España) y otros grupos de la izquierda revolucionaria, amnistías para presos políticos, la celebración de las primeras elecciones generales libres..., refrendados por la aprobación popular de la Constitución, mientras que en el ámbito de la industria del cine:

El Decreto- Ley de 11 de noviembre de 1977 que certifica la desaparición formal de la censura y el inicio de una mayor libertad de producción (...) A partir de aquí el cine español entrará, paralelamente a la situación política del país, en una evolución liberalizadora hasta el advenimiento de una nueva etapa con la victoria electoral del PSOE en 1982. Paradójicamente, la riqueza de opciones ideológicas y prácticas fílmicas que caracteriza el celuloide de la Transición se sacrificará (...) en beneficio de una producción más sólida (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2005: 182-183).

John Hopewell también coincide en que el período comprendido entre 1976 y 1978 se caracterizó por una transformación de la cinematografía española tanto por la pluralización de las prácticas cinematográficas como por la popularización de un estilo liberal, “fue entre 1976 y 1978 cuando despegó realmente la transición del cine español” (1989: 137). Además, cabe indicar que el cine de la Transición es uno de los más prolíficos cuantitativamente y heterogéneos -tanto en lo ideológico como en lo formal y textual- de la Historia del cine español. Por su parte, Manuel Trenzado describe el período 1977-1980 como aquel que “marcaría la fase máxima de politización del cine español. La política fue tematizada en las películas españolas tanto por el interés generalizado por ella que existía en el país cuanto por el uso de los discursos cinematográficos como medio de comunicación política informal” (Trenzado, 1999: 41-42).

En lo referente a las investigaciones centradas en el medio televisivo, la periodización también difiere entre unas y otras. Por ejemplo, Virginia Martín Jiménez acota como años determinantes para la comprensión de la Transición entre 1976 y 1979, dado que su análisis se centra en el ámbito de la comunicación política. En cambio, para la presente tesis se ha elegido como

arco temporal aquel que va desde enero de 1974 a enero de 1981, según la periodización establecida por Manuel Palacio en su citado volumen *La televisión durante la Transición española* (2012). Esto es, en “enero de 1974, cuando desde el primer gobierno de Arias Navarro se diseña un proyecto de continuidad del franquismo sin Franco” (2012: 11) mientras que se entiende que el conjunto del proceso transicional finaliza “en enero de 1981, cuando se produce el nombramiento de Fernando Castedo como primer director general de RTVE ya con las reglas estrictamente democráticas emanadas del Estatuto de la Radio y la Televisión” (2012: 12). Para Palacio estas fechas son determinantes porque abarcan los principales acontecimientos sucedidos tanto en el ámbito político como en el televisivo. Asimismo, Palacio añade “soy de los que cree que esta segunda Transición (1977-1981) es mucho más decisiva que las anteriores para establecer valoraciones sobre los resultados de la Transición” (2012: 12).



**CAPÍTULO 4**

**DE LA DICTADURA A LA DEMOCRACIA:  
CONTEXTO HISTÓRICO Y TELEVISIVO**

#### 4.1. De la dictadura a la democracia: breve introducción

Los años de la Transición terminaron con el éxito del discurso político construido sobre la idea del pacto político del “consenso”. El cambio moderado y la reforma de las viejas estructuras se impusieron sobre otras pretensiones populares de cambio radical, igualmente presentes en aquel contexto. La derecha y la izquierda moderadas aunaron fuerzas para llegar a un modo de entendimiento y evitar así la ruptura del cuerpo nacional, apuntalando, como ha señalado Paul Preston, una transición a la democracia relativamente incruenta (1995: 19). El cambio negociado consiguió neutralizar la amenaza que suponían los sectores franquistas más inmovilistas que aún poseían capacidad de acción y estaban adheridos a instituciones del Estado como el Ejército<sup>38</sup>. El último lustro de la década de los setenta fue también el de mayor movilización civil en favor de un cambio político hacia la democracia. En referencia a los factores que permiten el cambio social y la convicción de la ciudadanía con respecto a un sistema político democrático, se ha apuntado la importancia del contexto desarrollista que llevaría a amplios sectores a reclamar la homologación con otros países democráticos<sup>39</sup>.

Los años de la Transición pueden considerarse una época de incertidumbres y grandes expectativas con respecto a un futuro que, indudablemente, se imaginaba muy distinto de la etapa Franquista<sup>40</sup>. El período transicional tuvo como consecuencia la emergencia de diferentes percepciones con respecto al pasado, al presente y a los anhelos de futuro, durante esos años emergieron visiones retrospectivas en términos de evaluación crítica. De hecho, esa tendencia se refleja en el elevado número de películas realizadas

---

<sup>38</sup> Para profundizar en el tema, véase el volumen editado por Carme Molinero *La Transición, treinta años después* (2006).

<sup>39</sup> Véase José Carlos Mainer y Santos Juliá (2000).

<sup>40</sup> Todas estas cuestiones han sido y continúan siendo motivo de amplios debates historiográficos y políticos, entre otros, véase Raymond Carr y Juan Pablo Fusi (1979), Paul Preston (1986); Charles T. Powell (1991); Manuel Tuñón de Lara (1991); Javier Tusell y Álvaro Soto Carmona (1996); José María Marín, Carme Molinero y Pere Ysàs (2001); Javier Tusell (2003); Nicolás Sartorius y Alberto Sabio (2007); Damián-Alberto González (2008); Carme Molinero y Pere Ysàs (2008); Ferrán Gallego (2008).

durante ese momento que expresaron subjetividades críticas con el franquismo y con el presente desde diferentes técnicas narrativas<sup>41</sup>.

En los últimos años al abordar la Transición, se ha dado la tendencia, como ha expuesto Carme Molinero -adscrita a una renovación historiográfica del franquismo-, a una relectura que ha alterado entre la opinión pública los focos de atención de aquel proceso, poniendo un menor énfasis en los logros que en lo que quedó sin resolver visto desde la actualidad (2010: 34):

A partir de aquella relectura se han instalado distintos lugares comunes sobre las características de la Transición que no se ajustan a la evidencia histórica en aspectos esenciales; ello ha adquirido gran trascendencia, porque esos lugares comunes se han convertido en puntos de partida para el análisis de un conjunto de temáticas sobre la instauración de la democracia en España y, entre ellas, destaca la relación que se ha establecido entre Transición y “renuncia a la memoria histórica”. Así, se afirma con mucha frecuencia que la ausencia de políticas públicas de reconocimiento de la lucha contra el franquismo (...) es consecuencia de los denominados ‘pactos de la Transición’, una expresión que se ha convertido en lugar común pero que se caracteriza por una gran imprecisión, dado que no se concretan los elementos claves del pacto ni tampoco se señalan sus actores principales. Santos Juliá ha escrito al respecto que ‘en lugar de ser explicado, el pacto ha pasado a convertirse en explicación de todo lo ocurrido y de lo no ocurrido en esos años’.

Molinero concluye que, a pesar de que la democracia fue una conquista que exigió el esfuerzo de centenares de miles de personas y la consecución del principal objetivo pesó más que otros anhelos igualmente legítimos, pasado el tiempo se ha ido extendiendo entre amplios sectores de la sociedad española “la insatisfacción sobre cómo se había resuelto -o estaba en vías de resolverse- la memoria social del pasado, es decir, sobre cómo se habían enfrentado los españoles a la significación de la guerra civil, el franquismo y el origen de la democracia en el último cuarto del siglo XX” (2010: 48).

---

<sup>41</sup> Para profundizar en el tema, véase el artículo de Natalia Ardánaz “La Transición política española en el cine (1973-1982)” (1998).

## 4.2. Las mujeres y el cambio democrático

Algunos avances conseguidos por las mujeres durante la República, como el derecho al voto y al divorcio, y una relativa visibilidad en el ámbito político, se vieron abolidos al final de la Guerra Civil en 1939. Como han señalado Cruz y Zecchi (2004: 7) con el franquismo se reimplanta el modelo femenino decimonónico, tanto en lo ideológico como en lo jurídico, de modo que “se pone nuevamente en vigor el Código Civil de 1889 —con lo cual se retrocede literalmente 50 años— y se promulgan leyes prohibiendo el trabajo de la mujer, todo ello aderezado con un discurso de exaltación de la maternidad y los valores ‘femeninos’, presuntamente eternos, de abnegación y sacrificio”.

La instauración del régimen franquista tras los avances logrados durante el período republicano es calificada como “pérdida” según diversas autoras como Iris M. Zavala, que en su revisión del papel de las mujeres españolas a lo largo del siglo XX, concluye lo siguiente: “La situación de la mujer en la España Nacional es de pérdida: la historia de una vuelta a la sociedad patriarcal y a un papel de sumisión que parecía olvidado durante el régimen republicano. La moral carpetovetónica hace estragos y se impone sobre la piel de toro” (2004: 189). Es decir, la larga dictadura supuso un retroceso de siglos en el camino de la ansiada igualdad. “Resulta evidente que la instauración de un régimen dictatorial y fascista necesariamente había de comportar la limitación y hasta la negación de derechos para todas las personas, hombres y mujeres, pero lo cierto es que el régimen franquista incidió de una manera significativa en la vuelta a la subordinación jurídica de estas últimas, aprobándose numerosas normas jurídicas que tenían por finalidad conseguir el sometimiento de las mujeres, a fin de devolver a la mujer a su posición tradicional” (Moraga, 2006: 56). En este sentido, la efímera Constitución Republicana de 1931 había comportado un importante avance para las mujeres españolas, puesto que, entre otros derechos, reconocía la igualdad jurídica entre varones y mujeres.

La ideología del Régimen establecía una escala de valores y normas de conducta desiguales y una educación distinta para los colectivos de hombres/mujeres que eran formados según modelos previamente diseñados.

Como señala María del Carmen Agulló, al analizar la transmisión y evolución de modelos femeninos durante el franquismo, “la compleja red de sistemas educativos intentará modelarlos [a los varones y mujeres] según estos estereotipos cuyo seguimiento es obligatorio si se desea ser aceptado como ‘normal’ dentro de la sociedad” (1994: 491).

Para cumplir esos objetivos fue fundamental la actividad desarrollada durante el franquismo por la Sección Femenina, originalmente segmento de Falange Española y que, tras la victoria en la Guerra Civil, adoptó una función institucional asumiendo el control del Servicio Social de la Mujer. En las directivas de la Sección Femenina el papel social de las mujeres pertenecientes al nacional-catolicismo correspondía a la mujer-madre: “La base principal de los estados es la familia, y por tanto el fin natural de todas las mujeres es el matrimonio. Por eso la Sección Femenina tiene que prepararlas para que cuando llegue ese día para ellas, sepan decorosamente dirigir su casa y educar a sus hijos conforme a las normas de la Falange, para que así, transmitidas por ellas de una en otra generación, llegue hasta el fin de los tiempos” (Jiménez, 1981: 10). De esta forma, como indica Carmen Agulló, el ideal femenino a conseguir en la inmediata postguerra y determinado por las condiciones socio-económicas, corresponde “al de la mujer-madre, reproductora de personas y tradiciones, tan querida por los ideólogos católicos y falangistas” (1994: 492). Así, la maternidad como fin supremo de las mujeres unido a la voluntad religiosa se sintetizaba en un modelo de mujeres piadosas, patrióticas y femeninas.

Como recuerda Carmen Martín Gaité, en la España de Franco una mujer casadera debía procurarse su propio camino a la perfección que no era otro que ser madre: “sólo es mujer perfecta la que sabe formarse para ser madre” (1981: 123). Además, en su tratamiento hacia las mujeres, el nuevo Estado introdujo como novedad reconocer públicamente que su función social era imprescindible para el desarrollo de la nación, pues como ha indicado Inmaculada Blasco (1999: 55):

El Estado se encargó de definir rigurosamente en qué consistía esa función femenina: reproducción, maternidad. Y transmisión de valores. A través de ella se pretendía desplegar el control estatal sobre ciertos temas, hasta ahora ejercido en el ámbito privado, por la familia principalmente. Por otra parte, la rigidez con la que se fijó el modelo de mujer, y el carácter homogéneo del mismo, que censuraba cualesquiera otras posibilidades de identidad femenina que estuvieran desvinculadas de la maternidad y del hogar, contribuyó a afianzar la barrera de separación entre los valores, espacios, actividades y sensibilidades asignadas a lo masculino y femenino.

El Estado franquista, en sus contradicciones, ofreció en exclusiva a las mujeres la gestión del ámbito familiar, sin embargo, “en su práctica social y política se inmiscuyó en los asuntos pertenecientes tradicionalmente privados, instaurando como de interés social unas labores relacionadas con el nacimiento y la crianza infantiles hasta entonces desempeñadas por las mujeres, aprendidas por medio de la transmisión en redes femeninas (familiares, comunales, laborales, de amistad)” (Blasco, 1999: 55). Según autoras como María Teresa Gallego (1983) y Rosario Sánchez López (1990), en apariencia, esos intentos del Estado franquista por “modernidad la maternidad” mediante la propaganda y la labor formativa de la Sección Femenina y de otros organismos oficiales pueden ser considerados los inicios de la construcción de unos servicios de bienestar social que en el resto de los países europeos occidentales también estaban siendo afianzados.

A pesar de lo limitado de su alcance, la denominada Ley de Derechos Políticos, Profesionales y Laborales de la Mujer de 1961 marcó un primer momento de cambio en la medida que su artículo 1º “reconoce a la mujer los mismos derechos que al varón para el ejercicio de toda clase de actividades políticas, profesionales y de trabajo, sin más limitaciones que las establecidas en la presente Ley”. Además de mantenerse la exigencia de autorización marital para el ejercicio de ciertos derechos, esas “limitaciones” incluían su pertenencia a las Fuerzas Armadas, a la carrera judicial y “a los trabajos que, por su carácter penoso, peligroso o insalubre, deben quedar exceptuados a la mujer” (Cruz y Zecchi, 2004: 7). Es por ello que la década de los sesenta supone cierto punto de inflexión. De hecho, algunas mujeres alzan sus voces

debido a que la segunda ola de feminismo acaecida en gran parte del mundo occidental tuvo su propio eco en España dada la apertura que se produjo en el Régimen debido a la expansión económica, al auge espectacular del turismo y a la emigración masiva de los sesenta. Sin embargo, como ha señalado Mercedes de Grado (2004: 26), habría que esperar a la muerte del dictador para que las mujeres tuvieran voz, puesto que es precisamente en los albores de la democracia cuando se asiste a una verdadera eclosión del Movimiento.

Tan sólo quince días después de la muerte del dictador, se celebran de forma clandestina en Madrid las Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer, las cuales se configuran como el punto de partida de un movimiento organizado de masas. Para poder comprender la efervescencia del Movimiento durante la Transición española, es necesario tener en cuenta la soterrada pero incansable labor de algunos grupos de mujeres a partir de 1960. El feminismo en los setenta no nace con la democracia, pues durante la clandestinidad el Movimiento Feminista se desarrolla y se organiza; y es precisamente todo este proceso previo al año 1975 el que permite que a la muerte de Franco el feminismo emerja con fuerza (De Grado, 2004: 26).

En este sentido, la aparición del movimiento feminista<sup>42</sup> fue un ciclón en el que todo era necesario y todo se hizo al mismo tiempo, pues había una urgencia por destruir el modelo de feminidad impuesto por el Franquismo. “Por eso los primeros años estuvieron particularmente marcados por la crítica sin matices a la maternidad y el matrimonio, a la familia y al modelo sexual. El objetivo era sacudir a una sociedad machista hasta el esperpento” (Montero Corominas, 2004: 108). Aun con todo, antes de la muerte de Franco las feministas encontraron en Naciones Unidas la excusa perfecta para empezar a trabajar.

“Aprovechando que 1975 fue declarado por la ONU Año Internacional de la Mujer, desde mediados de 1974 se iniciaron reuniones y contactos que, escudándose en el organismo intencional, sirvieron para proponer una

---

<sup>42</sup> Para profundizar en la trayectoria del feminismo en los últimos años del Franquismo y durante la Transición, véase Amparo Moreno (1977); M<sup>a</sup> Victoria Abril y M<sup>a</sup> Jesús Miranda (1978); M<sup>a</sup> Ángeles Durán y M<sup>a</sup> Teresa Gallego (1986); Geraldine Scanlon (1990); y M<sup>a</sup> Ángeles Moraga (2006).

alternativa feminista a los actos oficiales que el gobierno y la sección femenina del Movimiento pretendían organizar como únicos interlocutores y representantes de los intereses de las mujeres” (Varela, 2008: 154). La estrategia residía en la elaboración de un programa común feminista y democrático para 1975 con el objetivo de presentarlo públicamente y así demostrar el fin del silencio impuesto, si bien se hizo de forma semiclandestina, la Plataforma de Organizaciones Feministas –ya consolidada- organizó en febrero de 1975 una rueda de prensa en el centro de Madrid dando a conocer públicamente su proyecto de actividades. Como ha indicado Nuria Varela (2008: 155), a este acto se sumaban las dos convocatorias que la Organización de Naciones Unidas había hecho para ese Año Internacional de la Mujer: “La Conferencia Mundial –gubernamental-, que se celebró en México del 19 de junio al 2 de julio y el Congreso Mundial de Mujeres, dirigido a organizaciones no gubernamentales que tuvo lugar en Berlín Oriental del 20 al 24 de octubre del mismo año”; y a las que pudieron asistir algunas españolas en calidad de delegadas.

Así, apenas transcurridas dos semanas tras la muerte del dictador - durante el 6, 7 y 8 de diciembre de 1975-, más de cuatrocientas mujeres de todas las regiones del país se reunieron ilegalmente en Madrid en las denominadas Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer, en la que el movimiento feminista debatió temas concretos sobre la situación de la mujer y se clarificaron posiciones sobre si las reivindicaciones feministas eran un fin en sí mismo o formaban parte de un proyecto más amplio de lucha política. Como ha señalado Linda Gould Levine (2004: 59): “No sólo se tenía como enfoque principal la discusión de temas tales como mujer y familia, mujer y barrio, mujer y sociedad, educación, trabajo y mujer rural, sino que también se abordó una polémica cuestión ideológica que tendría implicaciones para los grupos de mujeres en España en años futuros: la relación entre la lucha feminista y la lucha política en general”.

En un contexto social convulso, la acción política de esta plataforma de mujeres se dirigía hacia las modificaciones legislativas que durante los años siguientes se desarrollarían irrefrenablemente. Entre sus propuestas se



encontraban la “reforma del derecho de familia, leyes fiscales y sociales que repercuten negativamente en el trabajo de la mujer, y supresión de la licencia marital” y la “des-tipificación delictiva del adulterio y de la información y venta de anticonceptivos”, así como de la “eliminación de toda clase de medidas discriminatorias dentro de los organismos del Estado” (Colectivo Feminista de Madrid: 1977: 32).

Con la muerte de Franco se inician una serie de cambios radicales que prácticamente de forma inmediata otorgan a las mujeres la igualdad jurídica con los varones y que se ve consagrada en el artículo 14 de la Constitución de 1978: “Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social”. La transformación de la larga dictadura militar en una monarquía parlamentaria supuso el inicio de profundos cambios en la sociedad española. Cambios legislativos y políticos como la despenalización del adulterio (1977), las declaraciones de igualdad de la Constitución de 1978, la despenalización de los anticonceptivos, la legalización de las organizaciones feministas (1978), y más tarde la legalización del divorcio (1981) y el aborto (1985) garantizaron a las españolas una nueva calidad de vida en la que ya no necesitaban el permiso del padre o del marido para viajar, incluso el cambio que suponía alcanzar la mayoría de edad de los 25 a los 21 años, y luego a los 18. Tras el movimiento *hippie* del amor libre y el *flower power*, las universitarias aumentaron y muchas mujeres accedieron a la condición de trabajadoras.

Además en aquellos momentos surge el movimiento feminista español. Como ha señalado María Ángeles Larumbe<sup>43</sup> (2004: 14) es necesario rescatar “[el] singular protagonismo –muchas veces silenciado– que tuvo nuestro movimiento feminista en la consecución de importantes logros en pro de la igualdad y de la emancipación de la mujer española durante ese crucial período

---

<sup>43</sup> María Ángeles Larumbe ha investigado profusamente el movimiento feminista español. Entre sus diversas investigaciones, gran parte vinculadas a la Transición, se pueden señalar *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la Transición* (2002), *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición* (2004), así como sus artículos dedicados a la cuestión (2005a, 2005b).

de nuestro pasado reciente que fue la Transición”. Larumbe apunta que para el establecimiento de relaciones de igualdad entre las personas es necesario y justo realizar una tarea de recuperación y visibilización del papel que las mujeres han desarrollado a lo largo de la historia individual y colectivamente:

El papel desempeñado por el movimiento feminista en nuestro país, en la época de la Transición, no sólo en la conciencia de las propias mujeres sino también en el avance y los logros sociales y muy especialmente en otra forma de mirar la realidad (...) Sin la existencia del movimiento feminista sería muy difícil entender el gran cambio social que se produjo en nuestro país en las décadas de los años setenta y ochenta y el cuestionamiento de los roles históricamente desempeñados por hombres y mujeres (2004: 11).

Activista y asesora en ese momento, Inés Alberdi subraya que el incipiente feminismo español fue decisivo para la consecución de los cambios sociales y políticos que se llevaron durante el período.

La lucha por los derechos de las mujeres, que se desarrolló en los años 70, es la segunda ola del feminismo en España y coincidió con los grandes cambios sociales y políticos que llamamos *la transición*. En la transición política española hacia la democracia ocurrida durante los años 70, participaron hombres y mujeres, formando partidos políticos, movimientos ciudadanos, sindicatos, y movimientos de estudiantes. Todos ellos fueron la base de la movilización social y política en esos años en la que igualmente participaban hombres como mujeres (2009: 204-205).

El entonces denominado “movimiento de liberación de la mujer” participó activamente en todas las demás movilizaciones sociales y políticas, de forma que, como apunta Alberdi (2009: 205), la influencia de estos colectivos feministas influyó considerablemente en las nuevas actitudes y en los nuevos valores que impregnaron los incipientes partidos y las instituciones.

Las declaraciones de igualdad de la Constitución de 1978 y los cambios en las leyes de familia, que colocaron a España en una situación similar a la del resto de Europa, son fundamentalmente consecuencia de la acción del movimiento feminista que supo señalar a los partidos políticos la necesidad de unión del proceso de democratización con la eliminación de uno de los

rasgos más tradicionales de la sociedad española: la situación de inferioridad soportada por las mujeres (...) Para las feministas, las libertades políticas iban íntimamente unidas a los cambios en su vida diaria y a las transformaciones en la estructura de la familia. Se hacían necesarias la independencia y emancipación para las mujeres, junto a profundos cambios en las relaciones entre los sexos (2009: 205-206).

El feminismo español contemporáneo empieza a existir en los años setenta en medio de una gran desmemoria, pues como ha expuesto Amelia Valcárcel, no existía pasado porque el Franquismo lo había destruido: las herederas de Concepción Arenal comenzaron a llenar las aulas universitarias sin saber que eran herederas de nadie. El primer momento del cambio no fue asertivo sino negativo en la medida que había que abolir y derogar gran cantidad de leyes y al mismo tiempo inventar un nuevo mundo. Como asegura Valcárcel, las condiciones legales de las españolas hasta el año 1975 explican por qué había tantas abogadas en el feminismo de los primeros años: “Nos tocó enfrentarnos a (...) las practicas civiles y penales del Estado y al conjunto de la moral corriente (...) No es -el nuestro- un feminismo por lecturas sino por vivencias. Primero vinieron la rabia y el coraje. Las lecturas vinieron después” (2000: 100-127).

Es preciso indicar que en 1978 la actividad se centró en la crítica a la Constitución, “un texto que sólo tuvo padres y que fue calificado por el feminismo de ‘machista y patriarcal’. Ninguna mujer participó en su redacción, no hubo la conciencia democrática de contar al menos con otra Clara Campoamor” (Varela, 2008: 160). De hecho, la Plataforma de Organizaciones Feministas de Madrid firmó en 1978 un documento en el que señalaban los fallos del texto constitucional. Un año más tarde se convocaron las siguientes jornadas estatales, esta vez en Granada, y a las que acudieron tres mil mujeres produciéndose la primera inflexión significativa del feminismo español.

Como explica Celia Amorós, las Jornadas Feministas de Granada en 1979 se celebraron en un clima de “desencanto”, marcado por las discusiones sobre la doble militancia. Ésta hacía referencia a las mujeres que, además de estar adscritas a grupos feministas, pertenecían a partidos y/o sindicatos. Una

polémica que cuestionaba la autonomía de estas mujeres al considerarlas “contaminadas” por la ideología de los varones que dirigían mayoritariamente sus organizaciones. En consecuencia, en las Jornadas de Granada se propugna un modelo organizativo basado en la única militancia y la fidelidad al feminismo (Amorós, 1997: 416-426). Las graves fracturas internas van a dar al traste con Movimiento Feminista español como movimiento de masas. “La espinosa cuestión de la militancia y la disyuntiva igualdad/diferencia<sup>44</sup> serán la semilla de la discordia en los años de la Transición” (De Grado, 2004: 25). Ante dichos enfrentamientos, a mediados de la década de los ochenta, el feminismo académico toma el relevo y emprende su propio camino hasta la actualidad.

Dejando al margen los debates internos del movimiento feminista, paulatinamente las mujeres empezaron a ser más relevantes en los procesos de participación política. En la Legislatura Constituyente 21 mujeres formaron parte del Congreso como diputadas. Soledad Gallego-Díaz, periodista testigo del momento, explica así la importancia de “las Constituyentes”<sup>45</sup>:

El 26 de julio de 1977, el pleno del Congreso aprobó una moción, respaldada unánimemente por todos los grupos, por la que se creaba una Comisión Constitucional con el encargo de redactar un proyecto de Constitución. Entre los trescientos cincuenta diputados presentes había solo veintiún mujeres, menos proporcionalmente, que las periodistas que nos sentábamos en los abarrotados balcones destinados a los medios de comunicación. El 1 de agosto siguiente, cuando se formó la Comisión, una única mujer consiguió plaza y no hubo ninguna en la ponencia que se encargó de redactar el primer borrador. Todavía hoy se habla de los siete “padres” de la Constitución, siete padres y ninguna madre, pero en realidad

---

<sup>44</sup> Para un repaso de la trayectoria del Movimiento Feminista español, los planteamientos fundamentales de la teoría feminista española y la controversia entre feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia, véase el artículo de Mercedes de Grado “Encrucijada del feminismo español: disyuntiva entre igualdad y diferencia” (2004: 25-58).

<sup>45</sup> La directora Oliva Acosta realizó en 2011 el documental *Las Constituyentes*, en el que reivindica la memoria de las primeras diputadas y senadoras que, en la legislatura constituyente de 1977, fueron protagonistas del cambio político que condujo al establecimiento de la democracia. Mediante la experiencia personal de estas mujeres, quienes llegaron a un consenso al margen de sus ideologías partidistas, Oliva Acosta analiza la participación política femenina en España hasta el presente e incluye un debate entre las protagonistas de la etapa constituyente y las diputadas y políticas actuales. En la edición de DVD se adjunta un cuaderno en el que se recogen ensayos de varias autoras, como el de Rosario Ruiz Franco titulado “La participación política de las mujeres en la España del siglo XX: de las sufragistas a las Constituyentes” (2011: 45-49).

la descripción no es completamente cierta porque aquellas veintisiete mujeres (contando también con las seis senadoras) desempeñaron, seguramente unas en mayor grado que otras, un papel que fue más relevante de lo que se les ha reconocido (2011: 5).

Si bien este número fue similar en la I Legislatura, en diciembre de 1981 Leopoldo Calvo-Sotelo nombró a la primera ministra de la democracia: Soledad Becerril<sup>46</sup>, quien permaneció en el cargo del Ministerio de Cultura un año, hasta la victoria socialista en las elecciones de 1982. Asimismo, los temas directamente relacionados con la situación de las mujeres tuvieron una especial relevancia en los procesos de reforma política, de forma que la aprobación de la Ley del divorcio, fue un elemento clave en la descomposición de UCD, entonces partido gobernante. Es significativo recordar que dentro de los Pactos de la Moncloa de 1977 se encontraba una sección especial dedicada a las reformas del código penal que estaban directamente relacionadas con la vida de las mujeres (Powell, 2002: 203-209). En el documento se planteaba con carácter urgente la despenalización del adulterio y el amancebamiento, la despenalización de los anticonceptivos y la regulación de su expedición, así como la modificación de la edad de las mujeres en la tipificación de los delitos de raptó y estupro.

Tras los Pactos de la Moncloa, esas medidas comenzaron a alcanzar rápidamente cuerpo legislativo en 1978. La Ley 22/1978 del 26 de mayo despenalizó al adulterio, que aunque su juicio no era muy frecuente, sí había producido condenas. El adulterio se consideraba un delito que pretendía coartar la actividad sexual libre de las mujeres y demostraba su inferioridad legal, dado que la pena era diferente si era cometido por el marido o la esposa. Con la Ley 45/1978 del 7 de octubre se despenalizó el uso de anticonceptivos y su publicidad mientras que paralelamente se establece la constitución de centros de orientación y planificación familiar.

---

<sup>46</sup> Soledad Becerril (1944) fue la primera mujer en ocupar una cartera ministerial desde la Segunda República. Sin embargo, tuvieron que transcurrir seis años -hasta mediados de la segunda legislatura en julio de 1988- para que nuevamente una mujer se ocupara de un ministerio, en ese caso fue Matilde Fernández como ministra de Asuntos Sociales.

La década de los ochenta estuvo marcada por el análisis de las relaciones de poder entre mujeres y hombres en el patriarcado. “En este contexto, acabar con el poder exigía recuperar el propio cuerpo. La consigna ‘Nosotras parimos, nosotras decidimos’ fue coreada con frecuencia durante las movilizaciones de la década de los ochenta y marca una línea de avance en lo que concierne al derecho de las mujeres a decidir sobre sí mismas más allá de las determinaciones de médicos, jueces, políticos, padres, maridos o compañeros” (Varela, 2008: 165). La actividad del movimiento de aquellos años se centró en la lucha por el aborto libre y gratuito; así como por la reivindicación de la sexualidad femenina. Hasta aquel momento la sexualidad de las mujeres había sido reprimida e inexistente –incluso traumática, recuérdese la película de Josefina Molina, *Función de noche-*, y restringida por unos fines reproductivos. Como ha explicado Varela (2008: 165), “en junio de 1983 se organizan en Madrid las Primeras Jornadas sobre Sexualidad. Además de ser un tema central para el feminismo español, las campañas a favor de una sexualidad propia fueron, probablemente, las más espectaculares”.

La tramitación de la ley del divorcio fue indudablemente la más convulsa, en la medida que fue repetidamente demorada hasta su aprobación final en 1981 con la Ley 30/1981 del 7 de julio. Prevista originalmente prevista para dos años antes, su tramitación sufrió todo tipo de polémicas y suscitó un vasto debate en los medios de comunicación. El impulsor definitivo de la ley, el Ministro de Justicia Francisco Fernández Ordoñez, fue atacado por los sectores más reaccionarios hasta el punto de que el entonces arzobispo-cardenal de Toledo le prohibió participar en la procesión del Corpus Christi en dicha ciudad. Finalmente la ley se aprueba en una sesión en abril de 1981 donde la votación con voto secreto no impide una intensa polémica entre los sectores socialdemócrata y democristiano (Prades, 1981). Esta ley de divorcio contemplaba la igualdad de responsabilidades para los dos esposos respecto al cuidado de los hijos y representaba una modificación dramática de la cláusula de la patria potestad paterna que previamente reconocía sólo la autoridad paterna en asuntos familiares. Durante ese mismo año se legalizó también el Partido Feminista fundado por Lidia Falcón.

Entre todas estas reformas legislativas que anulaban el estatus desigual de las mujeres instituido durante el Franquismo estuvo claramente ausente la despenalización del aborto. Pese al triunfo del PSOE en 1982, no fue hasta 1985 cuando se legalizó el aborto. La ley 9/1985 del 5 de julio fue el último gran cambio legislativo de la década y despenalizó el aborto en tres supuestos: grave peligro para la salud psíquica y física de la mujer, violación, y fuerte probabilidad de que el feto sufriera deformaciones físicas. En gran medida, el triunfo de estas medidas debe reconocerse en las organizaciones feministas como ha señalado Linda Gould Levine (2004: 61-62):

Estos éxitos se debieron también a una coalición de grupos feministas organizados bajo nombres tales como la Plataforma Feminista de Madrid, la Coordinadora Feminista de Barcelona y el Frente de Liberación de la Mujer, así como a los colectivos feministas y centenares de grupúsculos organizados a través de todo el país enfocados en asuntos específicos. Muchas de estas organizaciones se disgregaron al comienzo de la década de los ochenta, pero no puede desestimarse su papel a la hora de defender diversas demandas feministas en los primeros años de la transición.

También desempeñaron un papel importante en la lucha feminista, y durante las elecciones generales de 1977 y 1979, los partidos políticos de diversos sectores de la izquierda, entre ellos el Partido Comunista, el Partido Socialista Obrero Español y la Confederación Nacional de Trabajadores, al tiempo que dismantelaron prácticas sociales y políticas sexistas consolidadas durante años de lucha clandestina (Gould Levine, 2004: 62). Por otro lado, la década de los ochenta marca el inicio del feminismo institucional.

A esas alturas, las mujeres habían logrado una presencia que paulatinamente empezaba a ser significativa en los órganos judiciales: Gloria Begué en el recién creado Tribunal Constitucional en 1980, Carmen Conde Peñalosa como primera decana de un colegio de abogados (el de Toledo) en 1982, y Cristina Alberdi como primera vocal del Consejo General del Poder Judicial en 1985. Como ha indicado Nuria Varela (2008: 166), “los precedentes arrancan en 1977, con la creación por parte del gobierno de UCD de la Subdirección General de la Condición Femenina y se consolidan con la llegada

del PSOE al poder en 1982, más concretamente tras la apertura, en 1983, del Instituto de la Mujer”. En este sentido, una vez despenalizado el adulterio, el uso de anticonceptivos y el aborto, aprobada la ley del divorcio, y con un cada vez mayor peso en el espacio público – mediante su influencia en los ámbitos políticos y judiciales-, las mujeres se incorporaban plenamente a la sociedad española al menos sobre el papel.



### 4.3. La televisión pública de la Transición

En este apartado se propone una breve contextualización del contexto televisivo. Además de abordar el medio en relación al período histórico de la Transición, se observan ciertos aspectos de la intrahistoria de la televisión gubernamental en la medida que la pequeña pantalla asistió a grandes transformaciones desde mediados de los años setenta.

Como se ha expuesto en la introducción, esta investigación parte del planteamiento pedagógico de la televisión propuesto por Manuel Palacio, de forma que el proceso democrático no puede comprenderse sin contemplar la influencia de los contenidos políticos y sociales emitidos por la cadena estatal.

Vista desde la contemporaneidad y desde el emisor televisivo, la transición en TVE consistió en varias operaciones. En primer lugar, se trató de erosionar los valores que el franquismo había permeabilizado en la sociedad española. No debe olvidarse, que, bien motivado por el contexto de crisis económica en el que se desarrolló la transición o bien por el imaginario social que había emanado del franquismo, lo cierto es que para la opinión pública española hasta el año 1977 o 1978 los valores de paz, orden y estabilidad son prevalentes frente a los de libertad y democracia (...) En segundo lugar, se necesitó legitimar simbólicamente el incipiente régimen de libertades creando, entre otros aspectos, un estatuto nuevo para la clase y para la actividad política en el espacio público del Estado, por supuesto al margen del oficialismo rancio y autoritario del franquismo (Palacio, 2001a: 91-92).

Según el autor, TVE se esforzó en contrarrestar a los sectores más inmovilistas del país los riesgos de la involución política, por ejemplo mediante el rostro compungido de los presentadores de informativos durante los siete días de enero –evidenciando así lo inadecuado de la violencia como arma política–; o a través de la asociación entre las elecciones y la alegría de la “fiesta de la democracia”, al emitir programas de variedades y espectáculos durante las noches electorales.

La televisión en España se había inaugurado oficialmente el 28 de octubre de 1956 de la mano del ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado; y el servicio de emisiones regulares se realizaba desde un chalet del madrileño Paseo de la Habana<sup>47</sup>. El desarrollo del medio se vio lastrado por el exiguo número de aparatos debido a su condición importada y al impuesto para artículos de lujo al que estaban gravados. Como ha explicado Juan Carlos Ibáñez, “El medio televisivo se implanta en un incipiente y germinal clima de renovación y de apertura por parte del franquismo, de modo que el objetivo de las emisiones de los cincuenta no pasa por convertir la TV en un medio de alta cultura o en una plataforma revanchista; se centrará, por el contrario en ofrecer a la ciudadanía un nuevo y acabado modelo de integración y de sociabilidad” (2001a: 67)<sup>48</sup>.

La llegada de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo y el nombramiento de Jesús Aparicio Bernal como director de TVE tuvo como objetivo el impulso del medio promoviendo la construcción de los estudios de Prado del Rey. Inaugurados a mediados de 1964 los estudios de Prado del Rey no sólo contaban con notables mejoras técnicas y grandes plató, sino que respondían a un Plan Nacional de Televisión (1964-1967). La demanda de la nueva tecnología -auspiciada por una mayor oferta basada en las retransmisiones taurinas, el fútbol y los telefilmes estadounidenses- cristalizó en 1964 al superar el millón de aparatos. Además, para impulsar el creciente medio, el Gobierno suprimió el impuesto de lujo, permitió la compra a plazos y proliferaron los locales conocidos como “teleclubes” que acercaban la tecnología a zonas rurales y apartadas. A las transformaciones tecnológicas se sumaba la Ley de Prensa e Imprenta de Fraga (1966) que flexibilizaba la censura en un intento de apertura. En esta época se decretó asimismo un estatuto para la publicidad, esencial para la economía del medio.

La prosperidad de esta nueva etapa se hace patente con la puesta en marcha en 1966 de la segunda cadena pública –entonces conocida como

---

<sup>47</sup> Para los inicios de TVE, véase Manuel Palacio (2001a) y Josep María Baget (1975).

<sup>48</sup> Para profundizar en las vicisitudes del proceso de legitimación social e institucional del medio televisivo en la década de los cincuenta, véase Juan Carlos Ibáñez (2001a).

Segundo Programa o UHF-; y TVE decide trasladar los programas más innovadores y alternativos a la segunda cadena, convirtiendo así a la primera en una televisión generalista para todos los públicos debido al acceso. Como indica Bustamante, TVE se consolida como medio de comunicación de referencia en la sociedad española (2006: 37-38). Esto es, la televisión se convierte en la industria cultural con mayor inversión y en el medio de comunicación más popular en la sociedad.

De los 600 aparatos que se estiman como parque de televisores en la España de los años cincuenta (Díaz, 2006: 49), tan sólo veinte años después había “8.200.000 televisores, de los cuales 800.000 emitían en color. En 1977 el equipamiento de estos aparatos cubría el 93% de los hogares del país” (Martín Jiménez, 2013: 42). Así, a la altura de las primeras elecciones en 1977, el parque de televisores de España está sobre los ocho millones de aparatos, de los que tan sólo el 10 por 100 son en color. En la primera cadena de TVE se inicia la programación de lunes a viernes a las 14:00, el sábado a las 11:30 y el domingo a las 9:30; mientras que, con las pequeñas modificaciones, todos los días se acaba hacia las 24:00. En los días laborables tampoco hay emisiones entre las 16:30 y las 19:00. A su vez, la segunda cadena se inicia a las 19:00 de lunes a viernes, y el sábado y domingo lo hace a las 15:30; todos los días cierra las emisiones a eso de las 23:30 (Palacio, 2012: 9).

En 1976 TVE para celebrar sus veinte años encuestó a la ciudadanía mediante el Instituto de Opinión Pública para conocer su opinión sobre los contenidos de la pequeña pantalla. “En líneas generales los individuos desplegaron un juicio favorable al medio estatal pero lo que más nos interesa destacar es que, de toda la muestra escogida, el 34% afirmaba dedicar mayor cantidad de tiempo a ver la televisión que a otro tipo de pasatiempos como leer, pasear, ir al cine, charlar con la familia, hacer deporte, etc. Frente a ese elevado tanto por ciento, sólo un 13% mostraba entre sus preferencia el escuchar la radio” (Martín Jiménez, 2013: 42). Por otra parte, el 42% consideraba que ese tiempo que dedicaba de más a la televisión había sido en detrimento de los minutos que dedicaba a otros medios de comunicación como la radio.

En el año 1976, los sondeos periódicos, llevados a cabo por el Gabinete de Investigación de Audiencia de RTVE, hablaban de que el 70% de los españoles mayores de catorce años afirmaban ver la televisión todos o casi todos los días, lo cual suponía una audiencia diaria de 15.428.87150. A su vez, el Estudio General de Medios (EGM) nos aporta cifras relativas al nivel de consumo de la pequeña pantalla que demuestran cómo a medida que avanzaba la década de los setenta los telespectadores con los que contaba este medio se incrementaron. Los estudios realizados por el EGM revelan que en 1978, mientras el 33% afirmaba que leía prensa, el 91% declaraba que veía el Primera Canal (83%) o el Segundo (8%) (Martín Jiménez, 2013: 42).

Si bien el sistema de estudios de audiencia que se realizaba en aquel tiempo difiere mucho del actual, “según aquellas metodologías de estimación de audiencia, casi diecisiete millones y medio de espectadores mayores de quince años sintonizan diariamente las cadenas de Televisión Española. Por la noche se congregan de media unos catorce millones de espectadores para ver la primera cadena, de nuevo mayores de quince años, y unos dos millones la segunda cadena” (Palacio, 2012: 9). No obstante, los perfiles de los públicos y los objetivos de los espacios de una u otra cadena son diversos. La primera tiene una cobertura que abarca prácticamente todo el territorio nacional, mientras que la segunda está centrada casi exclusivamente en los núcleos urbanos. Como ha planteado Manuel Palacio (2012: 9), “los programas de la primera cadena se inscriben completamente en las reglas que combinan la cultura de masas, el entretenimiento y el espacio público; mientras los de la segunda, sin perder el componente de cultura de masas, poseen también normas provenientes del ámbito cultural”.

Al mismo tiempo que se desarrollaba la Transición en España, la televisión estatal vivía su propia “transición” en la medida que dejaba de ser un medio al servicio de una dictadura para convertirse en una cadena pública vinculada a un estado democrático, con todos los cambios que implicaban en relación a los contenidos emitidos diariamente y a nivel legislativo. Tanto es así

que varios directores generales de Radiotelevisión Española se sucedieron durante esta etapa:

En TVE, un lugar central para la vida pública española e indirectamente creadora a su vez del propio espacio público, la transición democrática fue un período especialmente convulso; y ello hasta el punto que en los escasos ocho años que transcurren entre el fallecimiento del General Franco (noviembre de 1975) y la victoria electoral del partido socialista (octubre de 1982), RTVE cuenta con siete directores generales. A saber: Gabriel Peña Aranda (nombrado el 22-12-1975), Rafael Ansón Oliart (desde el 24-7-1976), Fernando Arias Salgado (19-11-1977), Fernando Castedo Álvarez (14-1-1981), Carlos Robles Piquer (23-10-1981) y Eugenio Nasarre Goicoechea (26-7-1982) (Palacio, 2001a: 91).

Virginia Martín Jiménez ha señalado que tanto la prensa como la televisión contaron con un protagonismo innegable en el paso de la dictadura a la democracia pero actuando como diferentes agentes específicos de influencia social, no sólo por los diferentes productos ofertados, sino por el público al que iban dirigidos (2013: 44-45):

La prensa, incluso en los últimos momentos del franquismo, ejerció de 'parlamento de papel', exponiendo, como si de una tribuna parlamentaria se tratase, los diferentes puntos de vista sobre el cambio democrático. A su vez, en ocasiones (sobre todo a raíz de la ruptura del consenso), actuó como un "cuarto poder" guardián de las bases del sistema político (entendidas estas por cada rotativo de una manera diferente o cambiante según los años de la Transición que se tratasen). En cambio, la televisión sirvió para hacer llegar a los españoles un plan muy concreto de democratización. Este proyecto, liderado por el Rey y dirigido por Suárez, hizo de la pequeña pantalla una de sus armas estratégicas fundamentales para socializar a los españoles en la cultura democrática y hacerles creer que el cambio, tal y como lo planteaban los dirigentes de la Transición, no sólo era posible sino que además no existían alternativas que condujeran al país a la estabilidad democrática.

En realidad, no puede decirse que TVE estuviera controlada por llamado búnker; tampoco que existiera algún timorato plan de comunicación pública sobre cómo resolver la primera dialéctica reforma-inmovilismo, más allá del

interés que tenía Gabriel Peña Aranda, siguiendo la misma senda que la política diseñada por el ministro de Asuntos Exteriores, José María de Areilza, de democratizar la imagen real en el extranjero. Las prohibiciones se multiplicaron por un sentimiento de cautela absolutamente generalizado en toda la cadena jerárquica: “mejor prohibir por si acaso”. “El 4 de julio el Rey Juan Carlos nombra a Adolfo Suárez presidente de gobierno. Y ese mismo mes en el Consejo de Ministros se elige a Rafael Ansón como Director General de RTVE. Con Ansón, un profesional en el campo de las relaciones públicas que había trabajado en el Instituto de la Opinión Pública, la transición democrática toma cabal sentido en TVE” (Palacio, 2001: 99).

De hecho, la misión pedagógica emprendida por Televisión española es en la actualidad admitida por el propio Rafael Ansón: “La reforma política fue posible gracias a la existencia de TVE (...) A la capacidad tecnológica de este medio para cambiar la mentalidad de los españoles (...) La totalidad de sus trabajadores y profesionales colaboraron en el objetivo común de pasar de la dictadura a la democracia y de convertir España en una Monarquía constitucional y en una democracia moderna” (Martín Jiménez, 2013: 33).

Como ha planteado Manuel Palacio, “Si Adolfo Suárez escogió para dirigir la televisión a un vendedor de ideas y de imagen no puede sorprender que toda la operación reformista en TVE se plantee como una campaña publicitaria y de relaciones públicas. Pero de este hecho emanó un efecto con unas repercusiones que llegan hasta la actualidad: las leyes propias del campo publicitario fijaron lo que hoy conocemos como formas de la comunicación política en la televisión” (2001a: 99-100). De esta forma, durante la transición se estableció que los discursos de los partidos políticos, reformistas o no, estarían determinados por las formas del discurso televisivo, y éste paralelamente estaría condicionado por las técnicas publicitarias. La televisión consolidó y articuló el naciente sistema político de libertades públicas y fijó las características centrales de las formas de comunicación política, todo de una sola vez. No obstante, señala Palacio (2001a: 100): “Probablemente ni Rafael Ansón ni el gobierno quisieron utilizar otros criterios para convencer a los

españoles de las virtudes de la democracia pero tampoco olvidemos que nadie se lo requirió en la órbita de la oposición democrática”.

Dentro de la oferta televisiva, las ficciones constituyen el núcleo central para observar las características de la televisión del pasado (Palacio, 2012: 287). Es por ello que la presente investigación tiene como objeto de estudio la ficción, para intentar discernir algunos de los discursos articulados durante la Transición. Los siguientes capítulos de la presente tesis están destinados a analizar la ficción durante dicho período.

## 4.4. Biografía y obra

### 4.4.1. Pilar Miró

Pilar Miró Romero ha sido la mujer que más huella ha dejado escrita en la bibliografía sobre la televisión y el cine en España. Vinculada en sus inicios al PSOE, tuvo una gran presencia mediática, tanto por su actividad como cineasta, como por su gestión administrativa y política siendo directora General de Cinematografía entre 1982 y 1985 –un período marcado con nitidez dentro de la industria cinematográfica española bajo el epígrafe “Ley Miró”- y como Directora General de Radio Televisión Española entre 1986 y 1989.

Nacida en Madrid el 20 de abril de 1940, a los veinte años intentó ingresar en Televisión Española como locutora de continuidad pero fue rechazada. En aquel primer intento fallido conoció a la presentadora Blanca Álvarez, quien logró que la joven Pilar fuera recibida por el entonces director de programas, Victoriano Fernández de Asís (Galán, 2006: 48). En ese primer momento entró como secretaria y, más tarde, como ayudante de informativos, cuyas tareas incluían barrer los platós. Según los registros oficiales, Pilar Miró ingresa en TVE el 2 de febrero de 1962 convirtiéndose en la primera mujer que logró participar en un control de realización de televisión (Díaz, 1994: 589). Como indica Diego Galán, “No le fue tan fácil introducirse en el sagrado recinto de un control de realización. En tal lugar las mujeres estaban repudiadas porque ‘hacían que los hombres se distrajesen’” (2006: 52-53).

Pronto llegó su primera oportunidad para dirigir un programa de televisión: el *magazine Revista para Mujer* (TVE1: 1963-1967), donde trabajó junto a Josefina Molina. A este le siguieron *Cuarto de estar* (TVE1: 1963), *La familia por dentro* (TVE1: 1963), *Foro TV* (TVE1: 1963-1965)-moderado por Fernández Asís- y *Un tema para el debate* (TVE1: 1965-1968), entre otros. En 1963 Miró había entrado en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) por la rama de guion y no en realización debido a que la incompatibilidad de horarios con televisión. En 1968 obtuvo su diploma y en 1970 se convirtió en profesora de Guion y Edición en la escuela durante un período de tres años. Durante todo



ese tiempo, Pilar Miró compaginó esas actividades con su labor periodística en diversas publicaciones como *Pueblo*, *Informaciones*, *Arriba*, *La ilustración femenina*, *Tele-Radio* y *El Ruedo*.

En aquel momento el prestigio de la realización televisiva estaba en la ficción, en los programas dramáticos, que eran adaptaciones para la pequeña pantalla de clásicos de la literatura y teatro universal. Con insistencia, en 1966 consiguió dirigir su primer dramático titulado *Lilí* sobre la vida de una huérfana, y al final de su carrera contaba haber dirigido alrededor de un centenar. Tras una complicada operación de corazón en 1975, Miró se esforzó por iniciar su carrera cinematográfica, debutando con el largometraje *La petición* en 1976, a la que siguieron tras muchas dificultades la polémica *El crimen de Cuenca* (1979), que la llevó a ser procesada militarmente por injurias a la Guardia Civil; y el drama *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980).

A partir de 1977 limitó su trabajo en ficción televisiva dirigiendo algunos episodios para series de prestigio como *Los libros* y cinco episodios de la serie *Curro Jiménez* (TVE1: 1976-1978). En su dilatada trayectoria en televisión Miró no sólo dirigió ficción, sino también diversos programas de entretenimiento, programas musicales como *Ritmo 70* (TVE1: 1969-1970) y *Mónica de medianoche* (TVE1: 1973); así como la retransmisión de óperas y eventos de repercusión mediática como los enlaces de las infantas Elena de Borbón (1995) y Cristina de Borbón (1997).

Pese a su prematura muerte -falleció en Madrid el 19 de octubre de 1997-, Pilar Miró dirigió un total de nueve largometrajes, siendo una de las directoras más prolíficas de la Historia del Cine español. Además de las citadas arriba, rodó *Hablamos esta noche* (1982), *Werther* (1986), *Beltenebros* (1991), *El pájaro de la felicidad* (1993), *El perro del hortelano* (1996) y *Tu nombre envenena mis sueños* (1996). *El perro del hortelano* obtuvo siete Premios Goya, entre los cuales figuraba el Mejor guion adaptado y el de Mejor dirección, que, en última instancia, conformaron el reconocimiento de toda la profesión a su extensa labor en el sector audiovisual.

#### 4.4.2. Josefina Molina

Josefina Molina Reig, nacida el 14 de noviembre de 1936 en Córdoba, ha sido galardonada en los últimos años con diversos premios de reconocimiento a su trayectoria audiovisual, entre los cuales figura el Goya de Honor 2012. Si bien sus películas *Función de noche* (1981), *Esquilache* (1989) y *La Lola se va a los puertos* (1993) han sido cimas de su carrera, Molina siempre ha compaginado su labor cinematográfica con la televisiva.

Molina fue la primera mujer en obtener el título en la especialidad de dirección otorgado por la Escuela Oficial de Cinematografía en 1969, y comenzó su prolífica carrera profesional en Televisión Española junto a Pilar Miró en el *magazine* femenino de mediodía *Revista para la mujer* (TVE1: 1963-1964). En marzo de 1966 empieza a colaborar en la Segunda Cadena como ayudante de Claudio Guerín, primero en el programa *Conozca usted España* (TVE2: 1966-1969) y después en varios dramáticos de *Teatro de siempre* (TVE2: 1966-1972). En las décadas de los sesenta y setenta graba numerosos dramáticos, realizando a lo largo de su carrera más de cincuenta. Entre ellos destaca la realización de *Vera* (1972) a partir de un cuento de l'Isle Adam adaptado por la guionista Lola Salvador para *Hora 11* y cuyo éxito televisivo propició el debut de Molina en la pantalla grande: *Vera, un cuento cruel* (1973).

Pasarán ocho años hasta que realice su segundo largometraje, *Función de noche* (1981). A medio camino del “cinema vérité”, es la película española más cercana a los experimentos de cine feminista europeo y norteamericano de la década de los setenta. Además, desde una perspectiva académica, es uno de los largometrajes más estudiados y que más publicaciones ha suscitado. En *Función de noche* resulta clave el retrato que compone, a través de la actriz Lola Herrera, de las mujeres de su misma generación, esto es, nacidas la guerra civil y criadas en la posguerra. Su tercera película, *Esquilache* (1989), es una adaptación de *Un soñador para un pueblo* de Buero Vallejo interpretada por Fernando Fernán Gómez y Ángela Molina. En los noventa, Josefina Molina dirige la comedia *Lo más natural* (1990), con Charo

López y Miguel Bosé; así como su último film: *La Lola se va a los puertos* (1993), protagonizada por Rocío Jurado y Paco Rabal.

En ese camino de ida y vuelta que es para Josefina Molina el cine y la televisión, cabe indicar las realizaciones televisivas que le han granjeado mayor éxito. La adaptación de un cuento de Ana María Matute titulado *La rama seca* (TVE: 1972), seleccionada para el Festival de Televisión de Praga; la adaptación de *El camino* (TVE: 1978) de Miguel Delibes, que recibió el premio a la Dirección en el Festival de Televisión de Praga de 1978, y la serie *Teresa de Jesús* (TVE: 1984). *Teresa de Jesús* fue una de las producciones más caras de la televisión y la involucró durante casi dos años y medio. La serie obtuvo el TP de oro por la mejor serie nacional y, por la interpretación de Concha Velasco, los premios Antena de Oro y Fotogramas de Plata. En este sentido, su último trabajo para televisión fue la serie *Entre naranjos* (TVE: 1998), basada en la obra de Blasco Ibáñez.

En 2006 Josefina Molina funda junto a otras compañeras de profesión la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), y en 2007 es reconocida como Presidenta de Honor. Además del mencionado Goya de Honor 2012, en los últimos años ha recibido otros reconocimientos a su trayectoria, como el galardón Mujer de Cine 2011 -concedido por el Instituto de la Mujer y que reconoce su lucha por la igualdad en la creación cultural-, la Medalla al Mérito en el Trabajo 2011 y el nombramiento de Hija Predilecta de Andalucía en 2012.

### 4.4.3. Lola Salvador

María Dolores Salvador Maldonado (también conocida bajo el pseudónimo “Salvador Maldonado”) nació el 22 de septiembre de 1938 en Barcelona, dentro de una familia republicana. Tras la Guerra Civil sus padres se trasladaron a Madrid, donde su madre abre un taller de moda, en el que la joven Lola va a aprender costura que le será muy útil cuando empiece a trabajar en el cine y en la televisión. Estudió en el Colegio Británico, donde recibió una educación bilingüe y progresista, y desde temprana edad adquirió pasión por la lectura. Sin embargo, a la muerte de su madre en 1952, su padre decidió ingresarle en un colegio de monjas en Algeciras del que continúa renegando. En su anhelo de libertad y con la mayoría de edad cumplida, Salvador recorrió Europa desempeñando pequeños trabajos que le permitieron subsistir; y ya en los sesenta se produce su primer contacto profesional con el cine en la película *El fabuloso mundo del circo* (Henry Hathaway, 1964) ejerciendo de traductora.

A pesar de no haber estudiado en instituciones como la Escuela Oficial de Cine del mismo modo que otras mujeres de su generación, su formación en el taller materno le permitió entrar a trabajar en Televisión Española como figurinista en algunas producciones de Chicho Ibáñez Serrador. Además, debido a sus conocimientos de inglés y francés pudo comenzar a vivir de la escritura, siendo traductora primero, para más tarde ejercer de periodista en radio –Radio Nacional de España entre 1977 y 1984-; y en las revistas *Fotogramas* y *PlayLady*. Durante la década de los setenta trabajó en TVE como guionista de series y dramáticos, y en programas de no ficción como *Sombras recobradas* (TVE2: 1972) -programa sobre cine mudo que también presentaba- y *Trece oficios cinematográficos* (TVE2: 1976) -basado en entrevistas a cineastas europeos-. Al mismo tiempo su actividad en el departamento de programación infantil fue extensa: *Las aventuras del Hada Rebeca* (TVE: 1976), *El recreo* (TVE: 1977) y *Barrio Sésamo* (TVE: 1979-1982).

Su carrera cinematográfica eclosiona durante la Transición al escribir el guion de *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979). Como se ha comentado más arriba, el largometraje fue procesado militarmente por injurias a la Guardia Civil

y obtuvo un enorme éxito comercial, siendo una de las películas clave de la época. Salvador ha sido guionista de *Bearn o la sala de muñecas* (Jaime Chávarri, 1983); *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), basado en la obra teatral homónima de Fernando Fernán-Gómez; *El jardín secreto* (Carlos Suárez, 1984), *Barrios altos* (José Luis García-Berlanga, 1987); *Tierno verano de lujurias y azoteas* (Jaime Chávarri, 1993) y *Puede ser divertido* (Azucena Rodríguez, 1995).

En su carrera como novelista destaca la trilogía *El Olivar de Atocha* (1988), que un año más tarde adaptó como serie de 26 episodios para TVE, *El Olivar de Atocha* (TVE1: 1989). En la década de los noventa trabajó como coordinadora de guiones en las series *Querido maestro* (Telecinco: 1996-1998) y *El súper* (Telecinco: 1999). En el año 2000 Lola Salvador fundó la productora Brothers & Sisters, y entre sus últimos guiones cinematográficos se encuentran *Salvajes* (Carlos Molinero, 2001), *Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* (Joan Potau, 2001), *La niebla en las palmeras* (codirectora junto a Carlos Molinero, 2006), y el documental *Titón, de la Habana a Guantánamera* (Mirta Ibarra, 2008); además de haber sido la productora ejecutiva de *¿Para qué sirve un oso?* (Tom Fernández, 2011). Socia fundadora del sindicato de guionistas ALMA y directora del Máster en Guión de Cine y Televisión de la Universidad Carlos III de Madrid, recientemente ha sido galardonada con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2011) y con el Premio Nacional de Cinematografía (2014).



## **CAPÍTULO 5**

### **ESTUDIO DE CASO 1: PILAR MIRÓ**

## 5.1. Doble error

### 5.1.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Doble error</i>
<b>Dirección y realización</b>	Pilar Miró
<b>Guion</b>	José Miguel Hernán
<b>Reparto</b>	Fiorella Faltoyano, Manuel Tejada, Luis Varela Gabriel Llopart, Nuria Carresi, Enrique Cerro Jesús Enguita, Gloria Muñoz, Guadalupe Güemes, Mayrata O' Wisiedo.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	57 min.
<b>Cadena</b>	TVE2
<b>Fecha de emisión</b>	28/01/1974
<b>Franja horaria de emisión</b>	23:15 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Hora 11</i>
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	Actualidad (década de los 70)
<b>Ambientación espacial</b>	Francia
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre la novela <i>Le double méprise</i> , de Prosper Mérimée (1833).
<b>Observaciones</b>	X



### **5.1.2. Argumento del dramático:**

Cuenta la historia de una mujer, Julia de Chaverny (Fiorella Faltoyano), de la alta sociedad parisina, que aun viviendo con su marido Henri (Gabriel Llopart) se encuentra distanciada tanto en lo espiritual como en lo físico de él. Ella se aísla y no quiere hacer nada por mejorar la relación sino que se resigna. Un día su marido le cuenta que se va unos días de caza al castillo de un amigo y ella se queda sola. Asiste entonces a la fiesta de su buena amiga la señora Lambert (Mayrata O' Wisiedo), en la cual se reencuentra con un amante cuya relación finalizó hace siete años, un joven y atractivo diplomático llamado Jean Paul Darcy (Manuel Tejada). Él es un *playboy* cuya vida está rodeada de cierta leyenda, en la fiesta cuenta anécdotas y es el más carismático. Al finalizar la velada, el coche de Julia se avería, así que Darcy la lleva en el suyo. Conversan y el amor vuelve a renacer. Al día siguiente en un restaurante bailan y se besan apasionadamente. Julia se entrega a él dispuesta a reanudar su vida. Lluve fuertemente y mientras conduce su coche Darcy piensa que no puede continuar con esa relación. Sin embargo, Julia ilusionada ya ha preparado sus maletas y ha ordenado a su criada María (Gloria Muñoz) decir que se ha ido a la Borgoña urgentemente porque su madre se ha puesto enferma. Llaman por teléfono dos veces, la segunda era Darcy, pero Julia no ha querido responder. En el viaje Julia tiene un accidente con el coche y fallece, ajena al hecho de que Darcy había llamado para dejarla.

### **5.1.3. Aspectos formales y narrativos:**

La puesta en escena es sobria, aunque al tratarse de ambiente de la alta sociedad, los decorados simulan ricos salones y estancias. La planificación es clásica, aunque destaca el montaje expresivo de la última escena, en la que para recrear el accidente de coche de Julia se acelera para marcar el ritmo de la acción mediante un montaje rápido. Se trata de diez zooms seguidos sobre el plano general de Julia dentro del coche accidentado hasta encuadrar a primerísimo primer plano mostrando los ojos ensangrentados mientras suenan sirenas de ambulancias o bomberos. Por otro lado, cabe señalar que desde los créditos iniciales suena en off *La chanson des Vieux Amants* de Jacques Brel. Esta canción es importante porque suena a lo largo de todo el dramático, es su leitmotiv, pues hay muchas escenas en las que los personajes se mantienen en

silencio. No sólo sirve de hilo conductor sino que tiene gran protagonismo. Los espectadores de *Hora 11*, muchos de ellos duchos o educados en el idioma francés, posiblemente comprenderían, conocerían o traducirían durante su visionado la letra de la canción. El tema no es elegido al azar, pues versa sobre dos viejos amantes, que en el transcurrir del tiempo han tenido otras parejas y desventuras, pero cuyo amor renace de forma más intensa de lo que fue en un principio. Por último, destaca el uso profuso del recurso de la voz en off y *voice-over*; esto se debe a que los personajes –especialmente Julie y Jean Paul– viven en un continuo monólogo interior, de debates internos sobre qué hacer con su vida, qué decisión tomar respecto a la relación con el amante, etc.

#### **5.1.4. Análisis de las representaciones:**

##### **5.1.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

Aunque la novela transcurre a mediados del siglo XIX, Pilar Miró la contextualiza en el París contemporáneo, de los años setenta. La acción se desarrolla en su totalidad en interiores: el salón y el dormitorio del matrimonio Chaverny, un bar, un restaurante, el salón y el comedor de los Lambert, y el coche de Darcy.

##### **5.1.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

La protagonista es Julia de Chaverny, interpretada por Fiorella Faltoyano<sup>49</sup>. Es una mujer de la alta sociedad parisina, atractiva, que fuma, que desenvuelve bien en sociedad, que gusta de leer la prensa. Desencantada del amor y aburrida en su matrimonio, vive resignada, pasando el tiempo en la cama durmiendo con antifaz y pensando mientras se mira en el espejo sentada ante su tocador. Tiene una buena amiga, la señora Lambert que intenta animarla. Aunque su vida vuelve a recobrar sentido al reencontrarse con su viejo amante Darcy, éste no será mejor que su marido, y tristemente fallecerá en su camino hacia la libertad.

---

<sup>49</sup> Pilar Miró ya había dirigido previamente a la actriz Fiorella Faltoyano, como por ejemplo en el dramático *El sello de lacre* para *Teatro de misterio* (TVE1: 1970) y más recientemente, en 1973, en la adaptación de *La feria de las vanidades* para el espacio *Novela*, hasta entonces la serie más larga del espacio con 25 capítulos.

#### **5.1.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

En primer lugar destaca la temática del adulterio. Prosper Mérimée cultiva este tema tan presente en la novela decimonónica en esta novela y Pilar Miró lo adapta a su época. El adulterio seguía siendo un tema tabú y en el tardofranquismo la doble moral seguía patente en muchos largometrajes. En 1974 el adulterio estaba penado en España. No será hasta los Pactos de la Moncloa de 1977 cuando se lleven a cabo con carácter urgente varias reformas que afectan a la vida de las mujeres como la despenalización del adulterio y del amancebamiento, la despenalización y regulación de la expedición de anticonceptivos así como la modificación de la mayoría de edad de la mujer. Concretamente el proyecto de ley que despenalizaba el adulterio y el amancebamiento no sería aprobado por la Comisión de Justicia del Congreso de Diputados hasta enero de 1978. Pilar Miró ahonda en esta cuestión del adulterio<sup>50</sup>, como ya hiciera -y posteriormente volverá a repetir-, en otros dramáticos.

Por otro lado, Miró no sólo habla de los sentimientos de los amantes sino que además inserta una escena de sexo. La escena grabada en planos cortos –mientras suena la canción de Jacques Brel – muestra cómo la mano de Darcy acaricia lentamente la espalda desnuda y los brazos de Julia, cómo la besa el cuello mientras ella cierra los ojos y se produce un beso en los labios que dura casi dos minutos; de nuevo los planos cortos de las manos acariciando se repiten, de repente ella en voz baja le pide que la lleve de vuelta a casa. Sólo entonces abre a plano general mostrando que los protagonistas se encuentran en realidad bailando en el amplio salón de un bar; él le pone el abrigo y juntos se van despidiéndose del camarero. De forma obvia Miró graba sagazmente una escena de sexo que sólo en su contexto, engañando al espectador, hace creer que la pareja está en soledad y no bailando en un lugar público. La escena se repetirá en un *flashback* de Julia, que se quedará ensimismada pensando en ese momento. Un hecho importante en tanto visibiliza el deseo sexual femenino, y en parte reivindica en tanto Julia se muestra satisfecha,

---

<sup>50</sup> El adulterio será el eje argumental de numerosos dramáticos de Pilar Miró, como de Josefina Molina y Lola Salvador. Esta cuestión será abordada en el posterior análisis sobre las temáticas cultivadas por las tres creadoras.

regocijándose en ese recuerdo. De hecho, será entonces cuando tome la decisión de abandonar a su marido.

Miró profundiza en el desarrollo interior del personaje de Julia, en sus pensamientos sobre el amor y la soledad, en la subjetividad femenina. Son abundantes los planos de ella ante el tocador pensando en *voice-over*, como por ejemplo la escena en la que toma la decisión de abandonar a su marido, algo igualmente transgresor que el tema del adulterio -la ley del divorcio no se aprobará hasta casi una década más tarde-. Julia, en la soledad de su dormitorio, piensa lo siguiente mientras fuma mirando al infinito:

Jean Paul me ama. Me quiere y sigue siendo así después de tanto tiempo... ¿Y yo? ¿Le he querido realmente? Me he casado apenas se marchó, ¿Qué clase de amor es el que se alimenta de despechos y traiciones? ¿Qué pensará de mí? que soy despreciable y débil. Esta mañana acusaba su comportamiento y ahora soy yo cien veces más despreciable. Jean Paul me ama y yo solo a él puedo amar, sin él no podré ser feliz. Nos iremos juntos donde jamás pueda ver una cara conocida, que me lleve con él a Oriente.

Después, fumando y enfundada en un traje masculino de raya diplomática, Julia prepara su maleta junto a su criada María a la que dice que no sabe cuándo regresará y a la que da las instrucciones sobre lo que debe decir sobre su partida. María, al corriente de la verdad, le pide irse con ella pero Julia no la deja y se preocupa porque su marido no crea la versión de que su madre se ha puesto enferma y debe ir urgentemente a la Borgoña para cuidarla. Julia le responde: “Se lo creerá, no te preocupes. Hasta es posible que sea cierto, pobre mamá, tan sola”. Esta idea es interesante porque es la única referencia a la maternidad por parte de la protagonista. En ningún momento piensa sobre la posibilidad de ser madre, no es un anhelo, ni es algo que se lo pregunte su marido ni su entorno, pues lo importante en el relato es la felicidad y el proyecto vital de ella. No obstante, siente culpabilidad por dejar a su madre sola, lo que la relaciona con la ética de los cuidados y el sentimiento de culpa por incumplir el mandato de género.

Al mismo tiempo, la relación de Julia con su amiga la señora Lambert resulta positiva. No sólo se preocupa por su estado de ánimo y por su salud, sino que, al saber que su matrimonio no funciona, ella misma le invita a una fiesta a la que asistirán algunos de “sus admiradores” como “Philippe”. Así, su complicidad incluye la propuesta o el ánimo a cometer adulterio por parte de su amiga para que se anime. No obstante, el gran problema desde una perspectiva de género, es el final del relato: la muerte de Julia. En este sentido, aplicando los términos que la teoría feminista denomina de “compensación” y “recuperación” –adaptados a partir de la conceptualización de Michele Barrett (1986: 65-85)- la narración no está exenta de dichos elementos, los cuales vendrían a restaurar el statu quo del pensamiento patriarcal. La muerte de Julia, que ha actuado como mujer transgresora, es castigada por sus actos – adulterio y fuga, su actitud masculina en su vestuario y en su fumar- de forma que su muerte supone la restauración del equilibrio del orden patriarcal.

Obviamente la muerte de la protagonista era el final de la novela de Prosper Mérimée y hubiese resultado demasiado transgresor haberlo cambiado por uno en el que no muriese Julia. No obstante, Miró introduce cambios respecto al final original. En la novela Jean Paul sí declara a Julia que su relación es imposible, de forma que ella, vencida por la vergüenza y la desilusión, marcha a refugiarse junto a su madre muriendo en el viaje. En el dramático Julia muere feliz, en ese sentido, con la ilusión de su huida y de haber tomado una decisión ajena al rechazo de Jean Paul, lo que constituye cierta remisión de tan trágico final.

En cuanto a otros elementos que contengan un subtexto crítico pueden intuirse las huellas materialistas de las clases subalternas en las relaciones de Julia con su criada María y en la de la señora Lambert con su criada Antoinette. La fiesta y la cena organizada por la señora Lambert incluye escenas no exentas de sarcasmo en su trato hacia la criada, quien en sus innumerables llamadas a “Antoinette” llega a resultar exasperante para el espectador. Bien es cierto que en la novela original también subyace una crítica, a través de la ironía, de la superficialidad de la clase alta. Miró también recoge esa crítica en los comportamientos frívolos de las fiestas; así como en las conversaciones

entre el marido de Julia y sus amigos varones -como el comandante Perrin-, las cuales se desenvuelven en un marco de vanidad y ambiciones políticas.

#### **5.1.4. Adaptación literaria:**

Se trata de la adaptación de la novela *Le double méprise*, de Prosper Mérimée (1833). Como cambios respecto a la obra original destaca la ambientación temporal, pues la novela transcurre a mediados del siglo XIX, y Pilar Miró la contextualiza en la Francia contemporánea, de los años setenta. No obstante, el espacio al acontecer en interiores tampoco traslada al espectador a un escenario francés, más allá del leitmotiv de Jacques Brel. Los motivos de esta variación<sup>51</sup> pueden entenderse dentro del marco de la visibilidad del adulterio, de forma que al acercarlo al presente el espectador puede identificarse más con la problemática. También, como se ha explicado en el anterior apartado, destaca el cambio del final respecto del original: Julia es ajena a la renuncia de Jean Paul y conduce a su encuentro, mientras que en el de Mérimée, la protagonista, desencantada, viaja a ver a su madre.

#### **5.1.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se han encontrado reseñas en prensa ni referencias académicas sobre este dramático. No obstante, en el posterior análisis sobre los programas de ficción se abordará el espacio *Hora 11* (TVE2: 1968-1974).

---

<sup>51</sup> También pudo deberse a problemas de producción, por ejemplo, que su ambientación coetánea permitiera reducir costes. Esta probabilidad no es muy coherente, pues la ambientación de los espacios (espacios lujosos, vestuario rico) bien podría remitir al siglo XIX.

## 5.2. Los enemigos

### 5.2.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Los enemigos</i>
<b>Dirección y realización</b>	Pilar Miró
<b>Guion</b>	Pedro Gil Paradela
<b>Reparto</b>	Emma Cohen, Antonio Canal, Roberto Martín, Raúl Sénder, Gabriel Llopart, Quique San Francisco, Antonio del Real, Blanca Sendino, José María Lucena, Tomás Blanco, Nélida Quiroga.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	22 min. c/episodio
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	Del 18/02/1974 al 22/02/1974
<b>Franja horaria de emisión</b>	20:00 horas (periodicidad diaria)
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Novela</i> (5 capítulos)
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	Mediados del siglo XIX
<b>Ambientación espacial</b>	Rusia
<b>Adaptación literaria</b>	Basado en el relato <i>Los duelistas</i> de Iván Turgueniev (1847).
<b>Observaciones</b>	Entrevistas a Pilar Miró y Emma Cohen sobre el rodaje del dramático en <i>Tele-Radio</i> .

### **5.2.2.1. Argumento del dramático:**

Los protagonistas del relato son dos oficiales rusos, Lutchkov (Roberto Martín), un tipo de apariencia violenta y pendenciera; y Kister (Antonio Canal), un joven de exquisitas maneras y formación humanista. Entre ambos existe una profunda amistad que se verá quebrada por la culpa de una damisela llamada Masha (Emma Cohen). Esta peripecia sentimental enfrentará a los dos compañeros aunque finalmente se impondrá una amistad fraternal imperecedera que unirá los hombres por encima de pasiones y mezquindades.

### **5.2.2.2. Argumento y fecha de emisión de cada episodio:**

#### **2.a) Capítulo 1: Los enemigos**

- **Fecha de emisión:** 18/02/1974.

#### **- Argumento del episodio:**

En la calle está nevando, el teniente Kister, instala a su caballo y llama a la puerta de una casa. Una vez dentro, el general Ivanovitch le saluda efusivamente, beben vodka, y el primero le presenta a su hija Masha. Cuando se va en su caballo, Masha le dice a su padre que le gusta. Mientras tanto, en un salón jugando al billar se encuentra el teniente Lutchkov, famoso por haber provocado diez desafíos. Éste comienza una pelea con el joven y enclenque Boris Diasovni (Quique San Francisco), pues éste le había dicho que “la incultura crea soberbia”; Lutchkov, que odia a los alemanes, ofendido le responde: “piensas como un alemán, soy ruso y orgulloso”. Llega entonces Kister, y Boris le enseña su habitación, y Kister pide una escoba para limpiar la estancia. Cuando termina coloca encima de la mesa dos pequeños bustos. Después se arregla ante el espejo, se pone la casaca, recoge su espada y sale de la habitación. Para evadirse se acerca al salón, donde saluda a un general; pero junto al billar sigue Lutchkov, quien se incomoda ante su presencia y le desafía a batirse en duelo.

#### **2.a) Capítulo 2: Los enemigos**

- **Fecha de emisión:** 19/02/1974.

#### **- Argumento del episodio:**

En el salón del billar Lutchkov y Kister acuerdan no batirse y juntos se acercan a la habitación de Kister, allí conversan y Lutchkov le dice que le admira, y le



pide ayudar para cambiar. Kister le invita a una fiesta de los Perekatov, y ambos acuden. En un gran salón muchas parejas bailan haciendo una coreografía como en la época georgiana, fuera de la casa hablan Kister y Lutchkov, de nuevo le dice que es “incapaz de amar sin ser amado”. Masha pide un baile a Lutchkov, éste la rechaza y se va a bailar con Kister, Lutchkov decide irse “estoy mejor solo”. Una vez en el cuartel, la sala de billar está vacía y Lutchkov se pone a jugar (planos detalles de las bolas de billar). En la casa el baile continúa y Masha baila con Boris, Kister sale afuera a buscar a su amigo, pero el general Piot Stefanovich (Raúl Sénder) le informa de que se ha marchado. Lutchkov continúa jugando mientras sonrío, se muestran tres bolas únicamente, él se queda mirándolas pensativo.

### **2.b) Capítulo 3: Los enemigos**

- **Fecha de emisión:** 20/02/1974.

- **Argumento del episodio:**

Kister está en su habitación vistiéndose, Lutchkov entra sin avisar, Kister le reprocha que “ha sido una grosería”. Lutchkov le increpa que Masha y él hacen buena pareja. Sin embargo, éste le dice que le ha citado Masha. En la siguiente escena Lutchkov y Masha pasean, él entonces se declara, ella lo rechaza y se esconde en la casa junto a la criada. Kister recibe una carta y se encuentra con Lutchkov para decirle que su amistad ha terminado. Kister va a la casa de Masha, él se declara y cuando están a punto de besarse llega la madre. Kister es invitado a cenar con la familia.

### **2.c) Capítulo 4: Los enemigos**

- **Fecha de emisión:** 21/02/1974.

- **Argumento del episodio:**

Kister está en su habitación en bata escuchando música y escribiendo una carta, ésta es para Lutchkov en la cual le dice que se casa con Masha. Lutchkov le da la enhorabuena pero le declara que se siente engañado y traicionado por él. Finalmente éste le reta y busca al general Piot Stefanovich. Van a un bosque con árboles. Conversan sobre la sociedad, el intento de reconciliación y el orgullo. Se prepara el duelo con los revólveres pero se inserta un fundido a negro y el cartel “Mañana verán vds. el siguiente capítulo”.

## **2.d) Capítulo 5: Los enemigos**

- **Fecha de emisión:** 22/02/1974.

### **- Argumento del episodio:**

Se produce el duelo pero no se muestra lo ocurrido. Kister en casa de Masha le cuenta que Lutchkov disparó al aire y lee a Masha una carta de éste en la que dice: “Ya no caben disculpas. Renuncio a su amor porque sé que nunca será correspondido” y explica que se marcha. Kister decide ir a verle porque es “sua amigo” y está herido. Lutchkov está jugando solo al ajedrez y acude a la habitación de Kister, éste que estaba escribiendo se levanta y se disculpan. Lutchkov le explica que se va a San Petersburgo admitiendo que ha aprendido que con la violencia no se consigue nada. En la sala de billar Lutchkov pide jugar y todos los demás dejándolo solo. Masha escribe una carta. Se produce la boda pero sólo se muestra el banquete con Kister y Masha besándose. Lutchkov llega a la casa pero se queda en la puerta pensativo, mientras dentro están bebiendo y celebrando. Al final Lutchkov entra y abraza a su amigo y besa la mano de Masha. Los tres agarrados de la mano son recibidos con aplausos por el resto de invitados, todos bailan y termina la serie con un encadenado al de cartel “Han visto vds. Novela” y al de “los enemigos de Ivan Turguénev”.

### **5.2.3. Aspectos formales y narrativos:**

La planificación es clásica, aunque destaca el montaje expresivo de la escena del duelo. Se utiliza grúa en panorámica para dar un plano general picado de la escena, se observan los *travellings*, y para dar énfasis al duelo se utiliza un montaje analítico, esto es, a base de encuadres con numerosos planos cortos de corta duración; de esta forma la velocidad sirve para generar tensión y aumentar el interés. De hecho, tras ese montaje al final del capítulo cuatro se deja en *cliffhanger*, para dejar a la audiencia con la suficiente intriga para que desee conocer qué sucede en la siguiente entrega. Por otro lado, destaca la puesta en escena de la casa de Masha recreando el ambiente de la alta sociedad, las ricas telas y el lujoso mobiliario, especialmente se luce en la escena de la fiesta del padre de Masha y en la escena final del festejo de la boda, pues en ambas hay un gran número de extras que realizan coreografías, tanto en parejas como de los bailes folclóricos rusos.

#### **5.2.4. Análisis de las representaciones:**

##### **2.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La historia se desarrolla en Rusia a mediados del siglo XIX al igual que la obra original. En el dramático toda la acción transcurre en espacios interiores excepto el duelo en el bosque entre Kister y Lutchkov que sucede al final del capítulo cuatro y al principio del cinco, no obstante, posiblemente se trata de un decorado.

##### **5.2.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

Los dos protagonistas, el teniente Lutchkov (Roberto Martín), y el teniente Kister (Antonio Canal), son dos personajes antagónicos, que finalmente se convierten en amigos. Lutchkov es un hombre rudo, inculto, que resuelve los conflictos mediante duelos, esto es, mediante la violencia. Kister por su parte es todo lo contrario: es un hombre cultivado, gran lector, de gestos y educación exquisitas –como se ve en el trato en sociedad con la familia de Masha-; incluso es extremadamente pulcro en su aseo y en la limpieza –muy interesante como en la presentación del personaje a su llegada al cuartel lo primero que pide es una escoba para limpiar su habitación él mismo-. Lutchkov admirará las maneras, el comportamiento y la moralidad de Kister, de forma que a pesar de sus malentendidos y de la presencia de Masha que genera conflicto entre ambos, finalmente los dos tenientes forjan una verdadera amistad y Lutchkov incorpora la tolerancia a su vida y en el trato a los demás. Así se exhiben dos modelos de masculinidad diferentes: la de Lutchkov, patriarcal y hegemónica; y la de Kister como nuevo modelo comprensivo, delicado, sin miedo a limpiar por él mismo, con intereses basados en la cultura y en el pacifismo. Como se verá en el siguiente apartado, su relación de “amor-odio” articula una serie de discursos que se pueden leer desde una lectura política del contexto en el que fue producido y emitido el dramático así como una lectura de género en torno al homoerotismo.

#### 5.2.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:

En relación a temáticas relacionadas con las mujeres, surge el personaje de Masha (Emma Cohen<sup>52</sup>). Situada en medio de la disputa entre ambos tenientes, ella se niega a ser tratada como un objeto y va jugando con ambos oficiales, creando malentendidos entre ambos que perjudican a su amistad y los lleva a batirse en duelo. En el fondo se puede entender como una denuncia irónica sobre el tratamiento de las mujeres utilizadas tradicionalmente como objeto de cambio entre varones de distintas generaciones. Sin embargo, el personaje, consciente de la situación, se rebela y utiliza a los dos protagonistas de forma caprichosa. La propia Emma Cohen describía de la siguiente manera su personaje (“*Los enemigos*. Odio, amor, violencia... y un final sorprendente”, *Tele-Radio*, nº 843, 1974: 18-19):

Mi personaje se llama Masha y es un personaje típico de la sociedad rusa anterior a la revolución nihilista. Es una señorita que, al igual que todas las de su tiempo, está supeditada a la autoridad de sus padres. Sin embargo, Masha pertenece al movimiento de emancipación. Es una niña coqueta y víctima de la educación recibida. También tiene sus dudas, sobre todo al sentirse atraída por dos hombres de caracteres totalmente opuestos, poniéndolos a prueba.

No obstante, la presencia de Masha es secundaria en tanto el motor de la historia es la relación de Lutchkov y Kister. Si bien es cierto que la teoría cinematográfica feminista –y psicoanalista- se ha focalizado a menudo en el estudio de las representaciones de la sexualidad en el cine hollywoodiense y el romance heterosexual sigue constituyéndose como un elemento principal, como indican Bordwell, Thompson y Steiger (1997: 18); lo que proponen autoras como Haskell, es que realmente si se realiza un análisis detallado de las historias, éstas confirman frecuentemente la hegemonía del deseo homosocial masculino.

---

<sup>52</sup> La actriz Emma Cohen ya había protagonizado en 1972 el western dirigido por Pilar Miró *Maruja* -de cinco capítulos para el espacio *Novela*- con un notable éxito. Sobre un relato original de Bret Harte, esta adaptación resulta sumamente interesante desde la perspectiva de género en tanto la protagonista es una muchacha mestiza decidida a luchar contra las obligaciones que su familia le impone.

Esta hegemonía se refleja en el subgénero denominado “*buddy film*”, películas que tratan sobre la amistad entre dos hombres y que se caracterizan por la poca importancia o ausencia de las historias románticas, pues al fin y al cabo las mujeres ocupan papeles secundarios siendo el verdadero “romance” la relación existente entre los dos varones protagonistas (Haskell, 1974: 362). Así pues, a lo largo de los cinco capítulos de *Los enemigos* se asisten a largas conversaciones entre Lutchkov y Kister que en muchas ocasiones parecen más una pareja de enamorados que de amigos, de forma evidente, incluidas frases acerca del romance que dan lugar a dobles sentidos y de escenas de celos, como la del primer baile. A continuación se adjunta la segunda conversación de los personajes en el primer capítulo, se produce en la habitación de Kister:

**LUTCHKOV:** ¿Quiénes son estos?

**KISTER:** Goethe y Schiller.

**LUTCHKOV:** Ah, ya... dos grandes poetas alemanes, ¿no es eso?

**KISTER:** Hoy su obra pertenece al mundo entero.

**LUTCHKOV:** Sí, claro. ¿Qué tal la herida? ¿Te duele aún? ¿Qué hiciste ayer?

**KISTER:** Me pasé la tarde leyendo *El ídolo*. Magnífico.

**LUTCHKOV:** Querido Fyodor, te envidio, eres un hombre culto. Sí... envidio tu personalidad. Creo que algo se me pegara estando a tu lado, ¿de qué te ríes?

**KISTER:** De ti.

**LUTCHKOV:** ¿Por qué? ¿Es que es me consideras un idiota?

**KISTER:** No, no, no, más bien un niño. Si no me hubieras desafiado y herido, seguramente nunca habiéramos sido amigos.

**LUTCHKOV:** Estoy avergonzado, ¿quieres que te pida nuevamente perdón? Verás, Fyodor, mi norma de conducta normalmente es violenta, no lo niego. Pero creo que la culpa no es solo mía.

**KISTER:** ¿De quién entonces?

**LUTCHKOV:** De la gente que me rodea.

**KISTER:** No está clara esa explicación.

**LUTCHKOV:** Nada de lo que yo pienso está claro. Verás, Fyodor, desde niño la vida fue muy dura para mí. Poco a poco tuve que ir acostumbrándome a resolver todos los problemas por la fuerza, o por la violencia si lo prefieres.

**KISTER:** Por tus razones de plomo.

**LUTCHKOV:** Sí, pensaba que eran las únicas.

**KISTER:** ¿Pensabas? ¿Es que ya no lo piensas?

**LUTCHKOV:** Ahora estoy lleno de confusión. Verás, antes sentía desprecio por las personas inteligentes y no las escuchaba o las obligaba a callar. Ahora...

**KISTER:** ¿Ahora qué?

**LUTCHKOV:** Ahora me avergüenzo ante ellas. Sufro terriblemente. Solo en tu compañía me encuentro más o menos cómodo. Tú eres un hombre culto y razonas con lógica. Todas tus ideas son claras y están perfectamente ordenadas. Envidio tu personalidad, puedes creerme.

**KISTER:** ¿Te estás burlando de mí? Yo no soy más que un teniente del ejército ruso, como tú.

**LUTCHKOV:** No, Fyodor. No hay en el mundo un nombre igual a otro. Tú eres superior a mí en todo. Hasta en el valor y por eso te envidio. Entiéndeme bien, es una envidia pura, carente de todo rencor.

**KISTER:** Dices que tengo más valor que tú, ¿es que no me viste temblar en el duelo?

**LUTCHKOV:** Era la primera vez que te batías y yo tengo una larga experiencia. Otro cualquiera en tu lugar hubiera dejado llamarse “naster” “kinderbalsa” o cualquier otra cosa peor. Tú en cambio aceptaste sin vacilar, aceptaste batirte conmigo por una tontería. Momentos antes de tu llegada al regimiento había desafiado a Boris Diasovni, y él se calló cobardemente.

**KISTER:** ¡Bien hecho! Igual debí hacer yo, así ahora no tendría este brazo herido.

**LUTCHKOV:** Puede que tengas razón pero... Te hubiera considerado un repugnante cobarde.

**KISTER:** Veo que valoras demasiado lo que los demás piensan de ti y eso no siempre es bueno.

**LUTCHKOV:** Sí, me hace sufrir, me obsesiona, a veces creo que estoy loco.

**KISTER:** De esa locura todos tenemos algo. ¿Sabes cómo se llama? Vanidad.

**LUTCHKOV:** Pues nunca pude suponer que fuera tan vanidoso. Ahora bien, si tú lo dices...

**KISTER:** Tienes un pésimo concepto de ti mismo (...) ¿estuviste enamorado alguna vez? No me respondas si no quieres.

**LUTCHKOV:** Creo que nunca he estado enamorado.

**KISTER:** Porque temes mostrarte tal cual eres ante una mujer, ¿me equivoco? Tienes tan mala opinión de ti que no quieres mostrarte sinceramente a los demás por miedo a que te desprecien.

**LUTCHKOV:** Sí, tú eres la primera persona con la cual me he sincerado. No me importa que sepas cómo soy realmente... creo que a eso se le llama amistad.

**KISTER:** Sí, eso es una verdadera amistad. Debes romper tu aislamiento salir de tu concha y mostrarte ante los demás sin ningún temor a tus defectos o a lo que imaginas que son tus defectos. Piensas que todos los que te rodeamos somos un dechado de virtudes, ¡qué equivocado estás!

**LUTCHKOV:** Ya me he acostumbrado y te garantizo que ya no echo de menos nada.

**KISTER:** ¿Ni siquiera una mujer?

**LUTCHKOV:** No lo sé, de veras que no lo sé.

Esta conversación da lugar a la interpretación de dos subtextos posibles. En primer lugar, una lectura de género en torno al homoerotismo. Este homoerotismo es parte de la diégesis debido a la intensa relación entre los dos varones que lleva a plantear la existencia de una relación homosexual reprimida. Los sentimientos son más patentes en el personaje de Lutchkov. Según Cynthia Fuchs, en el *buddy film*, la homosexualidad se reprime textualmente mediante la presencia marginal de esposas y novias de los dos colegas que sirven para reafirmar su heterosexualidad (Fuchs, 1993: 195).

En el caso de *Los enemigos* la presencia del personaje de Masha no es tan marginal, y además permite presentar un final de lo más transgresor, como sería la posibilidad de un trío. Que el plano final de la serie de cinco episodios sea una celebración en la que los tres personajes entran a un salón cogidos de la mano y vitoreados por los asistentes, resulta cuanto menos sugestivo, un final a lo *Viridiana*. Más allá de si la relación de amor y odio entre Lutchkov y Kister es en el fondo un romance<sup>53</sup>, lo interesante es que muestra cómo las relaciones homosociales masculinas -estén o no basadas en un deseo homoerótico- producen, entre otros efectos sociales, la exclusión de las mujeres de las estructuras de poder, además del mencionado uso de éstas como objeto de intercambio y posesión entre hombres.

<sup>53</sup> Sin embargo, como indica Holmlund, siempre existe el peligro implícito de insistir demasiado en el homoerotismo latente de las películas tipo *buddy film* (1993: 225). Es decir, la búsqueda ilimitada de la homosexualidad reprimida, característica del psicoanálisis y de la teoría *queer*, puede hacer que se desatienda la importancia de las relaciones homosociales y sus consecuentes injusticias sociales.

En segundo lugar, la inserción de los dos protagonistas dentro de una estructura binaria, dicotómica, permite articular una serie de discursos que se pueden leer desde una lectura política que alude al contexto en el que fue producido y emitido el dramático: el año 1974. Subyace un discurso antibelicista y de tolerancia. Como se aprecia en el diálogo anteriormente expuesto, se expresa un alegato a la importancia de la cultura, del respeto al Otro. Incluso de la inutilidad del odio, pues como dicen en otro diálogo, Lutchkov odia a los alemanes y es un “odio heredado durante generaciones”.

Cabe resaltar en este sentido, que el momento álgido de la acción, que es el duelo en el bosque en el episodio cuatro con cliffhanger al episodio cinco, se establece un diálogo que alude a la pena de muerte, y que se adjunta a continuación. En el bosque se encuentran los duelistas Lutchkov y Kister, arbitrados por el Comandante Mayor, el teniente Krulak y el teniente Boris:

**COMANDANTE MAYOR:** Admite de antemano todas las condiciones que se le impongan siempre que el duelo sea a muerte. Deja a su elección las armas, la distancia y todo lo demás.

**TENIENTE KRULAK:** El duelo es algo contrario a la dignidad humana, envilece al hombre, nuestra sociedad debería sentirse avergonzada ante sucesos como este. ¿No lo podríamos evitar, teniente?

**LUTCHKOV:** Me temo que no, señor.

**TENIENTE KRULAK:** No hay fundamento, en realidad Kister no lo ofendió.

**LUTCHKOV:** Es inútil, le conozco bien y sé que no cederá.

**COMANDANTE MAYOR:** Bien. Si es inútil cualquier intento de reconciliación, deme las armas teniente.

**COMANDANTE MAYOR:** Teniente Lutchkov, ¿podríamos evitar este duelo injusto?

**LUTCHKOV:** Sería siempre a costa de mi honor, señor.

**COMANDANTE MAYOR:** ¿Es su última palabra?

**LUTCHKOV:** Sí, señor.

**COMANDANTE MAYOR:** Bien, pero antes debo decirle que me repugna este hecho incalificable. Un duelo siempre ruin e inadmisibles. Espero que no tarde mucho en desaparecer de nuestra sociedad.

**BORIS:** Aún estas a tiempo de evitar este crimen con el que nadie puede estar conforme.

**KISTER:** Comandante, está muy claro que en este duelo yo soy la víctima. Deseo que haga llegar esta carta a mis padres pase lo que pase.



Junto a esta conversación es interesante adjuntar uno de los diálogos finales entre Lutchkov y Kister en el capítulo final:

**LUTCHKOV:** Pensarás que he cambiado mucho, que ya nada tengo que ver con aquel que encontraste a tu llegada a Krylova, y es cierto, he cambiado.

**KISTER:** ¿Y a qué se debe un cambio tan radical?

**LUTCHKOV:** En parte a tu amistad y fundamentalmente al amor que siento por Masha.

**KISTER:** ¿No son válidas, pues, tus razones de plomo?

**LUTCHKOV:** Nunca lo fueron, pero es ahora cuando lo he comprendido. Con la violencia, con las armas nunca se consigue nada serio o que merezca de veras la pena. ¿Desafiándote acaso he llegado a conseguir el amor de Masha?

**KISTER:** ¿Por qué no disparate sobre mí?

**LUTCHKOV:** Me faltó valor. He sido un loco lo sé. Jamás volveré a batirme con nadie. Abomino de todo lo que ha sido mi vida hasta hoy. La soberbia me ha hecho sufrir horriblemente. He pasado muchos años sin amigos, sin amor, sin nada. Fui un solitario, un pobre rencoroso, pero no puedo seguir viviendo así, necesito que seamos amigos aunque nunca más volvamos a vernos.

Las fechas de emisión de *Los enemigos* fueron concretamente entre 18/02/1974 al 22/02/1974. La entrevista del rodaje a Pilar Miró y Emma Cohen (“*Los enemigos. Odio, amor, violencia... y un final sorprendente*”, *Tele-Radio*, nº 843, 1974: 18-19) fue durante el rodaje. En ella, Miró explica que están rodando el dramático a marchas forzadas “en muy escasas ocasiones el factor tiempo estuvo tan ajustado en la agenda de una grabación. Tan es así, que casi podría decirse que esta novela va en directo. De ahí que los actores hayan sido fotografiados con sus normales atuendos”.

Los intentos –o ruegos- del teniente Krulak por evitar que se asesine a Kister, dado que la pericia de Lutchkov y la falta de experiencia de Kister provocará ese desenlace; como su frase: “el duelo es algo contrario a la dignidad humana, envilece al hombre, nuestra sociedad debería sentirse avergonzada ante sucesos como este” sitúan el relato ante el tema de la pena

de muerte. Un mes y una semana más tarde a la emisión, el 2 de marzo de 1974, moriría el anarquista Salvador Puig Antich ejecutado a garrote vil. En aquellas fechas, mientras Salvador esperaba su ejecución, la sociedad – incluidos artistas como Joan Miró, Els Joglars, Lluís Llach- se movilizaba para conseguir su indulto, así como los medios de comunicación seguían el proceso ante la esperanza de una conmutación de la pena. En ese sentido, es posible establecer conexiones con la escena de la ejecución a Kister. Finalmente *Los enemigos* está trufado de alusiones antibelicistas, insertándose no tanto en el llamado “pacto de olvido” sino en un aprendizaje del “nunca más” a modo de lección histórica, por ejemplo con las menciones a los “débiles y derrotados”; o la aceptación de Lutchkov “ahora [es] cuando lo he comprendido. Con la violencia, con las armas nunca se consigue nada serio o que merezca de veras la pena”. Es decir, un subtexto articulado sobre la pedagogía democrática.

#### **5.2.4. Adaptación literaria:**

Se trata de la adaptación de *Los duelistas* de Iván Turgueniev (1847). Es interesante que Miró y Gil Paradela cambiaran el título, pues tiene diferentes connotaciones. Como se ha visto en el apartado anterior se trataba por tanto de articular un discurso político. Del novelista y dramaturgo ruso ya se habían adaptado otras obras previamente en Televisión Española como *Aguas primaverales* (1971) y *Adolescencia* (1972) para *Hora 11*; *Un mes en el campo* (1967) para *Estudio 1*; *Primer amor* (1965), *Padres e hijos* (1972) y *Padres e hijos II* (1978) para *Novela*.

#### **5.2.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

Además de la citada entrevista a Pilar Miró y Emma Cohen sobre el rodaje en *Tele-Radio* (“*Los enemigos*. Odio, amor, violencia... y un final sorprendente”, *Tele-Radio*, 1974, nº 843: 18-19), no se han encontrado más reseñas ni referencias académicas sobre este dramático. No obstante, en el posterior análisis sobre los programas de ficción se abordará el espacio *Novela* (TVE1: 1962-1979). Sí que parece interesante adjuntar la sinopsis que del dramático realiza *Tele-Radio* (1974: 19):

A un regimiento del ejército ruso llega un joven oficial. Allí se encuentra con otro oficial, digamos menos culto que él y que, por cierto, odia todo lo que huele a alemán. Como el recién llegado oficial tiene una ligera apariencia nibelunga, el odio entre ambos militares se va desarrollando hasta el extremo de provocarse un duelo. En el momento cumbre del desafío, el antiguo oficial se da cuenta de que todo es inútil, que lo mejor es hacerse amigos y suspender la violencia. Pensado y hecho, los dos militares se hacen amigos. Poco había de durar tan entrañable amistad. La presencia de una hermosa mujer los separa. Los dos luchan por el amor de ella. Uno de los dos sobra, tiene que desaparecer. Vuelta a las andadas. Pero nuevamente la cordura prevalece. Sea cual sea el elegido por la muchachita, lo más conveniente es la amistad. Así termina *Los enemigos* de la manera más contradictoria.

En la sinopsis destaca el énfasis en el odio que profesa uno de los oficiales al otro pero que acuerdan que “lo mejor es hacerse amigos y suspender la violencia” porque “la cordura prevalece”; y que “Sea cual sea el elegido (...) lo más conveniente es la amistad. Así termina *Los enemigos* de la manera más contradictoria”. Es interesante porque para el/la periodista que escribió esta sinopsis resulta chocante ese desenlace, un final en el que la tolerancia prevalece por encima de las disputas y los rencores.

### 5.3. Cuentos de Giovanni Boccaccio

#### 5.3.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Cuentos de Giovanni Boccaccio</i>
<b>Dirección y realización</b>	Pilar Miró
<b>Guion</b>	Alberto Méndez
<b>Reparto</b>	Charo López, Carmen Maura, Emiliano Redondo, Enrique San Francisco, Gloria Muñoz, Myriam De Maeztu, Amparo Climent, Enric Arredondo, Enriqueta Carballeira, Lola Cordón, Francisco Guijar, Álvaro de Luna, José Guardiola.
<b>Blanco y negro / Color</b>	Color
<b>Duración</b>	56 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	04/03/1974
<b>Franja horaria de emisión</b>	22:15 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Los libros</i>
<b>Género</b>	Drama / Comedia
<b>Ambientación temporal</b>	S. XIV
<b>Ambientación espacial</b>	Italia
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, basado en <i>El Decamerón</i> de Giovanni Boccaccio (1351-1353).
<b>Observaciones</b>	Crítica de Enrique del Corral

### 5.3.2. Argumento del dramático:

Basado en el *Decamerón* del escritor italiano Giovanni Boccaccio, comienza con un prólogo presentado por el académico de la Real Academia Española Guillermo Díaz-Plaja. Este preámbulo, como otros capítulos de la serie *Los libros*, es explicado por el académico como “busto parlante”, cuya imagen se alterna con algunos grabados y pinturas relacionados con el texto. Díaz-Plaja expone el contexto del autor, y la ruptura con las tendencias literarias que éste estableció al centrarse en la realidad cotidiana –la de carne y hueso– alejándose de lo espiritual y de la mística de la muerte. Con esta obra Boccaccio se contraponía a los preceptos de la *Divina comedia* proponiendo en palabras del académico “la comedia humana” porque en “*El Decamerón* se escucha el danzar de la vida”.

El texto literario de partida compila cien cuentos que Boccaccio encuadra en un mismo marco narrativo, esto es, los cuentos son relatados por diez personajes que se han retirado a una villa para aislarse y refugiarse de la peste que asola Florencia durante diez días, de ahí el título. El dramático, pues, comienza con la recreación de ese escenario –un jardín paradisíaco repleto de fuentes y flores– con un narrador que, a modo de maestro de ceremonias, va presentando a cada uno de los jóvenes narradores: siete mujeres y tres hombres. Cada jornada, uno de ellos es nombrado “rey” o “reina” siendo encargado de relatar ese día una historia –bien comedia, bien drama, algunos de mayor extensión, otros más breves– configurando todos ellos las virtudes y defectos del ser humano, con sus engaños, picarescas y lujurias.

Ese maestro de ceremonias es Dioned (Emiliano Redondo), y la primera en relatar un cuento es Emilia (Enriqueta Carballeira). Emilia cuenta la historia de Elisabetta (interpretada por la misma actriz), una muchacha perteneciente a una rica familia de mercaderes de Mesina. Ella se enamora del mozo de almacén, Lorenzo (Enrique San Francisco), lo cual es una deshonra para la fortuna y el apellido de modo que los hermanos le asesinan. El espíritu de Lorenzo le avisa de lo ocurrido indicándole dónde está enterrado su cuerpo, Elisabetta coge su cabeza y la esconde en una maceta de albahaca en sus aposentos. Sus hermanos hartos del aislamiento de su hermana, rompen la

receptáculo descubriendo la cabeza. “Horrorizados por su crimen y avergonzados por su crueldad” huyeron abandonando su fortuna y posesiones mientras Elisabetta “a fuerza de llorar se consumió y murió en silencio”. Como en la obra original, las historias van intercaladas con una breve introducción y una conclusión del narrador en el jardín de la villa, mostrando así la vida diaria de los diez jóvenes; unos interludios que incluyen poemas italianos y canciones populares en verso. La siguiente reina es Filomena (Gloria Muñoz), que en el mismo escenario relata la fábula del señor, el cocinero y la grulla. Posteriormente Elisa (Carmen Maura) cuenta la historia del pintor Calandrino (Álvaro de Luna) y su esposa Tessa (Carmen Maura). Calandrino, un hombre de pocas luces, es engañado por sus dos amigos Bruno (Enric Arredondo) y Buffalmaco (Emiliano Redondo) que le hacen creer que sostener sobre su cabeza una enorme piedra le concede el don de la invisibilidad, tras un malentendido con su esposa, la fábula de carácter cómico finaliza con la reconciliación del matrimonio.

La última reina es Fiametta (Charo López) que cuenta la historia de Federico Alberighi (José Guardiola), un hombre acaudalado de Florencia que perdió toda su fortuna con fiestas y regalos intentando conquistar a la bella Doña Giovanna (Charo López). Ahora a Federico, que vive en una cueva junto al que fue su criado Lucio (Francisco Guijar), sólo le queda como bien un magnífico halcón, su único orgullo, pues es envidia de cazadores y cetreros. Un día que Federico sale con el halcón a disiparse, llega a su cueva junto a una criada Doña Giovanna. Ésta cuenta a Lucio que es viuda y que su hijo, que está muy enfermo, necesita el halcón de Federico para animarse y curarse. Lucio le explica que esa ave es lo único que le queda al infeliz, pero está seguro de que, si ella le ofrece su amistad, no dudará en entregárselo. En el camino, Federico se topa con Doña Giovanna, que le pide una cena en su casa para así conversar sobre un favor que ella requiere. Federico, que sólo dispone de verduras, decide guisar el halcón. En la cena se descubre la tragedia, pero Doña Giovanna conmovida por tamaño sacrificio, se enamora de Federico y lo besa. Finalmente, una vez fallecido el hijo y transcurrido su luto, la pareja se casó. Fiametta rodeada de todos sus compañeros en el jardín es aplaudida; y sobre esa idílica imagen –congelada- se imprimen los títulos de crédito.

### **5.3.3. Aspectos formales y narrativos:**

Destaca una puesta en escena muy cuidada, destaca el vestuario y los escenarios, así como la fotografía. Puesto que *El Decamerón* se considera una obra precursora del Renacimiento, en el dramático se ha intentado recrear el ambiente de dicho movimiento. La recreación de la Italia renacentista se expone especialmente en el marco contextual de la villa de los narradores. Los planos cuyas composiciones, colores y elementos están diseñados para remitir a obras como *La primavera* de Sandro Botticelli, todo ello acompañado por música profana del período. La villa es una alegoría a esas imágenes, los jardines verdes repletos de flores, el columpio, las fuentes, los árboles frutales..., el *beatus ille* en definitiva. Destacan además las localizaciones del cuento de Calandrino, cuya acción se desarrolla en las ruinas de un teatro romano; así como del cuento de Doña Giovanna y Federico, pues éste vive en una cueva acondicionada como morada. En cuanto a la planificación, este último relato es el más experimental formalmente, pues se utilizan *travellings* en ángulos contrapicados, *zooms* y un uso constante de la cámara en mano, que puede deberse al hecho de las dimensiones espaciales de la cueva. También destaca la introducción de Dioneo grabada en *travelling* circular.

En la narrativa destaca la ruptura de la cuarta pared, pues todos los personajes se saben narradores por lo que cuentan su historia mirando directamente a la cámara. Además, se basa en el juego de la metalepsis en la medida en que los narradores se convierten en los personajes de sus historias introduciéndose en sus historias rompiendo el marco ficcional. Por último cabe hacer mención al guion, que es la exhibición de una prosa rica alternada con otros monólogos en verso, como la fábula de Filomena.

### **5.3.4. Análisis de las representaciones:**

#### **5.3.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La acción transcurre en una villa de Florencia (Italia) a mediados del siglo XIV. Si se atiende al prólogo de Dioneo, el retiro del grupo de jóvenes se debe a la gran peste que asola la ciudad, suceso que transcurrió en 1348. La casi totalidad de las escenas están grabadas en exteriores, destacando como se ha indicado la bella villa de los narradores, el teatro romano y la cueva de

Federico. Las escenas en interiores pertenecen al primer cuento de Elisabetta, cuya acción transcurre en la casa y en sus aposentos.

#### **5.3.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

Se trata de un relato coral, de forma que no hay un solo protagonista. Como en los cuentos originales, hay siete mujeres narradoras y tres hombres. Son todos jóvenes alegres y bellos, entregados a los placeres mundanos como se analiza en el siguiente apartado. Todas las historias que cuentan, a pesar de los tintes de tragedia del romance de Elisabetta y Lorenzo y de Doña Giovanna y Federico, son contadas con un tono cómico y ligero. Pues la cabeza de Lorenzo rodando de un sitio para otro y el halcón guisado no dejan de ser situaciones divertidas. No obstante, el único cuento con final trágico es el primero a petición de Fiametta. Como se verá en el siguiente apartado, desde un análisis temático, resultan más sugestivos los narradores de la villa que los cuentos que relatan.

#### **5.3.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

Lo más interesante a nivel discursivo reside en la obra original, esto es, en que se trata de la adaptación de *El Decamerón*, uno de los libros prohibidos por la Iglesia católica, y que tan sólo tres años antes, en 1971, Pier Paolo Pasolini había llevado al cine entre una gran controversia por su alto contenido erótico<sup>54</sup>.

Pilar Miró junto al guionista Alberto Méndez<sup>55</sup> plasman el espíritu de la obra, del *beatus ille* renacentista en las escenas de los narradores de la villa. Ese lugar paradisíaco está repleto de sensualidad y erotismo<sup>56</sup>, con los diez protagonistas besándose, acariciándose, retozando en la hierba todos juntos,

---

<sup>54</sup> Sobre la historia del *Decamerón* en España, ver el artículo de María Dolores Valencia Mirón: "Notas para el estudio de la recepción y censura del *Decamerón* en España" (1995).

<sup>55</sup> Alberto Méndez (Madrid, 1941-2004) fue un escritor militante comunista, conocido por ser el autor de la novela *Los girasoles ciegos* (2004), galardonada con el Premio Nacional de Narrativa del Ministerio de Cultura. Su trayectoria como guionista televisivo fue breve, vinculado en la mayoría de casos a Pilar Miró, con quien trabajó en *Los tres maridos burlados* (1975) para *Cuentos y leyendas*; y en *Eugenia Grandet* (1977), también para *Los libros*.

<sup>56</sup> Igualmente cargada de erotismo es la escena de la cena de Doña Guiovanna en la cueva de Federico, vestida con un generoso y exuberante escote mientras mordisquea con cierta lascivia el ave guisada.



jugando en el columpio, dándose de comer unos a otros... todo ello en actitud relajada, feliz y parsimoniosa en clara referencia a las comunas hippies y al uso de psicotrópicos.

El relato muestra esa revolución sexual perpetrada por los jóvenes italianos en la primera cadena y en horario de máxima audiencia, lo que supone toda una trasgresión. Si bien esas escenas de la villa están repletas de sensualidad, alegorías y dobles sentidos, no es menos cierto que la adaptación de Miró y Méndez sufriera previamente ciertas restricciones censoras. Así lo supone Luis Miguel Fernández en su capítulo sobre el espacio *Los libros*:

No sorprende que interviniese la censura. Lo hizo prohibiendo durante dos años *El retrato de Dorian Gray* por su contenido homosexual, pero es muy probable que lo hiciese también en otros casos, aunque no tengamos los datos que lo certifiquen. No se entiende si no el cambio de monja a seglar del personaje ya mencionado de *Los milagros de Nuestra Señora*, o el final moralizador de uno de los relatos del *Decamerón*, el de la historia de Elisabetta y el asesinato de su amante por sus hermanos, que no existía en el original italiano (2010: 133-134).

Desde luego, el amancebamiento entre una pareja de enamorados como la de Elisabetta y el mozo de almacén Lorenzo no eran imágenes ingenuas. Valga de ejemplo que en uno de sus encuentros nocturnos en los aposentos de ella, se incluye un beso entre los dos personajes de un minuto de duración. Al mismo tiempo el maestro de ceremonias Dioned es un personaje estereotipado explícitamente *queer*, no obstante, el grupo de los diez narradores parece decantarse por una sexualidad libre, sin restricciones. Al inicio del dramático indica así el propósito de su historia, la evasión:

Ya habéis oído hablar de los horrores provocados por la peste en la hermosa ciudad de Florencia, el Arno lleva la muerte en sus aguas pero nosotros no queremos recordar lo que allí hemos visto y oído, hemos venido lejos. Hemos venido aquí, lo bastante lejos de Florencia como para no oír los gritos ni percibir la hediondez de los cadáveres abandonados. Hemos dado la espalda a la muerte y estamos aquí para reivindicar la vida, queremos olvidar el dolor y recobrar la risa, ¿Qué digo la risa? ¡la carcajada!

No es egoísmo el nuestro, pues nada podemos hacer por nuestros conciudadanos, tampoco está dicho que no llegue hasta aquí la muerte, pero si llega, matará a hombres felices (...) Hemos convenido no hablar de cosas tristes si además no son hermosas.

Otra lectura podría entender la comunidad de narradores como una grieta generacional que aventura los cambios que se avecinaban, y que a mediados de 1974, la nueva juventud española no tenía más remedio que intentar evadirse de su propia Florencia apestada “para no oír los gritos ni percibir la hediondez de los cadáveres abandonados”.

#### **5.3.4. Adaptación literaria:**

Se trata de la adaptación de *El Decamerón* del escritor italiano Giovanni Boccaccio, escrito entre 1351 y 1353. En el dramático de Miró se relatan cuatro historias, de las cuales tres transcurren en contextos narrativos exteriores a la villa, mientras que el recitado por Filomena se cuenta directamente a cámara. Esta escena es interesante porque mientras la actriz que interpreta al personaje, Gloria Muñoz, habla a cámara en primer término; en segundo término se pueden observar al resto de sus compañeros jugueteando e incluso representando el relato que ella va narrando.

Otra transformación respecto al original es el señalado en el anterior apartado sobre el cambio moralizante en la historia de Elisabetta y el asesinato de su amante a manos de sus hermanos, que como indica Fernández no figuraba en el libro. En último lugar, por su evidencia no puede dejar de señalarse y es el título del dramático: *Los Cuentos de Giovanni Bocaccio* en lugar de *El Decamerón*. Las razones tal vez estriban en el mito que la Iglesia durante siglos había ido conformando sobre el texto en el imaginario de la sociedad española; de esta forma se aligeraban las connotaciones o incluso se tuviera la intención de que algunos espectadores no llegaran a identificarlo con aquel –y mucho menos con el largometraje de Pasolini- pensando que se trataba en realidad de otro texto de Boccaccio.

### **5.3.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se han encontrado referencias académicas explícitas que analicen el dramático, más allá de las citadas alusiones en el texto sobre el espacio de Los libros de Luis Miguel Fernández (2010). Como reseñas en prensa se adjunta a continuación un extracto de la crítica de Enrique del Corral (“Televisión” ABC, 10/03/1974: 74):

Con errores formales (...) y fallos en la dirección de algunos actores excepto en José Guardiola “que estuvo correcto y no se lanzó a un particular concepto de la farsa; y Charo López, cuya belleza la pone a salvo de cualquier desastre con la ayuda de una gran corrección interpretativa” la verdad es que *Los libros* mantuvo bien su línea de expansión cultural, aunque para nuestro gusto, el ilustre Guillermo Díaz-Plaja no acertó en el tono “visual” del prólogo ni en la vulgarización precisa de la obra de Boccaccio. Aquélla requiere más sencillez, ésta menos lirismo. No obstante, *Los libros* acentuó su énfasis porque, indudablemente, Pilar Miró supo aprovechar la luz y el color de los escenarios naturales para recogerlos con su mejor cromatismo. Y en este aspecto *Los libros* fue, desde luego, recreo para los ojos.

Del Corral centra por completo su análisis en la puesta en escena, en la fotografía y en unas sexistas interpretaciones de los actores y actrices. En ese sentido es interesante porque obvia o elude el contenido, que al respecto convive como “farsa”. Así, los contenidos, la sensualidad y erotismo que emanaba del dramático consiguió resultar incómodo a pesar de todo.

## 5.4. Defensas naturales

### 5.4.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Defensas naturales</i>
<b>Dirección y realización</b>	Pilar Miró
<b>Guion</b>	Leo Anchóriz
<b>Reparto</b>	Carmen Maura, Nuria Carresi, Roberto Martín, Ramón Corroto, José Orjas, Fernando Baeza, Francisco Melgares, Juan Lombardero.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	24 min.
<b>Cadena</b>	TVE2
<b>Fecha de emisión</b>	01/01/1975
<b>Franja horaria de emisión</b>	21:00 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Original</i>
<b>Género</b>	Comedia
<b>Ambientación temporal</b>	Contemporáneo
<b>Ambientación espacial</b>	España, posiblemente Madrid.
<b>Adaptación literaria</b>	No
<b>Observaciones</b>	X

#### 5.4.2. Argumento del dramático:

La acción de esta historia arranca con un grupo de tres actores y una actriz ataviados con trajes del siglo XIX sentados mirando un pequeño televisor que al parecer emite un programa de naturaleza. Un plató con su respectivo decorado y focos, pues se trata de un estudio fotográfico dedicado a la realización de fotonovelas. Mientras los actores esperan viendo la televisión, la directora de la fotonovela, Pino Mirado (Carmen Maura), da instrucciones sobre las posiciones de la cámara y de la iluminación al fotógrafo Valentín (Juan Lombardero) -que habla en inglés-. Se inserta con música naif un fotomontaje que alterna intertítulos con los planos estáticos de esos actores sobre los que se insertan bocadillos con frases propias de un folletín.

Al finalizar la secuencia de montaje, se termina el rodaje y uno de los actores, Gary Peck (Ramón Corroto) se acerca a Pino enseñándole unas fotos suyas. Se quedan solos en el set de rodaje y él le cuenta que ha aceptado el papel protagonista de la nueva película de Urrutia. Gary confiesa su afecto a Pino y le invita a ir a su apartamento, pues explica que lo ha decorado con moqueta, con una botella que hace las veces de lámpara...y que, si le gusta la música clásica, tiene un tocadiscos. Pino rechaza su invitación diciendo que hay muchas cosas que no sabe de ella, como por ejemplo que sólo le gustan los hombres “altos”. De nuevo se insertan otro fotomontaje con el desenlace de la fotonovela -con la misma música-; cuyo último plano es un intertítulo que reza: “No deje de adquirir el próximo fascículo de *Amores de ayer, amores de siempre* el super-éxito editorial de Pino Mirado”. Tras finalizar el rodaje, esta vez se demora otro actor (Roberto Martín) en el set para hablar con Pino. En esta ocasión es ella quien intenta ligar con él y, tras una conversación, Pino lo invita a su casa. Después -a corte- con la misma técnica de fotomontaje se muestra cómo los actores de la fotonovela están en el camerino y Claudia (Nuria Carresi) finge junto a su padre (José Orjas) que a éste le da un infarto – debido a que su hija ha sido deshonrada- para que el protagonista con el que mantiene un idilio (Fernando Baeza) le pida matrimonio y así lo hace. Los últimos planos del fotomontaje son el del actor Roberto en cuyo bocadillo (de pensamiento) se pregunta “Cuando me reclamen, ¿cómo le digo a Pino que me voy?” y el último plano de Pino – de perfil mirando a cámara- cuyo bocadillo

(también de pensamiento) dice: “Todo menos la soledad. Todo... Todo”. Tras ese plano se insertan los títulos de crédito.

#### **5.4.3. Aspectos formales y narrativos:**

La puesta en escena es sencilla, pues se trata de un único espacio, el estudio de grabación. Los planos son generales y de gran economía narrativa. El plano inicial muestra en primer término a los actores viendo la televisión mientras que al fondo se puede observar a la directora hablando con el cámara situados en el decorado. Dentro de este apartado, lo más relevante es el montaje, pues las escenas de rodaje se intercalan con los fotomontajes que ilustran la fotonovela. Éstos a su vez intercalan los primeros planos estáticos de los personajes –que tienen al lado un bocadillo- con intertítulos como si fuera cine mudo. Además, el final incluye un ejercicio de metalepsis en tanto los personajes “reales” son narrados de la forma que lo eran sus personajes “ficticios”, esto es, en vez de diálogos, se muestran en primeros planos estáticos con bocadillos.

#### **5.4.4. Análisis de las representaciones:**

##### **5.4.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La acción transcurre en España, supuestamente en Madrid por la profesión y porque sucede en un estudio de grabación, y de forma contemporánea a la emisión, esto es, la década de los setenta. Toda la acción se desarrolla en espacios interiores: plató y camerino.

##### **5.4.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

La protagonista del dramático es Pino Mirado, encarnada por Carmen Maura. Aunque públicamente dice tener 27 años, confiesa tener algunos más. Viste como una mujer joven de su época, con pantalones de campana, una camisa con cuellos de pico y una rebeca, y su porte está algo masculinizado. Dirige fotonovelas basadas en folletines, pero declara que sus aspiraciones son mayores, pues ese trabajo lo considera como un sustento ya que su mayor disfrute es la escritura. Es una mujer cultivada, leída, que conduce su propio coche y tiene su propio apartamento. En su trabajo como directora es eficiente, -con un gran control de todos los actores y de lo que sucede en el plató-, y también autoritaria, dura pero no antipática -conoce las vidas de los actores y

les pregunta por sus circunstancias-. Su brusquedad se muestra en una escena del rodaje, pues responde a uno de los actores que quiere matizar un aspecto de su personaje: “¡No, los actores no piensan, Manolo!”; y sigue con sus instrucciones mientras a uno le echa colirio “¡Calla y abre los ojos!”, “Tú, niña, acércate más! ¡Descansa Revilla!”.

En cuanto a su vida sentimental, parece más conflictiva. Si bien rechaza claramente la proposición sexual de uno de los actores, por lo visto de éxito en aquel momento; no duda en tomar ella misma la iniciativa cuando desea a otro de los actores. Para Pino el sexo no supone ningún conflicto, ni ninguna dificultad moral, tampoco la maternidad se la presenta como problemática. Su único hándicap es la desconfianza, la cual usa como “defensa natural”, pues teme que le hagan daño como en el pasado; así como el miedo a la soledad. Como se analiza en el siguiente apartado, el personaje de Pino Mirado realmente puede identificarse como el alter ego de la propia Pilar Miró.

#### **5.4.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

Desde el punto de vista de la autoría, este dramático resulta de gran interés en tanto la propia Pilar Miró pone en imágenes el momento vital en el que está. El autor del guion es Leo Anchóriz, también referenciado en uno de los diálogos. La idea de que la protagonista sea en realidad el alter ego de Miró se indica incluso en la breve sinopsis que se adjunta en algunas –no en todas- las fichas informativas de cada pieza del archivo de TVE. En ella se indica lo siguiente: “El argumento de la fotonovela, el programa de televisión y la realidad de los verdaderos protagonistas de la historia se van entremezclando hasta formar un todo”. Esto a su vez configura un ejercicio narrativo a diferentes niveles, que, desde el punto de vista del discurso, resulta aún más interesante.

Se afirma aquí que la protagonista “Pino Mirado” es en realidad Pilar Miró por diversos motivos. En primer lugar por el propio nombre del personaje, cuyo nombre y apellido comienza con las mismas letras. En segundo lugar, por la profesión, se trata de directoras que ponen en imágenes “folletines”, la ficticia en imagen estática, mientras que la verdadera hace televisión. Su vestuario, la forma de expresarse bruscamente y su fama de desagradable con los actores y

los técnicos también coinciden con la imagen pública que de ella se tenía. Tampoco parece casualidad que el fotógrafo de Pino sea extranjero –habla en inglés- cuando el ayudante de realización durante muchos años de Pilar Miró fue Hugo Stiven.

Como este aspecto del dramático resulta de lo más sugestivo a nivel discursivo, se considera necesario adjuntar la conversación entre Pino y el actor<sup>57</sup> al que ella seduce para mostrar cómo es descrita la protagonista. La escena tiene lugar al finalizar el rodaje de la fotonovela y los dos están solos conversando en el plató.

**PINO:** ¿Te han gustado? No te preocupes, a mí tampoco pero por hacer esto me dan algún dinero y yo doy dinero y trabajo a otras personas. Claro que tú esta vez por el papel de verdugo no vas cobrar mucho que digamos ¿eh? una cosa ¿por qué lo haces?

**ROBERTO:** Por eso, por dinero.

**PINO:** ¿Y por qué? Perdona, siempre me pasa lo mismo, pregunto demasiado cuando me interesa algo o alguien.

**ROBERTO:** Gracias. ¿Qué ibas a decir?

**PINO:** Que ¿por qué dejaste de estudiar?

**ROBERTO:** Pues no lo sé, quizá por verdadera falta de vocación. Además las cosas, bueno las cosas no, las circunstancias y los otros se me fueron complicando... total que aquí estoy.

**PINO:** Pues "Welcome", como diría Valentín.

**ROBERTO:** You! Welcome to you!

**PINO:** (ríe) No irás a decirme que tienes un apartamento decorado por ti mismo ¿verdad? ¿Ni que si quiero ver una lámpara que has hecho con una botella, una bota o algo así? ¿Tampoco vas a decirme que me tienes gran afecto y simpatía?

**ROBERTO:** Todavía no, ahora es a mí a quien le toca preguntar (...) ¿Por qué eres tan desconfiada?

**PINO:** ¿Se nota?

**ROBERTO:** Yo sí.

**PINO:** No sé, será por los palos que me han dado.

**ROBERTO:** ¿Palos a ti?

**PINO:** Sí, a mí.

---

<sup>57</sup> El personaje del actor encarnado por Roberto Martín carece de nombre, así que para una lectura sencilla de la transcripción del diálogo aquí se le ha asignado el nombre de "Roberto".



**ROBERTO:** Pero, aunque fracasaras en esto, tienes toda la vida por delante y cientos de caminos donde elegir. Me has dicho que habías cumplido 27 años, ¿no?

**PINO:** Bueno, unos poquitos más, ¿eh? Y, además en esto, como tú dices, no puedo fracasar ni triunfar porque no es mi meta ni lo que quiero hacer. Se trata de ganar algún dinero mientras escribo, que es lo único que me gusta, pero lo hago sin prisas, no tengo prisa, no es como tú, tú sí que tienes prisa. Se nota, aunque no estoy segura de que tú lo estés. Perdona, mis palos han sido afectivos, amigos, amores y eso, ¿te parezco tonta?

**ROBERTO:** No, solamente infantil. ¿Te has parado a pensar cómo los niños y los viejos al no alcanzar la realidad que les rodea, se la crean dentro de sí mismos? No sé si me explico.

**PINO:** Sí, tanto que casi me ofendes (ríe) ¿Y tu tragedia cuál es?

**ROBERTO:** Ya lo he dicho. Me entró la prisa cuando cumplí 30 años, una prisa tonta, como tonta había sido mi espera hasta entonces. De pronto comprendí que el tiempo ya no era mi aliado y decidí no esperar más.

**PINO:** ¿Esperar a qué?

**ROBERTO:** A que cambiara mi entorno ya que yo era incapaz de hacerlo. Que la mentira dejara de serlo y la tibieza y el egoísmo, pero la justicia ha seguido siendo injusta. Mientras yo he sido tachado de rebelde, de resentido y envidioso, así es que ese día, el de mi cumpleaños, opté por jugar en campo contrario aunque en ello me dejara lo mejor de mí. Y mi mayor alegría será la tristeza de ganar (ríe) ¡Qué retórico! ¿no?

**PINO:** ¿Es irremediable?

**ROBERTO:** No lo sé, pero ¿por qué te preocupas? Ya te he dicho que fue una decisión más o menos tonta.

**PINO:** Como el personaje ese de *Rojo y negro*.

**ROBERTO:** Algo así pero en español.

**PINO:** (ríe) Toda una semana hablando y nunca de nosotros. Es natural que hasta hoy no haya empezado a conocerte.

**ROBERTO:** Yo tengo miedo de empezar a hacerlo... ¿Sigue lloviendo?

**PINO:** Sí.

**ROBERTO:** ¡Qué lata! me tengo que ir.

**PINO:** ¿Te llevo?

**ROBERTO:** ¿Otra vez?

**PINO:** Prácticamente me coge de camino, bueno ¿y además qué?

**ROBERTO:** Nada, pero me gustaría ser yo quien te llevara a ti.

**PINO:** (Ríe) ¿Equivocados conceptos de burgués gentil hombre?

**ROBERTO:** Puede, es muy grande el peso de lo aprendido.

**PINO:** Pues estás en un error. Lo que te debería gustar es no llevarme a mi apartamento. Me horroriza, sobre todo si llueve como hoy, por eso busco pretextos para retrasar la llegada. Lo de la medida de la puerta y los nuevos focos era una excusa, aunque sea verdad que necesito a alguien que me ayude a subirlos. ¿Ves como tú también debes empezar a conocerme?

**ROBERTO:** ¿Estás sola?

**PINO:** Mucho ¿y tú?

**ROBERTO:** No estoy seguro, ya me parece que no.

**PINO:** Podríamos ayudarnos o al menos intentarlo. Es tan desesperado mi esfuerzo en busca de... no te rías ¿eh? En busca de alguien a quien poder ofrecer mi posible felicidad que no me importa tomar la iniciativa ni volver a quemarme las manos.

**ROBERTO:** ¿Las pondrías en el fuego por mí?

**PINO:** Sí.

**ROBERTO:** ¿Por qué?

**PINO:** En principio, y aunque te parezca frívolo, porque eres alto.

**ROBERTO:** Vaya te gustan los altos (ella ríe) Te presentaré a Leo Anchóriz (ríen los dos). Bien, en principio te gustan los hombres altos ¿y en final?

**PINO:** Todavía no sé cuál será.

**ROBERTO:** ¿Tan importante es para ti la altura? ¿Dónde está tu feminismo de mujer inteligente, ejemplo de actividad e independencia?

**PINO:** Ya lo has descubierto. En el fondo siempre busco protección. No sé cómo ni de quién.

**ROBERTO:** ¿Tu padre era alto?

**PINO:** Sí.

**ROBERTO:** ¿Recuerdas si cuando eras pequeña y tu madre...?

**PINO:** Ay, corta, corta (ríe) tampoco hay que pasarse, ya tendremos más días (ríen los dos) ¿Vamos a mi casa o a la tuya?

**ROBERTO:** Yo no tengo casa.

**PINO:** No estoy segura, ya me parece que sí.

Pilar Miró construyó desde temprano una imagen pública sobre sí misma. Desde temprano, en la década de los sesenta, porque ya en su faceta como periodista en la revista *Tele-Radio* muestra un afán por ser una profesional reconocida. Tanto es así que en abril de 1966 protagonizó su primera portada de la revista *Tele-Radio* (nº 432). En ella, ya con su característico pelo corto, aparece sentada en una cabina de locución pero en lugar de posar ante la cámara, se muestra sorprendida por el fotógrafo en plena jornada de trabajo. Esta decisión no es baladí pues supone poner el foco

en su faceta profesional. Desde entonces, la realizadora fue construyendo una especie de “mito” alrededor de su figura: el de una mujer profesional inteligente y ambiciosa de carácter duro.

Las investigaciones académicas –citadas en el apartado del Estado de la Cuestión- que han abordado la película *Gary Cooper que estás en los cielos* analizan como uno de sus principales ejes su carácter autobiográfico. Por ejemplo, Begoña Siles al respecto indica: “Obviamente, en el relato de *Gary Cooper que estás en los cielos* se producen una serie de intersecciones entre lo extratextual y lo textual. Entre el sujeto que escribe, el sujeto extratextual, Pilar Miró, y el sujeto textual, el sujeto del enunciado, Andrea Soriano” (2006: 54). Siles destaca además que el texto –el largometraje- deja bien claro su procedencia. “Como una obsesión, quiere dejar su huella, su firma, esa ficción enunciada en ese texto, en ese relato. ‘Una película de Pilar Miró’, ‘Una película dirigida por Pilar Miró’” (2006: 54). Esta idea se repite en el dramático *Defensas naturales*, no obstante, esa firma en televisión siempre es “Dirección y realización: Pilar Miró” -a lo que se añade el crédito de guion en algunos títulos-, repitiéndose siempre al inicio y al final de cada emisión. Según Begoña Siles estos créditos fuerzan al relato a hablar de su enunciador, de la figura extratextual que creó el relato a partir del uso de un sujeto en el universo de ficción que suponga la réplica del sujeto de la enunciación; esta idea la expresa asimismo Tomás R. Cidón (1981: 196), citado en Siles (2006: 54-55), de la siguiente manera:

*Gary Cooper que estás en los cielos* es en gran medida una película autobiográfica. El paralelismo entre esa realizadora de televisión tan magníficamente encarnada por Mercedes Sampietro y la trayectoria profesional de Pilar Miró, no puede ser más exacto. Claro que, por otra parte, en ningún momento pretende la directora ocultar ese paralelismo. Al contrario, se ha sometido a él gustosamente, e incluso cabe sospechar que su único objetivo haya sido el de reflejar lo más fiel posible, a través de Andrea Soriano, sus propias vivencias.

En el caso del dramático *Defensas naturales*, los hechos y experiencias personales que comparten tanto el sujeto textual como el sujeto textual son: ambas mujeres trabajan poniendo en imágenes “folletines” –como se indicó en el anterior apartado- pero aspiran a escribir sus propias obras –en el caso de Pino no explicita que sea cine-; su carácter y autoritarismo en el set de rodaje, su hostilidad y su relación con la soledad. En la conversación, Pino explica que su actitud de desconfianza viene justificada por “los palos que me han dado” - “los palos han sido afectivos, amigos, amores y eso” y que, por tanto, la han curtido. El dramático puede entenderse en última instancia como una “justificación” o “auto-reflexión” sobre la fama que Pilar Miró habría adquirido en los estudios de Prado del Rey como realizadora.

“En el fondo siempre busco protección. No sé cómo ni de quién” explica Pino y esa protección, su carácter, lo entienda ella como “defensa natural”. El título del dramático, *Defensas naturales*, vendría dado por el programa que al inicio están viendo los actores de la fotonovela en un pequeño televisor. El presentador de televisión, que imita -o mejor dicho parodia- la voz de Félix Rodríguez de la Fuente, explica engoladamente cómo funciona el camuflaje a modo de defensa natural de algunos animales:

(...) armas ofensivas sino de las que utilizan algunos animales para defenderse y poder andar por la vida sin ser avasallados cuando no devorados por otras especies más fuertes que ellos. Hablaremos del puercoespín, que eriza sus púas al menor asomo de peligro impidiendo así que el enemigo se acerque; nos explicaremos por qué la mofeta, ese animalillo peludo y suave, posee unas glándulas capaces de expeler uno de los peores olores del mundo; comprenderemos cómo las avispas al poseer un aguijón y un veneno que no dudan en utilizar pueden permitirse el lujo de su bella forma y de sus llamativos colores. En sucesivos programas nos ocuparemos del camaleón y del insecto palo (...) los himenópteros que utilizan sus alas para desviar hacia ellos la atención de sus insectívoros enemigos (...)

El título *Defensas naturales* articula entonces un doble sentido: en un primer nivel es el tema del documental y, al mismo tiempo, en un segundo sentido más simbólico, representa los mecanismos que llevan a Pino / Pilar a

ser como es, las razones de su compleja personalidad, de su afamado carácter complicado con los demás.

En el dramático Miró reflexiona sobre las nuevas mujeres profesionales sin cargas familiares, sobre la libertad sexual y el deseo femenino así como del feminismo per sé. Pino tiene su propio coche y en otras ocasiones ha llevado a Roberto a su casa. Esta circunstancia es interesante a dos niveles. En primer lugar, la propia Pilar Miró conducía un “flamante Seiscientos de segunda mano, su nueva adquisición, algo insólito entre estudiantes, la mayoría progres y poco pudientes. Una chica independiente y con coche propio era el colmo de la modernidad entre aquellos jóvenes soñadores que iban a cambiar el mundo con sus películas” (Galán, 2006: 60). Igualmente, su condición de conductora aparece reflejada en algunas de sus entrevistas de *Tele-Radio* de 1974, en las que además aparece fotografiada entre automóviles aparcados en la calle. En segundo lugar, en el dramático Roberto no quiere ser siempre el pasajero, “Me gustaría ser yo quien te llevara a ti” a lo que Pino se burla: “¿Equivocados conceptos de burgués gentil hombre?”, y Roberto contesta “Puede, es muy grande el peso de lo aprendido”<sup>58</sup>. Pino concluye que si piensa así está en un error. La pesadumbre que le produce a Roberto ser llevado todos los días por Pino en realidad refleja una lucha de poder. Ambos son conscientes de que ese hecho provoca que la masculinidad de Roberto quede resentida. Él admite que su educación –patriarcal- le impide ceder el poder. Pino afirma que ya es momento de que ese modelo de masculinidad hegemónica sea superado.

La soledad es otra de los temas en los que hace hincapié el personaje de Pino. Cuando Roberto le pregunta si está sola ella responde: “Sí, mucho”; y en el plano final del dramático, pues es el plano de Pino (enmarcada como personaje de la fotonovela) pensando (bocadillo): “Todo menos la soledad. Todo... Todo”, y a continuación se insertan los títulos de crédito. En esta investigación se propone la idea de que Pilar Miró articuló desde el principio

---

<sup>58</sup> El personaje interpretado por Roberto Martín resulta muy interesante desde la perspectiva de género. Es un hombre –culto, urbano, de profesión liberal-, que siente amenazada su masculinidad ante la personalidad de una mujer como Pino, que no tiene trabajo ni estudios, y se insinúa que tiene una esposa e hijos de los que está separado. Todo ello lo lleva a una especie de crisis existencial.

una imagen de sí misma en los medios que ayudara a alimentar su “mito” o su figura y que, se entiende, la permitiera empoderarse<sup>59</sup>. Pilar Miró hacía gala de su soledad en sus entrevistas concedidas a los medios durante esa época, aunque ya en 1970 en una encuesta realizada por la revista *Tele-Radio* (“Encuesta *Tele-Radio*: Cómo van a pasar la nochebuena y qué esperan de 1971” *Tele-Radio*, nº 678, 1970: 16) indicaba lo siguiente: “¿Cómo va a pasar la Nochebuena? En mi casa. Absolutamente sola; ¿Qué espera de 1971? Poder sentarme a la puerta de mi casa y esperar hasta que pase el cadáver de mi enemigo. Después, pasar las próximas Navidades en la Isla de Pascua”.

Este dramático se emitió el 1 de enero 1975, unos meses antes, Pilar Miró era entrevistada en varias ocasiones por *Tele-Radio*. Una de ellas, realizada en abril, llevaba el título: “Pilar (Miró) en busca de sus soledad” (*Tele-Radio*, nº 855, 1974: 20-24). En sus páginas daba cuenta de varios de los paralelismos que se advierten en la Pino de *Defensas naturales*. Por ejemplo, los catorce años que llevaba trabajando en el medio televisivo; y su carácter irascible<sup>60</sup>: “A veces ni sé las burradas que digo (...) En muchas ocasiones me dan unas pataletas tremendas; tampoco soluciona nada, pero se me pasa el cabreo. También me da por reír y estar tranquila, pero eso depende del estado de ánimo” (1974: 22); así como de su deseo por dirigir cine: “Me gustaría dirigir una película, pero... Es cierto que para hacerlo, se necesita buscar una serie de contactos con mucha gente diversa, y yo no los tengo” (1974: 24); y su sentimiento de *impasse* en televisión: “He rebajado bastante mi capítulo de ilusiones (...) Se me han ido pasando, con el tiempo, muchas de las fiebres que he ido padeciendo” (1974: 22).

---

<sup>59</sup> No obstante, esta cuestión sólo podría abordarse en una investigación más amplia enfocada únicamente en la imagen de Pilar Miró en los medios de comunicación. Su defenestración pública que la llevó a la dimisión en 1988 debe entenderse, desde una perspectiva feminista, dentro de las dificultades de empoderamiento de las mujeres políticas. Ya existen algunos trabajos que abordan la imagen pública de Miró como el citado texto de Carmen González Marín y Rocío Orsi Portalo titulado “Pilar Miró: A Troubled Account” (2015).

<sup>60</sup> En otra entrevista realizada por Nono Hidalgo en febrero de 1975, Miró vuelve a destacar su carácter en el trabajo: “Tengo prontos horrosos pero me llevo bien con todos. Creo que tengo sentido del humor, y por ello trabajo en armonía” (“Pilar Miró. Una realizadora enamorada de su trabajo. Sin él no podría vivir”, *Tele-Radio*, nº 894, 1975: 12).

Retomando el tema de la soledad, en esa misma entrevista a *Tele-Radio* se destaca en negrita y en mayúscula su siguiente afirmación: “No quiero perder el tiempo. Me gusta estar sola. Me encuentro muy bien sola” (1974: 22). “Vivo sola pero me gusta la soledad y salir de casa sólo para darle una vuelta a mi perro. A esta soledad me han llevado muchas cosas (...) Me encuentro muy bien” (1974: 24). Ese afán por destacar la soledad como una circunstancia o rasgo de su personalidad puede entenderse como el deseo de la realizadora por describirse como artista: la soledad del artista, que, al igual que el héroe, está solo. Esto es, auto-inscribirse en la imagen estereotípica del “artista” para convertirse en ello, pues su deseo era ser directora de cine, y ella concebía el cine como arte, como explica en la entrevista de *Tele-Radio* (nº 855) referenciada arriba. En última instancia, hasta el tema musical que suena tanto en los créditos iniciales como finales, *Bye Bye Baby* de Marilyn Monroe, habla sobre la soledad de una mujer que escribe un diario, práctica que, según sus biógrafos, realizaba la directora.

El dramático también aborda el feminismo. Pilar confiesa a Roberto que apostaría por una relación con él poniendo incluso “la mano en el fuego” sin miedo a quemarse porque “es alto”, esto es, la única razón es su altura. Él responde: “¿Tan importante es para ti la altura? ¿Dónde está tu feminismo de mujer inteligente, ejemplo de actividad e independencia?” Además de lo chocante que pudiera resultar que una mujer sólo estuviera interesada por un hombre en términos físicos, esta declaración es importante por la palabra “feminismo”. En las entrevistas a Pilar Miró siempre aparecía en un determinado momento su condición de “mujer realizadora” que le llevaban a preguntas acerca de sus problemas de empoderamiento, de si se consideraba feminista o no. Esta idea se aborda en el posterior análisis de la investigación dedicado a las relaciones con el feminismo de las tres creadoras. Aquí simplemente se resalta esa enunciación del “feminismo” y de la denominación de Pino como feminista por parte de Roberto, afirmación a la que Pino no replica.

Su propuesta como nuevo modelo de mujer, de una mujer moderna, reflejado en el personaje de Pino Mirado se muestra también en cómo

abiertamente ella toma la iniciativa sexual. Sin miramientos, directa, Pino pregunta: “¿Vamos a mi casa o a la tuya?”. Tampoco se había escandalizado previamente cuando el día anterior Gary Peck le hizo la propuesta de la misma manera aunque con más rodeos. Es interesante porque, además, hace la propuesta sexual a un hombre que se insinúa está casado –aunque no convive con la familia-. Esta desmitificación del sexo también se muestra en *Defensas naturales* en la jocosidad de la escena en la que Claudia y su padre hablan de forma esperpéntica sobre las relaciones sexuales y “¡la honra!” obligando al otro actor a casarse mientras su padre finge un infarto al enterarse de la situación. El actor dice: “si es preciso me casaré contigo” a lo que ella responde: “Sí, mi honra se salvará pero ¿mi padre se salvará? ¿Dónde están las pastillas, dónde?”. Una escena en la que Miró parodia los discursos y temáticas de los dramáticos que dirige y, por ende, se burla de las narrativas sobre la virginidad y de la mujer entendida como mercancía entre varones.

Por último, cabe destacar un último elemento de *Defensas naturales* que supondría otro paralelismo con la vida y obra cinematográfica de Pilar Miró: el personaje llamado “Gary Peck”. La conocida obsesión de Miró por Gary Cooper le llevó incluso a titular a su película de 1980, *Gary Cooper que estás en los cielos*; así como que el personaje de Pino Mirado sea encarnado por Carmen Maura, pues Maura encarnará a “Begoña” en dicho largometraje, un personaje que ha sido identificado con Josefina Molina. En definitiva, así inauguraba el año 1975, el día de año nuevo, Pilar Miró, con *Defensas naturales*. Toda una declaración de intenciones en la construcción de su figura, de su imagen pública. Si bien en un apartado posterior se abordará el tema de la autoría, es interesante finalizar este epígrafe resaltando la importancia del rescate de estas piezas televisivas que sin duda ayudan a conformar el puzle que supone abordar la obra de una mujer creadora.

#### **5.4.4. Adaptación literaria:**

No es una adaptación literaria.



#### **5.4.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se han encontrado reseñas en prensa ni referencias académicas sobre este dramático. Sin embargo, en el posterior análisis sobre los programas de ficción se abordará el espacio *Original* (TVE2: 1974-1977).

## 5.5. Ópera en Marineda

### 5.5.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Ópera en Marineda</i>
<b>Dirección y realización</b>	Pilar Miró
<b>Guion</b>	Rafael J. Salvia y Rafael García Serrano
<b>Reparto</b>	Leo Anchóriz, Manuel Zarzo, Emilio Laguna, Estanis González, Pedro del Río, Alfonso del Real, Concha Goyanes, Carmen Maura, Raúl Sender, Francisco Balcells, Félix Roateta, Blanca Sendino, Consuelo Vivares, Maite Tojar Tania Ballester, Concepción Gómez Conde, Rosa Vicente, Clara Benayas, Trinidad Rugero, Chus Lampreave, Francisco Melgares, José Antonio Correa, Charo López.
<b>Blanco y negro / Color</b>	Color
<b>Duración</b>	54 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	14/01/1975
<b>Franja horaria de emisión</b>	22:30 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Cuentos y leyendas</i> (segunda etapa)
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	1892 (fines del siglo XIX)
<b>Ambientación espacial</b>	Marineda (La Coruña)
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre <i>Por el arte</i> en los <i>Cuentos de Marineda</i> , de Emilia Pardo Bazán (1892).
<b>Observaciones</b>	Noticia del rodaje con declaraciones de Miró.

### **5.5.2. Argumento del dramático:**

La acción se sitúa en Marineda, un pueblecito gallego, a finales del siglo pasado. Allí recalca Estévez (Leo Anchóriz) funcionario de Hacienda y melómano empedernido, que constantemente se queja de haberse visto obligado a abandonar Madrid y las funciones del Teatro Real. Sus amigos, Capitán Luna (Emilio Laguna) y Mario (Manolo Zarzo) lo acompañan siempre a la ópera, allí se encuentran con dos damas de clase alta, Celestina (Concha Goyanes) y Natividad (Carmen Maura), a las cuales Estévez suele observar por sus binoculares.

Al cabo de unos meses, una compañía italiana de ópera actúa en Marineda, y Estévez, que suele redactar unas furibundas críticas musicales en el diario local, se deshace esta vez en alabanzas a la soprano Duchesini (Charo López), una mujer de gran belleza pero escaso talento. Estévez, que acostumbra a hablar solo por las noches con su almohada como si ésta fuera una persona, comienza a mantener conversaciones imaginarias con Duchesini, se la imagina en ropa interior, incluso se la figura vestida de novia. A pesar de las críticas de sus amigos, Estévez continúa admirando a la soprano y se crea una fantasía en la que ella le habla a él, la oye en su mente. Esta situación le hace feliz y, sobre ese primer plano de Estévez sonriendo y pensando en ella mientras sus amigos la critican, se insertan los títulos de crédito.

### **5.5.3. Aspectos formales y narrativos:**

La puesta en escena está muy cuidada, tanto en los exteriores que simulan una ciudad decimonónica gallega –el rodaje se hizo en Santiago de Compostela–, en los que incluso aparecen carruajes tirados por caballos, como en la escenografía de interiores, por ejemplo las escenas en el salón del café y en la ópera, que recrean ambientes refinados de la alta burguesía. Asimismo el vestuario tanto de los personajes masculinos como femeninos es propicio, cuyas ricas telas de colores vivos resaltan a ser una producción a color. La planificación clásica destaca por la economía de los planos generales caracterizados por su economía narrativa. Desde el punto de vista formal, lo más interesante es el juego con el punto de vista en las escenas de la ópera, pues éstas están compuestas en su mayoría por planos subjetivos y el uso de

*zoom*. Miró utiliza máscaras para simular el encuadre de los binoculares. Estos planos con las máscaras se alternan con los de la mirada sin ellos hacia los diferentes palcos en los que se sitúan los personajes. Asimismo destaca el plano final que es un primer plano del protagonista mirando a cámara mientras en *voice-over* le habla la soprano en italiano.

#### **5.5.4. Análisis de las representaciones:**

##### **5.5.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La acción se sitúa en Marineda, un pueblecito gallego, a finales del siglo pasado, en uno de los carteles informativos de la ópera se muestra como fecha: abril de 1892. La historia se desarrolla en interiores mayoritariamente -el dormitorio de Estévez, la casa de las vecinas, el salón del café, la taquilla y la ópera-, éstas se alternan con escenas en exteriores por ejemplo los paseos de Estévez por la ciudad, visitando un parque y caminando por el paseo marítimo.

##### **5.5.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

Estévez, encarnado por Leo Anchóriz, es un hombre de mediana edad, ataviado con levita, gafas, sombrero de copa y espeso bigote, es un funcionario de Hacienda que ha sido destinado a Marineda cuando antes vivía en Madrid, donde disfrutaba de la ópera. Vive solo y no se le conoce familia. Frecuenta un café de tertulias en el que lee el periódico y donde se encuentra con sus otros amigos, de igual perfil, el Capitán Luna y Mario. Cultos y de la alta burguesía, disfrutaban asistiendo a la ópera y discutiendo en el salón sobre cultura, política y arte. Por las noches en su dormitorio, vestido con camisón y gorro, gusta de hacer muecas o imitar ópera ante el espejo antes de saltar infantilmente a la cama y dormirse. Esa es su rutina diaria. Sin embargo, todo cambia la noche en que asiste a la ópera y queda prendado de la prima soprano Duchesini. A partir de entonces se obsesionará con ella y fantaseará manteniendo diálogos mentales con ella. Y es entonces cuando Estévez será feliz realmente.

#### **5.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

La obra de la escritora Emilia Pardo Bazán ha sido profusamente analizada por la academia desde diferentes ópticas, pues es una de las escasas mujeres dentro del canon literario español, entre las cuales está la perspectiva de

género. En este sentido, existe una amplia bibliografía feminista sobre la obra de Pardo Bazán<sup>61</sup>. De la autora se ha destacado su lucha en contra de los valores sexistas de la sociedad de su época, criticando las dificultades de empoderamiento, de la independencia de las mujeres, y preocupándose por aquello que denominaba el “problema femenino”. Resulta paradójico que, a pesar de que la materia prima fuera escrita por Pardo Bazán, los guionistas seleccionados para su adaptación fueran Rafael J. Salvia -conocido por ser uno de los guionistas más prolíficos de aquellas películas denominadas despectivamente “españoladas”- y Rafael García Serrano, escritor falangista. No obstante, se reitera, Pardo Bazán es de las pocas mujeres en el canon literario español. Así, como se verá a continuación, el dramático presenta tensiones discursivas en lo referente al género. Por un lado, lo que los diálogos cuentan y, por otra, cómo Pilar Miró los pone en imágenes, pues ésta, en definitiva, va a jugar con la mirada, a deconstruir la mirada androcéntrica.

En el presente dramático desde una perspectiva de género se pueden analizar dos aspectos<sup>62</sup>. En primer lugar, el tema de la mirada. Se ha indicado en el apartado sobre cuestiones formales el protagonismo del punto de vista subjetivo en las escenas de la ópera. Así, desde la perspectiva de Estévez, se observa a la soprano (Charo López) en diferentes planos –mediante transiciones a corte- cómo va cambiando de vestuario: primero lleva un vestido azul, a corte otro vestido negro, a corte otro vestido blanco. Sin embargo, antes se la había imaginado sugerentemente: primero en un plano en el que sólo se enfocan las piernas con los pololos; después un plano en el que se muestra parte de los pololos y los zapatos; y en otra ocasión, un primer plano de ella con su melena larga suelta. Estos planos se alternan con los reales en los que ella canta ópera vestida apropiadamente, es decir, con los vestidos, antes indicados, de diferentes colores. Tras esos planos imaginarios de las partes del

---

<sup>61</sup> Entre la profusa bibliografía sobre la autora desde una perspectiva de género, se pueden destacar por su relación con el dramático aquí analizado, el artículo de María Ángeles Cantero Rosales “El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán” (2011) y, por versar sobre los cuentos, el de María Elena Ojea Fernández titulado “Narrativa feminista en los cuentos de la Condesa de Pardo Bazán” (2000).

<sup>62</sup> También cabe señalar las duras críticas que los amigos de Estévez hacen sobre la soprano, comentarios centrados exclusivamente en su cuerpo, objetualizándolo y ninguneando a la artista. La actitud de éstos se ridiculiza, por su puerilidad y machismo, comentarios de los que Estévez hace caso omiso.

cuerpo de la soprano, a corte se pasa a un plano en el que desde otro palco Celestina (Concha Goyanes) y Natividad (Carmen Maura) miran con odio a Estévez, como si le hubieran sorprendido fantaseando, a lo que él reacciona bajando los binoculares avergonzado. Esta escena es interesante en primer lugar porque muestra claramente los postulados de Mulvey sobre la mirada, el sujeto y el objeto. Estévez divide el cuerpo de la soprano en las partes que le resultan “eróticas”: un plano del corsé, otro de las piernas, de los pies y otro del cabello. Sin embargo, Miró con la consecución del plano de las otras mujeres mirando a Estévez supone una reprimenda de la que él se avergüenza. Al mismo tiempo, Miró parodia ese fetichismo al mostrar la ridiculez que suponen las piernas con pololos, los zapatos, y el corsé, especialmente los blancos, amplios y largos –hasta el tobillo prácticamente- pololos. Es decir, no sólo se reprende esa mirada masculina metonímica sino que a la vez se ridiculiza el fetichismo en torno a la erotización del cuerpo femenino.

En segundo lugar, quizá más interesante, se articula un discurso en torno a la división sexual de los espacios. Estévez y sus amigos se mueven en el espacio público, en espacios masculinizados. En la ópera la mayoría de palcos están ocupados por varones con su mismo perfil –de clase alta, cultos, etc.- como el palco de Estévez y sus amigos. A su vez Estévez, el Capitán Luna y Mario, y a veces otros hombres, frecuentan o pasan el tiempo en el café de tertulias, fumando puros y bebiendo alcohol. Ese café, al que sólo asisten hombres, está decorado por moquetas y cortinajes, grandes sillones en los que los personajes se sientan a leer el periódico<sup>63</sup> y a debatir sobre cultura y política, aunque en realidad la única alusión política es la mención a la desidia que les produce hablar de Cánovas y Sagasta, por lo que prefieren hablar de arte. Es un ambiente rico, cultivado y refinado, reservado exclusivamente a los varones de esa alta burguesía.

En contraposición a este ambiente se muestran los espacios femeninos, los cuales aparecen sólo al inicio del dramático. Estos espacios están

---

<sup>63</sup> De forma anecdótica, el taquillero del teatro interpretado por Félix Rotaeta lee un periódico titulado *EL PAÍS*, que incluso tiene una tipografía similar al del periódico español, sin embargo cronológicamente parece imposible considerarlo una alusión a éste.

habitados por unos personajes que no existen en el texto original de Pardo Bazán: las vecinas de Estévez. Se trata de una mujer anciana –vestida completamente de negro- que tiene tres hijas -vestidas completamente de blanco. Estas mujeres sólo aparecen en un par de escenas al inicio del dramático y se dedican a espiar a través de la ventana<sup>64</sup> al protagonista, sobre el que especulan y cotillean. Si bien su inserción en el relato sirve para describir quién es Estévez –es un hombre soltero, que trabaja en Hacienda...-, también ofrece el contraste entre el espacio público masculino y el espacio privado de las mujeres.

Estas escenas muestran a la madre cosiendo mientras las muchachas casaderas cultivan su virtuosismo: leyendo novelas, tocando el piano y cantando, en definitiva unos planos que bien podrían pertenecer a la adaptación televisiva de una novela de Jane Austen. Como se indicaba al principio de este apartado, Emilia Pardo Bazán criticó precisamente la ausencia de las mujeres en el espacio público, por ejemplo como se observa en el dramático en los salones de tertulias –caldo de cultivo intelectual-, así como la sublimación de la mujer entendida como “ángel del hogar” –en las escenas de las vecinas- o como objeto –la soprano en el escenario-; y todos esos discursos precisamente, aunque el protagonista sea un varón como Estévez, se articula en este dramático.

#### **5.5.4. Adaptación literaria:**

Se trata –según los créditos iniciales- de la “libre adaptación del cuento *Por el arte*”. Este relato pertenece a los *Cuentos de Marineda*, de Emilia Pardo Bazán (1892). El cuento de Pardo Bazán está narrado en primera persona siendo Estévez el protagonista. En el caso del dramático, no sólo se asiste a la perspectiva de Estévez, que igualmente es el protagonista, pues se muestran unas escenas en las que él no está presente y precisamente, ese cambio respecto al texto original, son las escenas protagonizadas por mujeres en el dramático que además no aparecen en el cuento. En este sentido, el cambio

---

<sup>64</sup> La figura de “las ventaneras” ha sido recuperada por la teoría feminista. Un artículo interesante al respecto es “La mujer ventanera’ en la poesía de Carmen Martín Gaité”, de Iñaki Torre Fica (2001).

principal de la adaptación televisiva reside en la inclusión de las escenas de las cuatro vecinas comentadas en el apartado anterior.

#### **5.5.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se han encontrado reseñas en prensa. Sólo se ha encontrado una breve noticia en *ABC* sobre el rodaje en Santiago de Compostela. En ella se incluyen unas palabras de Miró “La rodamos en Santiago y no en La Coruña porque La Coruña está excesivamente modernizada. Lo que buscamos no es tanto como que se vea Santiago, sino el carácter de una ciudad gallega” (*ABC*, 28/11/1974: 47). Esta declaración sirve para reflejar la meticulosidad de la puesta en escena del dramático. Por otro lado, tampoco se han obtenido referencias académicas que aborden *Ópera en Marineda*, únicamente la mención de Luis Miguel Fernández en su capítulo sobre el espacio *Cuentos y leyendas*: “Los directores más avisados se sirvieron de la libertad que TVE les concedía para, en el uso de su independencia creadora, elaborar unos productos que tenían menos que ver con el texto literario de origen que con sus propias preocupaciones estéticas, cuajando en ciertos momentos (...) [y] con resultados más o menos discutibles en ocasiones (*Ópera en Marineda*)” (2010: 315).



## 5.6. La instancia

### 5.6.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>La instancia</i>
<b>Dirección y realización</b>	Pilar Miró
<b>Guion</b>	José A. Lluch
<b>Reparto</b>	José Orjas, Pedro del Río, Álvaro de Luna, Juan Lombardero, Fernando Conde, Félix Rotaeta.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	20 min.
<b>Cadena</b>	TVE2
<b>Fecha de emisión</b>	22/01/1975
<b>Franja horaria de emisión</b>	23:00 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Escritores de hoy</i>
<b>Género</b>	Comedia
<b>Ambientación temporal</b>	Restauración
<b>Ambientación espacial</b>	España
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre un relato de Rafael García Serrano.
<b>Observaciones</b>	X

### **5.6.2. Argumento del dramático:**

Dos jóvenes, Muruzábal (Juan Lombardero) y Laína (Pedro del Río) llegan al Gobierno Civil para entregar una instancia en la que solicitan les sea autorizada la constitución de una sociedad recreativa que pretende dedicarse a practicar y promocionar el fútbol. El ordenanza mayor (José Orjas) es un hombre anciano, de carácter tranquilo y afable, que está tomando su cafelito de todas las mañanas llevado por un criado (Félix Rotaeta). El ordenanza, molesto por tener que realizar una gestión impropia de su cargo sino de un bedel, se ve obligado por los jóvenes, en su insistencia, a tener que pasar la solicitud al señor secretario. El ordenanza, pues, acude al despacho del intermediario, Laureano (Álvaro de Luna). Éste se encuentra desayunando café con croissants mientras admira su colección de sellos, y despacha al ordenanza diciendo “dícales que vuelvan el próximo jueves, que estoy muy liado”, no obstante, echa un vistazo a la instancia y se dirige con ella al despacho del gobernador. El gobernador (Pedro del Río) es un hombre de mediana edad que se encuentra haciendo recortes de papel mientras juega infantilmente con unas figuritas de soldados. Finalmente el gobernador explica a Laureano las razones políticas que le obligan a firmar tal instancia. El ordenanza le dice a Laureano que no comprende que se haya firmado esa petición porque eso del “fuból” es un invento que no tiene futuro.

### **5.6.3. Aspectos formales y narrativos:**

La puesta en escena es sobria, pues la acción transcurre en tres despachos en los que solamente se muestra un escritorio y una mesa, el más ampuloso es el del gobernador. La planificación es sencilla, predominan los planos generales que muestran el despacho con los personajes; y no se utilizan técnicas que alteren la secuencia cronológica de la historia a excepción de las elipsis; pues se utilizan los fundidos a negro como transiciones para el cambio de escenarios (despachos). Toda la acción transcurre en una mañana, de forma lineal.

#### **5.6.4. Análisis de las representaciones:**

##### **5.6.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La acción transcurre en España durante la época de la Restauración. Toda la historia se desarrolla en interiores, en los tres despachos del Gobierno civil.

##### **5.6.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

En realidad, no hay un personaje protagonista concreto: los jóvenes que realizan la instancia, el ordenanza, el intermediario y el gobernador. Los primeros, Muruzábal y Laína son dos jóvenes de la lata sociedad que desean constituir una sociedad recreativa de fútbol. Por su parte, el ordenanza mayor es un hombre anciano, de carácter sereno que no asimila bien los cambios. El intermediario Laureano es un hombre servil, aficionado a la numismática, excesivamente adulator con su superior: el gobernador. Finalmente, el gobernador civil es un hombre de mediana edad, liberal, que, en lugar de trabajar, delega a sus subordinados la escritura de sus discursos mientras se dedica a jugar infantilmente con figuritas de soldados y a hacer recortes.

##### **5.6.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

Se trata de la adaptación de un relato corto del falangista Rafael García Serrano en el que se describe el ambiente burocrático de la restauración mediante la vida en el ayuntamiento de un pequeño pueblo. Aunque la materia prima sea esa, en el caso de la adaptación televisiva, se pueden descubrir diferentes subtextos que pueden entenderse como una crítica a las instituciones. En primer lugar, el tono cómico del relato muestra personajes absurdos e infantiles que delegan unos en otros sus responsabilidades, en una línea que recuerda a los personajes absurdos <sup>65</sup>de Miguel Mihura, el ordenanza resulta paradigmático en ese sentido.

La crítica a la burocracia institucional o a la incompetencia del funcionariado es patente desde la primera escena del dramático, cuando llegan

---

<sup>65</sup> Los diálogos van en esa línea del absurdo. El ordenanza entra en el despacho de Laureano diciendo "Perdone que le moleste mientras toma el cafelito" a lo que éste responde: "No se preocupe, ¿ocurre algo de particular?". Esa focalización infantil en el ritual de tomar el café y el desentendimiento de sus actividades laborales muestran de modo irónico el proceder de esos funcionarios.

los jóvenes explicando su caso. El ordenanza, que constituye el “primer obstáculo” para conseguir la autorización, les intenta disuadir de su cometido utilizando como pretexto la minoría de edad de éstos, aunque ellos no son los firmantes. Las palabras pronunciadas “de seguido”, casi sin respiración, por el ordenanza son las siguientes: “Ustedes no tiene categoría legal. Se entiende que a mí no me gusta molestar ni ofender a nadie ni es mi oficio porque yo estoy aquí para atender a todos los ciudadanos correctos que vengan por aquí, a todos, hasta los de teta, valga el decir si es que los de teta vienen a preguntar o plantear algo que pueda tambalear al gobierno, ustedes ya me entienden”. Uno de los jóvenes replica que no, que “de todo lo que ha dicho este señor no entiendo ni mucho ni poco”. La disuasión no funciona, pero sirve para ironizar sobre la práctica habitual de rechazar las instancias, pues el ordenanza repite tanto esas frases que se las ha aprendido de carrerilla. También Laureano está acostumbrado a rechazar las instancias, pues le dice al ordenanza que comunique a los muchachos que “el señor gobernador está muy ocupado que no pueden verle. Dígales que vengan la semana que viene que para entonces la tendrán”, a lo cual el ordenanza replica dudando: “¿Y la tendrán?”, Laureano responde: “Usted dígales eso, ya luego veremos”.

Esa línea se complementa al describir a los otros dos funcionarios, el intermediario Laureano y el gobernador, que pasan el tiempo tomando café, mirando colecciones de sellos o jugando a soldaditos. En el dramático también se muestra cómo las gestiones institucionales funcionan en realidad mediante favores entre las altas capas de la sociedad, pues si la instancia realmente se admite a trámite es porque uno de los dos jóvenes “dice ser hijo de Don José Laina, el de los Coloniales Laina, los cuales jóvenes traen una instancia la cual firma el susodicho señor y esa instancia se refiere a no sé qué de un juego de sport...”. A continuación se adjunta el diálogo entre Laureano y el gobernador para dar muestra del tono en el que se desarrolla la acción. El gobernador está jugando con sus soldaditos y mientras conversa no deja de recortar con una tijera recortables de papel:

**LAUREANO:** Señor gobernador, aquí está la instancia del señor Laína.

**GOBERNADOR:** ¿La de los chicos de la pelotita?

**LAUREANO:** La misma, sí señor.

**GOBERNADOR:** Prepare un oficio comunicando que bueno, que pueden pegar todas las patadas que quieran.

**LAUREANO:** (enfadado) Señor gobernador, si usted me lo permite yo...

Sé por dónde va, querido Laureano, pero no se preocupe. Todo está arreglado, el obispo no pone inconveniente, el general tampoco, los conservadores están de acuerdo porque los chicos de Don Manuel, que estudian en Londres, son de la pandilla de spor y nosotros, los liberales, tenemos que apoyar todo cuanto suponga un adelanto. Amamos la cultura, aunque sea física.

**LAUREANO:** En ese caso, convendría que usted, que naturalme...

**GOBERNADOR:** Por cierto, Laureano, prepáreme unas notas, bien apañaditas ¿eh? Sobre el ejercicio físico, la juventud, la cultura, ya sabe, *mens sana in corpore sano*, pero sin lo de *mens sana* que ya lo tengo muy repetido. Algo de los atenienses, bueno, usted ya se hace cargo, ¿no?

**LAUREANO:** Por supuesto, señor gobernador.

**GOBERNADOR:** De paso méteme si puede a San Agustín. San Agustín está muy bien visto por el elemento conservador, y la verdad yo no sé de él más que aquello de la playa el hoyo. Ya le digo, unas notas bien apañaditas me vendrán muy bien para el discurso en el reparto de premios del instituto. No se olvide a San Agustín, ¿eh?

**LAUREANO:** No se preocupe, señor gobernador.

**GOBERNADOR:** Cargue la mano en San Agustín y quite atenienses. Es mejor dar de lado los atenienses, con los espartanos me sobra y quedo bien con el Ejército y la Iglesia. De los atenienses se dicen muchas cosas, habría mucho que hablar de los atenienses, algo rarillos, usted me comprende.

**LAUREANO:** Perfectamente, señor gobernador. Cultura física, Esparta, San Agustín, el progreso. ¿El señor gobernador quiere alguna cita en latín?

**GOBERNADOR:** Pero sin excesos, tampoco está bien que los liberales abusemos del latín.

**LAUREANO:** ¿Y de la otra instancia?

**GOBERNADOR:** Aprobada, hombre, aprobada. Pueden abrir cuando quieran. Comprenderá usted que yo he cotizado esa autorización del Gambo Fútbol Club a cambio de que los conservadores, que son los amos de la Junta de Damas, hicieran la vista gorda en el asunto del café de camareras. Por cierto, que no comprendo la postura de Don Orencio, que se autodefine como librepensador, que es de los de las patadas, y estaba muy de acuerdo con la junta de damas.

**LAUREANO:** La verdad es que hay cosas que no caben en la cabeza.

**GOBERNADOR:** Por Dios, un librepensador oponiéndose a la apertura de un café de camareras. Además ¡es indignante! yo tengo muchos amigos librepensadores, amigos de la infancia, y a todos les encantan los cafés de camareras, ¡pues no faltaba más! (se pone a recortar).

**LAUREANO:** (tose) Perdón, señor gobernador, tenemos esperando al alcalde de Villarubia, Larica y Anzuaga.

**GOBERNADOR:** Bien, que esperen, luego les recibo. Dígale al ordenanza que me pase un café con leche.

**LAUREANO:** Ahora mismo, señor gobernador, ahora mismo.

El dramático da muestra de ciertas huellas materialistas al mostrar el tratamiento entre la jerarquía de los funcionarios. Laureano ningunea en parte al ordenanza al que pide cafés, mientras que adula al gobernador. Por otro es una parodia de los discursos franquistas, de la hipocresía de los actos sociales como el acto de premios del instituto en el cual el gobernador da un discurso que su subordinado debe redactar. En él le dice por dónde deben ir sus palabras y que con esas ideas “quedo bien con el Ejército y la Iglesia”, pilares a su vez del Franquismo. Al mismo tiempo se muestra la doble moral de la alta burguesía cuando el gobernador se indigna porque su amigo Don Orencio, autodefinido como librepensador, que se opone a la apertura de un “café de camareras”, que podría calificarse como prostíbulo: “¡Es indignante! yo tengo muchos amigos librepensadores, amigos de la infancia, y a todos les encantan los cafés de camareras, ¡pues no faltaba más!”.

Además las referencias al contexto en el que fue producida y emitida, principios de 1975, que, si bien cayendo en el *presentismo*, parece algo obvio. No obstante, los créditos iniciales y finales tienen como banda sonora la canción “Mariana” de la cupletista Raquel Meller. La canción se extiende considerablemente si se compara con otros dramáticos en los que sólo se escuchan unos segundos, pues ésta suena casi hasta el final. Tanto la letra – que da mucho juego en tanto habla de los modales de “las señoritas”- como la autoría de Meller, exiliada durante la guerra Civil, da lugar a una dislocación contextual y segundas interpretaciones.

En esta línea de dobles sentidos, se considera necesaria comentar la escena final del dramático. Laureano, una vez fuera del despacho del gobernador, pide al ordenanza que lleve a aquel un café, momento en el que el intermediario aprovecha para preguntar si los jóvenes de la instancia se fueron.

**ORDENANZA:** Sí, señor, y más contentos que unas pascuas. Me han estado contando que su equipo se va a vestir con unas camisetas granates, pantalón blanco, medias blancas y los colores nacionales en las vueltas. Dicen que ahora de momento van a jugar entre ellos y tal, pero que ya se enfrentarán con otra sociedad que surja... Don Laureano, de verdad, ¿usted cree que ese juego de *spor* que se llama *fuból club* y que se talla a pata, ¿pero eso va adelantar? ¿pero eso va a prosperar? Porque a mí la verdad eso de que los hombres salgan ahí, a lucir los pelos de las canillas, y que se dejen los pulmones en el campo por darle patadas a la pelota, a mí eso no me parece serio.

**LAUREANO:** No se preocupe usted, hombre. No es más que una moda, con ese afán de ser originales que caracteriza a todos los que han estado en Inglaterra. Son dandis a su manera y tratan de imitar a los ingleses, eso es todo. Ya pasará, ya pasará.

**ORDENANZA:** ¡Qué barbaridad! ¡Con tantos modernismos yo no sé adónde vamos a parar!

Laureano y el ordenanza se preocupan, por tanto, de las nuevas generaciones de jóvenes, y de los peligros que suponen de cara al mantenimiento del status quo. No obstante, Laureano, inmovilista, tranquiliza al ordenanza explicándole que son simples modas y que “ya pasará, ya pasará”.

#### **5.6.4. Adaptación literaria:**

Se trata de la adaptación del relato corto *La instancia* dentro del libro de cuentos *El domingo por la tarde* de Rafael García Serrano, publicado en 1962. Estos cuentos del autor falangista se distancian de la tónica de sus novelas centradas en el triunfalismo de posguerra, y se centran, con una estructura y narrativa más experimentales, en actividades lúdicas como el fútbol y los toros.

#### **5.6.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se han encontrado reseñas en prensa ni referencias académicas sobre este dramático, sólo una alusión de Luis Miguel Fernández en su análisis sobre el

espacio *Escritores de hoy*; éste considera que *La instancia* muestra “las flechas visibles” al contrario de la adaptación de *Fiesta mayor* de Llorenç Villalonga, pues, a pesar de estar ambas “en el sector azul”, esta última está “más desteñid[a]” (2014: 157). En el posterior análisis sobre los programas de ficción se abordará el espacio *Escritores de hoy*.



## 5.7. El undécimo

### 5.7.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>El undécimo</i>
<b>Dirección y realización</b>	Pilar Miró
<b>Guion</b>	Hermógenes Sainz
<b>Reparto</b>	Manuel Tejada, Mercedes Sampietro, Vicente Haro, Blanca Sendino, Francisco Cecilio, Francisco Melgares, Salvador Orjas, Sergio Mendizábal, Kino Pueyo, Gabriel Jiménez.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	29 min.
<b>Cadena</b>	TVE2
<b>Fecha de emisión</b>	No emitido
<b>Franja horaria de emisión</b>	X
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Escritores de hoy</i>
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	Final de la Segunda Guerra Mundial
<b>Ambientación espacial</b>	Holanda
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, original de Luis de Castresana.
<b>Observaciones</b>	X

### **5.7.2. Argumento del dramático:**

Un prisionero de la Segunda Guerra mundial, Josht Van Kampen (Manuel Tejada), recién liberado de un campo de concentración, es recibido por su prometida Romy (Mercedes Sampietro) para rehacer su vida como era antes del conflicto. Sin embargo, Van Kampen tiene una deuda pendiente de su internamiento en el campo de concentración y le explica que deben ir en tren a Ámsterdam. Una vez allí, entran en una taberna donde Van Kampen explica las razones por las que han viajado allí. Presentado en *flashback* se muestra cómo en el barracón en el que estaba se produce un asesinato y un robo, unos hechos de los que el oficial nazi (Francisco Cecilio) reclama la autoría entre los prisioneros. Al no salir el culpable voluntariamente, el oficial decide organizar a los prisioneros en una fila y asesinar a cinco de ellos al azar. Una vez fuera, los hombres se sitúan en fila esperando de pie mientras el suelo está embarrado y frío. Un amigo del barracón de Van Kampen, Mecker (Vicente Haro), al ver que éste no lleva botas como él, le cambia el sitio en la fila para su comodidad. Este cambio en la fila hace que Mecker sea fusilado en lugar de Van Kampen, por lo que éste se siente culpable de la muerte de su compañero. Así, tras contarle a su prometida lo sucedido, Van Kampen le explica que no tiene más remedio que buscar a la familia de Mecker, pues considera su responsabilidad ayudarles. Así pues, se separa de Romy y no vuelve a casa a pesar de que “todos le están esperando”. Una vez encuentra la casa de los Mecker, observa que la esposa de su amigo, Anna (Blanca Sendino), está en silla de ruedas y que sus hijos son pequeños, incluso el mayor (Gabriel Jiménez), que es quien abre la puerta. Van Kampen decide entonces quedarse a vivir con ellos y así poder ayudarles, pues sólo ese sacrificio hará posible que retome su vida.

### **5.7.3. Aspectos formales y narrativos:**

Se trata de una puesta en escena cuidada a pesar de que se trata de estudio, especialmente en el afán por reconstruir el barracón y patio del campo de concentración, así como la calle y la taberna en el que el protagonista se reencuentra con su esposa. Las escenas de la taberna y la calle con su esposa se ubican en un ambiente de cine negro: la música, la iluminación, la niebla, incluso el personaje de Mercedes Sampietro –ataviada con gabardina, boina de medio lado y cigarro- remite a la figura de la *femme fatale*. Por otro lado, se

utiliza profusamente el recurso de la *voice-over*, pues la mitad del relato consiste en un *flashback*, en el recuerdo narrado por Van Kampen sobre su experiencia en el campo de concentración. Es muy interesante cómo está rodada la escena de la ejecución, pues parece querer remitir visualmente a la pintura de los fusilamientos del 3 de mayo de Goya (uno de los condenados lleva una camisa blanca). En panorámicas se muestra una fila de catorce hombres y el terror ante la ejecución mientras el oficial nazi va eligiendo al azar quién será fusilado –en un ángulo contrapicado se muestra en primer término el cuerpo del oficial nazi hasta la cintura, mostrando sus botas brillantes, mientras al fondo se muestra la fila de los condenados-; además se utiliza en la escena un montaje analítico, con zooms, que enfatizan el terror de Van Kampen. Destaca también la utilización de un gancho antes de los créditos iniciales, pues en el anterior dramático de Miró para el mismo espacio, *Escritores de hoy*, no es incorporado. Es muy interesante porque se trata de una escena de unos cinco minutos de duración en la que se muestra el barracón en el que los prisioneros están hacinados y se enteran de la liberación gritando que han llegado los aliados y que las tropas alemanas se han ido; todos gritan y se asoman a las ventanas indicando dónde están encerrados, un hombre no se inmuta, permanece tumbado, se enfoca a primer plano mirando a cámara y a continuación se insertan los títulos de crédito.

#### **5.7.4. Análisis de las representaciones:**

##### **5.7.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La acción sucede durante la Segunda Guerra Mundial y el final de ésta, a finales de 1945, cuando Van Kampen está en otra ciudad –indeterminada- y decide irse a vivir a Ámsterdam. Aunque es evidente que todo está rodado en estudio, la acción transcurre en su mayor parte en interiores: el barracón del campo de concentración, la taberna y la casa de Mecker. Como escenas en exteriores, la calle estrecha en la que se ubica la taberna y el patio del fusilamiento.

#### **5.7.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

Van Kampen es un hombre de treintaicinco años, alto y apuesto, que lleva meses encerrado en un campo de concentración nazi. No se indica la profesión pero tiene un estudio y clientes que le esperan, según Romy. Al contrario que el resto de sus compañeros de barracón –que juegan al ajedrez o conversan entre ellos-, él pasa el tiempo en soledad, en silencio, meditabundo. La única conversación la mantendrá con su afable compañero Mecker, debido a que éste tiene el jergón contiguo a suyo. Van Kampen es un hombre de palabra y, pese a que Romy intenta disuadirlo de la inutilidad de irse a vivir con la familia del difunto Mecker –ya que ni siquiera saben de su existencia-, cumple con ella, pues afirma que no tiene más remedio porque “él murió en mi lugar, que su marido me había cedido el puesto, que yo era el décimo”.

#### **5.7.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

En primer lugar es necesario explicar que este dramático no fue emitido. Según las informaciones cotejadas, en la ficha expedida por el archivo de TVE, el dramático no se emitió, sin embargo, en el documento informativo de la cinta para el visionado se indica “Fecha de grabación 30/1/1975 y Fecha de emisión 5/02/1975”. Ese documento es el único lugar en el que se indica que fue emitido. Consecuentemente, se ha cotejado esa información en la programación de ese día en diferentes periódicos, pero tampoco figura. Por lo tanto, después de obtener toda esta información, se concluye que el dramático no fue emitido.

En ese sentido, si se atiende al contenido del dramático, se pueden entender las razones de su censura: un campo de concentración y la pena de muerte. El undécimo es un drama que, mediante el uso de una ficción de intrahistoria, muestra la experiencia traumática de los conflictos bélicos. No obstante, más que centrarse en el conflicto bélico en sí, este título reflexiona sobre la represión y el encarcelamiento. Lo más interesante es que Van Kampen, en su caracterización se presenta como un preso político. Al mismo tiempo la crudeza de la escenografía del campo de concentración, con los presos enfermos, hambrientos y explotados laboralmente, no constituían imágenes amables ni una temática cómoda. Por otro lado, la autoridad de los

nazis, especialmente el personaje del oficial encarnado por el actor Francisco Cecilio, supone en última instancia una dura crítica a la jerarquía militar en la que no se pueden obviar los paralelismos con el sistema franquista.

La determinación moral ante la barbarie se explicita en la conversación entre Mecker y Van Kampen, pues el primero indica: “pase lo que pase voy a resistir”, pues su objetivo seguir vivo para poder ayudar a su familia. Por su parte, Van Kampen no tiene ninguna motivación, ha perdido la fe en la humanidad, tal como se preguntaba Adorno si era posible escribir poesía después de Auschwitz. Sin embargo, Romy va darle la réplica diciéndole que no tiene ninguna obligación ni necesidad de sacrificar su vida yéndose con esa familia de desconocidos; a lo cual Van Kampen responde: “Romy, ya he salido del campo, ya no tengo que obrar por obligación o por necesidad. Ahora soy un hombre libre y un hombre libre tiene que obrar según lo que cree que es mejor o más honrado”. En cualquier caso, la crudeza de los fusilamientos y el tratamiento a los presos por parte de los militares nazis explica la censura de este dramático, pues en última instancia Miró pone en imágenes el terror –la mirada de pánico antes del fusilamiento-, la indefensión de los presos, la tortura, el abuso de autoridad y la violencia, en definitiva toda una temática incomoda y de denuncia que será abordada –y de nuevo, censurada- posteriormente en *El crimen de Cuenca*.

#### **5.7.4. Adaptación literaria:**

Según los créditos iniciales, *El undécimo* es un texto original del escritor Luis de Castresana, cuyo guion para televisión fue adaptado por Hermógenes Sainz. Luis de Castresana (1925-1986) fue un periodista y escritor vasco, autor de la novela *El otro árbol de Guernica* (1967), en la que narró su experiencia como “niño de la guerra” y que fue Premio Nacional de Literatura de ese año. Vinculado a la prensa del Movimiento, Castresana trabajó en diversos medios como Radio Nacional de España y para *Diario Pueblo*, del que fue corresponsal. A pesar de ser un autor prolífico, apenas existen referencias<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Para conocer su figura, se puede consultar el artículo de Francisco Miguel Soguero García titulado “Luis de Castresana: recuerdo de un olvido” (1997).

que aborden su obra, cuya razón puede estribar en sus connotaciones políticas.

En cuanto a su vinculación televisiva, Luis de Castresana colaboró en Televisión Española para el programa *Libros que hay que tener*, pero también apareció en *La clave*. Por otro lado, además de *El undécimo*, otros textos suyos se adaptaron en el espacio *Novela*, como *La frontera del hombre* (1968) y *Maite* (1972). Luis Miguel Fernández recoge unas declaraciones de Castresana sobre las invitaciones a los escritores españoles para trabajar en televisión:

A quien no parece que hubiesen llamado nunca fue a Miguel Delibes, por citar el caso de uno de los narradores más importantes del franquismo (...) en el otro extremo del arco, un escritor hoy olvidado aunque autor de la meritoria *El otro árbol de Guernica*, Luis de Castresana, se quejaba de algo parecido: 'No he escrito nada especialmente para TV y soy, por tanto, un mero espectador. Una gran lástima es que vehículo de tan fabulosa difusión como la TV conceda tan poca, tan escasa importancia, al escritor español' (1967, s.p). Y no era seguramente por falta de ganas, ya que desde los inicios de la televisión fueron varios los que manifestaron su interés en escribir para ella (2014: 63).

#### **5.7.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

Dado que el dramático no se emitió, no se han encontrado referencias académicas ni tampoco reseñas o artículos en prensa. No obstante, en el posterior análisis sobre los programas de ficción se abordará el espacio *Escritores de hoy*.

## 5.8. A veces ocurren cosas

### 5.8.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>A veces ocurren cosas</i>
<b>Dirección y realización</b>	Pilar Miró
<b>Guion</b>	Leo Anchóriz
<b>Reparto</b>	Sancho Gracia, Carmen Lozano, Mercedes Sampietro, Joaquín Hinojosa, Tomás Blanco, Pedro del Río, Félix Rotaeta.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	29 min.
<b>Cadena</b>	TVE2
<b>Fecha de emisión</b>	25/03/1975
<b>Franja horaria de emisión</b>	22:00 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Original</i>
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	Contemporáneo
<b>Ambientación espacial</b>	Madrid
<b>Adaptación literaria</b>	No
<b>Observaciones</b>	El estado de la cinta es deficiente por lo que las imágenes no se ven bien a lo largo del programa.

### **5.8.2. Argumento del dramático:**

Antonio (Sancho Gracia) lee a su esposa María (Carmen Lozano) un guion que acaba de terminar y que se dispone a llevar al productor. Ella, cansada de todo un día de trabajo agotador, se ha quedado dormida cuando su marido leía el final. Aunque su matrimonio para no ir del todo bien, lo importante es que Antonio se siente satisfecho porque ha terminado su trabajo y que al día siguiente lo presentara en la productora. La lectura del guion ante los productores se alterna con las escenas en las que los hombres conversan sobre el argumento. La historia de Antonio está protagonizada por Maryon (Mercedes Sampietro) una mujer que discute con su marido por teléfono ajena a que un desconocido (Joaquín Hinojosa), buscado por la policía, se ha escondido en su armario. Las escenas de Antonio con los productores bebiendo y comentando el texto se van intercalando con las escenas de la película. El fugitivo se descubre y entabla conversación con Maryon, cuando llega el marido de ésta, James (Félix Rotaeta), la toma de rehén y la asfixia. Los productores explican al guionista que no entienden la historia y que tampoco pasaría la censura. Una vez en casa, Antonio le cuenta lo sucedido a su esposa María, ésta le recrimina que no acepte hacer cambios y que ella le mantiene porque es quien de verdad trabaja. Antonio se va de casa y María, ya sola, descubre horrorizada al abrir el armario que hay alguien dentro, haciendo que la ficción se haga realidad. Tras ese plano de María asustada, aparecen los títulos de crédito.

### **5.8.3. Aspectos formales y narrativos:**

La puesta en escena es sobria, destaca el decorado del dormitorio de Maryon, que al suponerse una mujer de la alta sociedad, se simula un ambiente rico con ricos cortinajes, y mobiliario dorado. La planificación es clásica, y en cuanto al montaje destaca el juego de la metaficción, de la narración enmarcada, en tanto se alterna la lectura de guion de Antonio con las escenas de la película. Finalmente se produce una metalepsis al sucederle a su esposa María lo mismo (un delincuente escondido en el armario) que ocurría en el guion de Antonio. Por último, cabe destacar el mal estado de conservación de la imagen. Se adjunta los datos que se indican al respecto en la ficha informativa de la



cinta Betacam: “Estado: cinta en malas condiciones por pegamento, con *drops* a lo largo del programa y fragmento arrugado del min. 17,49 al 17,51”.

#### **5.8.4. Análisis de las representaciones:**

##### **5.8.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La acción transcurre en España, supuestamente en Madrid en la época contemporánea a la grabación del dramático: la década de los setenta. En cuanto a la historia del guion de Antonio, sucede en un país extranjero como indica su autor debido a que “existe el divorcio” y, por los nombres de los protagonistas -James y Maryon-, se puede suponer que se trata, más concretamente, de un país anglosajón; y también en el presente. En cuanto a los espacios, toda la acción transcurre en interiores, pues los escenarios –todo plató- están constituidos por la casa de Antonio y María, el despacho de los productores y la habitación de Maryon.

##### **5.8.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

Antonio (Sancho Gracia) es un hombre en la treintena, atractivo y está casado con María. Ataviado con una chupa de cuero negra, tiene melena y patillas, y es fumador. Antonio es un guionista, un intelectual, cuyos principios morales no le permiten modificar sus textos ante los productores –bien por la censura, porque no gustará al público-, lo que le lleva a no tener ingresos. Pues como su mujer indica aspira a “hay que hacer a la gente, hay que destruir mitos”. Él junto a su grupo de amigos -quienes tienen su mismo perfil- se dedica a tomar café y a hacer tertulias, pues se creen “artistas” sin importarles el dinero. Su perspectiva de la vida le genera a María un conflicto, pues acusa a éste de egoísta: “sólo te importas tú y ese pretendido arte”.

##### **5.8.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

*A veces ocurren cosas* alude por un lado a cuestiones políticas y por otro problematiza ciertas temáticas de género que resultan bastante interesantes. En primer lugar el dramático ironiza sobre las relaciones entre los guionistas, creadores en general, y los productores. Para mostrar las discusiones entre Antonio y los productores Matías (Pedro del Río) –más conciliador- y Pedro (Tomás Blanco) –más radical- se muestran a continuación un par de diálogos:

**MATÍAS:** Si esta escena ocurriera al principio... Esos valores que quiere restarle a la burguesía y de los que tanto nos ha hablado el autor en su prólogo permanecerían intactos y no serviría de nada todo lo que va de película.

**ANTONIO:** Es que es así y quiero que aparezca así, que sea el destino, los hados. Su sentido y el mío de la justicia no pueden dejar sin castigo el comportamiento de estos dos personajes (...) Cuando ella y él van a reconciliarse quedan la verdad y la moralidad caminando juntas de nuevo y entonces surge el elemento (...) natural y deshace el vínculo.

**PEDRO:** Es que a mí todo eso de las alegorías y de los símbolos no me convence. Nunca me han convencido, a la gente no le importa si ella es la verdad o la fulana que está en la esquina.

En esta conversación se muestran los cambios que los productores quieren realizar en el guion porque no lo comprenden, como dicen “las alegorías y de los símbolos”, que por otro lado, era el cine en boga en el momento de la emisión del dramático, el cine metafórico de Erice y Saura. Asimismo el discurso velado político que pretende dar Antonio “Esos valores que quiere restarle a la burguesía”. En definitiva, se muestra sarcásticamente la estrechez de miras de los productores. A continuación, la siguiente escena entre Antonio, Pedro y Matías contiene otros elementos oportunos de analizar:

**PEDRO:** Eso no pasa hombre.

**ANTONIO:** ¿El qué?

**PEDRO:** El que un ladrón que mata. Hombre, no hay quien se lo crea, muchacho (...)

**ANTONIO:** Usted dice que no pasa. Yo creo que sí. A veces ocurren cosas, ¿no crees tú, Matías? (...)

**MATÍAS:** Le doy la razón a Pedro. No sé, este tipo de cosas sólo suceden en las películas, en las novelas...

**PEDRO:** Sí, en las películas si el guion es malo ¿eh? (ríe) No te enfades, hijo, te soy sincero. Yo, mira, con la verdad por delante ¿sabes? Si te hablo así es porque durante toda la primera parte he estado pensando que había una película, una película que podía dar bastante dinero. Esto, ya sabes, es un negocio como otro cualquiera. Luego has empezado con esas cosas de los símbolos y de... y el final (ríe) pero ¿qué final es ese hombre? (ríe) Dios...

**MATÍAS:** Tal vez habría que rehacer desde que se descubren los amores entre James y ¿cómo se llama? Eh... la chica esta que quiere ser actriz y ante la promesa que le hace James de convertirla en vedette, se entrega a él.

**ANTONIO:** Verónica.

**MATÍAS:** Eso es, Verónica.

**ANTONIO:** Pero Verónica cree estar enamorada, precisamente...

**PEDRO:** ¡Precisamente! Ahí empieza una a no tragar, ¿verdad, tú? Hoy en día las muchachas saben más que los hombres. Por muy ricos, maduros y experimentados que seamos, bueno, que sean.

**ANTONIO:** Es el primer antecedente que doy para que el público comprenda que todo lo derivado de ese matrimonio es una filfa (...) una mentira.

**PEDRO:** eso es lo peor, hijo, que es mentira.

**ANTONIO:** Pues mentira por falsedad jugando en el campo de la moral, he querido ganar con ese desenlace...

**PEDRO:** ¿Qué dice?

**MATÍAS:** Escucha, Antonio, es que precisamente ese desenlace es el que más huele a mentira.

**ANTONIO:** Así lo quiero.

**MATÍAS:** Pero y ¿por qué?

**ANTONIO:** Pues en teoría, todo el guion es una alegato contra... como como. Hay una frase que podría resumir toda mi intención. (...) es una que pronuncia ella (...) es aquella que dice: "seguiré en esta defensa de nuestro matrimonio empresa".

**PEDRO:** Bah, eso no trasciende hombre.

**ANTONIO:** (dando golpes a la mesa) El cincuenta por ciento de la trascendencia lo tiene que poner el que habla o el que escribe, el otro cincuenta por ciento el que escucha o el lector.

**MATÍAS:** Bueno espera un momento, Antonio, hay otra cosa. No vamos a discutir ahora si la censura tiene razón o no ni si son lícitos los motivos que emplea para defender ciertas cosas, instituciones, etcétera, etcétera, pero en España el matrimonio es sagrado y no...

**ANTONIO:** Por eso transcurre la acción en el extranjero, donde si hubieran querido James y Maryon se hubieran divorciado.

**PEDRO:** Mira, sí, todo eso está muy bien pero vamos al grano. Si lo que querías era deshacerte del personaje de la esposa, podrías haber encontrado otro sistema. Vamos, digo yo, ¿no? (ríe).

**MATÍAS:** A mí me parece un asunto bastante realista pero...

**PEDRO:** En la vida cuando quieres que te toque la lotería no te toca (...) entiéndeme, cuando quieres que alguien se muera, no se muere, ni le matan, ¿tú qué dices, Matías?

**MATÍAS:** Que no (...) que eso no pasa.

**ANTONIO:** Bueno, a veces ocurren cosas que...

**MATÍAS:** Sí, a veces ocurren cosas, pero eso no.

En primer lugar, destaca el aspecto de los cambios que los productores quieren hacer en el guion. Dice Matías desde que se descubre que James, el marido, tiene una joven amante llamada Verónica a la que promete “convertirla en vedette” a cambio de mantener relaciones sexuales. Sin embargo, el autor explica que la joven “cree estar enamorada” a lo que Pedro responde que “Hoy en día las muchachas saben más que los hombres. Por muy ricos, maduros y experimentados que seamos, bueno, que sean”, dando a entender que él es uno de esos hombres, además al productor se le muestra telefoneando a su esposa a mitad de la lectura diciéndola que tampoco irá este noche a cenar, dando a entender que habitualmente se ausenta por la noches. Antonio explica que precisamente la relación con la vedette evidencia el fracaso del matrimonio entre James y Maryon para denunciar así la “falsedad” porque “todo el guion es una alegato contra” la hipocresía de mantener unidas legalmente a parejas que ya no se quieren y señala la frase del personaje de Maryon, consciente de que su matrimonio es de conveniencia: “seguiré en esta defensa de nuestro matrimonio empresa”. Algo que como se observa en el personaje de Pedro, le está ocurriendo en la vida real, criticando, por tanto, la doble moral de la burguesía de la época.

En esta conversación además, aparece de nuevo la crítica a la censura, y de los subterfugios que deben buscar los creadores, pues si anteriormente hablaban de “alegorías y de los símbolos”, Antonio explica que además se trata de que el público descubra el discurso implícito o atienda a los dobles sentidos: “El cincuenta por ciento de la trascendencia lo tiene que poner el que habla o el que escribe, el otro cincuenta por ciento el que escucha o el lector”. Matías responde que ese no es el momento para discutir sobre los motivos de la censura “para defender ciertas cosas, instituciones, etcétera”, pero que hay ciertos límites porque “en España el matrimonio es sagrado”. A lo cual replica el

guionista que precisamente la razón de que la acción transcurre en el extranjero, “donde si hubieran querido James y Maryon se hubieran divorciado”. En ese sentido, el dramático reivindica la ley del divorcio, una de las demandas de la agenda feminista durante la Transición, y que como señala está implantada en otros países. Al mismo tiempo que denuncia la hipocresía y la doble moral de la alta burguesía, de esos varones que acostumbran a tener “queridas” mientras continúan casados ante la sociedad, como el productor. Pero, en cambio, el ambiente que les rodea conoce la situación y como dice Maryon a su marido por teléfono la invitación a la fiesta le ha llegado a su amante y no a ella que es su esposa.

A un nivel más simbólico, se pueden entender otras alusiones políticas, pues no se explican las razones por las que el hombre escondido en el armario es un fugitivo. Éste se describe como un hombre pacífico, que reitera continuamente a Maryon que no quiere hacerla daño y que sólo busca esconderse unas horas hasta que la zona deje de estar vigilada: “yo solo quiero que mañana cuando se haga de día yo pueda ir a la calle y confundirme con la gente”. La mujer desea ayudarlo, no tiene miedo, y como otros personajes de los dramáticos de Miró como Julia de Doble error, está tan aburrida -de la vida, de su matrimonio- que pregunta al desconocido qué edad tiene y hasta que le ayude a alcanzar unos zapatos, también explica al hombre que no debe preocuparse por su marido aunque llegue porque se encuentran encerrados en “mi” dormitorio y que, por tanto, aquel no entrará, evidenciando que el matrimonio está fracasado. Maryon al descubrir el perfil más bien pacífico del joven, dese ayudarlo, produciéndose el siguiente diálogo:

**FUGITIVO:** Cuanto más tiempo me deje usted estar aquí más posibilidades tengo de salir sin delatarme.

**MARYON:** Dígame qué ha hecho y quizá pueda ayudarlo.

**FUGITIVO:** No me creería.

**MARYON:** ¿Por qué?

**FUGITIVO:** No he hecho nada.

Así, entre la voluntad pacifista y educada del fugitivo y las razones de que él realmente no ha hecho nada, se podría entender que en realidad se

trata de un hombre perseguido por motivos políticos, tanto es así que el productor Pedro llega a preguntar a Antonio: “Necesito hacer una pregunta: ¿el personaje del ladrón, o lo que sea, vuelve a salir?” Pues no se indica que sea un ladrón. Además, en la última escena en la casa de Antonio y María, durante su discusión comienzan -como en el guion de éste- en off a oírse sirenas supuestamente en la calle. Antonio mira por la ventana y dice a María que se trata de los bomberos porque “Se ha caído la cornisa de la casa de enfrente”. Tras esa información y la salida de Antonio, como en el relato, María encuentra a un hombre –fugitivo- escondido en el armario. Así se podría entender que si se ha caído parte de un edificio, puede tratarse de una bomba, lo cual ante la mención expresa de “la cornisa” y no de otra parte del inmueble, puede entenderse como una alusión al atentado de Carrero Blanco, sucedido hacía poco más de un año (diciembre de 1973) a la producción y emisión del dramático, que se indican constan del mes de marzo de 1975.

En cuanto a temáticas de género resulta muy interesante la discusión mantenida entre Antonio y María de la escena final. A continuación se reproduce parte de su conversación. Está comienza cuando Antonio regresa de su reunión con los productores, y explica a su esposa que su propuesta de guion ha sido un fracaso:

**ANTONIO:** (...) Y eso fue casi todo, creo que buscaban una excusa.

**MARÍA:** Esos no tienen necesidad de buscar excusas. No les ha gustado y santas pascuas.

**ANTONIO:** Bueno, da igual, lo cierto es que aquí hay tres meses de trabajo para nada. Tenía que haber supuesto que sería inútil hacer comprender a esos productores de chicha y nabo todo el problema. No les importa nada de nada. Solo la rentabilidad del guion. Sólo si hay negocio o no lo hay.

**MARÍA:** ¿Y eso es malo? Sobre todo en ciertos casos yo diría que no.

**ANTONIO:** ¿Tú también?

**MARÍA:** Pero Antonio, ¿pero es que de verdad no te das cuenta?

**ANTONIO:** Pero ¿qué pasa ahora? ¿De qué me tengo que dar cuenta?

**MARÍA:** De ná, el que yo me mate todo el día trabajando para que tú puedas escribir, el que vivamos como lo hacemos para que tú puedas escribir, el que sólo nos veamos un momento por la noche para que tú

puedas escribir. Todo eso (...) es natural porque tú todo lo encuentras natural porque a ti todo lo que pasa es porque tiene que pasar.

**ANTONIO:** A veces, pocas, las cosas pueden evitarse, sobre todo si ocurren entre dos personas (...)

**MARÍA:** Supongo que habrás dicho que vas a arreglarlo, ¿no?

**ANTONIO:** No, acabamos peleándonos. Les dije que no cambiaba nada de nada y les mandé a fregar.

**MARÍA:** Pero ¿en qué piensas? (gritando) 'Te casas con un escritor de mucho porvenir' ¡toma porvenir! Hay que poner las cartas boca arriba, hay que hacer a la gente, hay que destruir mitos... Lo único que tú eres capaz de destruir es mi vida. La obra trasciende, el hombre no. ¡Já! ¿Trascendencia? ¿Para quién, para tus amigos? ¿Para esa pandilla de muertos de hambre como tú, y como yo por tu culpa? Porque yo con lo que gano podía vivir como una reina, pero no, tengo que trabajar para que el señor pueda vivir sin dar golpe ¿Me oyes? ¡Contéstame!

**ANTONIO:** Sí, te oigo, te oigo.

**MARÍA:** Y escribiendo esas majaderías que no las entiende ni él. Ni él ni ese rebaño de *dorapelotas* que van a tomarse el café a mi costa, ¡a mi costa! porque eso sí, mucho orgullo, pero a la hora de pedirme veinte duros ni el más leve rastro de dignidad. Toda la mañana en la inmobiliaria y las tardes en la cafetería, para llegar aquí y ponerme a hacer la cena. ¡Esposa te doy y no sierva ni empleada de hogar!

**ANTONIO:** Podríamos traer una mujer que viniese...

**MARÍA:** ¿Y la vas a pagar tú? Contéstame cuando te pregunte, di ¿la ibas a pagar tú?

**ANTONIO:** Ya sabes que...

(Se oyen sirenas)

**MARÍA:** ¡Pues entonces! ¿No pensarás acostarte ahora? ¡Ah no! Ahora me vas a oír, he dicho ¡a oír! Para ti es muy fácil hasta eso, pero yo ni siquiera puedo dormir a gusto (...) Mira, este abrigo tiene tres años y tú lo sabes, ¿pero te importa? No, a ti sólo te importas tú y ese pretendido arte. Si a mí me dijeran, esto no puede acabar así, tiene que acabar en boda, ¡pues en boda y a los Jerónimos! ¡Como Dios manda! ¡Como la vida misma!

(Las sirenas se oyen más alto)

**ANTONIO:** Se ha caído la cornisa de la casa de enfrente.

**MARÍA:** ¿Qué dices?

**ANTONIO:** Los bomberos.

**MARÍA:** (sollozando) Escúchame, Antonio, escúchame, si esos señores, si esos señores, que entienden de cine mil veces más que tú, te dicen que eso no pasa, pues no pasa. ¿Vas a salir?

**ANTONIO:** Sí, no tardaré.

**MARÍA:** Por mí, puedes tardar la vida entera, ¿comprendes? ¡Por mí no vuelvas!

María está cansada de trabajar fuera y también en su hogar, cansada de todo el día para llegar a preparar la cena a su marido: “Toda la mañana en la inmobiliaria y las tardes en la cafetería, para llegar aquí y ponerme a hacer la cena. ¡Esposa te doy y no sierva ni empleada de hogar!” Así pues esta declaración sitúa el discurso ante el concepto denominado “doble jornada femenina”, que aludiría a la experiencia de las mujeres que combinan el trabajo del mercado con el trabajo del hogar. Las tareas aludirían, pues, al trabajo doméstico o reproductivo, el cual comprende el conjunto de actividades de infraestructura del hogar, que, en última instancia, supone a las mujeres atender cargas reproductoras y de organización del funcionamiento del hogar. Según Amaia Pérez Orozco<sup>67</sup> y Sira del Río, “Las dobles y triples jornadas, la doble presencia, la presencia / ausencia, son términos que se han ido acuñando desde el feminismo para poner nombre a esta nueva realidad, que no sólo es terriblemente injusta con las mujeres, sino que es a todas luces insuficiente para resolver las necesidades sociales de trabajo de cuidados” (2002: s.p). Así, María recrimina que todo su esfuerzo sirve únicamente para mantener a un hombre que se considera “artista” y que aspira a que su obra “trascienda” pero cuyo orgullo o principios éticos le impiden pasar por el aro de la censura o de los cambios exigidos por los productores.

Esta situación exaspera a María, pues supone un cambio en los roles: “el que yo me mate todo el día trabajando para que tú puedas escribir, el que vivamos como lo hacemos para que tú puedas escribir, el que sólo nos veamos un momento por la noche para que tú puedas escribir”. Ese cambio de roles de la mujer en lugar del “varón sustentador”<sup>68</sup> desestabiliza el estatus quo patriarcal, de forma que su “previsible” asesinato final, después de que Antonio salga de casa, puede entenderse como un “mecanismo de compensación” que

---

<sup>67</sup> Las investigaciones de Amaia Pérez Orozco (2006, 2015) están especializadas en la organización del sistema económico desde una perspectiva de género.

<sup>68</sup> El concepto del “varón sustentador” alude precisamente a la tradicional división sexual del trabajo, que excluye a las mujeres del espacio público y de la emancipación. Para profundizar en el tema, véase Laura Nuño Gómez (2010).



castiga a la mujer que se ha atrevido a cambiar los roles y a enunciar sus demandas recriminando su desidia al varón.

Además, la propia María articula la necesidad de divorciarse y poder vivir sola pues es una mujer empoderada, pues como ella misma indica: “Porque yo con lo que gano podía vivir como una reina, pero no, tengo que trabajar para que el señor pueda vivir sin dar golpe”. En ese sentido, el dramático reivindica la ley del divorcio desde una perspectiva feminista, tanto por el argumento del “matrimonio empresa” de James y Maryon que no se sostiene en hipocresía y doble moral, y por otro desde una demanda feminista por las mujeres empoderadas –que tienen trabajo y no necesitan que un hombre actúe de “varón sustentador”- que también desearían divorciarse. Esto es, una reivindicación por el derecho de las mujeres a tener acceso al espacio público y a la emancipación, así como una demanda de la corresponsabilidad de los varones en el trabajo doméstico.

#### **5.8.4. Adaptación literaria:**

No es una adaptación literaria.

#### **5.8.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se han encontrado reseñas en prensa ni referencias académicas sobre este dramático. Sin embargo, en el posterior análisis sobre los programas de ficción se abordará el espacio *Original* (TVE2: 1974-1977).

## 5.9. Los tres maridos burlados

### 5.9.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Los tres maridos burlados</i>
<b>Dirección y realización</b>	Pilar Miró
<b>Guion</b>	Alberto Méndez
<b>Reparto</b>	Mercedes Alonso, Charo López, Carmen Maura, Emilio Laguna, Miguel Narros, Emiliano Redondo, Ramón Corroto, Mercedes Sampietro, Francisco Guijar, Félix Rotaeta, Joaquín Hinojosa, Fabián Conde, Fernando Baeza, Antonio Gamero, Eduardo Pouceiro, Fernando Chinarro, Miguel Armario, José Antonio Correa, Anastasio de la Fuente, Eulalia Moya, José María Roderó.
<b>Blanco y negro / Color</b>	Color
<b>Duración</b>	56 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	31/10/1975
<b>Franja horaria de emisión</b>	22:30 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Cuentos y leyendas</i> (segunda etapa)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Ambientación temporal</b>	S. XVII
<b>Ambientación espacial</b>	Alcalá de Henares
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, de Tirso de Molina.

<b>Observaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Elegido como Mejor programa, Mejor realizadora y Mejor actor (José María Rodero) en el suplemento <i>Blanco y negro</i> de ABC.</li> <li>- Crítica de Enrique del Corral.</li> </ul>
----------------------	---

### 5.9.2. Argumento del dramático:

Tres damas que mantienen una amistad se disputan la posesión de una joya que han encontrado en el campo. Como están molestas con el comportamiento de sus respectivos maridos, deciden realizar una prueba en la que acuerdan dar la joya a quien logre engañar mejor a su esposo, “salvo en lo tocante a la honra”, mediante el arbitraje de un cuarto personaje, “el marqués” (Ramón Corroto). La primera de las damas, Casilda (Carmen Maura) consigue hacer creer a su marido Lucas (Emilio Laguna) que ha muerto, tras hacer un pacto con sus vecinos y fingir su velatorio. La segunda, María Pérez (Charo López) se finge enferma y envía a su marido Morales (Miguel Narros) en busca de medicamentos la sanen, durante el tiempo que tarda en regresar, María ha cambiado el mobiliario de la casa de forma que a su vuelta, Morales halla una hostería en lugar de su casa. La tercera dama es Hipólita (Mercedes Alonso), quién hará que su marido Santillana (José María Rodero) pase dos meses en un convento convertido en fraile y creyendo que ha enloquecido, todo ello con la complicidad de los propios monjes (Emiliano Redondo, Joaquín Hinojosa). Tras oír todas las historias, el marqués decide que las tres burlas son dignas de recibir el premio, sin embargo, confiesa que tristemente perdió o vendió la sortija. Finalmente, admirando su ingenio y humor, el marqués paga trecientos escudos a cada una de las damas, y los cuatro juntos se ríen mientras bailan y juegan por una verde pradera.

### 5.9.3. Aspectos formales y narrativos:

La puesta en escena está muy cuidada, en los escenarios, en las ambientaciones, en el vestuario. Formalmente destaca el uso abundante de la cámara en mano, en diversas secuencias como la final. Asimismo resalta la utilización del *travelling* de aproximación en la escena inicial y el de retroceso

en la última. También el recurso de la voz en off en tanto se trata de las historias que van contando las tres protagonistas. Por otro lado, se trata de la narración enmarcada, pues se van alternando las escenas de las damas con el marqués en el prado con las escenas de las “burlas” a los esposos. Por último, cabe señalar que el estado de conservación de la cinta es deficiente, como se indica en la hoja de información de la cinta Betacam: ““Suciedad de nervio, picaduras; copia sucia y rayada; cabecera del principio en muy mal estado; cambios de contraste; fallo de imagen barras 0,49”.

#### **5.9.4. Análisis de las representaciones:**

##### **5.9.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La acción transcurre en Alcalá de Henares durante el siglo XVII. Las escenas en las que las damas cuentan las burlas al marqués suceden en exteriores, en un jardín; mientras que las historias de las damas son todas en interiores -en las casas y en el convento-, a excepción de la segunda, pues parte de la historia transcurre en una calle.

##### **5.9.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

Se trata de una obra coral, aunque las protagonistas son las tres damas. Se trata de tres mujeres jóvenes y hermosas, de clase noble, que están cansadas de la actitud de sus maridos. Las tres, joviales y divertidas, comparten una gran amistad.

##### **5.9.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

Resulta muy interesante porque la relación más importante del relato es la amistad entre las tres mujeres, dicha amistad se muestra en las escenas en las praderas en las que pasan su tiempo hablando y jugando, se divierten mucho juntas, son cariñosas, comen frutas. En ese sentido, visualmente recuerda a la adaptación de Miró de *Los cuentos de Giovanni Boccaccio* –analizada anteriormente- en tanto muestra ese amor libre, igualmente comen frutas, se tumban en la hierba unas encima de otras, juegan con un columpio. Todo ello en ese entorno paradisíaco, verde, en definitiva el *locus amoenus*. Esta relación entre las tres damas articula un poderoso discurso feminista en tanto

remite al concepto de “sororidad”<sup>69</sup>, aquel que define la amistad positiva entre mujeres como medio de empoderamiento frente a las dinámicas sociales del patriarcado en el que se socializa a las mujeres para ser rivales unas de otras. En cambio, las tres damas disfrutan y se divierten juntas, conversan alegremente de sus vidas, no solamente de sus maridos.

Así pues, las tres damas disfrutan de su compañía y se hacen confesiones en torno al sexo al que tratan de forma natural y jocosa, desmitificada: mientras una de ellas se queja de que apenas practica sexo con su esposo, las otras se queja de que demasiado. En ese sentido, es muy interesante cómo Casilda, el personaje de Carmen Maura, exhibe su deseo sexual —el deseo femenino tradicionalmente ha sido reprimido— y obliga a su marido a mantener relaciones. No obstante, tal vez lo más interesante es que la última dama, con la complicidad de sus amigas, tiene el objetivo de hacer que su marido deje de ser celoso. Santilla (José María Roderó) es un hombre viejo y malcasado con la joven y bella Hipólita (Mercedes Alonso), que además de ser hosco, vive obsesionado por los celos que sufre. Santilla resulta ser castigado en su actitud machista —los celos—. Hipólita, con el beneplácito de sus amigas, consigue que su marido se arrepienta de su conducta y promete no volver a ser celoso.

#### **5.9.4. Adaptación literaria:**

Se trata de la adaptación de la novela *Los tres maridos burlados* de Tirso de Molina, como “cigarral quinto”, está incluida dentro de la obra *Los cigarrales de Toledo* (1621). El dramático en su guion es bastante fiel al texto original y la ambientación intenta recrear la época en la que se enmarca (escenografía, vestuarios...). Cabe señalar aquí que Televisión española realizó otra adaptación<sup>70</sup> de la obra de Tirso de Molina en septiembre de 1970 a cargo del realizador Sergi Schaaff y con guion de Carlos Puerto para el espacio *Hora 11*. Si bien para futuras investigaciones resultaría interesante realizar un estudio comparativo en profundidad de ambas adaptaciones, sí que se puede hacer un

---

<sup>69</sup> Para profundizar en el concepto de “sororidad”, véase Marcela Lagarde (2009, 2011).

<sup>70</sup> La adaptación está disponible en el archivo histórico web de TVE: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/tres-maridos-burlados/1907650/> (Acceso 20/05/2015).

breve comentario. En un visionado a la adaptación de Schaaff se aprecia por un lado, que la puesta en escena y la narración son más experimentales, se trata de un mismo escenario y que utiliza mecanismos de extrañamiento, algo que se entiende dado que se ubica dentro del programa *Hora 11* de TVE2, caracterizado por ser más arriesgado visualmente. En segundo lugar, destaca que el protagonismo femenino no es tal en la obra de Schaaff, pues apenas tienen presencia las escenas de las tres damas solas hablando de las burlas, en general, hablando entre sí. Así, es interesante cómo Pilar Miró adapta la obra desde una perspectiva femenina en tanto el relato es narrado por las mujeres, la visión de éstas.

#### **5.9.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

*Los tres maridos burlados* fue un éxito al recibir buenas críticas en prensa y fue repuesto sucesivas veces (en 1982, 1985, 1988). Si bien no se han encontrado referencias académicas sobre este dramático, sí se puede comentar la reseña que realizó el crítico de televisión de *ABC*, Enrique del Corral (“Crítica de la semana” *ABC*, 02/11/1975: 118):

¡DIVERTIDO TIRSO!... Admirable Pilar Miró. Admirable. Y Alberto Méndez, quien hizo un guion homogéneo de *Los tres maridos burlados* para *Cuentos y leyendas*. Habría que pensar seriamente, para hacerlas así, en nuestras joyas del Siglo de Oro dejando, a cambio, en paz dramones y melodramones del XIX. La televisión es un buen odre para verter aquel vino y escanciarlo con talento. Pilar Miró lo hizo. Y consiguió uno de los mejores espacios, si no el mejor, del programa citado; de *Cuentos y leyendas*. La peripecia es regocijante, vivaracha, pícara, crítica incluso, y Pilar Miró supo extraerle el jugo hasta la raíz y servirlo en imágenes coherentes, muy tempestivas, oportunas, limpias y admirablemente compuestas en un equilibrio gráfico sin precedente en la joven regista, que rebosó de autoridad en la dirección de actores. Marcell Bluwall, director-realizador de clásicos franceses y españoles en la ORTF, soñaba en creaciones así cuando soñaba e hizo *Don Juan*, de Molière. *Los tres maridos burlados* fue un espectáculo completo, metido de lleno en el espíritu de Tirso sin alterar un ápice ni su acción ni su intención; al contrario: enriquecidos y exaltados por la bondad de una adaptación responsable y la consecuencia de una realización impecable de fondo y forma, con el valor añadido de la interpretación depurada. Eligió muy bien Pilar Miró a las tres esposas: eran

Mercedes Alonso, Charo López y Carmen Maura en su mejor creación. Y muy bien a los tres maridos: Emilio Laguna, Miguel Narros y José María Rodero, en un “Santillana” insuperable de gesto, de tono, de ademán, de sinceridad. Emiliano Redondo, tan apagado otras veces, brilló ahora con fuerza porque es un gran actor mal aprovechado. Y todo el proceso de la producción —escenario, exteriores, vestuarios, peluquería, “atrezzo”— respondió puntualmente a la época, el tono y el clima.

Del mismo modo, en relación a *ABC*, la revista *Blanco y negro* (“Televisión”, *Blanco y negro*, 08/11/1975: 85) eligió a *Los tres maridos burlados* el mejor programa de la semana -del 29 de octubre al 4 de noviembre - en varios apartados (con fotos de Pilar Miró, Charo López y José María Rodero) bajo el titular “espectáculo completo”, y en el que no sólo calificaban el dramático como “uno de los mejores episodios de *Cuentos y leyendas*”, sino que señalaban: “No cabe duda de que lo mejor de la semana ha sido la representación de la obra de Tirso de Molina *Los tres maridos burlados*. Esta es la razón de que hayamos destacado este espacio como programa, como mejor realizador y como mejor actor”.

De cara a esta investigación tal vez lo más interesante de la crítica de Del Corral es cuando dice “Habría que pensar seriamente, para hacerlas así, en nuestras joyas del Siglo de Oro dejando, a cambio, en paz dramones y melodramones del XIX”, pues en cierto modo, todos los dramáticos de Pilar Miró desde los sesenta hasta ese momento habían pivotado sobre la novela decimonónica. Tanto es así que se puede plantear que a partir de los *Cuentos de Giovanni Boccaccio para Los libros* en 1975, Miró da un giro a ese tipo de adaptación en pos de una visión más paródica de ese tipo de formatos, más arriesgada en la puesta en escena como el reiterado uso de la “cámara en mano” y del juego con la narrativa, en versionar con un tono más sarcástico, o si se quiere paródico, del texto original. Se observa en Miró, por tanto, aquello que manifestaban tanto el personaje de Pino Mirado de *Defensas naturales* como el de Andrea Soriano del *Gary Cooper*... que a esas alturas la adaptación decimonónica en televisión le provocaba un terrible hartazgo.

## 5.10. *El teniente Kijé*

### 5.10.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>El teniente Kijé</i>
<b>Dirección y realización</b>	Pilar Miró
<b>Guion</b>	Lorenzo Irazabaleta
<b>Reparto</b>	José Enrique Camacho, Alfonso Vallejo, Ieda Berriel, Ana de Yebra, Maritza Wilde, Marise Fontanet, Amaya Curieses, Manuel Iborra, Pedro Álvarez, Heliodoro Pedregal, Pedro Martínez, Juan Pastor, Luis Olmos, Miguel Criado, José Moya, Emilio Gutiérrez Caba.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	28 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	02/12/1975
<b>Franja horaria de emisión</b>	18:35 (inicio del programa contenedor)
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	Dramático para <i>La comparsa</i> dentro del programa <i>Un globo, dos globos, tres globos</i>
<b>Género</b>	Infantil / juvenil
<b>Ambientación temporal</b>	Fines siglo XVIII
<b>Ambientación espacial</b>	Rusia
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre la novela corta <i>Subteniente Kizhé</i> de Yuri Tyniánov (1927).
<b>Observaciones</b>	X



### **5.10.2. Argumento del dramático:**

Un narrador (en off, Emilio Gutiérrez Caba) cuenta a qué se dedica el zar de Rusia ((Alfonso Vallejo), quien cree haber entendido a los súbditos de su corte hablar sobre un tal “teniente Kijé” (José Enrique Camacho). Curioso, el zar pide más datos sobre él y sus subordinados militares, incapaces de contradecir al monarca y sacarle de su error, inventan una biografía completa del inexistente Kijé, sus aventuras. Sin embargo, cuando el zar está tan interesado en su vida que quiere conocer al teniente personalmente, a los oficiales no les queda más remedio que matar a tan valeroso militar.

En primer lugar explican que ha muerto luchando heroicamente, es entonces cuando comienza el primer número musical (sin diálogos ya que la música es la protagonista), que consiste en una coreografía de unos catorce bailarines al son de la música que creó Sergei Prokofiev para el cuento ruso homónimo. Se muestra la batalla y la muerte heroica del militar. De esta forma, el dramático va alternando las escenas del zar en Palacio con las historias que cuentan los súbditos sobre el ficticio teniente Kijé mostradas en números musicales.

Tras un tiempo, el zar aburrido pide a los súbditos que le cuenten más historias sobre el teniente Kijé, esta vez es una mujer quien le confiesa que ha muerto “de amor”. En este segundo número se muestra cómo Kijé está enamorado de una muchacha a la que sus padres le arrebatan de su lado para casarla con otro hombre, el teniente abatido se tumba en un banco y muere supuestamente de pena. De vuelta al palacio el zar, que lee un cómic, continúa aburrido y pide más historias del teniente. Uno de los súbditos le dice al mariscal que si continúan con Kijé, al menos éste debe haber ascendido a capitán, así pues uno de los hombres cuenta que murió “trágicamente defendiendo el honor de su anciano padre”. El número musical muestra a Kijé bailando con un anciano y dos mujeres, pero un hombre molesta a una de ellas y Kijé se bate en duelo y muere. En palacio, los súbditos están dormidos y el zar los despierta con palmadas pidiendo más historias de Kijé: “Mis queridos amigos, parecéis empeñados en contrariarme. Conocéis mi personal inclinación por las aventuras del teniente Kijé y hace ya meses que no me

contáis nada de él”. Una de las súbditas explica que ha muerto pero que “su muerte ha sido un poco indecorosa (...) abusó en exceso de su naturaleza: murió de indigestión y borrachera”; así pues el siguiente número muestra a Kijé bailando entre muchas personas ebrias, en una especie de orgía, y después muriendo en medio de todos ellos. Finalmente el zar aplaude y de nuevo, surge la voz en off del narrador del inicio que vuelve a repetir las mismas palabras que al comienzo de la historia. La cámara vuelve sobre el zar con su petición reiterada a lo largo de la historia (y enunciada en un tono de pesadumbre infantil): “Nunca me habíais hablado de ese teniente Kijé”. Es decir, el relato vuelve al punto de partida, y comienzan los créditos finales.

### **5.10.3. Aspectos formales y narrativos:**

En primer lugar, lo más importante es la banda sonora del compositor ruso Sergei Prokofiev (1891-1953) que articula los números musicales. El relato se basa en la narración enmarcada en tanto las historias del teniente Kijé son contadas al zar en su palacio, y éstas se muestran en los números musicales. La puesta en escena del palacio está conformada por un escenario un tanto teatral en el que se muestra un largo pasillo, en el cual se colocan a los lados los súbditos, y con el trono del zar al final. Resultan mucho más interesantes los números musicales que recrean las peripecias y muertes del teniente Kijé, pues carecen de decorados. Por ejemplo, el primer número se desarrolla en un espacio en blanco con humo que simula niebla y dos bandos de militares que luchan a modo de coreografía, mientras al fondo ondea una bandera. Tras la batalla, la iluminación se atenúa fingiendo la noche, momento en el que aparecen varias mujeres de negro con quinqués caminando entre los caídos. Una de ellas se arrodilla ante Kijé y lo abraza componiendo una pietá.

### **5.10.4. Análisis de las representaciones:**

#### **5.10.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

Según el cuento original, la historia se enmarca en Rusia a finales del siglo XVIII en tiempos del zar Pablo I. La acción transcurre en interiores salvo algunas de las historias del teniente Kijé que suceden en exteriores como la batalla inicial. No obstante, todo está grabado en plató.

#### **5.10.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

El zar, encarnado por el actor Alfonso Vallejo, es un hombre de mediana edad entrado en carnes, con barba y bigotes negros espesos, y emperifollado con un gorro de diamantes y ricos ropajes de la época. Es presentado como un hombre simplón, de pocas luces. Habla con una voz débil y su actitud es infantil, pues actúa como un niño, se ríe cuando eructa, tiene pataletas, lee cómics, es ingenuo y repite continuamente en tono pueril: “Nadie me comunica nada de lo que pasa en mi imperio”. En cualquier caso, como se aborda en el siguiente apartado, el personaje representa una parodia de la figura zarista y del autoritarismo militar.

#### **5.10.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

El cuento original es una sátira de la corte rusa de finales del siglo XVIII en tiempos del zar Pablo I, quien estaba fascinado por la pompa y la disciplina militar. El dramático toma esa idea original y no puede entenderse la figura del zar ajeno al contexto de la España de 1975. Emitido en diciembre de 1975, dos meses tras la muerte de Franco, este capítulo fue grabado en el verano de ese año, según una entrevista realizada al creador de la serie, Luis Sánchez de Enciso (“La comparsa”, *ABC*, 19/08/1975: 78). La figura de este zar, con el escudo de águilas colocado encima de su trono no puede entenderse al margen de una parodia a los estertores del franquismo. Así pues, el zar sólo sabe decir haciendo pucheros cada vez que sus súbditos le informan de la muerte del teniente Kije: “Ohh ¿Es posible? No lo sabía, nadie me comunica nada de lo que pasa en mi imperio”, pues se le olvida constantemente. Al mismo tiempo se muestra su desidia y evidencia su falta de inteligencia: “Cada día me resulta más aburrida la vida en este maldito palacio. Contadme algo, alguna cosa divertida, ¿qué sabéis de ese teniente Kije?” o “Nunca me habíais hablado de ese teniente Kije”. Tal vez lo más interesante en este sentido sea el prólogo en off narrado por Emilio Gutiérrez Caba, que dice lo siguiente:

“Este es el lugar del palacio desde donde el zar de tooodas las Rusias gobierna su impresionante imperio. Con estas firmas se deciden asuntos importantísimos, por ellas se hacen la paz y la guerra, se interviene sobre la riqueza de algunos, ¡ah! o la pobreza de muchos, se castiga y se premia, se

emprenden obras gigantescas o se abandonan empresas descomunales, se acepta y se rechaza, se imparte justicia y se otorga piedad. ¡Se reina! y se gobierna. Mientras lee lo que firma el zar escucha retazos de la conversación. De este modo acaba de escuchar la frase “parochikije” y cree que se ha dicho “parochikije”. “Parochiki” significa el teniente, sea el que sea, “parochiki Kijé” significa “el teniente Kijé”. Cree el zar que hablan de un teniente llamado Kijé aunque en realidad no existe en Rusia nadie con ese nombre, pero como un zar no puede ser corregido, hay que inventar a toda prisa un teniente Kijé con toda su biografía. Un teniente Kije que parezca de verdad y cuyas aventuras sean divertidas e interesantes”.

Este mismo texto es leído por el actor de nuevo al final del dramático, de forma que el zar vuelve a repetir ante su corte: “Nunca me habíais hablado de ese teniente Kijé”; conformando así un relato circular, un bucle. Es por tanto una crítica al autoritarismo y la ridiculez de fingir toda una parafernalia con tal de no contradecir al líder. Por último, el surrealismo que impregna el dramático resulta sugerente -el zar lee cómics por ejemplo-, siendo digno de mención que las damas de la corte fingen orgasmos descaradamente cuando el zar pasa a su lado, escenas un tanto arriesgadas para el público infantil-juvenil al que este programa iba dirigido.

#### **5.10.4. Adaptación literaria:**

Se trata de la adaptación de la novela corta *Subteniente Kizhé* de Yuri Tyniánov (1927), que además incluye en los números musicales la propia música sinfónica que creó Sergei Prokofiev expresamente para dicha obra. Si bien esta versión es fiel al cuento original, no se muestra la invención que hacen sus subordinados de los episodios de la vida de Kijé, desde que nace, su carrera y ascenso militar, el exilio en Siberia o su matrimonio.

#### **5.10.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

Si bien no se han encontrado referencias académicas sobre este dramático, sí se han hallado tres artículos sobre *La comparsa*, espacio en el que se emitió *El teniente Kijé*. En el artículo (“La comparsa”, *ABC*, 19/08/1975: 78) se adjunta una breve descripción del programa y una entrevista al director de la serie:

Luis Sánchez de Enciso es el director de *La comparsa*, serie para preadolescentes –de nueve a trece años- compuesta por capítulos independientes de treinta minutos de duración cada uno. Se han grabado ya 15 episodios y quedan tres que se grabarán en septiembre. Comenzará a emitirse en el próximo mes de octubre (...) “La serie se está realizando en Madrid y Barcelona, cosa poco frecuente. Que es lo que da a este serie su condición de experimental (...) En primer lugar, el tipo de lenguaje que hemos intentado, procurando poner en marcha una concepción de espectáculo total frente al puramente textual. Se trata de una puesta en escena donde se utilizan todos los elementos del teatro moderno: música, danza, expresión, valoración corporal, utilización de músicos y marionetas, frente a una concepción puramente oral que se produce en el teatro donde las ideas conflictos, etcétera, son dados por la palabra”.

Luis Sánchez de Enciso prosigue explicando que los actores que intervienen pertenecen en su práctica totalidad a grupos de teatro independiente, como por ejemplo Els Comediants; y que los realizadores que por el momento han rodado algunos capítulos son: Josefina Molina, Francisco Abad, Francisco Montolio, Pilar Miró, Jesús Yagüe, Mercedes Vilaret, Sergio Schaaff, Luis María Güell, Enrique Nicanor y el propio Enciso; que es siempre “el máximo responsable de su espectáculo y siempre con obras importantes de la literatura –teatro, novela, cuento-universal y española”; además añade que las obras “no tienen por qué ser directamente para niños” y que se han interpretado piezas de Tirso de Molina, Ibsen, Strindberg o Cervantes, pues éstas “pueden adaptarse, perfectamente al lenguaje del preadolescente, sin degradar el texto original del autor, sino, simplemente, integrándolo en su mundo”. Por otro lado, en otra entrevista a de Enciso (“*La comparsa*, serie experimental”, *ABC*, 11/10/1975: 142), éste explica que los episodios no guardan relación entre ellos “de tal manera que cada capítulo pudiera servir como piloto de una serie específica”.

En última instancia cabe reflexionar sobre el público al que va dirigido esta adaptación, excepción respecto al resto de dramáticos analizados en el estudio de caso de Pilar Miró. En este sentido, no es simplemente que *La comparsa* se emitiera dentro del famoso programa contenedor *Un globo, dos globos, tres globos*, sino que fue objeto de análisis por parte del Gabinete de

Investigación y audiencia. Como explica Luis Sánchez de Enciso (“*La comparsa*, calidad y seriedad en el tratamiento”, *ABC*, 12/11/1975: 142):

Una de las bases dicen más importantes con las que contamos para la elaboración de los programas de *La comparsa* son los datos que proporciona el Gabinete de Investigación y audiencia sobre los efectos de nuestra serie en los niños (...) podemos resaltar, por ejemplo, el interés que los niños han demostrado por algunos episodios realizados en forma de “comic”. Es, asimismo, destacable el entusiasmo de los niños hacia las historias de aventuras, temática que pensamos recoger en lo sucesivo, y sobre todo por los espacios que presentan sucesos que, según sus mismas palabras, pueden pasar en realidad.

En sus últimas palabras se recoge el objetivo pedagógico que en última instancia tenía la serie y de la intencionalidad de aplicar sus historias a la realidad. Enciso, que al inicio de la entrevista acusaba el estado deficiente del teatro infantil en España “como en muchos países”, sentía que en aquel momento se estaba produciendo un momento de inflexión al prestarse mayor atención con programas como *La comparsa*.

## 5.11. *El deseo bajo los olmos*

### 5.11.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>El deseo bajo los olmos</i>
<b>Dirección y realización</b>	Pilar Miró
<b>Guion</b>	Pilar Miró
<b>Reparto</b>	María Massip, Emilio Gutiérrez Caba, Pepe Calvo, Daniel Dicenta, Roberto Martín, Francisco Cecilio, Avelino Cánovas, Félix Rotaeta.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	96 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	19/01/1976
<b>Franja horaria de emisión</b>	21:30 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>El teatro</i> (TVE1: 1974-1977)
<b>Género</b>	Western
<b>Ambientación temporal</b>	1850
<b>Ambientación espacial</b>	Nueva Inglaterra (EE.UU.)
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre la obra de teatro homónima de Eugene O' Neill (1924).
<b>Observaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Calidad de imagen deficiente.</li> <li>- Crítica de Enrique del Corral en <i>ABC</i>.</li> <li>- Carta de un espectador en <i>ABC</i>.</li> <li>- Balance TVE de 1976 por <i>ABC</i>.</li> </ul>

### **5.11.2. Argumento del dramático:**

En 1850, en una granja de Nueva Inglaterra vive Ephrain Cabot (José Calvo) que ha resistido la tentación de marcharse a California en busca de oro fácil, convencido de que su deber es crear riqueza en esa tierra desierta junto a sus tres hijos. Ahora, pasados ya los setenta años, y tras sobrevivir a dos esposas que murieron a causa del ritmo despiadado del trabajo en el campo, decide casarse por tercera vez con una mujer joven llamada Abbie (María Massip). Simeon (Daniel Dicenta) y Peter (Roberto Martín), los dos hijos mayores, igual de rudos y groseros que su padre, al ver que van a perder la herencia a manos de Abbie, marchan en busca de fortuna: “¡Somos libres, viejo, puedes quemarlo! ¡Somos libres como los indios, adiós viejo tacaño, viejo vampiro!”. En cambio, el hijo pequeño, más dócil y afable, Eben (Emilio Gutiérrez Caba), decide quedarse y luchar por la granja, pues pertenecía a su madre y la considera de su propiedad.

Desde el primer momento Abbie se siente atraída por Eben, éste se resiste, pero finalmente se enamora y ella queda embarazada. En la fiesta por el nacimiento de su nuevo hijo, llega a oídos de Ephrain que en realidad el hijo no es suyo sino de Eben. Entonces el viejo decide vengarse diciendo a su hijo que todo es un engaño orquestado por su esposa y que nunca lo ha querido. Eben, furioso, busca a Abbie y le expresa su deseo de irse con sus hermanos a por el oro abandonándola en la granja con su padre. Al día siguiente Abbie confiesa a Eben que ha matado a su bebé porque era un obstáculo en su romance y éste marcha a buscar al sheriff. Mientras, en la casa, Ephrain se despierta y Abbie le explica fríamente lo sucedido. Eben regresa junto a Abbie y, reconciliados, deciden entregarse los dos para ser ajusticiados juntos.

### **5.11.3. Aspectos formales y narrativos:**

Pilar Miró compone una cuidada puesta en escena que recree el más puro género western a pesar de que la acción transcurra en interiores. Se trata de una planificación y montajes clásicos, con unos encuadres esmerados que buscan la optimización de la información con una abundante utilización del primer término que genera mayor profundidad. Los decorados, el vestuario y el sonido ambiente –la noche con los grillos en segundo plano– homenajean las



películas del western más clásico, así como las interpretaciones, con un Daniel Dicenta que por momentos recuerda a Liberty Balance. En esta línea destaca la escena de la fiesta del nacimiento del hijo de Abbie: con encuadres contrapicados mostrando el porche y con un baile entre hombres y mujeres al estilo *Siete novias para siete hermanos* (Stanley Donen, 1954), que como se indica en los créditos se trata del grupo de bailarines *El tronco*. Asimismo es necesario hacer hincapié en la fotografía, puesto que es en blanco y negro, Miró calcula muy bien las imágenes para remarcar las sombras generando unos claroscuros realmente bellos. Por último, cabe indicar que el estado de la imagen es deficiente en algunas escenas, pues como se indica en la hoja informativa de la cinta Betacam: “Caídas de RF en el 54’00 y 1’05’00”.

#### **5.11.4. Análisis de las representaciones:**

##### **5.11.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

Como en la obra de teatro, el relato se desarrolla en la Nueva Inglaterra de mediados del siglo XIX. La acción transcurre en su totalidad en la granja, en la cocina, salón y alcobas; así como exteriores el porche y alrededores de éste como el establo, aunque en todos esos casos está grabado en plató.

##### **5.11.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

Se puede señalar a Eben, interpretado por Emilio Gutiérrez Caba, como el protagonista de la historia, pues en la primera parte del dramático se muestra cómo vive con sus hermanos antes de la llegada de Abbie. Eben es un joven apuesto en la treintena, es el hermano menor de los tres hijos de un granjero. Eben es vejado y tratado como su criado por sus hermanos mayores Simeon (Daniel Dicenta) y Peter (Roberto Martín), que se muestran rudos y menos inteligentes que él. En este sentido, Eben representa una masculinidad diferente a la de los otros, no se mueve por la fuerza sino por la palabra. No obstante, una vez sin sus hermanos en la casa, desea probar su hombría e imponerse ante su padre y ante la esposa de éste pero fracasa. Como se analiza en el siguiente apartado, *El deseo bajo los olmos* pone sobre la palestra tabúes y temáticas no exentas de polémica que articulan arriesgados y atrevidos discursos de género.

#### **5.11.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

La adaptación de *El deseo bajo los olmos* de Pilar Miró articula interesantes discursos de géneros. En primer lugar, aparece la temática del adulterio, que como se ha comentado en otros análisis se consideraba un delito que no fue despenalizado hasta 1977. El personaje de Abbie, encarnada por María Massip, se presenta como una mujer en un mundo fuertemente patriarcal, la granja de los Cabot, con un marido anciano de malos modales. Sin embargo, ella se hace respetar y se prenda de su joven hijastro, Eben. Miró muestra el poder de seducción y de persuasión. Cuando conoce por primera vez a Eben, ella le confiesa: “Soy tu nueva madre, quiero que seamos amigos (...) Quizá pueda hablar con Ephrain para que te trate mejor (...) Sabía que serías mi enemigo al principio (...) mi vida también ha sido muy dura. Me quede huérfana enseguida, luego me casé y él resultó ser un borracho y tuve que volver a trabajar. Me alegré al pensar que era libre”, de modo que le expresa su deseo de quedarse en la granja para ser libre y prosperar, empoderarse, pues en cierto modo él es un anciano y ella se convertirá en la heredera, como así se lo espeta Abbie a su hijastro en una de sus primeras discusiones:

**ABBIE:** Eres un perro Eben Cabot.

**EBEN:** ¡Tú no puedes hablarme así!

**ABBIE:** ¿Que no? ¿Crees que estoy enamorada de ti? ¿De un cobarde como tú? ¡Sólo te necesito para una cosa y lo conseguiré porque soy más fuerte que tú!

Tras esas palabras, Abbie acude a la alcoba de Eben mientras él está tumbado en la cama. Ella explicita su deseo sexual ante un tímido y asustado Eben, pues desde el principio ella le advierte que conseguirá “seducirle” aunque éste se niega. Desde el umbral de la puerta, Abbie observa con deseo el cuerpo de su hijastro, que está tumbado en la cama con el torso desnudo. Ella se acerca y le acaricia el torso y le besa, luego él le besa a ella apasionadamente, pero airado se levanta –de nuevo se muestra el torso del actor en primer término- observado por Abbie, que lo mira satisfecha:

**ABBIE:** ¿tú me deseas verdad? Sé que me deseas. Voy a hacer de toda esta casa mi casa.

A pesar de los esfuerzos de Eben por resistirse, ella le besa la frente y después los labios. Abbie le propone mantener relaciones en la única habitación de la casa cerrada: la que fue de su madre y donde la velaron. Se encuentran allí los dos. Eben siente remordimientos porque aún nota el espíritu de su madre en la casa, pero Abbie le convence:

**ABBIE:** No llores, Eben, yo ocuparé su lugar, yo seré todo lo que ella fue para ti. Deja que te bese, Eben. No temas, te besaré con pureza. Como si fueras mi hijo que me das las buenas noches y tú puedes devolverme el beso, como si fuese tu madre, deja que te bese, Eben. No me dejes, Eben, ¿no ves que no basta con quererme como a una madre? ¿No comprendes que hace falta eso y más, mucho más para que yo sea feliz, para que tú lo seas?

A partir de entonces comienza su apasionada relación. Estas escenas son interesantes porque en primer lugar explicitan el deseo sexual femenino, tradicionalmente reprimido. Además, es ella el sujeto de la mirada que postulara Mulvey. Al mismo tiempo no se trata únicamente de un adulterio sino que éste se produce entre la madrastra y su hijo, del que finalmente queda embarazada. Una suerte de intriga incestuosa, edípica, que como aquella es una tragedia. Es sorprendente que en TVE1 en horario de máxima audiencia, Abbie dijera a un acongojado Eben que ella será su madre pero que desea besarle y mantener relaciones sexuales con él. En este sentido, el personaje de Abbie es una mujer trasgresora y segura de sí misma. Ha luchado en su infancia y juventud para salir de la esclavitud, Abbie consigue lo que quiere, lo que se propone, como ella misma le dice a Eben. Al mismo tiempo, es una mujer que exige respeto, pues tiene mucha fuerza a pesar de vivir en mundo altamente virilizado como el “salvaje Oeste”. Ella trastoca ese mundo, primero echando a los dos hijos mayores -los más violentos y conflictivos-; y en definitiva alterando la vida de los cuatro varones de la granja con el objetivo de hacerse con ella, de hacerse con el poder.

Dentro de las temáticas otro aspecto destacable es el de la representación de la maternidad. Abbie asesina a su propio hijo, un bebé, asfixiándole en la cuna. Toda una trasgresión en tanto supone una destrucción

del mito del “instinto maternal” y, por ende, una negación de la feminidad normativa (patriarcal). Si la granja es el terreno de batalla por el poder entre el viejo Cabot, Eben y Abbie, el cuerpo de Abbie también se convierte en cierto modo en un espacio de lucha y poder en tanto padre e hijo luchan por ver quién de los dos varones consigue concebir un hijo y así heredar; se muestra así el cuerpo de las mujeres y la maternidad<sup>71</sup> como objeto de mercancía, y la propia Abbie así mismo lo explicita. Miró hace hincapié en las razones por las que Abbie asesina a su hijo sin condenar al personaje. Se muestra la humanidad de ella y se da voz al personaje para llegar a comprender sus razones. Abbie alega que nunca ha sido tan feliz como en su romance con Eben, un hombre de trato dulce en comparación a los otros hombres que ha conocido, ella lo califica como “el paraíso”. A continuación se insertan los diálogos entre Eben y Abbie, primero se reproduce la conversación por la noche tras la fiesta por el nacimiento del bebé (antes de matarlo):

**EBEN:** Me iré por la mañana.

**ABBIE:** Si es eso lo que ha conseguido su nacimiento: matar tu amor, alejarte de mí, tú, que eres mi única alegría, la única alegría que he conocido, tú que has sido para mí el paraíso, algo más hermoso que el paraíso, entonces le odio yo también aunque sea mi hijo.

**EBEN:** Mientes, le amas, él te conseguirá la granja. Pero no, ya no se trata de la granja, se trata de tu engaño, de que lograste que yo te amase mintiéndome amor, sólo para tener un hijo y poder robar con él.

**EBEN:** Él no robará. Yo le mataría primero. Te amo. Te lo probaré.

**ABBIE:** Es inútil que sigas mintiendo. No te escucho no quiero verte más.

**EBEN:** Eben, Eben, si yo pudiera demostrarte, si él nunca se interpusiera entre nosotros, si pudiera demostrarte que no intentaba robarte para que todo siga igual que antes, para que nos amemos y fuésemos felices como antes de nacer él. Si yo pudiese probarlo, volverías a amarme, ¿verdad? No me abandonarías nunca. ¿No es así?

**ABBIE:** Supongo que no. Pero tú no eres Dios, ¿verdad?

**EBEN:** Recuerda tu promesa. Quizá yo pueda destruir algo hecho por Dios.

**ABBIE:** ¿No estarás un poco trastornada?

**EBEN:** Te lo probaré, te lo probaré. Te probaré que te amo más que a nadie en el mundo.

---

<sup>71</sup> Para más información sobre la construcción del mito del amor materno, véase los volúmenes de Elisabeth Badinter: *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal (XVII-XX)* (1992) y *La mujer y la madre* (2011).

A la mañana siguiente, Abbie está sentada en la cocina y llega Eben:

**ABBIE:** Lo hice, Eben, te digo que lo hice. He probado que te amo más que a nadie. Ya nada se interpone entre nosotros.

**EBEN:** De nada sirve ahora lo que puedas haber hecho. No digas eso, Eben.

**ABBIE:** Bésame, necesito que me beses después de lo que he hecho, necesito oírte decir que me quieres.

**EBEN:** Este es el adiós, me voy pronto.

**ABBIE:** (Gritando) ¡No, no puedes dejarme ahora!

**EBEN:** Lo he estado pensando y no le diré nada a papá. Si yo se lo dijera, el viejo penco es lo bastante mezquino y vil como para desquitarse con ese niño. Y yo no quiero que le pase nada. Él no tiene la culpa. Se me parece. ¡Es mío, por Dios que es mío! Un día volveré y...

**ABBIE:** No hay motivo para que te vayas, ya nada se interpone entre nosotros... después de lo que he hecho.

**EBEN:** Estás loca, Abbie ¿Qué es lo que has hecho?

**ABBIE:** Lo he matado.

**EBEN:** ¿Le has matado?

**ABBIE:** Sí.

**EBEN:** Bien merecido se lo tenía. Tendremos que hacer algo ahora mismo. Tienen que creer que el viejo penco se suicidó estando borracho, podemos probar con el testimonio de todos lo borracho que estaba.

**ABBIE:** ¡No! No es a él. Fue eso lo que debí hacer. Debí matarlo a él ¿no es cierto? ¿Por qué no me lo dijiste?

**EBEN:** ¿Qué quieres decir? No fue a él ¡No! ¿No habrá sido a ese niño?

**ABBIE:** Sí.

**EBEN:** ¡Oh Dios! ¡Dios todopoderoso! ¡Mamá! ¿Dónde estabas que no la detuviste?

**ABBIE:** Tu madre volvió a la tumba aquella noche, ¿recuerdas? No he vuelto a sentirla próxima. Dejé la almohada sobre su carita. Él mismo se mató, dejó de respirar.

**EBEN:** Se me parecía ¡era mío maldita seas!

**ABBIE:** Yo no quería hacerlo, me horrorizaba hacerlo. Era tan hermoso. Tu viva imagen pero yo te amaba más a ti y te ibas a marchar lejos donde nunca volvería a verte, a estrecharte contra mí y me dijiste que me odiabas por haber tenido ese hijo. Dijiste que le odiabas y que ojalá estuviera muerto. Dijiste que de no haber sido por él, todo habría seguido igual entre nosotros.

**EBEN:** Mientes, yo nunca dije, nunca pensé que tú...

**ABBIE:** Eben, no me mires así con odio, lo hice por ti, por nosotros, para que pudiésemos ser felices de nuevo.

Por un lado se puede entender la acción de Abbie como una trasgresión feminista en tanto lo entiende como un obstáculo para su felicidad porque su “paraíso” está en la relación con Eben antes del nacimiento del hijo, además de la negación del mito del instinto maternal. En cambio, Abbie actúa movida por un amor romántico, por el amor del varón, que es quien le pide ese sacrificio como prueba de su amor, así Miró en parte “disculpa” al personaje movido por la pasión y por la libertad. Pues en última instancia ha sido ella quien ha decidido sobre su cuerpo, como se apuntaba arriba terreno de lucha de poder entre Cabot y Eben. En este sentido, el final es interesante porque Eben admite que él también ha sido el culpable de la muerte en su incitación, y ambos deciden ser ajusticiados. Así pues no sólo la mujer es castigada por haber cometido el mayor pecado para el patriarcado, sino que Abbie ha conseguido su objetivo: ha recuperado la confianza y el amor de Eben; tanto es así que Eben desea morir junto a ella de forma que el final es feliz para el personaje de Abbie, pues el plano final –antes de los créditos- es un plano medio que muestra a Eben y Abbie abrazados.

Ha sido interesante hallar precisamente una carta al director de un espectador al diario *ABC* firmada por José María Arizcun Cerecedo (“Programación inadecuada” en sección “Opiniones ajenas, polémicas, cartas, puntualizaciones, comentarios”, *ABC*, 31/01/1976: 4) titulada “Programación inadecuada” en la que carga las tintas sobre el dramático:

Señor director:

Quiero hacer unas reflexiones dirigidas a los rectores de nuestra televisión oficial (...) <sup>72</sup> Moralmente más indeseable y mentalmente retorcida la obra de teatro de Eugene O’Neill titulada *Deseo bajo los olmos*, que sutilmente introdujo en nuestros hogares la pequeña pantalla, la noche del lunes. En ella, el autor, de gran fama y renombre, desborda su imaginación y nos presenta en un hogar de familia toda la gama de perversión creada por una mente desequilibrada. Odio al padre, egoísmo y brutalidad de éste,

---

<sup>72</sup> El espectador critica en primer lugar la emisión de la película *Perfil de maldad*, a la que considera “lamentable”.

jactancia de inmoralidad sexual por parte de los jóvenes de la familia, recuerdo enfermizo de la madre muerta, boda desigual por interés, seducción al hijastro del marido, adulterio reiterado, engaño sobre la paternidad de un niño, brutalidad y más brutalidad, desprecio de todos los valores morales, y, para rematar este abyecto cuadro, asesinato del pequeño, fruto de las relaciones adúlteras, realizado por su propia madre, como prueba de un amor pasional sucio y desbordado. Como adornos, pinceladas abundantes de groseros comportamientos y lenguaje soez y mezcla blasfema del nombre de Dios con citas bíblicas. En contraposición de tanta basura, el autor nos presenta... nada, absolutamente nada, ni siquiera una pequeña moraleja. Sigue exaltando esos amores pasionales adúlteros, cuando ambos amantes quieren morir juntos. Un instrumento tan poderoso como la televisión, para la educación y formación de multitudes, convertido en el mefistofélico medio de introducir en nuestras casas, mentes y retinas, tanta inmundicia. Creo que, inconscientes del daño que están haciendo, los responsables de la programación no se han detenido a pensar que en el mundo hay mucho bueno y noble que ofrecer a los millones de espectadores que utilizan este medio de distracción [sic]. Es lamentable que todo lo que antecede se produzca en un medio de difusión que pagamos todos los españoles, y que esta contribución económica no sirva para más altos fines.

Es obvio que Pilar Miró arriesgó en lo que sería una de sus últimas adaptaciones para televisión a principios del año 1976. En *Deseo bajo los olmos* Miró arremete contra los grandes pilares del patriarcado y compone una historia no exenta de polémica dentro de un contexto político y social convulso y en el que parecía más fácil “meter goles” a la censura. Imágenes de ficción transgresoras para las que gran parte del público no estaba preparado para digerir; incluso sectores más conservadores, como el autor de la carta, que no estaban dispuestos a “introducir en nuestras casas, mentes y retinas” ese tipo de representaciones.

#### **5.11.4. Adaptación literaria:**

Se trata de la adaptación de la obra de teatro *Deseo sobre los olmos*<sup>73</sup>, escrita por el dramaturgo norteamericano Eugene O'Neill en 1924. Si bien la versión

---

<sup>73</sup> La obra original se titula *Deseo bajo los olmos* pero el dramático de Miró lleva el artículo determinado “El”: *El deseo bajo los olmos*.

de Pilar Miró es fiel a las acciones y a los diálogos del texto original, cabe destacar la ligera variación del final. En el texto original Eben y Abbie son trasladados por los policías y el sheriff abandonando la casa cogidos de la mano. Eben se detiene y mirando el cielo dice: “Está saliendo el sol. Hermoso, ¿verdad?”. En el dramático de Miró los policías aún no han llegado, y Eben pronuncia esas palabras abrazado a Abbie dentro de la cocina. Es decir, Miró prescinde de las autoridades y muestra a sus personajes felices todavía en libertad, sin ser juzgados ni arrestados, confesándose su amor; lo cual implica que Miró da a sus personajes un “final feliz”.

Por otro lado, como se ha visto en el análisis dedicado al dramático *Anna Christie*, de Josefina Molina, los personajes femeninos de Eugene O’Neill han sido extensamente analizados desde perspectivas feministas. Además de los volúmenes citados en el apartado de Molina, se pueden añadir otros como *Countour in Time: The Plays of Eugene O’ Neill* (Bogard, 1972) o *Ritual and Pathos: The Theater of O’ Neill* (Chabrowe, 1976). En cuanto a textos que aborden el personaje femenino de *Deseo bajos los olmos*, se pueden señalar el volumen de William Dawson (1970), y los artículos de Doris Nelson (1982), Trudy Drucker (1982) y de Gilda Pacheco (1995). Estas investigaciones concluyen que si bien el personaje de Abbie resulta fuerte y transgresor, desde una perspectiva feminista, exhibe una falta de “identidad femenina”, un rasgo frecuente de las protagonistas de O’ Neill.

#### **5.11.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

Aunque no se han encontrado referencias académicas sobre este dramático, sí se ha obtenido la crítica de Enrique del Corral (“Crítica diaria: *Deseo bajo los olmos*”, *ABC*, 21/01/1976: 102) de la cual se adjunta parte a continuación:

*Deseo bajos los olmos* es, en realidad, una tragedia cuyos sucesos se desarrollan fuera del tiempo y del espacio, como dijo Wood, pero a nivel hondamente humano. Pilar Miró comprendió muy bien la sustancia de la obra de O’ Neill y su honradez al cualificarla literariamente es el primer elogio que, como adaptadora, le debemos. Obra cerrada, la limitación de su ambiente y movimientos es la base de la tragedia, que, para expresarla con toda su carga, necesita intérpretes autorizadísimos. Los tuvo en María



Massip, Emilio Gutiérrez Caba y José Calvo como base y sustancia para que Pilar Miró pudiera, realizando, expresar la angustia, el amor y la miseria de esos seres encerrados en la granja Cabot, su centro y su mundo. Correctamente ambientada, cada plano estaba en razón del tema y en razón de las criaturas y su "clímax" espiritual sin evasiones gratuitas ni preciosismos ridículos. El gran temperamento de Pilar Miró apareció en seguida y se mantuvo, acrecentándose con el desarrollo de la tragedia: Daniel Dicenta y Roberto Martín colaboraron al buen éxito de *Deseo bajo los olmos* con la lógica dominante de aquellos tres citados al principio como base, eje, sustancia y gloria histriónica que expresaron con dominio del gesto, la voz y los ademanes. Como debe ser cuando se hace bien.

Como se observa, el crítico no entra a diseccionar su contenido como en otras ocasiones, pues lo sabe polémico, y se limita a elogiarlo desde aspectos como la puesta en escena y dirección de actores. No obstante, el dramático debió calar hondo en la memoria de Del Corral pues si éste se emitió en enero, a finales de 1976 en otro artículo suyo ("Televisión 76: Casi seis mil horas de programación", *ABC*, 26/12/1976: 157-158) dedicado a hacer balance sobre la televisión de ese año, lo cita expresamente:

Indudablemente, 1976 ha sido el año "más" difícil para TVE. Quizá lo haya sido, también, para España social, política y económicamente. Y aunque no es misión nuestra decir aquí por qué, conviene citarlo. En definitiva, quiérase o no, la televisión es siempre reflejo del país en que produce y emite (...) Una televisión tan generosa en horario, compleja en programas y abrumadora en contenidos como la nuestra, forzosamente ha de resentirse en calidad (...) La gran baza de la programación era un infantil de procedencia japonesa, *Heidi*, seguido de cerca por otro telefilme norteamericano, *La casa de la pradera* (...) *El hada Rebeca*, original, no sirvió de lenitivo (...) Los dramáticos aún daban fe de espíritu pujante y hubo una espléndida versión de *Deseo bajo los olmos*, de O'Neill, hecha por Pilar Miró a la que seguiría, quince días después (...) un impecable *Espectros*, de Ibsen, con realización de González Vergel, el "otro grande" de la especialidad en la que Juan Guerrero Zamora tenía –y tiene– la autoridad, y el decanato, demostrados con *El malentendido*, de Camus, emitida a primeros de febrero cuando ya había debutado *Paisaje con figuras*, de Antonio Gala, que entraba con fuerza otra vez revalidando el éxito inolvidable de *Si las piedras hablaran*. Sólo que por razones gubernativas – o sinrazones– fue retirada pronto de la programación. Otro tanto sucedió con

*Vivir para ver*, de Alfredo Amestoy (...) Todavía TVE “se defendía” en dramáticos con su *Teatro*. Josefina Molina dio una inolvidable versión de *Deseo bajo los olmos*, de O’Neill, interpretada por María del Puy y Juan Diego.

Se ha decidido adjuntar más texto, no sólo el relativo a los pasajes dedicados al dramático, pues alude a otros aspectos de esta investigación. Es interesante porque el crítico reflexiona sobre el papel de la televisión en el difícil contexto del año 1976 y al que considera el “año ‘más’ difícil para TVE”, considerando además el medio televisivo como reflejo del país. Asimismo apunta a otro de las ficciones analizadas de Lola Salvador: *Las aventuras del Hada Rebeca* a la que califica de “original” pero que no pudo competir frente a otros productos extranjeros como *Heidi* y *La casa de la pradera* en la programación infantil. Como ejemplo del “espíritu pujante” que el formato de los dramáticos aún conservaba -a pesar de que a partir de entonces las adaptaciones comenzarían su declive-, el crítico señala en primer lugar *El deseo bajo los olmos*. Por tanto, como se indicaba anteriormente, esta adaptación es una de las más destacables del año dentro de la aún extensa producción dramática propia.

En segundo lugar, cabe señalar el error que comete Del Corral al denominar “*Deseo bajo los olmos*” en lugar –se deduce– del título “*Anna Christie*”. Si bien ambas adaptaciones se realizaron dentro del espacio *El teatro*, es interesante reflexionar si el error se debe a que Josefina Molina y Pilar Miró como realizadoras de ficción parecían a ojos de la crítica figuras intercambiables. Reemplazables sólo por el hecho de ser mujeres, por ser las *rara avis* de TVE, y que atribuiría a la crítica una mirada androcéntrica y paternalista.

## 5.12. Pequeño teatro

### 5.12.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Pequeño teatro</i>
<b>Dirección y realización</b>	Pilar Miró
<b>Guion</b>	Jesús F. Santos
<b>Reparto</b>	Fiorella Faltoyano, Jaime Blanch, José María Caffarel, Mayrata O' Wisiedo, Lola Gordon, Pedro del Río, José Antonio Gallego, Tony Canal, Miguel Armario, Maite Tojar, Carmen Utrilla, María Vidal.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	25 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	Del 07/03/1977 al 11/03/1977
<b>Franja horaria de emisión</b>	20:00 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Novela</i>
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	En torno a 1940.
<b>Ambientación espacial</b>	País Vasco
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre la novela homónima de Ana María Matute (1954).
<b>Observaciones</b>	Artículo en <i>Tele-Radio</i> .

### **5.12.2.1. Argumento de la serie:**

En un pequeño pueblo del País Vasco, un lugar donde nunca sucede nada, vive Ilé Eroriak (José Antonio Gallego), un chico vagabundo que ayuda a preparar su nuevo espectáculo de marionetas al anciano Anderea (Pedro del Río). Allí también vive Aranzazu (Fiorella Faltoyano), una mujer rica con problemas sentimentales que es hija del dueño del hotel. Cuando llegue al pueblo el apuesto forastero Marco (Jaime Blanch), la vida de todos estos personajes cambiará.

### **5.12.2.2. Argumento y fecha de emisión de cada episodio:**

#### **12.a) Pequeño teatro: Capítulo 1º**

- **Fecha de emisión:** 07/03/1977.

#### **- Argumento del episodio:**

Ilé, un muchacho soñador, está ayudando a coser los ropajes de las marionetas al viejo Anderea en un teatro. Allí llega un joven y apuesto forastero llamado Marco que busca el "Gran Hotel". Cuando ve que se trata de un "teatro de muñecos" intenta convencer al anciano de que la calidad de las marionetas es excelente y que podría adquirir dinero y fama si hiciera una gira, el anciano dice que no le interesa. Ilé se va con Marco para indicarle donde se encuentra ubicado el hotel y llevar su maleta. Cuando se van, aparece Aranzazu (Zazu) y conversa con Anderea sobre la conversación que éste ha tenido con el forastero. Mientras, en la habitación del hotel –la mejor estancia- Marco cuenta a Ilé que en la maleta sólo lleva una botella porque no hace falta "nada más que ilusiones". Marco explica que la razón de su llegada al pueblo es encontrarse con un hombre portugués pero promete a Ilé que juntos viajarán a un país (utópico) donde prosperarán. Beben la botella, Marco se queda dormido e Ilé se escabulle de la habitación. Las tías de Zazu se encuentran en la recepción del hotel tomando del té y comienzan a cotillear y especular sobre Marco. Por su parte, Zazu se encuentra en su dormitorio pensando (*voice-over*) sobre si casarse o no. Ella es la hija del acaudalado Kepa Devar (José María Caffarel), dueño del hotel, y envidia de todo el pueblo aunque es marginada por no compartir las costumbres de los demás. Kepa entra en la habitación de Zazu y le explica que ha llegado un nuevo huésped al hotel llamado Marco.

### **12.b) Pequeño teatro: Capítulo 2º**

- **Fecha de emisión:** 08/03/1977.

- **Argumento del episodio:**

Kepa, encandilado por su grata presencia y fácil palabra, invita a su casa a cenar al joven Marco. Mientras toman una copa y fuman puros le muestra el retrato de su difunta esposa (que es igual que su hija), pero cuando llega Zazu, ésta le enseña la casa y el jardín. Durante la cena Kepa se emborracha y espeta que no quiere que se case su hija porque se quedará solo y triste. Marco comienza a tocar el piano y le invita al teatro de marionetas. La siguiente escena muestra la función, con el público compuesto por niños y entre ellos Marco y Zazu con las manos entrelazadas disfrutando. La obra habla sobre las almas y el cielo. Al finalizar el espectáculo, Ilé, enfadado con Marco, le recrimina que éste haya abandonado su proyecto de viajar a ese lugar tan maravilloso. Por su parte, las tías se acercan a la pareja para sonsacar información y le invitan a su casa, pero Zazu propone que la reunión se celebre en su casa con su padre.

### **12.c) Pequeño teatro: Capítulo 3º**

- **Fecha de emisión:** 09/03/1977.

- **Argumento del episodio:**

Marco llega a la casa de Kepa y Zazu y es recibido por la criada. Comienza a tocar el piano hasta que llega Zazu, se besan y hablan abrazados, continúan besándose durante varios minutos. Llegan las tías que interrogan a Marco mientras Zazu prepara el té. Después llega el padre finalmente Marco se despide mientras ella se queda pensativa en la entrada. Otro día, en el hotel, Marco engatusa a las tías para que organicen una tómbola para sacar dinero. En la casa, Zazu cuenta a su padre que sus tías han sugerido meter al muchacho Ilé en "su colegio de huérfanos", pero Zazu propone traerlo a vivir en su casa con ellos dos; a él le parece buena idea "porque esa casa se va quedando cada vez más vacía". Su padre le pregunta qué harán después cuando ella se case, ella responde que aún queda mucho para el otoño.

#### **12.d) Pequeño teatro: Capítulo 4º**

- **Fecha de emisión:** 10/03/1977.

- **Argumento del episodio:**

Se organiza la tómbola –cuya recaudación está destinada a los huérfanos- en el salón del hotel, Zazu está feliz y comienza a bailar con Marco mientras se muestra cómo en las demás mesas la gente cotillea sobre la vida y los negocios de Marco. Mientras, Kepa da una habitación a Ilé para que deje de ser un vagabundo, pero éste se mete en la de Marco. Allí se encontraba escondido un hombre grande y rudo con bigote, que estaba esperando a Marco: “el portugués”; éste amordaza a Ilé pensando que es un ladrón, pero le libera y le cuenta la verdadera historia de Marco. La tómbola y el baile finalizan, los asistentes despiden a Marco y a las tías de Zazu entre felicitaciones por el éxito de su organización. Los tres comprueban que la caja de caudales está repleta, al no estar el bedel en la recepción, las tías le encargan la custodia de la caja a Marco que la sube a su habitación. Allí se encuentra con el portugués. En la casa, la criada lleva a Ilé a la habitación de invitados porque aún no está preparado su cuarto. Mientras, Zazu está sola en el jardín pensando, llega su padre y conversan sobre las fiestas de su pueblo vecino San Telmo, ella le confiesa que ahora sí que está segura de que en otoño se casa con Augusto.

#### **12.e) Pequeño teatro: Capítulo 5º**

- **Fecha de emisión:** 11/03/1977.

- **Argumento del episodio:**

Al día siguiente, Zazu se mete en el dormitorio de Ilé y le pregunta qué le quería decir anoche, él le cuenta que Marco y su amigo portugués se marchan hoy y que el único país donde estuvieron juntos fue en la cárcel. Ella dice a Ilé que si le encuentra: “Dile que el juego ha terminado (...) Dile que su viaje y su vida entera me tienen sin cuidado”. En la habitación del hotel, Marco envuelve en papel de periódico la caja de caudales y prepara la maleta. Ilé llega y le pregunta sobre su viaje y su relación con Zazu, Marco, brusco, le explica que ella ahora no importa y le amenaza si se va de la lengua. Marco le hace el encargo de llevar el dinero y encontrarse juntos en la estación pero Ilé busca refugio en el teatro de marionetas. Allí está el viejo Anderea, que le consuela y cura las heridas del rostro por los golpes del portugués. En el hotel Marco se

escabulle de las tías, alegando que está enfermo. Por su parte, Zazu está en el jardín, conversa con la criada, y vuelve al salón donde escribe una carta. En el café del hotel Kepa se sienta con las tías y se dan cuenta del robo perpetrado por Marco, de que en realidad es un estafador. Marco va al teatro de marionetas a buscar a Ilé porque ha estado esperándole una hora y lo insulta. Ilé explica que nada más salir del hotel el portugués le pegó y quitó el dinero. Marco a Ilé: “Quédate con tu viejo jugando a los muñecos pero antes voy a enseñarte algo, voy a enseñarte a pagar por esto, a pagar como pagan los hombres” y le da una paliza. Unos días más tarde, en la casa, Kepa conversa con Zazu y las tías sobre la verdadera identidad de Marco (si se dedicaba a la estafa, al contrabando). Kepa confiesa que: “La verdad es que nos engañó a todos quien iba a pensar que acababa de salir de la cárcel, su forma de hablar y sus modales”; mientras una de las tías conviene entre suspiros: “Todos los estafadores deben ser así: guapísimos”. Kepa les cuenta que al final Ilé denunció a Marco y que no quiere quedarse ni en el internado ni en su casa sino con el viejo Anderea. Zazu se queda sola y, mientras come un bizcocho, piensa que aunque se case en otoño nunca podrá olvidar a Marco.

### **5.12.3. Aspectos formales y narrativos:**

La puesta en escena es sencilla, destacando los decorados ampulosos de ricas telas de las estancias de la casa de Zazu reflejando así el ambiente selecto de la alta burguesía vasca. La planificación es clásica aunque hay un uso profuso del zoom y de los primeros planos y primerísimos primeros planos, especialmente sobre el personaje de Zazu. Así el recurso que más destaca es el de la *voice-over* de Zazu, quien es en la única en la que se proyecta. Se muestra desde el primer episodio a Zazu caminando errante por las habitaciones pensando sobre su vida y sus planes, el recurso también se utiliza en la escena de escritura de la carta a Augusto, narrando las palabras que redacta. Resalta además el uso de la música –sinfónica- que tiene gran protagonismo para generar dramatismo en las escenas de introspección de Zazu, aunque en otras escenas se utiliza música de suspense como las del portugués para crear tensión. Por último al tratarse de plató, Miró atiende mucho a la composición del plano y de los encuadres, presentando gran atención al uso de los primeros términos y de la profundidad de campo.

#### **5.12.4. Análisis de las representaciones:**

##### **5.12.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

En la novela original la historia se desarrolla en Oiquixa, un pueblo imaginario del País Vasco. Se trata de un pequeño pueblo pesquero situado cerca de San Telmo. En la adaptación de Molina no se indica el nombre del pueblo ni la década en la que se encuentran, pero sí se alude a San Telmo. Temporalmente, por el vestuario y decorados, se puede ubicar en el tiempo del texto original, década de los cuarenta. Toda la acción transcurre en interiores, recuérdese que este dramático se emitía dentro del espacio *Novela*, de modo que los escenarios los constituyen: el teatro, la recepción y el salón del café del hotel, la habitación de Marco; y las estancias de la casa de Kepa y Zazu; el único exterior es el jardín y entrada de la casa, pero también está grabado en plató.

##### **5.12.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

En la novela el protagonista es el muchacho Ilé Eroriak, que sirve de hilo conductor entre los diferentes personajes del pueblo. En cambio, en la adaptación de Miró, este personaje interpretado por el joven actor José Antonio Gallego no tiene nombre, centrándose en las vidas de Marco y de Zazu, más concretamente de Zazu que es el único personaje del que se muestran sus pensamientos. Así, se podría indicar como protagonista del dramático a Aránzazu, Zazu, interpretada por Fiorella Faltoyano. Hija del adinerado dueño del hotel Kepa Devar (José María Caffarel), pertenece a la alta sociedad, es la envidia de todo el pueblo y también marginada por ello. Huérfana de madre, se ha criado con un padre cariñoso y comprensivo, que en cambio acostumbra a embriagarse cuando se deprime pensando que si su hija se casa se quedará solo. Las dos tías solteras de Zazu se dedican al cotilleo, de forma que la mayor confidente de la joven es la criada, quien mejor la conoce. Está prometida con Augusto, un antiguo amigo de la familia al que no ha visto pero con el que se escribe y cuya boda está prevista para el otoño, si bien la historia transcurre en primavera. Zazu es solitaria, seria y reflexiva. Se siente asfixiada por la situación porque no desea casarse con Augusto, así que cuando llega Marco a su vida -apuesto, galante, de mundo- no duda en emprender un romance con el que se sentirá feliz. Finalmente, Marco resulta ser una persona



distinta, un delincuente, y los sueños de Zazu por cambiar de rumbo su vida se desvanecen. Zazu admite resignada su destino junto a Augusto aunque se siente reconfortada por los buenos recuerdos que ha vivido junto a Marco.

#### **5.12.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

La obra de Ana María Matute se caracteriza por su tratamiento de los aspectos sociales, políticos y morales de la posguerra española, si bien en la adaptación de Miró éstos quedan de lado para conformar el retrato de una mujer en esa sociedad. Zazu es una mujer joven atrapada en las convenciones y la estructura patriarcal franquista, basada en los pilares de la maternidad y la religión. A lo largo de los cinco capítulos se asiste al conflicto psicológico contra el que lucha Zazu a través de la técnica del monólogo interior, que en el dramático se muestra a partir de los primeros planos de Zazu con *voice-over*. Ese primer monólogo se muestra al final del capítulo primero. Zazu se encuentra en su dormitorio, mirando por la ventana mientras se oyen las olas del mar:

Todos los hombres piensan en lo mismo. Yo en cambio he ido siempre buscando algo sin saber qué, algo que grita en mi corazón. Algo más allá de una vida vulgar. Lejos de los paseos al atardecer rodeada de hijos, las comidas pesadas, los rosarios vespertinos y meses, días de espera en la ventana aguardando la llegada de los barcos. Hijo tras hijo, paseo tras paseo, algún viaje a la ciudad, cartas a la familia, visitas a mi padre... todo absurdo. Hasta cerrar el círculo de una vida muerta y vacía (...) Toda mi vida buscando algo desconocido, nuevo, nunca he sabido qué, algo que grita mi corazón a voces.

Como mujer de clase alta, es una mujer rica, culta, formada intelectualmente, se niega a que su destino sea el de la maternidad subyugada, y a la vida religiosa y provinciana. Su futuro marido se llama Augusto y tiene más de veinte años que ella. Sus tías convienen que es lo mejor para ella porque aunque creen que no es “ninguna belleza y “tiene demasiados pájaros en la cabeza” sí “resulta un buen partido”. En este sentido, se muestra cómo en aquella época reciente las mujeres seguían siendo consideradas como

mercancía, como objeto de intercambio entre hombres de distintas generaciones, en este caso de Kepa y Augusto.

Es interesante cómo en ese primer capítulo, Zazu observa escondida a Marco en el teatro, del que se prenda en ese momento. Su perfil de forastero, misterioso, su labia y su carácter de trotamundos, abren a Zazu la puerta a otras posibilidades de libertad, de viajar y escapar de ese ambiente provinciano. Ella aspira a algo más pues es consciente de que la espera una “vida muerta y vacía”. Es muy interesante porque ella utiliza a Marco como medio de huida y como medio para conseguir empoderarse, además su carácter es diferente al de los otros varones, afable, culto y que se interesa por ella. Es por eso que Zazu se esconde y es quien convence a su padre para que le invite a cenar a su casa para así iniciar un posible romance. También resulta curioso cómo en ese contexto, Zazu comienza sin miramientos ni dilaciones la relación amorosa con Marco a la vista de toda la alta sociedad que conocen su compromiso (en el teatro, en el baile de la tómbola). Además en el capítulo tres se muestra durante varios minutos a través de primeros planos de los dos protagonistas besándose y abrazándose que podría entenderse como una alegoría a las relaciones sexuales que en realidad ha mantenido la pareja.

Por otro lado, se muestra el desengaño amoroso que experimenta Zazu, pues deja de creer en el “amor romántico” y se vuelve escéptica y pesimista, siendo el pesimismo uno de los rasgos de la obra de Matute. Este es el monólogo interior de Zazu al final del episodio cuarto cuando se desengaña de Marco:

El amor yo no sabía que era así, capaz de envenenarlo todo. Su sueño no es dulce, levanta llagas, quema, empuja como una espina dolorosa, mejor olvidarlo, dejar a espaldas todo. Los sueños estúpidos, los sueños que hacen daño, el amor que nos mueve y que nos ciega. Tratar de huir, intentar olvidar todo, borrar sus palabras, volver de nuevo al punto de partida, sacar del corazón esa espina dorada, recordar que el amor no es dulce ni sencillo, volver al paso de los días, del tiempo.

La indagación en la soledad y a la melancolía reflejada en las palabras de Zazu son un rasgo de los personajes de Pilar Miró. Begoña Siles señala esta característica en su análisis de los protagonistas de sus largometrajes:

Por querer nombrarlo todo, tropiezan con lo innombrable. Esta parece ser la triste paradoja del destino de los personajes de Pilar Miró: encontrarse con lo innombrable, con lo inexplicable. Sus realidades ordenadas y controladas se desmoronan antes esos sucesos que han irrumpido en sus vidas. Orillados en su dolor y su tristeza ni hablan, a pesar de un deseo irrefrenable de querer hablar (2006: 42).

Es precisamente lo que le sucede a Zazu no verbaliza su situación, escribir cartas que tampoco expresan lo que de verdad piensa, ella se limita a reflexionar en soledad. Sólo con su criada, que es quien mejor la conoce –una figura maternal en cierto modo–, se muestra más abierta. Finalmente la escena final del último capítulo de la adaptación de Miró finaliza con otro monólogo interior de Zazu, que dice lo siguiente:

En otoño te casarás, sin embargo seguirás recordando estos días. Cuando llegues a envejecer todas las voces serán aquella voz y todas las primaveras esta. Cada vez que llegue un nuevo barco, será su barco, tal como un día te lo imaginaste y no habrá paz para ti, tu sueño será el mismo, como ese mar tranquilo a ratos y cambiante a veces.

Esta escena es grabada a partir del encuadre del rostro de Zazu hasta llegar a primerísimo primer plano. Mientras se escuchan en *voice-over* esas palabras, ella va comiendo a mordiscos un bizcocho, que podría entenderse en parte como metáfora del deseo que ella siente por Marco. En esta línea de explicitación del deseo femenino resulta muy interesante cómo las tías de Zazu también muestran su deseo hacia el joven Marco. Ellas verbalizan lo apuesto que es en varias ocasiones, mirándolo con avidez, de forma que engatusadas caen en su engaño; incluso en el último episodio, conscientes de la estafa, explican que no se arrepienten de lo sucedido, sólo de que la farsa “no durara un poco más” y así seguir disfrutando de la compañía del joven.

En definitiva, Miró se sumerge en la lucha interior mantenida por Zazu en un contexto de fuerte represión para la libertad de las mujeres como la inmediata posguerra. Elementos de la novela como la melancolía, la tristeza, el fracaso, la soledad y el deseo, son llevados por Miró a su terreno, pues esas temáticas, preocupaciones, impregnan sus historias tanto televisivas como cinematográficas.

#### **5.12.4. Adaptación literaria:**

Se trata de la adaptación de la novela *Pequeño teatro* de Ana María Matute. Escrita cuando Matute tenía diecisiete años, no fue publicada hasta 1954, obteniendo con ella el Premio Planeta de ese año. Que la autora del texto original supone un factor a tener en cuenta en términos autoría femenina y de la psicología femenina como ejes del relato. De hecho, la obra Ana María Matute, una de las pocas mujeres en el canon literario español, ha sido abordada académicamente -nacional e internacionalmente- en estudios como el de Geraldine C. Nichols *Escribir espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas* (1989).

Aunque la adaptación de Miró es relativamente fiel al texto original, se pueden destacar dos grandes cambios. En primer lugar, el protagonismo de llé en la obra de Matute es sustituido por el de Zazu, tanto que el personaje del muchacho no tiene nombre en el dramático, lo que permite indagar en la subjetividad femenina y articular discursos de género. En segundo lugar, destaca el final, pues la novela de Matute finaliza con el joven llé en el teatro de marionetas mientras en la versión de Miró se muestra con la escena descrita arriba del monólogo interior de Zazu mientras come un bizcocho.

Aun así, Miró mantiene la esencia de la novela, pues su adaptación refleja la melancolía que impregna el relato de Matute. Al mismo tiempo la melancolía es uno de los rasgos recurrentes de las historias de Miró. En su análisis de la filmografía de la directora, Begoña Siles identifica como “estética de la tristeza melancólica” (2006: 36-37):

Los textos de Pilar Miró dejan en evidencia la vulnerabilidad de la realidad. En un instante y de manera azarosa la existencia y la realidad de los personajes se quiebra y se hace insoportable, al sentir como traumático experiencias como la pasión, la muerte, la enfermedad, la tortura, el sexo... Así, la realidad que pesa, su pesar, deja al descubierto el devenir sufriente de los sujetos del enunciado. Se desprende, por tanto, de la escritura de esta directora una sombría complicidad entre la muerte y el sinsentido. Una complicidad que se metaforiza en una tristeza melancólica que el relato inscribe estéticamente.

Asimismo, Miró plasma el gusto por la metáfora de la novela, pues se puede descubrir cierto paralelismo entre los títeres de *Anderea* con los personajes de esta novela, pues en ésta llé observa similitudes de los vecinos del pueblo con sus títeres del teatro favoritos. Como marionetas, los personajes son manejados por el destino, por sus miedos y sentimientos, incluso se puede realizar una lectura política en términos del contexto de posguerra.

#### **5.12.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se han encontrado referencias académicas sobre este dramático, no obstante, sí que se indica el título en el citado capítulo de Luis Miguel Fernández “Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición” (2010a). Fernández explica cómo la política cultural del ministerio de Sánchez Bella defendía la labor cultural de la televisión, de forma que lo que TVE entendía que había de leerse iba en la línea de lo recomendado tiempo atrás en el programa *Libros que hay que tener* (1967-68), colección de cincuenta nombres entre los que apenas se distinguían a los autores contemporáneos

en contradicción con lo que la propia televisión promovería a través de la colección de libros de la “Biblioteca Básica Salvat de RTV” durante los años 1969 y 1970, que llegaba hasta la “Generación del Medio Siglo”, con escritores como Ana M<sup>a</sup> Matute, Sánchez Ferlosio, Fernández Santos y Aldecoa. Dicho canon clasicista cambió notablemente en los años posteriores de la Transición, cuando, sobre todo a partir de 1977, ya en el espacio *Novela*, o ya en las recreaciones seriadas de obras literarias del tipo de *La saga de los Rius* y *Cañas y barro*, se dio entrada en las pantallas a autores del siglo XX más recientes, si bien no siempre con los textos que

podían acercarse mejor a las preocupaciones de los españoles de entonces (2010a: 125-126).

Fernández enumera -en nota al pie- algunas de las novelas que se emitieron en 1977 de autores contemporáneos, como “*Desenlace en Montilló*, de Llorenç Villalonga; *Pequeño teatro*, de Ana M<sup>a</sup> Matute; *El hombre de los santos*, de Jesús Fernández Santos; *La espera*, de Sebastián Juan Arbó; *Teresa*, de Rosa Chacel; *Equipaje de amor para la tierra*, de Rodrigo Rubio; y alguna más” (2010: 126). Esta línea argumentativa, enlaza con la entrevista realizada a Pilar Miró a propósito de la emisión de *Pequeño teatro*, (“Un ‘Planeta’ para *Novela. Pequeño teatro*, de Ana M<sup>a</sup> Matute”, *Tele-Radio*, nº 1002, 1977: 44-45):

Todo esto viene a demostrar que el planteamiento que ha hecho televisión es insuficiente. ¿Que por qué?, pues porque todas estas novelas que se han grabado, aunque de autores españoles y contemporáneos, no tienen nada que ver con la problemática actual y siendo además de los años 40 y 50, no sólo no tienen nada que ver, sino que están más anticuadas que si fueran de principios de siglo.

Según Fernández la opinión de Miró era representativa de una corriente de opinión muy extendida, de forma que los escritores de generaciones anteriores echaban en falta autores contemporáneos en el espacio *Los libros*, mientras que los escritores del momento criticaban de “la programación televisiva la falta de adecuación de las ficciones del medio al tiempo presente, así como la elección y manipulación de los textos elegidos, especialmente los del espacio *Novela*, el más emblemático de todos ellos” (2010a: 126).

### 5.13. *Eugenia Grandet*

#### 5.13.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Eugenia Grandet</i>
<b>Dirección y realización</b>	Pilar Miró
<b>Guion</b>	Alberto Méndez
<b>Reparto</b>	Carmen Maura, Eusebio Poncela, José María Rodero, María Luisa Ponte, María Isbert, Emiliano Redondo, Pedro del Río, Miguel Ángel, Lola Cordón, Joaquín Hinojosa, Jesús Enguita.
<b>Blanco y negro / Color</b>	Color
<b>Duración</b>	55 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	14/12/1977
<b>Franja horaria de emisión</b>	21:00 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Los libros</i> (tercera etapa)
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	Mediados S. XIX
<b>Ambientación espacial</b>	Saumur (Francia)
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre la novela homónima de Honoré de Balzac (1834).
<b>Observaciones</b>	Reseña en <i>ABC</i> .

### **5.13.2. Argumento del dramático:**

Eugenia Grandet (Carmen Maura) es hija de Félix Grandet (José María Rodero), un rico tonelero y vinatero de la provincia de Saumur en Francia. Eugenia cumple veinte años y durante el almuerzo, sus padres le comunican que realizarán una fiesta en su honor, pues debe casarse pronto a pesar de que su padre no ve “ningún buen partido en salir”. Como cada año, Félix regala a su hija una moneda de oro y le pide que las guarde a buen recaudo. A la fiesta han acudido otros empresarios de la comarca, el sacerdote –que es el que más bebe-, etc. inesperadamente llaman a la puerta, allí se presenta Carlos Grandet (Eusebio Poncela), hijo de Guillermo, que es hermano de Félix. Desde su llegada, su prima, tía (María Isbert) y la criada Nanon (María Luisa Ponte) consienten en todos sus caprichos a Carlos, un hombre de buen apetito. Un día la familia lee en el periódico que Guillermo se ha suicidado debido a una gran quiebra, Félix comunica la muerte a su sobrino, que se sume en una profunda depresión por la pérdida de su padre. Finalmente, Carlos decide emprender un viaje a las Indias para intentar “rehacer su fortuna” allí.

Mientras tanto, Carlos se divierte con Eugenia viviendo una especie de romance prohibido. Sin embargo, Eugenia descubre una carta de Carlos en la que explica que está arruinado y no tiene dinero para el viaje, así que una noche Eugenia se cuela en la habitación de su primo y le regala su cofre de veinte monedas de oro porque ella no las necesita. Si bien al principio, Carlos se niega a aceptar la caja, accede a cambio de que Eugenia conserve una caja de oro de su madre con un retrato de sus padres hasta su regreso. Juran que el intercambio es un pacto secreto, y sellan su amor besándose apasionadamente. Meses más tarde, sin noticias de Carlos, su padre se entera de que Eugenia ha perdido el oro, y la castiga encerrándola en su cuarto –a la cárcel dice- a pan y agua. Esta situación provoca que la madre, que estaba enferma, empeore. Una mañana, a hurtadillas, Eugenia visita el lecho de su madre y le enseña la caja de oro con el retrato de los padres de Carlos, su padre la sorprende y le arrebató la caja, pero ella amenaza con suicidarse y se la devuelve. La madre fallece y el padre Grandet “cada vez más anciano, va enseñando a su hija poco a poco a llevar las riendas de la casa”, hasta morir satisfecho entre monedas de oro.



Tras siete años anhelando a su primo, Eugenia recibe una carta suya en la que cuenta que ha regresado a París enriquecido y que próximamente se casará con otra mujer por conveniencia; en la carta también le pide la devolución de su preciado cofre. Esta información provoca tal resignación en Eugenia, que propone al presidente de Bonfons un trato: si éste lleva el cofre y una gran suma de dinero a su primo que salde sus deudas, ella se casará con él a su regreso. Como epílogo, se narra en off la vida de la protagonista a partir de entonces: “Eugenia Grandet, desde entonces Madame Bonfons, se encontró viuda a los 33 años, rica, con ochocientas mil libras de renta y todavía hermosa”. Heredera de la austeridad de su padre, Eugenia continuó acumulando riqueza pero empleándola en hacer obras de beneficencia y caridad en su casa, con la única compañía y amor de Nanon.

### **5.13.3. Aspectos formales y narrativos:**

En esta versión, aunque la trama argumental discurre de acuerdo a la historia de Eugenia Grandet creada por Balzac, el tratamiento funciona dos niveles. Por un lado, la historia a nivel diegético y, en un segundo nivel, la narración que los mismos personajes establecen fuera de la historia. Mediante la inclusión de elementos didácticos distanciadores, los actores suspenden la acción dramática para reflexionar sobre sus propios personajes –y la dimensión humana de los mismos- así como sobre el contexto sociopolítico de la época en la que la novela fue escrita, sobre Balzac como autor, sobre las decisiones y moralidad de los propios personajes... Los actores suspenden la acción dirigiéndose a cámara de forma que rompen la cuarta pared. Al mismo tiempo, Carlos –interpretado por Eusebio Poncela- ejerce de narrador de la vida de Eugenia a partir de la segunda parte, estando a su lado e interactuando con ella sin “estar” realmente presente, por ejemplo cuando Eugenia lee la carta de Carlos, él está detrás de ella relatándola. Este enfoque brechtiano, a partir de la figura de la metalepsis, supone todo un ejercicio narrativo por parte de la directora.

No obstante, la experimentación formal no termina ahí, pues el dramático comienza y concluye con una serie de diapositivas con imágenes del pueblo en el que sucede la historia, con la voz en off de Eugenia en el prólogo

y con la voz de Carlos en el epílogo; también se sucede una secuencia de dispositivas al inicio sobre el personaje de Félix Grandet, explicando cómo ha conseguido su fortuna, lo avaro que es; esta descripción incluye totales de vecinos del pueblo dando su opinión sobre el vinatero: “Las mejores cosechas son las suyas”, “No sé, pero tiene mucho dinero”, “Es el que más dinero tiene de aquí”. El montaje y los personajes –campestres- recuerdan a las escenas con los testimonios de los vecinos del largometraje de Miró *El crimen de Cuenca*, de las que pueden entenderse como antecedente. Formalmente es interesante la secuencia de montaje en la que se muestra la evolución de la relación entre Eugenia y Carlos mientras ella elabora un pastel. Por último, en lo relativo a la puesta en escena, cabe destacar que está muy cuidada, como en *Los cuentos de Giovanni Boccaccio*. La ambientación y el vestuario son acordes a la época, destacando la fotografía de los exteriores.

#### **5.13.4. Análisis de las representaciones:**

##### **5.13.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

Como la novela, la historia transcurre en la provincia francesa de Saumur, de fama por sus viñedos, y a mediados del siglo XIX. La acción se desarrolla prácticamente en interiores: las estancias de la casa de Eugenia: las alcobas de los padres, de Eugenia, del primo, la cocina, los salones. Las escenas en exteriores son minoritarias y están localizadas en los jardines de la casa, el cementerio y las tierras de los Grandet.

##### **5.13.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

La protagonista es Eugenia Grandet, interpretada por Carmen Maura. Hija única de un rico vinatero de provincias, heredera de tierras y una gran fortuna, por lo que su matrimonio es codiciado. Al inicio de la historia, en su vigésimo cumpleaños, se presenta como una muchacha feliz, atractiva e ingenua, cariñosa con sus padres y criada Nanon. Su actitud ante la vida cambiará tras conocer a su primo Carlos e iniciar con él un romance. Su promesa por proteger el cofre de Carlos, le lleva a un enfrentamiento con su padre en el que incluso amenaza con suicidarse. La larga espera por el regreso de su primo, agriará su carácter, y se volcará en aprender a regentar el negocio del padre. Pese a las adversidades, la protagonista es fuerte y estoica, no se derrumba y

mantiene la mente fría y calculadora. Una vez fallecidos sus progenitores y tras recibir la carta con el futuro enlace de su primo, Eugenia decide casarse también por conveniencia. La historia finaliza cuando la protagonista tiene 33 años, ya viuda y sin hijos. Heredera de la austeridad y efectiva tesorera, dedica el resto de su vida a la caridad.

#### **5.13.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

La adaptación de *Eugenia Grandet* realizada por Miró y Méndez muestra un importante trasfondo político al tiempo que articula interesantes discursos de género. En primer lugar, se puede establecer una lectura política, pues como ha indicado Palacio, “es un verdadero tratado audiovisual marxista sobre el desarrollo del capitalismo financiero en la Francia interior del siglo XIX” (2012: 185). No obstante, las constantes interrupciones de la acción en las que Carmen Maura y Eusebio Poncela comentan directamente al espectador –con cierto tono sarcástico- los aspectos sociales y el capitalismo de la época, pueden entenderse como una alusión al contexto político-social de la Transición. Véase como ejemplo el diálogo que mantienen en su primer encuentro Carlos y Eugenia. Cogidos del brazo, los dos personajes suspenden la historia para explicar al espectador la situación política que atraviesan:

**EUGENIA:** Hemos vuelto a la restauración del poder central: la monarquía.

**CARLOS:** Luis Felipe I, el rey banquero, ha liquidado la república francesa y ha creado un París donde los financieros sustituyen a la nobleza tradicional.

**EUGENIA:** “¡Enriqueceos!” es la consigna dada por el rey y parece ser que toda Francia obedece como puede a esta voz de mando. Aquí, por ejemplo, mi padre ha amasado una considerable cuanto desconocida fortuna, aprovechándose de ciertas compras ventajosas de los bienes eclesiásticos, aun así, no es republicano.

**CARLOS:** ¿Monárquico? ¿Y esta casa con más manchitas de moscas que la de una enciclopedia es la de un monárquico? Los monárquicos en París imitan la fastuosidad de la corte.

**EUGENIA:** Y los hacendados provincianos con sus impuestos sostienen el fasto de la corte.

**CARLOS:** El gobierno de Luis Felipe...

**EUGENIA:** ¿El gobierno? La monarquía de Luis Felipe más parece una sociedad anónima que un gobierno.

A mitad del dramático, Carlos se convierte en narrador y comentarista de la obra de Balzac. Por ejemplo, durante el funeral de la madre de Eugenia, cuenta a cámara lo siguiente:

Parece ser que Balzac pensó en algún momento en escribir una patología de la vida social donde se iba a tratar, desde el punto de vista clínico, la nueva sociedad que se estaba fundando, pero la verdad es que abrazó la causa de la aristocracia y se hizo legitimista, teorizó sobre el dinero y sobre el poder financiero, como si fuera posible en la Historia dar marcha atrás. Como dice en *El médico rural*, “todo poder tiende a su conservación”. Balzac creyó que incluso el poder perdido podía conservarse. Concibe el capitalismo como una enfermedad de la sociedad y, por eso, aunque sus dramas burgueses giren en torno al dinero y el poder que otorga, son más crueles que la tragedia de los Atridas. Como será cruel el proceso de Eugenia a partir de ese momento.

En esta línea también es interesante otro diálogo entre Carlos y Eugenia reflexionando sobre sus personajes:

**CARLOS:** Estamos contando la historia de Eugenia Grandet, no la mía.

**EUGENIA:** No, estamos contando la historia de un nuevo régimen social que nace.

**CARLOS:** ¿Y tú? ¿Quién piensas que saldrá bien parado de toda esta historia?

**EUGENIA:** Tú no, desde luego, o mejor dicho, no la clase que tú representas. Has comerciado con esclavos, has defraudado, has prestado consura, has ejercido violencia sobre el indefenso, te has enriquecido...

**CARLOS:** La burguesía europea tiene que abrirse camino a codazos entre las ruinas que ha heredado de los absolutismos del antiguo régimen, del cual tú te beneficias.

**EUGENIA:** Lo bueno y lo malo de entonces, sigue siendo lo bueno y malo de hoy.

**CARLOS:** Eso dice Balzac pero cuenta lo contrario.

Emitido en diciembre de 1977, resulta difícil desligar estos diálogos de la situación política española. Hablar sobre la monarquía en términos de “restauración del poder central” y de las críticas al nuevo gobierno así como la

alusión a que el poder político franquista deberá rendir cuentas en el nuevo régimen cuando Eugenia espeta a su primo: “la clase que tú representas. Has comerciado con esclavos, has defraudado, has ejercido violencia sobre el indefenso, te has enriquecido...”.

Por otro lado, el protagonismo femenino del dramático permite articular interesantes discursos géneros. En primer lugar hay una reflexión sobre la subjetividad femenina, que mediante el recurso de la metalepsis permite que Carlos y Eugenia deliberen sobre el personaje de Eugenia: su actitud, sus decisiones, sobre el deseo que siente ella, su resignación. Miró intenta deconstruir la imagen pasiva de las representaciones femeninas y explora una nueva forma de definir lo femenino, bien criticando la maternidad normativa o abogando por el empoderamiento y la emancipación femenina. Como se ha descrito, en una escena Eugenia amenaza con suicidarse si su padre no le devuelve la caja que Carlos le regaló: “Ese cofre no es tuyo ni mío, es de Carlos y tengo que devolvérselo intacto (...) Padre mío, en nombre de mi vida, no lo destruyas, sería mi deshonor (...) si tu cuchillo roza el oro de ese cofre, yo me traspaso con este”. Así el cofre es un fetiche que Eugenia atesora, y que permite articular un desafío a la figura de “el padre” de tintes fálicos, del cual sale airosa.

Como en otras piezas de Miró, aparece el tema del matrimonio como institución que somete y coarta la libertad de las mujeres, como eje del patriarcado. En este sentido es muy interesante cómo la propia Eugenia propone a Buffons su matrimonio dentro de un trato:

Señor presidente, sé muy bien lo que usted persigue de mí (...) usted pretende casarse conmigo. No, no proteste por favor, lo sé perfectamente, he consultado con mi confesor y le daré un millón quinientos mil francos. No me interrumpa. Salga ahora mismo para París, salde todas las deudas de mi tío y asegúrese de que la posición económica de mi primo es la que corresponde a un Grandet (...) A cambio de este gran favor, a su regreso anunciaremos nuestra boda (...) No he terminado. No quiero ocultarle nada. En mi corazón sigue vivo un determinado amor que no morirá jamás (...) Júreme dejarme libre durante toda mi vida y no recordarme nunca ninguno

de los derechos que el matrimonio le confiere sobre mí (...) Cuando vuelva cumpliré mi palabra, seré su esposa, mi fortuna será suya y tendremos el uno para el otro una mutua indulgencia.

Eugenia, enterada del matrimonio por conveniencia de su primo, decide hacer lo mismo y deja claro que se trata de un contrato. Si bien en ningún momento alude a la maternidad, es el epílogo narrado por Carlos quien lo señala:

Eugenia Grandet, desde entonces madame Buffons, se encontró viuda a los 33 años, rica, con ochocientas mil libras de renta y todavía hermosa. Su voz es hoy dulce e íntima, sus modales recogidos y simples. Adolece también de las costumbres algo mezquinas que lleva consigo la existencia estrecha de la vida provinciana. Y a pesar de su enorme renta, Eugenia sigue sin encender la chimenea, viste igual que su madre, sigue acumulando cuidadosamente los ingresos de sus fincas e inversiones, y podría incluso parecer avara si no desmintiera tal sospecha con un empleo nobilísimo de su fortuna: la caridad. La casa de Saumur, eternamente lóbrega y melancólica, es la imagen de su vida. Tal es la historia de esa mujer que viviendo en el mundo no es el mundo, que nacida para ser una magnífica esposa y madre, no tiene marido, hijos ni familia.

A lo que ella añade en *voice-over*: “No tengo nadie que me quiera más que tu Nanon”. Eugenia como mujer empoderada, en cuanto a recursos económicos y sin sometimiento al marido –por contrato y después como viuda-, parece ser castigada por el relato a una vida triste, de luto sempiterno, austeridad, castigada por el engaño de su falso enamorado. Así aparecen de nuevo, los mecanismos de compensación y recuperación del status quo. Como se ha visto en otros dramáticos de Miró, la soledad y la melancolía como temas son una constante en la obra de la directora. Eugenia, está empoderada pero ha renunciado a ser mujer porque “nacida para ser una magnífica esposa y madre, no tiene marido, hijos ni familia” y por ello es relegada a una vida “eternamente lóbrega y melancólica”. Como otras protagonistas de Miró, Eugenia desengañada por el amor, atrapada en el mito del amor romántico, se verá resignada a vivir en soledad. No obstante, es muy interesante la relación maternal o de amistad femenina que Eugenia desarrolla con la criada Nanon,

quien la conoce mejor que su propia madre y que es, como añade en la frase final, la única persona que tiene a su lado. Si bien en el texto original de Balzac se alude a la boda de la criada, Miró prefiere eludir esa situación y explicar simplemente que Nanon será el consuelo de Eugenia.

No obstante, Miró a partir de Carlos y Eugenia cuestionan las decisiones de Eugenia. Carlos explica que en realidad todo se limita a la venganza, tras enterarse de los planes de boda de su primo. Éste dice: “Tu moral, Eugenia, implica la venganza”. Además es interesante porque reflexionan sobre el costumbrismo y los aspectos sociales que atañen al comportamiento de la protagonista:

**CARLOS:** Será cruel el proceso de Eugenia a partir de ese momento. Cruel e irremediable. El padre Grandet, cada vez más anciano, va enseñando a su hija poco a poco a llevar las riendas de la casa. Eugenia aprenderá a vigilar los campos, a controlar las velas que se encienden y a utilizar el esperma para construir nuevas velas, aprenderá en suma a tratar con el dinero.

**EUGENIA:** Eso es solo relativamente la verdad, en el fondo se encarna en mí el espíritu de la obediencia y el respeto a la tradición.

**CARLOS:** Eugenia Grandet está redimida por un gran amor, su amor por Carlos.

**EUGENIA:** Así es, mi padre me enseña a conservar no a adquirir: Eugenia solo hereda.

**CARLOS:** Esa parcela de intimidad, ese recuerdo y esa esperanza, es decir, esa heroína que vive solo en función del pasado es la virtud para Balzac.

**EUGENIA:** Es el prototipo de virtud que Balzac propone.

**CARLOS:** Pero Balzac, como siempre, se traiciona, quiere engañarse pero la realidad es demasiado poderosa como para que el la ignore, quiso ir contra la Historia y fue uno de sus mejores acicates.

Este diálogo es interesante en tanto cuestiona el prototipo de feminidad, Eugenia deja claro que es el modelo que “Balzac propone”, y que no puedo evitar que las mujeres en la Historia se rebelaran contra el espíritu de obediencia y sumisión. Asimismo el personaje de Carlos entronca con nuevos modelos de masculinidad. Refinado y sensible –la escena en la que cuenta la

historia del cofre-; es relevante la dilata escena en la que éste se entera de la muerte de su padre. Encerrado en la soledad de su alcoba, Carlos llora desconsoladamente en una escena que dura más de tres minutos. Tal vez lo más interesante es la composición de esos planos -echado sobre sus brazos y con la iluminación centrada en sus ojos-, pues son propios de escenas que muestran a damas desconsoladas en melodramas y folletines. Sin embargo, los planos están protagonizados por un hombre, algo que contrasta con la caracterización del personaje de Eugenia, quien pese a las adversidades, no llora en ninguna escena, siempre se mantiene fuerte y estoica, de esta forma Miró deconstruye la masculinidad hegemónica clásica.

Por último, en relación a los discursos de género articulados por Balzac, resulta interesante la escena en la que las tres mujeres: Eugenia, su madre y Nanon están en la cocina hablando y pelando judías. La exhibición del espacio femenino, la esfera de lo privado, que concuerda con el gusto de la directora por mostrar el trabajo precario y las tareas domésticas de las mujeres (pelando patatas, lavando, tendiendo la ropa, cosiendo...), algo que, por otra parte, será una constante en casi todos sus dramáticos, y que además de suponer una visibilización de los trabajos “invisibles” de las mujeres, constituye una de las técnicas propuestas del cine feminista.

#### **5.13.4. Adaptación literaria:**

Se trata de la adaptación de la novela *Eugénie Grandet* de Honoré de Balzac publicada en 1833, formando parte de la serie *La comedia humana*. Asimismo, es interesante destacar que la novela ya había sido adaptada previamente por TVE para el espacio *Novela* en 1969. Por otro lado, en referencia a los discursos de género que se articulan en el dramático cabe señalar que el texto original de Balzac ha sido ampliamente analizado académicamente desde enfoques feministas. Como ejemplos se pueden citar los estudios de Naomi Schor, *Breaking the Chain: Women, Theory, and French Realist Fiction* (1985a) y “Eugénie Grandet: Mirrors and Melancholia” (1985b); así como el volumen de Maureen Byrne-Goldstein titulado *The Problem of Subjectivity in Balzac’s Eugénie Grandet* (1994).



### 5.13.5. Recepción / referencias bibliográficas:

En su libro sobre la televisión durante la Transición española, Manuel Palacio se detiene sobre la relevancia de la serie *Los libros*, a la que caracteriza por “la autoría de ideología de izquierda” y cuya tercera temporada -emitida entre noviembre y diciembre de 1977-, en la que se encuentra el presente dramático, supuso un cambio cualitativo en la serie (2012: 185). Precisamente para ilustrar los contenidos de *Los libros*, Palacio toma como ejemplo la adaptación de *Eugenia Grandet* de Miró (2012: 185-186):

*Eugenia Grandet* (...) es un verdadero tratado audiovisual marxista sobre el desarrollo del capitalismo financiero en la Francia interior del siglo XIX. Desde luego, la pieza es absolutamente singular en toda la historia del audiovisual español. Si el hecho en sí mismo ya resulta llamativo, aún lo es más la forma elegida para la adaptación. Pilar Miró y Alberto Méndez deciden elaborar, como el cine de Jean- Luc Godard post-68 o el de Pere Portabella, una pieza con ribetes vanguardistas que está en la línea de los trabajos de la izquierda radical que en aquellos años setenta pretenden reinventar y reconstruir los modos de representación audiovisuales. Por ejemplo, y entre otros innovadores recursos, los dos protagonistas, Carmen Maura y Eusebio Poncela, combinan la interpretación actoral del texto de la novela con paradas en la acción, y mirando a cámara comentan al espectador los aspectos sociales del poder del dinero en las finanzas del capitalismo de la época o las contradicciones que viven los personajes que interpretan.

En lo referente a la recepción, se puede señalar la crítica realizada por Enrique del Corral (“Crítica diaria. Balzac, Méndez, Pilar Miró”, *ABC*, 17/12/1977: 94):

*Los libros* es programa que goza de salud admirable (...) Creo que es de las poquísimas veces en que uno puede decir “adaptada para televisión” porque es verdad en sentido estricto. Partiendo, pues, de un guion correcto Pilar Miró hizo una realización “joven”, moderna, muy televisiva (...) No se resintió la “literatura” con este estilo; al contrario. Tampoco fueron alteradas las condiciones ni los condicionamientos de todos y cada uno de los personajes de *Eugenia Grandet*. Mejor diríamos que fueron “acercados” al espectador, que los sintió “próximos”, comunicativos, intimistas por la magia de la televisión usada reflexivamente... La dirección de actores fue, como

siempre en Pilar Miró, autorizada y sensible (...) Una producción, en suma, digan de *Los libros*, cuyo impacto en la programación es indudable.

En este caso, el crítico, dado a sugerir el trasfondo político de las ficciones, se abstiene de meterse en esas harinas, para proponer una reivindicación de la serie; tomando el dramático como ejemplo de calidad y de buen hacer, Del Corral defiende la calidad del espacio *Los libros* y, por tanto, la pertinencia de su continuidad.

## 5.14. La profesión de la Sra. Warren

### 5.14.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>La profesión de la Sra. Warren</i>
<b>Dirección y realización</b>	Pilar Miró
<b>Guion</b>	Natividad Zaro
<b>Reparto</b>	Julia Gutiérrez Caba, Maribel Martín, Eusebio Poncela, Agustín González, Eduardo Calvo, Ismael Merlo.
<b>Blanco y negro / Color</b>	Color
<b>Duración</b>	84 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	07/02/1979
<b>Franja horaria de emisión</b>	22:05 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Estudio 1</i>
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	Fines S. XIX (época victoriana)
<b>Ambientación espacial</b>	Reino Unido
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre la obra de teatro <i>La profesión de la Señora Warren</i> de George Bernard Shaw (1893).
<b>Observaciones</b>	- Reseña en <i>ABC</i> - Reportaje en <i>Tele-Radio</i>

#### **5.14.2. Argumento del dramático:**

La señora Warren (Julia Gutiérrez Caba), una mujer de mediana edad absorbida por sus prósperos negocios de prostitución, vive lejos de su hija Vivie (Maribel Martín), convencida de que su deber primordial es procurarle todos los recursos económicos para que pueda tener una profesión digna, de esta forma Vivie se ha graduado en Matemáticas por Cambridge. Un día la señora Warren, acompañada de su socio, el señor George Crofts (Agustín González), regresa de Viena para visitar a su hija a la casa donde ésta reside sola. Se da cuenta de que su hija se ha convertido en una mujer con su propia personalidad y madurez, y de que una es una desconocida para la otra.

A la casa también ha acudido desde Londres el señor Praed (Eduardo Calvo), un antiguo amigo de la señora Warren. Las dos mujeres discuten acaloradamente, pues Vivie se horroriza al descubrir que la fortuna de su madre es fruto de su trabajo como administradora de burdeles de alta clase, además ésta quiere saber quién es su padre pero su madre se niega a decírselo. Por allí también pulula el reverendo Samuel (Ismael Merlo) con su hijo Frank (Eusebio Poncela). El párroco también conoce a la señora Warren e incluso podría ser el padre biológico de Vivie. Por su parte, Frank es un joven atractivo, que está pasando el otoño con sus padres por motivos económicos, en realidad por las deudas de su padre y suyas. Mientras mantiene un idilio con Vivie y cuando conoce a la señora Warren no tarda en flirtear con ella también.

Madre e hija se reconcilian cuando la señora Warren explica a Vivie la miseria que le llevó de joven a ejercer la prostitución y que ella hubiera deseado estudiar una carrera por eso hizo todo lo posible para que su hija se educara; pero esta armonía dura poco, pues cuando Vivie se da cuenta de que su madre aún continúa trabajando en el negocio, decide alejarse de ella. Finalmente, Vivie abre un despacho en Londres para levantar actas notariales y hacer transferencias de propiedad. Su madre acude al despacho al descubrir que su hija ha ingresado en su cuenta una elevada cantidad de dinero. Vivie le explica que es la devolución del dinero recibido durante ese tiempo y le informa de que a partir de ese momento se mantendrá ella con su propio negocio y que no quiere volver a verla. Se despiden y Vivie vuelve a su mesa de trabajo.

### **5.14.3. Aspectos formales y narrativos:**

Al tratarse de una pieza para el espacio *Estudio 1* la puesta en escena es básicamente teatral, destacando el guion y la dirección de actores. Con una planificación clásica, compuesta por planos generales, medios y primeros planos, no hay una búsqueda por la experimentación formal ni narrativa. Destaca la cuidada ambientación con un rico vestuario y unos decorados detallados. Por otro lado, el attrezzo, barroco en su exceso, y la escenografía demasiado “colorida” -por ejemplo las escenas en los jardines son de un verde “artificial”- actúan, tal vez deliberadamente, como mecanismos de distanciamiento.

### **5.14.4. Análisis de las representaciones:**

#### **5.14.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

Como la obra de teatro, la historia transcurre en Inglaterra a finales del siglo XIX, en una pequeña localidad al Sur del país donde reside Vivie. La acción se desarrolla en las estancias de las casas de Vivie y el reverendo Samuel, así como en sus jardines, lo que constituyen los exteriores. En todos los casos, y más tratándose del mítico espacio *Estudio 1*, se trata de grabación en plató.

#### **5.14.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

El protagonismo se divide entre la señora Warren y su hija Vivie, tal vez incluso la historia se focaliza más en Vivie en la versión de Miró. En el caso de la señora Warren, interpretada por Julia Gutiérrez Caba, se trata de una mujer de mediana edad, atractiva e inteligente, que ha tenido que luchar en la vida para prosperar en el negocio de la prostitución. Junto a su hermana, salió de la miseria trabajando como prostituta hasta convertirse en regente –*madame*- de diversos burdeles. Protege a su hija y sabe cómo manejar a las personas, especialmente a los varones, pues incluso coquetea y seduce al joven Frank.

Por su parte, Vivie Warren, encarnada por Maribel Martín, se presenta como una joven extremadamente inteligente –tiene las más altas calificaciones de Cambridge-, culta –aparece leyendo en varias escenas-, y atractiva. Es reprendida reiteradamente por su actitud “masculina”: le gusta fumar puros, estrecha fuertemente la mano y huye del drama –explica que no llora nunca-

los romanticismos. Centrada en su trabajo para crear un negocio próspero de finanzas en Londres, no desea casarse, aunque mantiene relaciones sexuales libremente con otros jóvenes, como con su vecino Frank. En ambos casos, se trata de mujeres frías, que no dependen emocionalmente de otras personas.

#### **5.14.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

En primer lugar, cabe destacar que es una obra protagonizada por dos mujeres, que a su vez son madre e hija, que está dirigida por una mujer, Pilar Miró, y que la versión de este guion fue realizada por Natividad Zaro<sup>74</sup>, y que, en este sentido, articula unos interesantes discursos de género.

En primer lugar, la acción tiene lugar en un ambiente en el que los socios y amantes varones constituyen una presencia constante. Esta situación muestra a las mujeres protagonistas en un universo masculino y patriarcal en el que deben defenderse de las propuestas de los varones –bien de negocios, matrimoniales, sexuales-; y que, por tanto, supone una constante lucha de poder. El personaje de Frank, interpretado por Eusebio Poncela, tal vez es el más obvio en este sentido, pues no sólo flirtea con ambas mujeres al mismo tiempo, sino que intenta destruir la relación entre madre e hija.

El cinismo con el que Shaw se cuestiona las convenciones de un mundo ambicioso y puritano sirve a Pilar Miró para dibujar dos perfiles de mujeres extraordinariamente atractivos, especialmente para explorar y problematizar las relaciones entre madres e hijas. La relación entre la señora Warren y Vivie es el eje de la acción, lo cual es interesante porque, como señala Victoria Sau, “La relación hija-madre es la más dramática de todas las relaciones humanas porque pone en evidencia la condición servil de la mujer más que ninguna otra al verse obligada la madre a transmitir a la hija, por toda herencia relacional, la opresión, discriminación y explotación que ella misma sufre” (2000: 146). Además, se ha creado una gran paradoja entre la falta de representaciones de la díada hija-madre en literatura, pintura, religiones, etc., “pero en cambio circul[a] la idea de que es la relación más íntima, profunda y presumiblemente

---

<sup>74</sup> Natividad Zaro (1909-1978), a pesar de su carrera como actriz, guionista y productora, es una de esas mujeres cuyo nombre permanece aún en la sombra.

indestructible que existe” (Sau, 2000: 146). La autora distingue cinco relaciones básicas entre hija-madre, de forma que en la que se encontraría la señora Warren y su hija sería aquella en la que “La madre ha tomado conciencia de su condición y desea que la hija sea más libre de lo que ella ha sido, e incluso liberarse en la hija” (2000: 147). Así, la señora Warren aleja de su lado a su hija en pos de asegurarle unos estudios que ella nunca tuvo. Lo interesante es cómo Miró rompe con las representaciones idílicas de las relaciones entre madre e hija proponiendo un debate generacional. Vivie rechaza a su madre cuando descubre su verdadera profesión, pero al tiempo comprende las escasas oportunidades de empleo disponibles para las mujeres de la clase y generación de su madre. Al mismo tiempo plantea un debate candente entre los estudios feministas, pues la prostitución es entendida por la señora Warren como una “profesión” y defiende la idea de que gracias a ella se ha empoderado (si bien es cierto que ahora es ella quién comercializa con las mujeres); mientras que Vivie considera que hay otras alternativas y que ahora que su madre ha conseguido reunir una fortuna puede retirarse. Esta diferencia de puntos de vista pondrá fin a su relación. Por otro lado, es interesante cómo el patriarcado es evidenciado como obstáculo en la relación madre-hija, encarnado en los varones, especialmente en Frank quien aviva la cizaña para separarlas.

Como sucedía en su anterior dramático, *Eugenia Grandet*, Miró parte de un argumento con protagonismo femenino en el que articula discursos políticos, de género, roles y poder. En *La profesión de la señora Warren* muestra asimismo las dificultades de empoderamiento y emancipación femenina, que si bien contextualizadas en el siglo XIX, no pueden ser entendidas al margen de la sociedad española de 1979. Miró deconstruye la imagen de pasividad de las representaciones femeninas dotando de agencia a sus protagonistas, pues son el motor de la acción. El dramático está repleto de frases de fuerte calado feminista como aquella de Vivie en la que dirigiéndose al resto de varones espetta: “Me tratáis como mujer de negocios y anti-romántica (...) No hay nada peor que los convencionalismos que prohíben a las mujeres decir ciertas cosas”. Sirva de ejemplo el diálogo entre Vivie y el señor Praed en la primera escena del dramático:

**VIVIE:** A mi madre le gusta mucho cogermelo por sorpresa, para ver cómo me porto cuando no está ella supongo. Uno de estos días seré yo la que sorprenda a mi madre si decide sin consultarme cosas que debo decidir yo (...)

**PRAED:** Verdaderamente las muchachas modernas son maravillosas, estupendamente maravillosas. Cuando yo tenía su edad, los chicos y las chicas casi tenían miedo unos de otros, no existía el compañerismo, solo existía esa galantería copiada de los novelones de tres al cuarto, afeitada y vulgar. En cambio ahora las cosas están mejor. Yo casi tenía miedo de conocerla, sobre todo después de esos resultados tan brillantes que ha obtenido usted en Cambridge, una cosa increíble para nuestro tiempo, el tercer puesto, el mejor.

**VIVIE:** (...) A mi madre este asunto le importaba mucho, y yo le prometí que por cincuenta esterlinas me comprometía a conseguir al menos el cuarto puesto. Conseguí el tercer puesto, pero ahora no lo haría por menos de 200.

**PRAED:** Yo creo que también puede ser práctico considerar el grado de cultura que se adquiere.

**VIVIE:** ¿Cultura, señor Praed? Yo no sé más que matemáticas y sólo matemáticas, puedo hacer cálculos para ingenieros, resolver todo tipo de problemas, pero, aparte de esto, soy una bestia que juega al tenis, come, duerme, monta en bicicleta y es más ignorante si cabe que cualquier mujer que no se haya examinado nunca.

**PRAED:** ¡Qué teoría tan monstruosa, destruye la feminidad!

**VIVIE:** Eso no me importa nada, me aprovecharé al máximo, se lo aseguro. Bien. Y ahora que sabe el tipo de mujer que soy, ¿cree que estaré de acuerdo con mi madre?

**PRAED:** Es usted tan diferente de su ideal (...) usted habrá notado que los que no están conformes con la educación que han recibido piensan generalmente que el mundo iría mejor si se educase a las gentes de forma totalmente distinta... la vida de su madre ha sido... supongo que usted sabrá.

**VIVIE:** Supone usted mal, señor Praed. Yo apenas conozco a mi madre. De pequeña me educó en un colegio y me he pasado toda mi vida interna. Mi madre ha vivido en muchos sitios, en Viena, en Bruselas... pero nunca ha querido llevarme con ella. No crea que me quejo, todos han sido muy amables conmigo y nunca me ha faltado el dinero, pero no suponga que yo sé algo de mi madre: la conozco mucho menos que usted.

**PRAED:** ¿Pero qué tonterías estamos diciendo? Naturalmente que usted y su madre se entenderán maravillosamente.



**VIVIE:** Dígame si hay alguna razón por la que no se pueda hablar del modo de vivir de mi madre... no tampoco ella querrá hablar (...) Sí, habrá batalla y la ganaré yo porque yo no tengo secretos y ella sí, y lo utilizaré.

**PRAED:** (...) Y no tire mucho de la cuerda, ¿eh? con su madre no se puede jugar.

La directora consigue escenas de gran eficacia dramática, por ejemplo en la que la señora Warren explica a su hija las razones de su actitud ante la vida, los hombres, el dinero y la sociedad en general. Miró arriesga incluso al mostrar cómo una mujer madura seduce al joven con el que mantiene relaciones su hija, de hecho, el romance entre una mujer madura y un hombre joven también será abordado cuatro años más tarde en la serie *Anillos de oro* por Ana Diosdado. Sirva de ejemplo la escena en la que Frank intenta seducir a la señora Warren:

**FRANK:** ¿Quiere que la acompañe yo a Viena?

**SRA. WARREN:** No eres más que un muchacho.

**FRANK:** Ya, pero los dos juntos en Viena nos divertiríamos.

**SRA. WARREN:** No, gracias, Viena no es para ti.

(Se besan)

**SRA. WARREN:** ¡Vaya por Dios, no debería haberlo hecho! ¡Qué puta soy! (ríe) No me hagas caso, querido, ha sido un beso maternal. Anda, ve a hacerle la corte a Vivie.

**FRANK:** Ya sé la he hecho (...) quiero decir que Vivie y yo somos amigos por la piel.

**SRA. WARREN:** Óyeme, no quiero que ningún sinvergüenza gire alrededor de mi niña, ¿entiendes? ¡No lo permito!

**FRANK:** Mi querida señora Warren, no se alarme. Mis intenciones son honorables... y su niña sabe guardarse por sí misma, no necesita que la vigilen tanto como a la madre. Es menos atractiva y ella lo sabe.

(La señora Warren ríe).

En definitiva, a través de la obra de Bernard Shaw, Miró muestra las desigualdades sociales entre hombres y mujeres durante la época victoriana, cuando la esposa, además de ser moneda de cambio, debía obediencia al marido. Vivie, sin embargo, se rebela contra las expectativas del ideal de mujer victoriana y se presenta como un nuevo modelo, una “nueva mujer”: totalmente

autosuficiente, -culto y licenciada en Matemáticas-; rechaza dos ofertas de matrimonio, pues su objetivo es prosperar en su negocio de finanzas. Vive aspira a la independencia económica y, por ende, a una vida autónoma y emancipada. Si bien la crítica feminista ha criticado la actitud asexual y aséptica del personaje, lo cierto es que concuerda con el perfil de los personajes femeninos, tanto televisivos como cinematográficos, de Miró.

#### **5.14.4. Adaptación literaria:**

El dramático está basado en la obra homónima de George Bernard Shaw publicada en 1898. Junto a *Casa de viudos* y *The Philanderer*, *La profesión de la señora Warren* forma parte de las denominadas “comedias desagradables” del autor en las que Shaw refleja su admiración por el nuevo teatro de Ibsen abordando temas polémicos como la promiscuidad y el matrimonio, la desigualdad de las mujeres o los efectos del incipiente capitalismo en la sociedad. En este sentido, *La profesión de la señora Warren* no sólo reflexiona sobre la prostitución y el matrimonio en la época victoriana sino que compone una crítica social a partir de las actitudes y motivaciones de los diferentes personajes, especialmente a través de la figura del reverendo Samuel.

Además, en referencia a los discursos de género que se articulan en el texto original, cabe señalar que la obra de Shaw ha sido profusamente analizada desde la crítica feminista. Entre otras publicaciones académicas se pueden citar: *Fabian Feminist: Bernard Shaw and Woman*, de Rodelle Weintraub (1977); “Shaw’s Superwoman and the Borders of Feminism: One Step Over the Line?”, de Mark H. Sterner (1998); *Dionysian Shaw*, de Michel W. Pharand (2004); así como el artículo “Saint Joan: From Renaissance Witch to New Woman”, de Karma Waltonen, (2004).

#### **5.14.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

Si bien no se ha encontrado ninguna referencia académica que aborde la adaptación, sí que se ha encontrado en prensa la crítica realizada por Enrique del Corral (“La’ magma del mal menor”, *ABC*, 10/02/1979: 86):

Creo que, como teatro para televisión, *La profesión de la señora Warren* es el ideal magmático. Ni de una “solidez” incomprendible por pesantez para el más de los espectadores, ni tan fluido que resulte líquido y sin sustancia. Incluso por número de personajes, esta “comedia desagradable”, en clasificación del propio Bernard Shaw, resulta ideal televisualmente si nos atenemos al juicio del “práctico” del medio, Paddy Chayefsky, cuya autoridad parece gratuito adjetivar. *Mrs Warren's profession* es una comedia dura, directa y elocuente. Una comedia “difícil”. No sé con qué traducción trabajó Pilar Miró para adaptarla. Tal vez con la de Julio Brautá quien, al hacerlo, le dio el título de *Trata de blancas*. Pero hiciéramos con la que fuese elogiemos la adaptación de la propia Pilar Miró, responsable del ciclo total, pues fue, a la vez, directora y realizadora enamorada, sin duda, del original y de su traducción en imágenes. El quehacer fue admirable en ambos cometidos con una muy clara atención de la dirección de actores, todos “primeros”, dominados, claro, por Julia Gutiérrez Caba en razón de ciencia, experiencia y, en este caso, personaje. Pero “Ciencia” tuvieron todos con ella (...) El tema shawiano es el de la “prostitución” y la “preservación” llevado a sus más últimas consecuencias: la “profesión” de la señora Warren sirve para la “presentación” de la “señorita Warren”, de Vivie, su hija. El diálogo es siempre claro, pero no ofensivo; las situaciones expresas, no elípticas; los personajes claros, no “chinescos”. De carne, con sangre, con pulso, con latidos. Pilar Miró dio a cada quién su qué, e impuso, además, el cómo. Palabras, frases; incluso los discursos de algún largo parlamento fue dicho muy bien y los tonos resultaban concordes y parejos. No disonantes ni gratuitos. Sabiendo el valor de cada palabra en obra claramente discursiva, Pilar Miró vigiló muy mucho la dicción, pese a que alguna vez la “girafa” se fue y el registro bajó muy brevemente, en hora buena. Pilar Miró cuidó mucho la imagen; quiero decir la compostura del plano para no desentonar, tampoco en esto, del “clima”. Y aunque alguna vez el ambiente nos disgustó por excesos –demasiados verdes en los exteriores; abuso de atrezzo en algún interior- todo fue muy cuidado, incluso los peinados y los figurines (...) Bien; la tónica brillante de *Estudio 1*, en hora buena, resucitado y palpitando de vigor, se afirma, se confirma. Se confirma no sólo en cuanto a cantidad –semanalmente-, sino en “cantidad”, como producción; es decir, con generosidad de medios claramente advertida en todo lo que ha sido emitido hasta ahora de lo que *La profesión de la señora Warren* puede ser ejemplo por calidad de reparto, por exposición de medios, por autoexigencia rectora y de realización; por título... Por todo. Nuestro optimismo referente a la condición dramática de esta hora de TVE tiene, por tanto, razones; es decir, “obras” que son, además de amores, buenas razones. Y enhorabuena a

Pilar Miró, que ha llevado a la antena de TVE esta obra de Shaw con Julia Gutiérrez Caba en su gran creación, secundada por Maribel Martín en otro inolvidable quehacer por la “temperatura que dio a su “Vivie”, personaje nada fácil...

Como sucedía con *Eugenia Grandet*, Del Corral prescinde de un análisis en torno al trasfondo político y moral del dramático para reivindicar que la calidad y el buen hacer de la pieza justifican la obligatoria continuidad de los espacios dramáticos, ya entonces en polémico declive. Asimismo, *Tele-Radio* dedicó una entrevista a la protagonista Julia Gutiérrez Caba que incluía un breve reportaje sobre la obra de Bernard Shaw (*“La profesión de la señora Warren”*, 1979, nº 1102: 48-49), y en el que el autor recalca “por primera vez, la actriz va a trabajar con Pilar Miró como realizadora”. Parece pertinente detenerse en algunas de las respuestas de la actriz sobre su personaje:

El personaje que interpreto es una mujer que lleva una vida poco recomendable. Tiene casas de citas y negocios de prostitución, pero también tiene una hija a la que quiere educar de una forma totalmente diferente a esa vida que ella lleva; así que se podría decir que hay un “enfrentamiento generacional” –tal vez no sea el concepto adecuado- en el que mi personaje quiere imponer sus criterios y hacer prevalecer su posición de madre, ya que es una persona de origen humilde que ha llegado a disfrutar de una buena posición económica (1979: 48).

Es interesante porque el resto de preguntas van encaminadas a reflexionar sobre el feminismo de la obra y su protagonista. El autor de la entrevista subraya “La hija es, en esta ocasión, Maribel Martín; y para completar el protagonismo de la mujer, Pilar Miró realiza” (1979: 48). Una de las preguntas formuladas es la siguiente: “Bernard Shaw trató el tema de la ‘mujer’ de una forma y en una época en que esto suponía algo totalmente novedoso. No estaba la sociedad de finales del siglo XIX para reivindicaciones feministas, y, sin embargo, en *La profesión de la señora Warren* podría pensarse en un cierto precedente “feminista”, con toda la carga social que hoy en día soporta el término”, Julia Gutiérrez Caba responde:

Sí, tal vez es feminista, pero no porque el personaje sea constructivo. No es ejemplar. En todo caso es feminista porque ella, la protagonista, no está al servicio de nada. La señora Warren utiliza a los hombres. Lo que hizo Shaw fue dar un toque de atención, centrándolo en la relación madre-hija (1979: 48).

Julia Gutiérrez Caba, que ya había interpretado previamente al personaje de la señora Warren en el teatro en 1973, es interrogada sobre las posibles facilidades de dicha circunstancia, sin embargo responde:

Sí, yo ya había hecho esta comedia antes, pero en otra versión. Era una adaptación de un autor alemán con ilustraciones musicales. En realidad, me la he tenido que volver a estudiar de nuevo. Paradójicamente, el hecho de haber interpretado antes este papel, en lugar de ser una ventaja, ha sido contraproducente. Lo lógico era que me hubiera resultado mucho más fácil, pero me costó mucho más trabajo que si hubiera sido totalmente nueva para mí (1979: 48).

Así, si su anterior señora Warren en el teatro procedía de “otra versión” de un autor alemán, resulta sugestiva la dimensión autoral de Pilar Miró que se desprenden de las palabras de la actriz, pues en última instancia se refiere a que las adaptaciones a pesar de partir de un mismo texto permiten articular elementos de autoría.



## **CAPÍTULO 6**

### **ESTUDIO DE CASO 2: JOSEFINA MOLINA**

## 6.1. Aire frío

### 6.1.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Aire frío</i>
<b>Dirección y realización</b>	Josefina Molina
<b>Guion</b>	Ana María Acosta y Teresa Fuillerat
<b>Reparto</b>	Lola Cardona, Mary Delgado, Alberto Bové, Antonio Canal, Carlos Toren, Mercedes Borqué, Ángel Álvarez, José María Lucena, Conchita Leza, Mario Abad, Ángel Gómez, Jesús Fernández.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	25 min. aprox. (c/capítulo)
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	Del 25/03/1974 al 29/03/1974
<b>Franja horaria de emisión</b>	20:00 horas.
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Novela</i> (TVE1: 1963 -1983)
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	1940
<b>Ambientación espacial</b>	La Habana
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre la obra de teatro <i>Aire frío</i> de Virgilio Piñera (1958).
<b>Observaciones</b>	La obra de Virgilio Piñera, escritor disidente cubano y homosexual, ha sido abordada académicamente de forma profusa, especialmente por ser uno de los precursores del teatro del absurdo.



### **6.1.2. Argumento del dramático:**

Cuenta la vida de Luz Marina (Lola Cardona) y su familia, los Romaguera, en un lapso de tiempo comprendido entre 1940 y 1958 –en la obra de teatro original de Virgilio Piñera se especifican: “Primera época” (1940), que corresponde al primer acto; “Segunda época” (1950), al segundo acto; y “Tercera época” (1958), que corresponde al tercer acto- lo mismo sucede en el dramático de Molina se indica “La Habana, 1940”. Al inicio de la historia cuenta la vida diaria de la familia, especialmente de Luz Marina, la vida doméstica y su deseo de comprarse un ventilador, su relación con su hermano Óscar (Carlos Toren), poeta que emigra y regresa, la relación con sus padres –y de los padres entre sí, como su cincuenta aniversario-, su matrimonio, su diferentes trabajos como costurera y como profesora de niños en el hogar, las tareas domésticas del lavado, el cocinado; las discusiones sobre política de la familia, la enfermedad del padre. Finalmente en el último episodio se narra el fallecimiento de la madre y el pesar de toda la familia, así como la relación con los vecinos.

### **1.2.2. Argumento y fecha de emisión de cada capítulo:**

#### **1.a) Aire frío: capítulo 1º**

- **Fecha de emisión:** 25/03/1974.

#### **- Argumento del episodio:**

Los créditos llevan la canción “Intermedio” del cubano Ernesto Lecuona. La obra comienza con un plano detalle de una máquina de coser que se va abriendo hasta ver a una mujer cosiendo con ella. Se incrusta el rótulo “La Habana 1940”. Ella es Luz Marina y se queja del calor que hace “hasta enero no respiraremos” a su hermano Óscar. Le explica que no podrá comprarse el ventilador porque el dinero al final se lo gastan los demás de la familia con imprevistos. Su hermano está intentando escribir. Ella acaba de coser y hace cuentas, su hermano le pide dinero para publicar. Ella le pregunta por su amigo artista de pintura modernista que a ella no le gusta. Él le dice que se fue a París, “por su arte está dispuesto a pasar hambre y frío”. Ella lo admira por el calor que pasa y responde: “¿pero qué me queda a mí a estas alturas? Morirme de calor, 30 años, solterona, la costura, las clientas que pagan poco y este abanico”. Aparece su padre, Ángel (Alberto Bové), quejándose de lo que le

duele una muela, lee el periódico en alto diciendo que han muerto 300 personas en Calcuta a causa del calor. Luz Marina hace cuentas para obtener un ventilador mientras suenan “Dos gardenias” de Machín. Su padre se queja de que ella esté obsesionada por comprar el ventilador: “esta se pasa mañana, tarde y noche hablando del ventilador”. Ella responde: “me tienes harta, ¿lo oyes? har-ta, yo puedo hablar porque puedo. Trabajo mañana, tarde y noche, pero ¿tú qué? ¿Qué haces tú en todo el día? Comer, fumar, tomar café y por la noche... lo otro. Su madre, Ana (Mary Delgado) interviene: “¡Luz Marina! Respeta a tu padre”. Su hermano Enrique (Antonio Canal) amenaza con abofetearla. Ella responde a su hermano: “¿También tú vas a sermonearme? Si en esta casa malcomemos te lo debemos a ti. Viajes a Nueva York, comidas en restantes caros, cines, ropas... y tu familia que reviente”. Su hermano le responde: “Ya que hablas claro, ¿Cuándo piensas casarte princesa? Ningún hombre te resulta. Baja de tu nube, pon los pies en la tierra, más vale pájaro en mano que ciento volando, agarra al primero que se presente: no tendrás brillantes pero tendrás por lo menos tu ventilador”. Después éste recrimina que ella proteja a su hermano Óscar porque es escritor y ella quiera pagarle la publicación.

Finalmente todos deciden irse de casa. El padre argumenta que se va una reunión pero Luz Marina insinúa que se va hacer otra cosa. Luz Marina pide dinero a Enrique pero él se escaquea. La madre se va a la cama porque no se encuentra bien: “No trabajes hasta muy tarde, hijita”; y Luz Marina se queda sola en el salón. Lee en alto la poesía de su hermano y después coge la ropa y pone la radio, es una radionovela. “Veo rodar las lágrimas de mi hermana”, se repite mientras en *off*: “han escuchado el capítulo 16 de *El hijo de dos madres*”. Al día siguiente, en la cocina Luz Marina y su madre están desayunando, y quejándose de que el padre bebe, no tiene dinero pero sí una amante, llamada Beba. Su madre dice que ahora que es viejo no puede dejarle: “treinta años de casada y encontrarme con esto al final de mi vida”. Posteriormente Luz Marina muy elegante asiste a la fiesta de la publicación del libro de su hermano Óscar. Mientras el padre se está peinando para irse, su esposa le dice que sabe que su amante se llama Beba: “nunca me has querido

y lo que es peor: nunca me has estimado”. Él le responde que tiene que irse. A continuación se reproduce el diálogo:

**PADRE:** Necesito estar solo.

**MADRE:** Tratas de engañarme pero te engañas a ti mismo. Ni vas a dar una vuelta ni tampoco te irás al campo. Haz lo que te parezca allá tú, allá tú.

**PADRE:** Sólo esta noche. No haré una vista larga pero necesito verla (Ella llora) La necesito... si quieres ven conmigo.

**MADRE:** ¿Sabes lo que me propones? Ya es bastante que he tenido que recibirla en mi casa cuando viene a visitarnos, ya es bastante tener que disimular la situación y hacer que no me doy cuenta cómo coquetea contigo, las miradas que te lanza.

**PADRE:** No digas eso.

**MADRE:** Sí, eso he soportado. Afrentas, vejaciones, todo sin chistar. Tengo ganas de ahogarla. Siempre conteniéndome, siempre callada, ¿qué más quieres? ¡Di! ¿Qué más quieres?

**PADRE:** Me voy, me ahogo, Ana, me ahogo.

La madre se queda sola llorando finalizando así el capítulo.

### **1.b) Aire frío: capítulo 2º**

- **Fecha de emisión:** 26/03/1974.

- **Argumento del episodio:**

Mientras Luz Marina está cosiendo, su madre limpia la casa. Su madre le dice que no se ha casado porque escogía pero que hizo porque siempre se escoge mal. Luz Marina responde: “Tengo cuarenta años (...) No espero nada. Coser y rabiar, eso es todo”. Llega su padre y hablan de cuando eran jóvenes, el hambre que pasaron pero que aun así fueron sus mejores tiempos. “No teníamos comida pero teníamos esperanzas”. Los padres se van a dormir. Ella se queda sola recogiendo el salón, apaga las luces, saca del armario un camastro y se desnuda. Al día siguiente mientras Luz Marina recoge la ropa tendida llega su hermano Enrique que le da dinero para Óscar, que emigra a Argentina. Luz Marina se queja de que se vaya en tercera clase en barco: “Se me enciende la sangre. Yo seré una estúpida pero me paso la vida buscando una salida, una puerta, debe haberla pero nosotros no acertamos nunca a encontrarla”. Después le advierte que no regrese: “Óscar, aunque yo te quiera

más que a nadie en el mundo, no vuelvas a este país, Óscar, aquí sólo hay calores, políticos y cucarachas, es tu última oportunidad, no la pierdas”. Llega una vecina que consuela a la madre que está llorando: “Ahora no es como antes que era para siempre. Ahora la gente va y viene como si tal cosa”. Mientras el padre sueña con que le van a dar tierras y “nadarán en oro”: “Todos esos políticos, ladrones de tierras, tendrán que vérselas con la ley. Y con la ley no se juega”. Ha pasado un tiempo. Luz Marina habla con su hermano Enrique de los recibos de la luz, que ella la necesita para coser aunque a él no le importe y comienzan a hablar de política.

**ENRIQUE:** Ayer Batista tumbó a Prío y tú como si nada, ¿para qué vives en este mundo?

**LUZ MARINA:** Y eso a mí que me importa. Los presidentes entran y salen pero nosotros seguimos comiendo tierra.

**ENRIQUE:** Parece que te has olvidado que tengo un puesto en la aduana, que me lo quitarán porque es un puesto de confianza (...) Nos pongan a quien nos pongan tendremos que llorar.

Ella le confiesa que su padre se está quedando ciego. Dios aprieta pero sí ahoga dice Luz Marina: “Nos esperan días terribles. Qué más da, antes me desesperaba por todo, pero ahora... además yo vivo del presupuesto nacional como este”. Llega la madre y dice que le da igual el cambio de gobierno mientras siga cobrando pensión. Luz Marina se queja de su mala suerte porque justo ha llegado el cambio de gobierno en el momento en que su hermano le había conseguido un puesto en el ministerio de sanidad. El padre dice: “Mala suerte, volveremos como en los tiempos de Machado: a comer harina y boniatos”. Enrique dice: “En Cuba hay que empezar todos los días, mañana será otro día”. Hablan de Óscar que lleva ya dos años en Buenos Aires. Su madre dice que está allí “defendiéndose” pero Luz Marina aclara que: “si tú llamas defensa a la agonía, pues se defiende (...) Le pasa como a todos en esta casa”. Finalmente Enrique se va diciendo que les pagará el recibo de la luz, su hermana le responde: “al menos con luz las cosas no parecerán tan negras”.

### 1.c) Aire frío: capítulo 3º

- Fecha de emisión: 27/03/1974.

#### - Argumento del episodio:

Luz Marina se ha hecho maestra de niños y da clases en su casa, su madre la ayuda. Mientras, su padre se va a comer con don Benigno (Ángel Álvarez), un amigo de la juventud que ha llegado a La Habana para patentar un nuevo modelo de inodoro, y se van a tomar cervezas. Por las tardes, Luz Marina sigue siendo costurera. A continuación se reproduce el diálogo entre Luz Marina y su madre, Ana, con el que finaliza el capítulo:

**LUZ MARINA:** Desde luego, mamá, don Benigno está loco de remate.

**Madre:** sí, pues ¿qué me dices de tu padre? Solo tenemos sopa con un poco de arroz y salchichas. Y a la tienda no puedo ir a comprar porque ya no me fían ni un céntimo más.

**LUZ MARINA:** Pues conmigo no cuentas. Yo ya tengo bastante con la enseñanza, la costura y con romperme la cabeza con solucionar lo que no tiene solución.

**MADRE:** Bueno, dime, ¿qué pongo a la mesa? ¿No tienes dinero para comprar un par de huevos?

**LUZ MARINA:** Dinero pero ¿tú te crees que yo fabrico dinero? Mira, mamá, ya me estoy cansando de todo esto. El día menos pensado...

**MADRE:** Por lo que más quieras en el mundo no grites. Los vecinos.

**LUZ MARINA:** Los vecinos, los vecinos, pues llama a los vecinos a ver si te dan dinero. ¡Ay! vives atemorizada con la opinión de los vecinos, pues que se enteren de una vez: ¡en esta casa nos morimos de hambre! (gritando).

**MADRE:** Cualquiera creería que no se come en esta casa, ¿no?

**LUZ MARINA:** Si tú llamas comer a un poco de arroz con salchichas.

**MADRE:** Bueno, pues iré a ver a Laura a ver si me presta algo para comprar los huevos. Voy a pedírselo.

**LUZ MARINA:** Bueno sí, pídelo a quien quieras pero conmigo no cuentas. Después siempre tengo que pagarlo yo.

**MADRE:** Bueno no exageres, Luz Marina, no exageres.

**LUZ MARINA:** No, no, seguro que no. Aquí muchas obligaciones pero ningún derecho. Si llego tarde un día, caras largas. Si me hago un vestido: ay tienes mucha ropa en el armario, que voy un sábado al cine, pero bueno, luego te levantas muy tarde... Todo son deberes, deberes... el día menos pensado me largo con el primero que pase.

**MADRE:** Baja la voz. Lo único que me faltaba: mi hija amenazándome con comprometerse con el primero que pase.

**LUZ MARINA:** No es una amenaza, digo lo que pienso y además, lo voy a hacer.

**MADRE:** ¡Cállate de una vez! Lo que pasa es que tienes los nervios de punta. Tendrías que ir al médico.

**LUZ MARINA:** Entonces tendrías que ir tú también, y papá, y Laura y todos. Porque todos estamos enfermos porque vivir a medias no es vivir, y vivimos a medias, mamá, comemos a medias, dormimos a medias, vestimos a medias... y con este maldito calor, también respiramos a medias.

**MADRE:** Tú misma lo has dicho: vivimos a medias, todos. Pero nadie se queja.

**LUZ MARINA:** A mí no me importa que se quejen los demás. Cada uno se queja a su modo.

**MADRE:** Bueno pero si a ti te afecta más que a nadie, trata de curarte, cúrate esos nervios.

**LUZ MARINA:** Sí, mamá, voy a hacerte caso, ¡me voy a ir al hospital pero a morirme!

**MADRE:** ¡Ay, no provoques a Dios, Luz Marina!

**LUZ MARINA:** Está bien, mamá, está bien.

**MADRE:** Bueno dime, ¿qué ponemos en la mesa? ¿qué comemos por fin?

**LUZ MARINA:** Mira, mamá, haz lo que quieras, yo no voy a comer.

**MADRE:** Pero Luz Marina, que eso es una grosería, ¿qué va a pensar don Benigno?

**LUZ MARINA:** que piense lo que le dé la gana.

**MADRE:** Bueno, voy a ver a Laura, y a lo mejor don Benigno aparece aquí con algo de comer... debe estar forrado ¿eh?

**LUZ MARINA:** Mira mamá, no me vengas ahora con bromas. Desde luego tú eres del siglo pasado, pero no te das cuenta de que ese viejo es un aprovechado, de que en Camagüey vivía del cuento (...).

**MADRE:** ¡Estás loca! mañana mismo vas al médico.

**LUZ MARINA:** Si lo queréis es verme enterrada entre estas cuatro paredes, no os voy a dar ese gusto. Me voy con el primero que encuentre, hoy encuentro yo a un hombre que me saque de esta situación, ¿lo oyes? me voy con el primero que pase, con el primero que pase (llora).

#### 1.d) *Aire frío: capítulo 4º*

- **Fecha de emisión:** 28/03/1974.

- **Argumento del episodio:**

Tras una escena de dos minutos en la que Luz Marina está sola tendiendo la ropa, llega su hermano Óscar y conversan. Ella le explica que ha casado, que iba llorando en el autobús porque se había escapado de casa y él era el conductor, a los cuatro meses estaban casados. Él le pregunta si su vida ha cambiado. El diálogo es el siguiente:

**LUZ MARINA:** la vida es la misma pero diferente.

**ÓSCAR:** el mismo perro con diferente collar.

**LUZ MARINA:** Yo no lo diría así: el mismo collar, con diferente perro porque el collar sigue siendo el mismo y aprieta como nunca (...) me he casado pero sigo viviendo en la misma covacha, sigo cosiendo y sigo viendo la misma miseria.

**ÓSCAR:** Te casaste con él sólo por el simple hecho de no quedarte soltera.

**LUZ MARINA:** Por todo, por la compañía, por poder salir, por ir a los sitios y regresar a las seis de la mañana sin que mamá me eche en cara sus reproches, bueno, y además le quiero.

**ÓSCAR:** a tu modo.

**LUZ MARINA:** Chico, has venido muy pedante de Buenos Aires. ¿De qué otra forma le podía querer si no es a mi modo? (...) Cómo cambian los años. (Recuerda a un novio que tuvo de joven, Pedro Laínez, que quería ser escritor, hace treinta años. No se casó con él porque se metió a político y la dejó plantada por la hija del alcalde). La vida cambia. Si a mis 18 años me hubieran dicho que tenía que casarme con un conductor de autobús me habría dado un ataque de nervios, y ahora, pues me doy con un canto en los dientes. (Luz Marina explica que le lleva a partidos de fútbol, a un restaurante, ella le hace compañía a veces en el autobús, pero que su madre "sufre lo indecible").

**LUZ MARINA:** ¿Qué quieres que haga yo? la vida es así (...) Óscar no creas que yo la censuro, ¿cómo voy a censurar a una mujer que ha sufrido por todo, que se anula por todo? pero también mi vida y la tuya cuentan, es lo justo. Ella vivió su vida. Yo tenía derecho a vivir el pedazo de vida que me quedaba.

**ÓSCAR:** Si no te reprocho nada ni me lo reprocho yo tampoco, pero no podrás negar que mamá es la estatua de sufrimiento, y no creas uno es culpable en cierto modo.

**LUZ MARINA:** ¿Y no crees que ella también es un poco culpable? En el fondo creo que la culpa es de todos.

**ÓSCAR:** Pero yo me siento más culpable que tú. Es cierto que para la mentalidad de papá y mamá le haberte casado con un chófer es pero que si te hubiera muerto pero todo lo que has ganado ha sido para la casa y encima nunca los abandonaste, pero yo...

Luz Marina explica que los dos últimos años han sido terribles: primero la ceguera del padre, la sordera de Luis “y encima de todo la falta de dinero”. Óscar se pregunta de dónde saca las fuerzas su madre. Se declaran “masoquistas” y entran en la casa. Ella le cuenta un cuento escrito por él en la infancia mientras miran una foto de él cuando era niño y él se echa a llorar. Después aparece la madre llorando y gritando que el padre está enloqueciendo y que “me está matando a mí también”. Luz Marina y Óscar se burlan y dicen que “no metas a Dios en nuestros asuntos” (mientras en el plano se ve al lado de Óscar una imagen de Cristo); ella responde que “Dios no me consiguió un marido, ¡me lo conseguí yo!”. Llega la vecina Laura, pregunta a Óscar si le gustó Buenos Aires, si hacía frío... Luz Marina la lleva a la cocina para que vea las cucarachas. La madre se queda a solas con Óscar:

**MADRE:** ¿Qué piensas hacer ahora?

**ÓSCAR:** No lo he pensado. La gente como nosotros no tiene derecho a pensar. Seguiré vegetando.

**MADRE:** no crees en nada.

**ÓSCAR:** (...) Eso sí, no nos quitarán lo bailado ¿y sabes cuál ha sido nuestro baile? haber vivido en peligro permanente.

**MADRE:** Bueno, pero cualquiera que te oiga creería que...

**ÓSCAR:** Déjalos que digan lo que quieran (...) Y lo peor del caso es que vivimos en peligro permanente sin menor asomo de recompensa.

Llega el padre, ya ciego, al que ayudan a sentarse. Éste, enfadado, no quiere el desayuno, “Está insoportable” dice Luz Marina, y acuerda con la madre cuándo tienen que echarle las gotas en los ojos. El capítulo finaliza con las mujeres matando cucarachas por la casa.



### **1.e) Aire frío: capítulo 5º**

- **Fecha de emisión:** 29/03/1974.

#### **- Argumento del episodio:**

La vida de los Romaguera continúa. El padre ya está completamente ciego y necesita de cuidados continuos, Luz Marina le ayuda a sentarse. Luz Marina se queja de que se le han roto las medias con lo caras que son. Entra su marido, Pepe (José María Lucena) y la besa, después ella se va a la cocina donde está la madre pelando patatas, ella se pone el delantal y se pone a pelar con ella. Los hermanos, Enrique y Óscar discuten con Luz Marina y la madre sobre quién lleva al médico al padre y el dinero para sus análisis. Llama a la puerta un acreedor que pide el dinero de los muebles.

Otro día, la familia al completo llama a un fotógrafo para que haga un retrato de la familia por el aniversario de los cincuenta años de casados de los padres, después Enrique ayuda a su madre a tumbarse en la cama. Celebran con sidra pero Luz Marina se queda mirando la foto de su boda con Pepe y comienza a recordar (*flashbacks* de los anteriores cuatro capítulos) recuerda y se pregunta para sí misma: “¿cincuenta años de qué, Dios mío, de qué?”. Tras un tiempo, la madre está en la cama muy enferma, le traen un ventilador para que refresque. Aparece otro hijo, Luis, que es sordo, y el padre continúa refunfuñando. Enrique y Luz Marina empiezan a discutir por el lugar del velatorio, él no quiere que sea la casa -que es la voluntad de la madre- porque opina es muy vieja y tiene muchos trastos; y después comienzan a discutir sobre quién se hará cargo del padre. Finalmente la madre fallece y llega la vecina Laura y todos se abrazan y echan a llorar. El plano final es un plano corto de Luz Marina y su padre abrazados llorando desconsoladamente. Sobre ellos se encadena el cartel “Han visto vds. en Novela”. Fin del dramático.

#### **6.1.3. Aspectos formales y narrativos:**

La planificación es bastante sobria y tradicional. Planos generales de situación a planos medios y primeros planos, para dar énfasis a las emociones, y planos detalle. La narración a veces resulta confusa porque las décadas pasan pero las elipsis se marcan con fundidos a negros de la misma forma que cuando pasa un día, de esta forma el espectador sólo se ubica temporalmente

mediante la verbalización de los personajes del tiempo que viven. La única incursión de técnicas de alteración de la narración es el *flashback* a mitad del último capítulo cuando Luz Marina recuerda los años pasados (mostrando escenas de los capítulos anteriores).

#### **6.1.4. Análisis de las representaciones:**

##### **6.1.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La acción transcurre en La Habana (Cuba) en un lapso comprendido entre 1940 y 1958. Como se indicaba en el resumen, en la obra de teatro original de Virgilio Piñera se especifican: “Primera época” (1940), que corresponde al primer acto; “Segunda época” (1950), al segundo acto; y “Tercera época” (1958), que corresponde al tercer acto- lo mismo sucede en el dramático de Molina que comienza en 1940, los dos y los cinco episodios: en el primer capítulo es 1940, en el segundo (aunque a mitad del capítulo se habla del golpe de Estado de Batista que fue en 1952), así que el tercero, cuarto y quinto entre 1952 y 1958. La acción transcurre por completo en interiores, en las diferentes habitaciones de la casa familiar, en este sentido, cabe recordar que el texto original es una obra de teatro.

##### **6.1.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

La protagonista de la historia es Luz Marina, una mujer muy trabajadora, fuerte, que sabe lo que quiere y lucha por ello. Lleva la economía familiar a sus espaldas mediante su trabajo como costurera –más tarde también como maestra-, que hace que trabaje hasta altas horas de la madrugada, pues sus padres no trabajan y su hermano Óscar es un escritor que no tiene ingresos. Luz Marina apoya económicamente la escritura de su hermano. Su otro hermano, Enrique, que sí trabaja en un buen puesto en la aduana apenas les ayuda. Los varones de la familia recriminan a Luz Marina su situación de “solterona” con 30 y después con 40 años, sin embargo, su madre apoya su decisión. Ella es cínica con respecto al matrimonio y lo continúa siendo incluso cuando ya está casada. Explica a su hermano que se casó para salir de la situación asfixiante de la casa de sus padres, que la exigían continuamente pero no le daban libertad. Finalmente se plantea que su existencia, como la de sus padres, ha sido en vano: “¿cincuenta años de qué, Dios mío, de qué?”, una

vida sin libertades, en la que se han limitado a sobrevivir o, mejor dicho, malvivir.

#### **6.1.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

Es un dramático que funciona a diferentes niveles argumentalmente. Por un lado, hay un trasfondo político, que es el contexto en el que se desarrolla la acción, la Cuba de los años cuarenta a cincuenta. En el episodio dos los personajes hablan del golpe de Estado que se produjo en marzo de 1952 encabezado por Fulgencio Batista, derrocando a Carlos Prío e instaurando una dictadura en el país. También el padre alude a que volverán a los “tiempos de Machado”, refiriéndose a Gerardo Machado, el que fuera quinto presidente de la República de Cuba. La situación de miseria y de exilio a la Argentina por parte de los jóvenes puede también leerse como una crítica a la situación política española, la falta de libertades de la que se quejan los personajes, los amiguismos en los puestos funcionariales según la ideología política, la censura, la doble moral de los vecinos, las apariencias.... En este sentido, es muy interesante el conflicto generacional marcado también por el ateísmo de los hijos, en contraposición a la madre.

Por otro lado se profundiza en la situación de las mujeres, tanto desde la perspectiva económica y del empoderamiento como de la situación psicológica. En el primer aspecto, destaca que sea la mujer joven la casa quien sostiene la economía familiar, es quien maneja las cuentas y presupuestos, y quien manda callar a los varones, una situación anómala en la sociedad de los cuarenta. Se muestra asimismo la presión social de las mujeres por el matrimonio por parte del padre y hermanos de la familia –importante que su madre le apoye en su soltería- pero ella es soltera por elección; en el mismo ámbito, a falta de libertades de las mujeres solteras para como ella dice, salir por la noche y tener que dar explicaciones. Es por esa razón por la que se casa, pero ella asume que su matrimonio es “el mismo collar, con diferente perro porque el collar sigue siendo el mismo y aprieta como nunca (...) me he casado pero sigo viviendo en la misma covacha, sigo cosiendo y sigo viendo la misma miseria”, que su vida “es la misma pero diferente”. Sin embargo, aunque ella intentara prosperar mediante el matrimonio, debe seguir haciéndose cargo de sus

padres. Este aspecto es muy interesante porque muestra la carga psicológica de las mujeres en lo que se denomina “ética de los cuidados”. Luz Marina, la única mujer de los hermanos se ve obligada a cuidar a sus padres ya ancianos, incluido a su padre que se ha quedado ciego. Ella está cansada pero debe enfrentarse al mandato femenino que le hace sentir culpabilidad. Finalmente frente a agobio de la casa paterna, se casa pero se da cuenta de que debe seguir haciéndose cargo de ellos. En este sentido, es una exploración de la subjetividad femenina y de los problemas de las mujeres silenciados como el cuidado de los padres enfermos, dado que Luz Marina no ha sido madre. El aspecto de la maternidad igualmente es interesante porque ella no es madre, sin embargo en ninguno de los cinco episodios se verbaliza el tema. Tampoco se la reprocha como sucedía con el matrimonio. La carga psicológica viene por parte de los padres, que la exigen a ella por ser mujer unos cuidados que no demandan a sus hijos varones. Esta exhibición del hartazgo de las mujeres de las demandas familiares de los cuidados, es realmente la exposición de un tema tabú, algo que no sólo es relevante para los públicos femeninos, sino también sorprendente por su emisión en televisión durante aquel momento - aún se denominaba a los padres con “madre” o “padre” como símbolo de respeto mientras que en el dramático se dirigen con el “mamá” y “papá” y un trato de igual a igual-. En última instancia el cinismo de Luz Marina propone una destrucción de las narrativas del “amor romántico”, ella asume y su hermano Óscar lo entiende, que Luz Marina se ha casado porque en esa sociedad era la única vía de escape para escapar de sus padres y ser autónoma, pero ambos son conscientes de que ella quiere a su marido “a su modo” y que tristemente no ha conseguido salir de la casa familiar.

Un último punto que cabe destacar es el énfasis en la vida cotidiana de las mujeres. Desde el primer momento se muestran tareas cotidianas, invisibilizadas, como la costura, la limpieza (se ve a Luz Marina y a su madre limpiar, colgar y recoger la ropa del tendedero), la preparación de la comida (en diversas escenas Luz Marina y su madre conversan en la cocina, por ejemplo mientras pelan patatas); así como los ocios y placeres de las mujeres: Luz Marina es una apasionada seguidora de los seriales radiofónicos, que escucha mientras cose con gran emoción. Como se verá en la parte del análisis, esta

decisión por mostrar estas actividades femeninas no es baladí y que entroncan con narrativas de presupuestos feministas.

#### **6.1.4. Adaptación literaria:**

Efectivamente se trata de la adaptación de la obra de teatro homónima de Virgilio Piñera publicada en 1958. Como indica Luis González Cruz:

En 1960 Ediciones Revolución publicó en Cuba el *Teatro Completo* de Virgilio Piñera. Este volumen recoge la primera obra teatral conocida del autor, *Electra Garrigó*, de 1941, *Jesús y Falsa alarma*, ambas de 1948, *La boda*, de 1957, *Aire frío*, de 1958, *El flaco y el gordo*, de 1959 y *El filántropo*, de 1960. Después de 1960 Piñera ha escrito un buen número de piezas (...) *Dos viejos pánicos*, en particular, sirvió al dramaturgo de 'consagración oficial' como escritor del período revolucionario cubano al recibir en 1968 el 'Premio Casa de las Américas', y la obra ha sido desde entonces frecuentemente representada en Cuba y en el extranjero (1974: 52).

Es interesante destacar dos puntos en relación a la adaptación. Por un lado, el guion de la adaptación televisiva fue escrita por dos mujeres: Ana María Acosta y Teresa Fuillerat. De la primera apenas se descubre que fue una locutora que trabajó en la radio cubana. De la segunda, Teresa Fuillerat, se sabe que fue una guionista que adaptó, además de *Aire Frío*, textos para otros espacios dramáticos de Televisión Española como *H. Hankel para Ficciones* en 1974; y *Más allá del juego*, para *Original* en 1975.

En lo relativo a la obra original hay que destacar dos puntos. La dimensión de denuncia política del texto que se aleja de su concepción del teatro del absurdo. De forma que como indica Jerez Farrán, "Tanto la puesta en escena como el diálogo y los personajes de *Aire frío*, de 1958, por ejemplo, está concebida realistamente y con la intención de poner de relieve la denuncia del autor, quien se opone a los valores burgueses comúnmente aceptados por la sociedad" (1989: 61). Es por tanto el retrato del drama de la clase media cubana con sus conflictos económicos, sociales y psicológicos, condicionada por la falta de perspectivas de una familia que se niega a "proletarizarse". Frente a la deshumanización de los valores sociales de los personajes, en

cambio, “Luz Marina, la hija, una solterona resentida, es el personaje donde único se evidencia un espíritu de lucha interna y externa por alcanzar sus objetivos” (Bidot, 2012: 19). Por otro lado, cabe señalar que en el preámbulo de la obra el propio escritor advierte de que el texto es de carácter autobiográfico:

En parte, *Aire Frío* es la historia de mi propia familia. En una buena medida las situaciones en este drama se originan en los hechos acaecidos a mi familia entre mil novecientos cuarenta y mil novecientos cincuenta y ocho. Pero al mismo tiempo he introducido otras situaciones que no forman parte de esta historia. Por ejemplo, Ángel Romaguera es aficionado a la bebida, pero mi padre nunca ha probado una gota. Igualmente, Luz Marina es costurera. Mi hermana, por el contrario, es maestra. Luz Marina se casa y continúa viviendo con sus padres. Mi hermana hizo todo lo contrario. Por último, con *Aire Frío* he tratado de liquidar una etapa de la vida cubana hecha de frustraciones, de miseria y también, ¿por qué no?, de algunas ilusiones, por cierto muy conmovedoras (2006: 9).

Ese cambio de registro del teatro del absurdo a un teatro realista para abordar esta obra de forma excepcional tiene su propia razón de ser. “Como dice Piñera al hablar de su primera obra: “Con *Aire frío* me ha pasado algo muy curioso: al disponerme a relatar la historia de mi familia me encontré ante una situación tan absurda que sólo presentándola de modo realista cobraría vida ese absurdo” (Jerez Farrán, 1989: 61).

#### **6.1.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

En relación a la adaptación televisiva de *Aire Frío* de Josefina Molina, no se ha encontrado material en la hemeroteca, aunque como se ha indicado en el apartado metodológico, no está en los parámetros de la investigación el análisis exhaustivo de la recepción. En cambio sí se considera relevante en este sentido destacar que las investigaciones académicas sobre la obra de teatro original han girado especialmente en torno al análisis del personaje de Luz Marina como eje central del texto. Para dar cuenta de la importancia del autor en el campo académico, sirvan de ejemplo como investigaciones especializadas en la obra *Aire Frío* de Piñera los siguientes trabajos: el volumen de Luis González Cruz, *Virgilio Piñera y el Teatro del absurdo en Cuba* (1974); y los artículos publicados en revistas científicas: “Un análisis

diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista”, de Carlos Jerez Farrán (1989); “Los cuentos de Virgilio Piñera en el Aire Frío cubano”, de Vicente Cervera Salinas (1999); y “El insulto en la obra Aire Frío de Virgilio Piñera”, de Irina Bidot Martínez (2012).

## 6.2. Durero: la búsqueda de la identidad

### 6.2.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Durero: la búsqueda de la identidad</i>
<b>Dirección y realización</b>	Josefina Molina Reig
<b>Guion</b>	Josefina Molina, Miguel Rubio.
<b>Reparto</b>	Albert Duraco, Antonio Canal, Julieta Serrano, Teófilo Calle, William Layton, Luis Barbero, Mariano Ozores, María de la Riva, Mercedes Borque, Francisco Merino, Enrique Ciurana, Antonio Colinos.
<b>Blanco y negro / Color</b>	Color
<b>Duración</b>	35 min.
<b>Cadena</b>	TVE2
<b>Fecha de emisión</b>	01/05/1974
<b>Franja horaria de emisión</b>	22:00 horas.
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Los pintores del Prado</i> (TVE2: 1974)
<b>Género</b>	Biografía, drama, documental.
<b>Ambientación temporal</b>	1494 (año en el que Durero contrajo matrimonio) – 1528 (año de su muerte) (S.XVI)
<b>Ambientación espacial</b>	Núremberg, Venecia, Padua.
<b>Adaptación literaria</b>	No.
<b>Observaciones</b>	X



### 6.2.2. Argumento del dramático:

Cuenta la biografía del pintor, grabador y dibujante alemán Albert Durero (Antonio Canal), su amistad con Wilhelm Pirkheimer (Teófilo Calle) y sus relaciones con sus padres y su esposa Agnes Frey (Julieta Serrano). Del mismo modo, esta ficción a caballo con el documental, cuenta cómo Durero es considerado el introductor del Renacimiento en Alemania gracias a las pinturas de su segunda época, hechas tras su estancia en Venecia. Las escenas de su vida se alternan con planos de varios retratos y grabados de Durero, como el díptico de *Adán y Eva*, un autorretrato y las tablas de los cuatro evangelistas. El relato comienza con la locución masculina en *off*, de un narrador que, a modo documental, realiza una introducción o contextualización sobre la sociedad y la ciudad de Núremberg. La acción empieza en un salón con el padre de Durero (William Layton) y Hans Frey (Luis Barbero), padre de Agnès, acordando el matrimonio entre sus respectivos hijos, también se encuentra con ellos, Wohlgemuth (Mariano Ozores), el que fuera el maestro de Durero. Seguidamente, Durero cuenta en una carta a un amigo que le han prometido con una desconocida y, tras diversas escenas de Durero y otro joven paseando por la ciudad, por el campo y comiendo manzanas divertidos; en *off* el narrador explica que se trata de Willibald Pirckheimer, un rico humanista que fue amigo del pintor durante toda su vida, y con el que intercambiaba abundante correspondencia.

Seis meses después de la boda, Durero comunica a Agnès su decisión de irse a vivir a Venecia porque “no aguanta más”, ella le recrimina que está loco y que todos se burlan de ambos. Durero asiste a la muerte primero de su padre y después de su madre, un hecho que hace que comience a trabajar duramente. En 1501, Federico el Sabio (Francisco Merino) será su mecenas y lo protegerá durante toda su vida. El narrador indica: “le encarga su propio retrato y dos polípticos para la iglesia de su castillo de Wittenberg. Desde el regreso de su viaje a Italia hasta estos comienzos de siglo, la actividad de Durero es febril. Una vez independiente y con taller propio esta primera fase de su trabajo es la más típica y señala el máximo de ideas y realizaciones que quedan como base de toda su futura actividad”. No obstante, las deudas y los acreedores continúan atormentando la vida del matrimonio. Su mujer le dice

que si siguen sin pagar los recibos, les quitarán la casa: “Te gastas el dinero comprando pájaros raros que en imprimir libros nuevos. Saben que todo el dinero se nos va en eso, que no pagamos”. Agnès encuentra otro mecenas, el señor Tucher (Enrique Ciurana), un rico comerciante que desea que Durero lo retrate. Sin embargo, Durero decide volver a Venecia, donde vivirá otros dos años. A su regreso, realiza el retrato de Tucher, y el emperador Maximiliano I le exime de los impuestos honorarios de la ciudad y asignándole además una pensión anual de 300 florines.

Pasado un tiempo, Federico el Sabio le reprocha que éste haya cambiado su vena artística por el dinero. Tras la muerte del emperador, se queda sin pensión de modo que en 1520, por primera vez acompañado de su esposa, emprende un viaje por diversos países para atender eventos como la coronación de Carlos V. Sin embargo, como señala el narrador “a pesar de sus gestiones y de las muchas horas haciendo antesala no consigue que le restablezcan la pensión”. Durante el viaje contrae el mal francés, “la enfermedad que le llevaría a la muerte”. Las últimas escenas son de un Durero enfermo que es atendido por Agnès, quien le comunica que su pensión ha sido restablecida. El matrimonio tras muchos años se reconcilia y él firma el testamento con la intención de que ella tenga dinero para mantenerse. En la escena final un anciano y enfermo Durero se desnuda ante el espejo y se sienta en una silla para retratarse. Agnès entra en la habitación y le cubre la espalda con una manta observando cómo dibuja. Por fin, tras preguntarse a lo largo de la historia ¿quién es?, finalmente dice: “este fui yo”.

### **6.2.3. Aspectos formales y narrativos:**

Este dramático tiene una realización, cuya planificación y fotografía están cuidadas al detalle. Como pieza perteneciente al espacio Los pintores del Prado (TVE2: 1974), se parte pues de la intencionalidad por plasmar la vida y obra de pintores destacados de la Historia del Arte. Grabada en color, cada plano tiene un encuadre diferente siempre buscando la analogía con las pinturas originales del propio Durero. El plano inicial del episodio comienza con la presentación de un joven Albert –como lo llaman en la obra- en lo que es una recreación de su autorretrato de 1493, en el que sostiene una rama de cardo, y

que es considerada una de sus pinturas más tempranas. Cuando deja la rama sobre la mesa, el plano detalle es literalmente un bodegón. Posteriormente la juventud y alegría del joven pintor se muestran en los planos en exteriores en los que se realizan *travellings* circulares alrededor del personaje desde una vista cenital de la escena. En este sentido, los planos son cenitales, picados, contrapicados, con una puesta en escena en la que la colocación de los actores es realmente original, incluso algunos planos de cámara en mano. Al mismo tiempo, el transcurrir de la vida de Durero se alterna con insertos de las pinturas, retratos y grabados originales, que se muestran en planos estáticos o con panorámicas verticales que permiten admirar con detenimiento cada obra. Pero, como se indicaba, las escenas sobre la vida del artista intentan ser recreaciones de su universo pictórico. La elección del reparto ha ido en esa dirección de forma que el popular retrato de su madre se recrea perfectamente en la escena de la muerte del padre de Durero, así como la escena final en la que se representa la creación de su último retrato, de 1522 con el torso desnudo. Sin embargo en la fotografía, por el tratamiento del color y la iluminación, las escenas recuerdan más a la pintura barroca holandesa que a la pintura renacentista.

#### **6.2.4. Análisis de las representaciones:**

##### **6.2.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La acción transcurre aproximadamente entre 1494, año en el que Durero contrajo matrimonio y 1528, año de su muerte, y discurre en diferentes ciudades de Alemania e Italia (Venecia, Padua...). En este caso la acción se desarrolla mayoritariamente en interiores –la casa, el estudio...- pero es abundante el uso de locaciones exteriores, especialmente en la primera parte del capítulo, cuando el joven pintor camina por las calles de Núremberg y disfruta en los prados de la naturaleza.

##### **6.2.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

El título completo del dramático es *Durero: la búsqueda de la identidad*, y es realmente uno de los niveles en los que opera esta ficción. Además de mostrar la vida y obra del pintor, se hace una lectura más profunda, más existencialista si se puede decir, de la vida de Durero. Desde el inicio se presenta a un joven

Albert Durero homosexual, que mantiene un romance con Willibald Pirckheimer. Realmente éste existió, fue un rico humanista con el que mantuvo una fuerte amistad toda la vida y del que se conserva una abundante correspondencia. Si bien es cierto que la identidad homosexual del artista ha sido apuntada por diversos historiadores como Matthias Mende, es muy interesante como en un programa de 1974 parece ser una de las claves para realizar la hagiografía del pintor. Se insinúa desde el principio cuando el padre de su futura esposa, Hans Frey advierte de que su hijo no se caracteriza por ser “disciplinado” mientras el joven posa en la ventana con el cardo en una imagen muy “afeminada”, descarada, del pintor.

Posteriormente se manifiesta con la carta que éste escribe a su amigo (se oye en off mientras en una secuencia de montaje se muestra el romance de ambos paseando por la ciudad y el campo como una pareja de enamorados): “Pirkheimer, o mejor Willibald como tú quieres que te llame, me estabas esperando en la plaza, te veo nervioso y ahora comprendo que debí avisarte, no siempre se compromete uno en matrimonio. Me figuro que ésta es una ocasión importante, aunque no se conozca a la novia, aunque me hayan metido en la reunión recién bajado del carruaje que me ha traído de hermosas y extrañas ciudades. Tú las conoces bien, aunque a veces sonriera displicente ante mis muestras de admiración respondiendo tranquilizador y sabio: Venecia es mejor. Algún día iremos juntos, pero no creo que esa Venecia sea mejor que Núremberg”. Las imágenes evidencian la felicidad del joven Durero que nunca más volverá serlo. La homosexualidad del pintor también es manifestada evidentemente por su esposa, Agnès. En una escena en la que ella está en la cama esperando, Albert se niega a meterse en el lecho y se lava las manos y la cara nervioso, después él desde la ventana comunica su deseo de irse dos años a vivir a Italia; Agnès le responde: “Escúchame tú Albert. Si deseas abandonarme hazlo, no me opongo, estoy harta de tus ridículos sueños, de que todos me señalen por la calle y se rían de mí porque soy la mujer de un loco. Me he conformado con lo poco que ganabas (...) me he callado durante seis meses pero ya estoy harta. Vete y que seas feliz”.

Como se decía más arriba, el subtítulo “La búsqueda de la identidad” se puede considerar otra lectura que se puede establecer sobre el relato. Durero se pregunta varias veces a lo largo del episodio “¿quién soy?, ¿qué soy yo?”, se repite una y otra vez “estamos solos” tras quedar gravemente afectado por la muerte de sus padres. Finalmente se descubre a sí mismo en el plano final mientras dibuja su último autorretrato, ya anciano y enfermo, frente al espejo: “Este soy yo”. Esto es, en la pieza también se reflexiona sobre el papel del arte y su relación con la identidad del artista y la obsesión por la trascendencia: del yo a través de su obra más allá de la muerte. Su mecenas Federico el Sabio le reprocha su acomodo en el taller y los beneficios económicos dejando de lado su faceta artística:

Bruscamente tu alma se ha hecho miope. Incluso tu apariencia física se ha vuelto hosca, receloso, impenetrable. ¿Cómo vas a atravesar la materia si ni siquiera eres capaz de conocerte a ti mismo? Has renunciado a la pintura (...) ¡Mírate! tu cerebro sólo piensa en florines e hipotecas. Cuando te veo por la calle no difieres en nada de esos anticuados comerciantes. La apariencia es reveladora del alma (...) Te equivocas, no eres feliz, el mundo es muy grande, Albert, no podemos vivir encerrados en una celda y pensar que nuestros carceleros son todos los hombres y que las cuatro paredes que nos rodean son el mundo. Piénsalo.

En este sentido, es interesante cómo sólo por medio de la desnudez, de su cuerpo sin ropajes, y la proximidad de la muerte, realmente el personaje llega a conocer su verdadera identidad.

#### **6.2.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

Como trasfondo político, el discurso del mecenas Federico el Sabio —arriba citado— puede entenderse sin duda como una alegoría a la libertad: “no podemos vivir encerrados en una celda”. Sin embargo, las temáticas relacionadas con las mujeres en el dramático resultan aún más interesantes. Josefina Molina establece dos acciones al respecto. Por un lado, muestra una crítica al matrimonio como el intercambio entre varones de las mujeres como mercancía, uno de los presupuestos más importantes de las teorías feministas. Así pues, el dramático comienza con la conversación entre el padre de Durero,

el propio Durero –joven- y Hans Frey, su futuro suegro. Se reproduce a continuación:

**HANS FREY:** Cuando alguien te ofrece un cuadro, ¿cómo sabes si es bueno o malo?

**DURERO:** Valoro en una pintura lo que pueda reflejar de humano y auténtico, todo lo que sirva para comprender mejor la realidad, no me interesa lo falso por más que su ejecución sea muy cuidada.

**HANS FREY:** ¡bah, tonterías! yo no me detendría en esas bagatelas, para saber si es bueno o malo, preguntaría si el cuadro ha sido ya comprado y, en caso afirmativo, el precio que han pagado por él. Fijémonos ahora en las jóvenes casaderas, desearía que Wohlgemuth (Mariano Ozores), cuyo excelente gusto es proverbial, me respondiera a otra pregunta. En Núremberg hay varios centenares de ellas, quizás miles, muchas con un bello cuerpo y perfectamente educadas para ser buenas amas de casa, sin embargo, ¿cuántas se quedan solteras o bien pasan a ser, una vez transcurrida la edad de matrimonio, amantes de algún anciano acaudalado? ¿Decidme que les deparó tan triste situación?

**WOHLGEMUTH:** La falta de dote sin duda.

**HANS FREY:** Ah (ríe) decís bien sin duda, querido Wohlgemuth, una mujer sin dote es como un guiso sin sal.

Es interesante porque es una representación del patriarcado y de las masculinidades hegemónicas en la que el afeminado joven Durero no tiene espacio. De hecho, posteriormente denomina “idiota” a Hans Frey por estas afirmaciones. En este sentido, no sólo se denuncia el concepto de los matrimonios concertados y de las mujeres como mercancía, sino que existen otras masculinidades alternativas que condenan dicha práctica.

En segundo lugar, Molina establece una recuperación o exhibición de las mujeres que rodearon al pintor: su madre y su esposa. Sobre su madre, Durero reflexiona sobre su vida cuando fallece: “Esta madre ha dado luz a dieciocho hijos, ha sufrido varias epidemias de peste y muchas enfermedades graves, la gran pobreza, burlas, desdén y palabras y desprecio sin manifestar nunca sentimiento de rencor ¿y yo? ¿Qué soy yo? Recitaba ante mi madre las últimas oraciones y me dio una pena tan intensa que es imposible poder explicarla”. Molina no sólo reflexiona sobre el amor que le profesaba el pintor a sus

progenitores, sino también sobre la situación vital de las mujeres en el siglo XVI<sup>75</sup>: la maternidad obligatoria y la sumisión al varón y a la sociedad en general. En cuanto a la esposa, Agnès, encarnada por Julieta Serrano, es una mujer fuerte, que no se intimida y que dice las cosas claras como se mostraba en la anterior reproducción del diálogo entre ella y Durero en la cama. Molina recupera la figura de la esposa del pintor, resaltando la importancia que ella tuvo en la trayectoria del pintor al proporcionar nuevos clientes, buscar mecenas y resolver las deudas, así como su papel en el testamento y la gestión de la herencia. En el capítulo no se alude en ningún momento a la descendencia que tuvo el pintor ni se menciona que el personaje de Agnès reproche o se alegre de su falta de descendencia, simplemente la maternidad es una característica irrelevante en la configuración del personaje.

#### **6.2.4. Adaptación literaria:**

No es una adaptación literaria.

#### **6.2.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se han encontrado reseñas en prensa ni referencias académicas sobre este dramático. No obstante, en el posterior análisis sobre los programas de ficción se abordará el espacio *Los pintores del Prado* (TVE2: 1974).

---

<sup>75</sup> Josefina Molina volverá a manifestar el destino triste de las mujeres del siglo XVI en la serie *Teresa de Jesús* (TVE1: 1984). En relación a los embarazos, Santa Teresa dirá: “La vida de la mujer casada, lo sabe bien, sólo es sometimiento al varón, al ambiente, a la costumbre. Los embarazos se suceden hasta morir de sobrepardo o agostamiento. Ese fue el destino de mi madre, y también el de la primera mujer de mi padre. Y será el destino de mi hermana María, y de Juanita, y de tantas”.

### 6.3. La promesa

#### 6.3.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>La promesa</i>
<b>Dirección y realización</b>	Josefina Molina Reig
<b>Guion</b>	Rafael J. Salvia y Rafael García Serrano
<b>Reparto</b>	Enriqueta Carballeira, Eusebio Poncela, Alfredo Mayo, William Layton, José Carlos Plaza, María de la Riva, Pascual Barrachín, Ernesto Martín, Luis Gaspar, Emilio Mellado, Quino Pueyo, Paco Revuelta.
<b>Blanco y negro / Color</b>	Color
<b>Duración</b>	45 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	03/12/1974
<b>Franja horaria de emisión</b>	22:00 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Cuentos y leyendas</i> (TVE1: 1974-1982)
<b>Género</b>	Drama, histórico
<b>Ambientación temporal</b>	Mediados S.XIV
<b>Ambientación espacial</b>	Castilla
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre "La promesa" de <i>Las leyendas</i> , de Gustavo Adolfo Bécquer (1858-1864).
<b>Observaciones</b>	X



### **6.3.2. Argumento del dramático:**

Un trovador cuenta la leyenda. Don Pedro (Eusebio Poncela), hijo del Conde Gómara (William Layton) se hace pasar por escudero para lograr el amor de Margarita (Enriqueta Carballeira), a la que da promesa de matrimonio. Su felicidad es mostrada bañándose en un lago y retozando en la hierba de un bosque sin ropa. Sin embargo, Don Pedro debe partir a la guerra al frente de sus tropas a Sevilla. Margarita, preocupada porque su amante no regrese de la batalla, es sorprendida por sus dos hermanos varones. Éstos al descubrir el engaño del Conde, matan a su hermana por haberlos deshonrado. Durante el funeral, la mano sale de la tierra y todos los asistentes y plañideras huyen.

Mientras tanto, Pedro sufre pesadillas en el campamento. Incluso durante la batalla, éste ve por todas partes una mano que le salva de los peligros (intercepta una flecha dirigida a él), conduce su caballo, y le sirve de beber cuando él está convaleciente en la cama. Don Pedro, atormentado por los remordimientos al no haberse casado antes de partir, escucha las cántigas de un trovador: “Muerta la llevan al soto / la han enterrado en la umbría / Por más tierra que le echaban / La mano no le cubría / La mano donde un anillo / Que le dio el conde tenía”. Don Pedro concluye que ésa es su propia historia de amor y la misteriosa mano que lo protege es la de Margarita. Al finalizar la guerra, Don Pedro cabalga hasta el cementerio donde observa la mano de su amante muerta fuera de la tierra y llorando va a ver a un alquimista (José Carlos Plaza) al que pide consejo. Al regresar de la campaña, Don Pedro entierra vivos a los dos hermanos asesinos y un sacerdote oficia un casamiento junto a la tumba, en la que toma por esposa a la difunta Margarita con el fin de devolverle la honra y la paz. Acabada la ceremonia y ante la mirada de todos, la mano vuelve a hundirse dentro de la tierra de la sepultura.

### **6.3.3. Aspectos formales y narrativos:**

Al ser una producción en color, la fotografía está muy cuidada y los planos tienden a identificarse con pinturas. La escena inicial con una criada pelando una gallina es una clara alusión al cuadro de Murillo, así como otros planos que por su composición y colores remiten a Velázquez. El programa *Cuentos y leyendas* (TVE1: 1974-1982) contaba con un gran presupuesto; así como

indica Fernández en su capítulo sobre el espacio *Los libros*, “[la] mezcla de cine y televisión iba a servir de modelo para futuras series, como fue el caso de *Cuentos y Leyendas*” (2010: 122). Además de predominar los exteriores en el dramático, la puesta en escena es en ocasiones colosal como la larga secuencia en la que parte Don Pedro a la batalla, compuesta por diversos planos exteriores en castillos, *travellings* que muestran decenas de extras, con caballos y pendones incluidos, desfilando por las calles de una recreada ciudad medieval; o los grandes planos generales de la batalla en los que se atisba toda la sierra mostrándose grandes paisajes.

#### **6.3.4. Análisis de las representaciones:**

##### **6.3.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La acción transcurre en el siglo XIII, históricamente ambientado en el momento en el que las tropas de Fernando III el Santo conquistaron Sevilla. Espacialmente la acción sucede en Castilla, Gómara en concreto es un pueblo de Soria, y la batalla transcurre en Sevilla. La mayor parte de las escenas, el ochenta por ciento, son en exteriores.

##### **6.3.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

Don Pedro es un hombre joven y apuesto que se hace pasar por escudero para conseguir el amor de Margarita. Entre sus características destaca la cobardía en su obsesión por las supersticiones y los ungüentos, no es un caballero valeroso en busca de la batalla, pues de hecho no quiere partir a la guerra. Tanto es así que durante ésta, ya en el campamento, cuando le preguntan si ha sido una buena gesta, Don Pedro responde que no fue así y que pasó miedo. Por su parte, Margarita es una mujer joven que tiene claro su objetivo que es compartir su vida con Don Pedro y que su valentía en el enfrentamiento contra sus hermanos la quitará la vida. No obstante, su deseo es tal que trasciende la muerte y no cesa en su empeño hasta conseguirlo. Por otro lado, será la propia Margarita quien luche en la batalla y salve al propio Don Pedro en varias ocasiones.

#### **6.3.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

El asesinato de la protagonista Margarita a manos de sus hermanos debido a la pérdida de su “honra” sitúa el relato ante la violencia de género. Un asesinato que es rodado cámara en mano y que muestra la crueldad y crudeza de los agresores. Al estar grabado en cámara en mano, a diferencia de la esmerada y elegante puesta en escena del resto del dramático, dota a la escena de un tono documental, de realidad, que transmite angustia e impotencia y condenando por ende dicha violencia. La reacción ante la muerte de la mujer es interesante en dos puntos. Primero porque ella en realidad sobrevive –como se explica en el apartado anterior- y llega a luchar en la batalla protegiendo a su amado, y sobrevive hasta alcanzar su objetivo o final feliz que es el matrimonio. Y segundo, porque Don Pedro como varón condena el asesinato. En este sentido, es un varón que muestra una masculinidad diferente a la de los hermanos de Margarita y de los demás hombres poderosos que lo rodean, caracterizada por la violencia; a Don Pedro no le gusta la guerra, no quiere batallar porque confiesa que pasa miedo, porque con lo que verdaderamente disfruta y con lo que es feliz es retozando en la hierba y bañándose en el lago.

#### **6.3.4. Adaptación literaria:**

*Las Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer fueron publicadas entre 1858 y 1864 y son un conjunto de relatos en prosa sobre tradiciones populares. Se trata de narraciones de carácter postromántico, que además de evocar al pasado histórico, se caracterizan por la introducción de elementos fantásticos. En ocasiones se trata de recreaciones que Bécquer hizo a partir de las leyendas recogidas en sus viajes a lo largo de España, mientras que otras son invenciones del propio poeta siguiendo los parámetros del relato tradicional. Las investigaciones sobre la obra de Bécquer indican que con *Las leyendas* el poeta tenía como objetivo dar a conocer algunas tradiciones españolas y así evitar que cayeran en el olvido. Ambientadas en épocas remotas, como el presente caso, o en lugares exóticos, el poeta presenta un mundo en el que se confunde lo real con lo sobrenatural. Este dramático plasma muy bien esa intencionalidad, de forma que haciendo una comparación, no se ven grandes alteraciones respecto al texto original, más allá de que en éste el hermano de Margarita es uno solo y en el dramático figuren dos. Por último, queda hacer

énfasis en la idea sobre la referencialidad de la puesta en escena a las pinturas de Murillo y Velázquez, en su composición y fotografía. A nivel literario, la inspiración no sólo está en los pasajes de Bécquer, asimismo destacan las escenas iniciales que muestran el romance de los protagonistas. Se trata de estampas alegóricas en los prados y lagos que, por su concepción paradisíaca de la naturaleza, parecen tener el objetivo de recrear en imágenes las églogas de Lope o Garcilaso.

#### **6.3.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se han encontrado reseñas en prensa ni referencias académicas. No obstante, en el posterior análisis sobre los programas de ficción se abordará el espacio *Cuentos y leyendas* (TVE1: 1974-1982).

## 6.4. ¿Tú eres Teresa?

### 6.4.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>¿Tú eres Teresa?</i>
<b>Dirección y realización</b>	Josefina Molina
<b>Guion</b>	Roberto Llamas
<b>Reparto</b>	Concha Cuetos, Roberto Martín, Begoña Valle, José María Muñoz, María de la Riva, Paula Gardoqui.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	24 min.
<b>Cadena</b>	TVE2
<b>Fecha de emisión</b>	04/12/1974
<b>Franja horaria de emisión</b>	22:00 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Original</i> (TVE2: 1974-1975)
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	Otoño, 1974
<b>Ambientación espacial</b>	Madrid / Santander
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre un texto de Roberto Llamas.
<b>Observaciones</b>	X

### 6.4.2. Argumento del dramático:

Esta obra cuenta el reencuentro de Teresa (Concha Cuetos) y Roberto (Roberto Martín) en un restaurante en el que coinciden por casualidad. Muchos años atrás fueron pareja, de modo que juntos inician una conversación

recordando nostálgicamente su noviazgo. Sus recuerdos se mezclan con acontecimientos históricos y con canciones. Finalmente se despiden acordando que aquella época no volverá porque ellos ya no son las mismas personas.

#### **6.4.3. Aspectos formales y narrativos:**

En la narración, al basarse la historia en los recuerdos de los protagonistas, se utilizan varios *flashbacks* que se insertan por corte entre las escenas en las que la pareja está sentada (plano-contraplano) conversando en el restaurante. Es decir, las escenas del presente se entremezclan con imágenes estáticas de materiales distintos (fotografías, imagen grabada y recortes de prensa) mientras en off suenan canciones del mismo grupo musical. El primero de los *flashback* consiste en una secuencia de montaje en la que se ilustran fotografías de ella de joven con las amigas, de él en la mili con otros compañeros, de grupos de gente en una fiesta, mientras extradiegéticamente suena el bolero “Tú eres mi destino” de Los Cinco Latinos. El segundo *flashback*, también a corte, consiste en una secuencia de imágenes fijas: una de ellos mirándose, otras dos en una barca remando mientras suena “Solamente tú” de Los Cinco Latinos. El último *flashback* son nueve imágenes de hojas de periódico con grandes titulares mientras suena “El mundo que nos rodea” de Los cinco latinos. Es interesante cómo cada *flashback* sirve para aludir a una etapa diferente de la vida los protagonistas y se representa de diferentes formas o a partir de diferentes materiales: fotografías, imagen estática y prensa; utilizando como hilo conductor boleros de Los Cinco Latinos.

#### **6.4.4. Análisis de las representaciones:**

##### **6.4.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La acción transcurre en el interior de un restaurante que es donde se reencuentran los protagonistas. Por los comentarios se deduce que se encuentran en Madrid. Debido a la importancia de los *flashback* en la narración, la acción en el segundo *flashback* sucede en Cantabria –Santander y Pedreña-, donde tuvo lugar su noviazgo. Temporalmente se trata de la contemporaneidad en la que fue grabado y emitido el dramático, diciembre de 1974, pues se indica al inicio con el subtítulo “Otoño de 1974”.

#### **6.4.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

Teresa es una mujer de treinta años, trabaja como administrativa, es culta, atractiva y no tiene pareja. Fuma y habla de forma seductora. Los hombres del restaurante en el que almuerza a diario caen rendidos a sus pies y varios de ellos, incluido el camarero, le han propuesto citas. El más insistente es un joven con barba que le dice que está harto de trabajar en la fábrica y que quiere ser actor “porque lo suyo es el arte y le da igual a pasar hambre. Por lo general todos intentan contarme su vida, tal vez sea porque están tan solos como yo”.

En cuanto a Roberto, se conoce menos sobre su vida: trabaja, está casado y tiene tres hijos pero nada más. Él acude a comer al restaurante con un grupo de amigos varones y ella está sola. A lo largo de la historia se cuenta que Teresa y Roberto fueron pareja hace diez años durante cinco años. Él se sorprende y entusiasma mucho al encontrarla porque pensaba que seguía viviendo en Santander, sin embargo, ella está recelosa y no quiere iniciar una conversación, pues aún sigue dolida porque fue él quien decidió dejarla. Roberto no deja de piroppearla y le ofrece retomar de nuevo la relación. Tras hablar sobre la familia de ella, él le pregunta por qué no se ha casado y ella responde: “Ya lo ves, soy tan tonta que te sigo siendo fiel”. Él no se lo cree pero ella insiste:

En serio, cada vez que un hombre intenta salir conmigo aparece tu recuerdo. Estas ahí entre los dos y no hay nada que hacer. Bien es verdad que tu recuerdo tiene que ver muy poco con la realidad ni siquiera te pareces mucho físicamente. El Roberto que yo recuerdo era un muchacho joven con aire de pájaro loco. Te recuerdo conmigo paseando conmigo bajo los chopos de la carretera. Siempre muy respetuoso aunque de vez en cuando me cogías una mano cuando no venía nadie claro, eras casi un niño entonces.

En cualquier caso, el dramático intenta ser el retrato de una generación, sobre todo de las mujeres porque es de Teresa de quien se habla principalmente; mostrando la educación sentimental bajo el franquismo. Se insinúa que ella perdió la virginidad con él, pues Roberto admite que está en deuda con ella y que: “Tú me has hecho la entrega más generosa que nadie puede hacer (...) Necesito hablar contigo para tratar de sentirme menos

culpable, yo sé que me porté mal contigo (...) fui un estúpido”. Teresa responde que le hizo “mucho daño” pero que a partir de ahí cambió su vida:

Cuando terminaste conmigo quería morirme, me fui a la Coruña a casa de unos tíos y allí por hacer algo empecé a estudiar bachiller, taquigrafía, idiomas y para no aburrirme leía. Poco a poco fui entrando en ese mundo de cultura que tú querías. Cuando volví a Santander encontré un empleo de secretaria hace tres años. Cuando destinaron a mi jefe a Madrid me pidió que me vinera con él, está casado y en cierto modo soy amiga de su mujer y eso es todo. Ya sé hablar el castellano sin construirlo mal. Escribo sin faltas de ortografía, mi inglés es bastante bueno aunque no tanto como el italiano, me gusta mucho el cine, voy bastante al teatro, te advierto que no me pierdo nada que pueda ser interesante... hasta me estoy aficionando a la pintura. En cierto modo todo eso te lo debo a ti. En el terreno cultural, puede decirse que he aprovechado muy bien estos últimos diez años. Ya no tendrías que avergonzarte si me presentaras a tus amigos.

Es decir, tras la ruptura, Teresa comenzó una formación intelectual, se ha empoderado consiguiendo su propio trabajo, y hasta parece que tiene relación con su jefe –extramatrimonial- sin que ello la genere aparentemente un conflicto. Roberto no reacciona bien ante esa nueva Teresa, empoderada, y responde que “hubiera sido mejor que no se hubieran encontrado”. Aun así Roberto hace un último esfuerzo y le pide irse juntos. Teresa responde: “estoy muy sola pero tu compañía es lo último que yo deseo ahora” y le pide que no vuelva a ese restaurante. “Es mejor que siga estando como estoy (...) me dejaste una vez porque te avergonzaba presentarme a tus amigos, lo hago por mi bien”. Roberto acepta su negativa y se va. Ella pide la cuenta y paga. El camarero le invita a ir al cine porque la ve “triste”, ella responde: “Voy a decirle algo que le parecerá mentira: hace 16 años por primera y última vez me enamoré de un hombre... y hoy creo que estoy muy anticuada”.

#### **6.4.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

Es interesante porque aquí Molina, y Llamas como guionista, proponen un retrato generacional, posiblemente de su propia generación teniendo en cuenta que la actriz Concha Cuetos nació en 1944. Los protagonistas hablan de los años sesenta de forma nostálgica; aunque en términos de referencialidad



política, resulta más relevante el último *flashback*, en el que se muestran los siguientes titulares: 1) Moscú amenaza a Norteamérica en una nota. Cuba, peligro de guerra mundial; 2) Deportes: Centenares de hinchas rojiblancos aclamaron a los campeones de... / Desbordante recibimiento del atlético / Collar es el garrincha europeo; 3) De Gaulle espera obtener una aplastante mayoría, 4) Barcelona: 242 muertos y 395 desaparecidos (intensa tormenta) Familiares / orden / De Gaulle; 5) Puerto ruso en Cuba. Rusia está instalando su Guantánamo en Cuba: polémica; 6) Orden de bloqueo contra Cuba / Expectación y ansiedad (en grandes letras mayúsculas) En las Naciones Unidas los diplomáticos de USA, rusa y cubano buscan una salida a negociación; 7) La iglesia católica. Vaticano II, abierto; 8) Persia: Más de 20.000 muertos (probable balance de la hecatombe según cálculos oficiales). Todos estos titulares de prensa aparecen encadenados mientras suena “El mundo que nos rodea” de Los Cinco Latinos. Sin duda hay un interés por la política exterior y el ámbito internacional, siendo indiscutible el protagonismo de De Gaulle y de Cuba, por su reiteración. El interés por De Gaulle puede entenderse por su visita en 1970 a Franco, en la que el general francés había aludido a que él había tenido que retirarse mientras él continuaba, así como la muerte de éste unos meses después y teniendo en cuenta que tenían una edad parecida. La elección del grupo argentino Los Cinco Latinos también podría contener un subtexto político, que además podría ponerse en relación con el protagonismo de Cuba en los titulares, dado que en la década de los sesenta el grupo retransmitía un show radiofónico diariamente.

En cuanto a la temática de género, es imprescindible explicar que el dramático comienza con primeros y primerísimos primeros planos de una mujer joven y rubia que bebe y fuma mientras llora desconsoladamente. Sobre estos planos aparecen impresos los títulos de crédito. En plano general del restaurante donde sucederá después la acción del dramático, se pone de pie y se dirige a una máquina de música en la que echa dinero y comienza a sonar – dietéticamente- “La distancia” de Roberto Carlos, de nuevo primer plano de la mujer llorando, finalizados los créditos, la cámara la olvida y se centra en la historia de los protagonistas. La presencia de esta mujer al inicio resulta interesante y desconcertante al no tener relación con el argumento. Se podría

pensar que esa mujer triste del inicio es “otra Teresa”, una mujer traicionada por un hombre, y que en realidad hay muchas “Terasas” en la sociedad española. En cualquier caso, desde una perspectiva de género, Molina propone el retrato de una mujer de su generación que vivió su adolescencia y juventud en la década de los sesenta bajo unas fuertes convicciones patriarcales: sintiéndose inferior debido a su “incultura” y habiendo perdido la virginidad con el que luego no sería su marido, un hecho traumatizante en aquella época. No obstante, el personaje de Teresa resulta ambivalente. Por un lado, en su treintena parece una mujer madura, de vuelta de todo especialmente de los hombres. Es una mujer culta, que tiene su propio trabajo, moderna en su faceta de mujer fumadora, con amante y de mujer que no cocina –come todos los días en el mismo restaurante, actividad que sólo realizan varones, ya que los conoce a todos-, independiente económicamente, es una mujer que ha salido de su pueblo y conseguido independizarse y empoderarse en la capital. Por otro, parece no haber conseguido superar la ruptura de Roberto, lo que la ancla en una narrativa del “amor romántico”. Esta última característica negativa desde una lectura feminista parece, sin embargo, al final del dramático, abrir una puerta a la esperanza, pues Teresa no sólo rechaza su proposición de iniciar una aventura: “Es mejor que siga estando como estoy (...) lo hago por mi bien”; sino que dice al camarero que el reencuentro le ha servido para abrir los ojos y darse cuenta de que seguir pensando en él –seguir anclada anhelando al joven Roberto- la hace estar “anticuada”.

#### **6.4.4. Adaptación literaria:**

En los créditos iniciales se indica en subtítulo “Autor Roberto Llamas”. Roberto Llamas ha sido un actor muy prolífico en los dramáticos de Televisión Española durante las décadas de los sesenta y setenta. Al mismo tiempo fue director y guionista ocasional de algunos de estos programas. Dado su carácter polifacético, es posible que también escribiera novelas, relatos u obras de teatro y que éstos llegaran a publicarse. No obstante, en esta investigación no se ha encontrado ninguna publicación con la autoría de Roberto Llamas, así que es posible que en este dramático sencillamente fuera el guionista partiendo de una idea original propia sin que por ello se tratara de un texto suyo previamente publicado.

#### **6.4.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se han encontrado reseñas en prensa ni referencias académicas. No obstante, en el posterior análisis sobre los programas de ficción se abordará el espacio *Original* (TVE2: 1974-1975).

## 6.5. La asegurada

### 6.5.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>La asegurada</i>
<b>Dirección y realización</b>	Josefina Molina
<b>Guion</b>	Miguel Hernán
<b>Reparto</b>	Gloria Muñoz, Joaquín Hinojosa, Mercedes Borque, José Orjas, Mary Delgado, José Caride, Pepe Riesgo, Víctor Fuentes, Carlos Torrente, Ana del Arco, Joaquín Pueyo. Y los niños: Gabriel Jiménez, Elena Carriedo, David Osuna.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	23 min.
<b>Cadena</b>	TVE2
<b>Fecha de emisión</b>	29/01/1975
<b>Franja horaria de emisión</b>	23:00 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Escritores de hoy</i> (TVE2: 1974-1975)
<b>Género</b>	Drama.
<b>Ambientación temporal</b>	Indefinida
<b>Ambientación espacial</b>	Pontevedra
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, relato original de Rafael Dieste, <i>La asegurada</i> , perteneciente a <i>Historias e invenciones de Félix Muriel</i> (1943).
<b>Observaciones</b>	Puesta en escena minimalista. Sin decorados.

### **6.5.2. Argumento del dramático:**

El cuento narra cómo Eloísa (Gloria Muñoz) deambula por el puerto esperando el regreso de su marido Juan, quien a los pocos días de casarse, se marchó a las Américas. Desde entonces no sabe nada de él y en su errar poco a poco va perdiendo la cordura. La acción comienza en un escenario en blanco mientras en off se oyen gaviotas, olas de mar y bocinas de barcos, situando el relato en un puerto. Eloísa pregunta a la gente que llega de dónde viene. Un hombre responde que de la feria de Padrón, una mujer que de Cambados de ver a su hija; y luego pregunta a niños por un barco en concreto. La gente la llama “montañesa”. Una mujer le da una manzana y continúa caminando mirando al horizonte y preguntando “¿Juan?”.

A corte se pasa a primer plano de un hombre joven sin nombre (Joaquín Hinojosa) que narra: “Por todo esto le decían la loca. Cada día estaba más ausente, viéndose hacer así misma tan extrañas cosas, sin poder medir los términos de su juicio. Encontrándose desmedida, incomprensible, se entregó al fin al juicio de las gentes, que se signaban o la miraban con escalofriante respeto o con honda piedad”. En esa escena el espacio continúa en blanco, pero se pasa a un plano general en el que se ve a éste hombre sentado enfrente de un hombre de mediana edad - con bigote y ataviado con traje- que lo escucha atentamente sentado tras un escritorio. Por corte, se pasa al testimonio de la madre, que habla de Eloísa con ternura y las rutinas en la que ella deja la puerta abierta por la noche por si tarda en regresar; por su parte, su padre dice que no hay remedio para curarla pero que es “una santa” y explica que Juan trabaja en el negocio de la madera y que es jefe, explicando que “no le extraña” su ausencia porque “era listo”.

En la siguiente escena, varios hombres de mediana edad hablan sobre Juan y Eloísa. Uno reprocha que él se fuera a las Américas a los pocos días de casarse; otro se apena de ella porque anda “errante de la mañana a la noche” explicando que Juan ya tenía apalabrado el viaje antes de la boda porque “la quiso asegurar”; otro le responde que “fue con miras y pocos habrá capaces de lo mismo. Yo sé lo que decía: no tenemos tierras pues vamos a tenerlas y me tendrás de vuelta para trabajarlas contigo”; otro explica que ha oído que se

perdió el barco; y otro responde que “se le olvidaría, que por allá las hay muy zalameras”. En cambio, otro hombre no le culpa porque es un hombre de palabra; otro añade que está en las selvas de México; otro que no se puede saber porque es mucha la distancia entre los países; finalmente uno de los hombres responde seriamente que él ha estado allí y que es muy duro.

En la siguiente escena, un grupo de niños juega a las canicas y Eloísa se agacha para jugar con ellos. Después continúa caminando sola, se quita su moño y en primeros planos se muestra cómo el viento agita sus cabellos. Sigue murmurando el nombre de Juan y se inserta un fundido a negro. Se abre a plano de Eloísa caminando alrededor de un acordeonista mientras, pensativa, se atusa el pelo en silencio; esta escena con la música diegética del acordeón dura varios minutos sin diálogo. A corte se vuelve a ese “narrador”: “Pasó más de un año y ella se mantenía firme o así lo parecía. Sólo la madre (...) se daba cuenta de cómo se iba ensimismando, pero después ya todo el mundo comenzó a notar que iba perdiendo el tino de los días”. Plano de ella hablando sola ilusionada: “ya está por venir, me mandó llamar”, unas mujeres le preguntan a coro si se sabe algo de Juan, ella pregunta que quién es Juan. En off continúa el relato de ese narrador:

Por entonces fue cuando empezaron sus paseos hacia el mar y sus preguntas a los caminantes y a la orilla del mar lejos del testimonio de la aldea muy pronto florecieron los mitos y se decían cosas de ella, que tenía una cueva allá, en el monte, entre grandes peñascos y que, allí a la madrugada, algún viajero que pasó a caballo pudo verla desnuda trenzando sus cabellos. Cuento estas fantasías porque algo de verdad contienen, al menos de la que hacen falta para entender algo por sus consecuencias. Un día la vi acercarse al borde de un acantilado. Era lejos del pueblo en costa abierta. Yo volvía de la ciudad (...) en uno de esos barcos que transportan pinos (...) no sé si Eloísa me vio desde allí o desde otra parte pero cuando llegué por un sendero a lo alto de la costa sentí su aliento en mi rostro y palpar su pecho alborotado estrechándose contra el mío. Me ausenté. Dejé sólo mi sombra (...) sentí que el amor era recíproco.

En primeros planos se muestra el diálogo entre el narrador y Eloísa abrazados: ella le explica que siempre le estuvo esperando pero que ese día

tenía el presentimiento desde por la mañana que ese día se reencontrarían; y añade: “Ya te habrán dicho, dicen que estoy loca, yo no sé pero tú has de quererme igual, ¿no es cierto? Estaré en la casa, iré apañar la hierba lo que tú me digas”; él responde: “Nos hemos equivocado, Eloísa”; ella le dice que se vayan juntos porque es “su Juan”; él dice que no lo es. El narrador sigue contando: “ella estaba soñando su mayor ventura y la desesperas, expulsas del paraíso. Era inocente en brazos de su hombre y la escandalizaste de sí misma, la dejaste sola después de asomarte a su deseo”. De vuelta a la escena del falso reencuentro, Eloísa intenta convencerle de que es él: “A ti te cambió el trabajo, a mí la soledad”.

Suenan truenos y el narrador continúa: “La vi confusamente alejarse hasta que ya no vi nada (...) La noticia se supo desde muy temprano: la montañesa tenía en las manos una ramita, hierbas a las que debió querer asirse, su rostro estaba intacto, la sangre manchaba la peña detrás de sus cabellos allá, en lo hondo del acantilado”. El hombre tras el escritorio le responde que a pesar de su relato, sigue sospechando de él porque pertenece a una familia cuyo apellido lo convierte en “descarriado y hereje”. Entonces el narrador contesta: “Doctor, sólo le ruego que no maltraten el cuerpo de Eloísa con la autopsia ni su memoria con enredos judiciales”. Es ahí cuando se descubre que se trata de un inspector de policía o un forense y él es un testigo al que Eloísa antes de morir –por accidente por la tormenta o porque ella misma se suicidó– confundió con Juan. El doctor le responde: “No te preocupes, con un papel sellado lo arreglaré”. El resto del dramático son escenas sin diálogo en el que se ve el cuerpo de Eloísa inerte con los vecinos alrededor suyo, incluidos los niños, y cómo recogen el cuerpo y lo suben a un carro tirado por dos bueyes reales, una mujer le besa la mano diciendo palabras en gallego como despedida. A modo de epílogo, el narrador habla a cámara explicando que aún recuerda a Eloísa, su plano se encadena con otros primeros planos en los que aparece de perfil con su rostro duplicado. A corte plano detalle de una máquina de escribir durante unos segundos y por corte se insertan los créditos.

### 6.5.3. Aspectos formales y narrativos:

No existen decorados: el fondo y el suelo son blancos. Se trata de un simple espacio en blanco, que contrasta con el vestuario de color oscuro de los personajes. Sólo aparecen como elementos de attrezzo un escritorio (en el que el narrador cuenta su testimonio al doctor); una farola en una escena de Eloísa esperando; las sillas en las que están sentadas las mujeres y el padre; y en la escena final el carro con el buey. Se trata por tanto de una puesta en escena innovadora, que se podría calificar de minimalista o abstracta, que identifica al dramático en una pieza de teatro de vanguardia. No cabe olvidar que Molina también desarrolló parte de su carrera en el teatro. Solamente el sonido en *off* continuo de las gaviotas, las olas y los barcos sirven para situar espacialmente la acción en un puerto; y parece ser suficiente. En cuanto a la narración resulta confusa o desconcertante pues el personaje interpretado por Joaquín Hinojosa que actúa de narrador no es identificado hasta casi el final del dramático como un mero testigo de los hechos y el hombre tras el escritorio como el inspector o forense. Se podría pensar que se trata del propio Juan. En ese sentido, desde que él comienza a narrar la acción se cuenta en *flashback* porque Eloísa ya está muerta y él está dando su testimonio como testigo de sus últimos momentos.

Por último, no sólo se trata de una puesta en escena vinculada al extrañamiento, y a técnicas brechtianas, otros elementos contribuyen a ello. En esta línea destacan los testimonios de los personajes, que son siempre mirando de frente a la cámara –ruptura de la cuarta pared–; por ejemplo las mujeres de negro con sus pañuelos hablando a cámara, colocadas todas en un mismo plano, en segundo término conformando una especie de triángulo, y en primer término el padre de Eloísa hablando también a cámara. Otras escenas también resultan llamativas, como en las que Eloísa aparece sola sin diálogo mirando el mar de algunos minutos de duración sin diálogo; también sin diálogo la escena del acordeonista, de varios minutos de duración; y finalmente el epílogo en el que los primeros planos de Joaquín Hinojosa mirando a cámara se van encadenando con otros en los que su perfil aparece por duplicado mientras en *off* cuenta que sigue pensando en ese encuentro con Eloísa, y las leyendas que han surgido posteriormente sobre ella. En definitiva, se trata de



un dramático cuya puesta en escena se identifica con los parámetros de un teatro de vanguardia, lo cual contrasta con el contenido de la historia, pues se trata de un cuento de Rafael Dieste que recoge las tradiciones y leyendas de una Galicia atávica.

#### **6.5.4. Análisis de las representaciones:**

##### **6.5.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La acción se sitúa en un “no espacio”, “no lugar”, aunque mediante los diálogos la acción se sitúa en Pontevedra, en un puerto cercano a los pueblos de Cambados y Padrón. En cuanto al tiempo, la acción no se indica cronológicamente. Tal vez por el contexto y el vestuario se trata de principios de siglo XX. No obstante, en poblaciones rurales ese tipo de vestuario en las mujeres –vestidas completamente de negro y con pañuelos negros en la cabeza- continuaba vigente en la década de los setenta, de forma que el espectador puede entender que el relato está ambientado en su contemporaneidad.

##### **6.5.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

Eloísa es una mujer joven, de una rica familia, razón por la que se insinúa que Juan se casó antes de partir a las Américas y así tenerla “asegurada”. Más allá del enamoramiento, es una mujer a la que describen buena, ingenua, “un ángel”, en parte infantil, que se muestra en su gusto por jugar a las canicas con los niños. Finalmente su enamoramiento se convierte en una obsesión que le conduce a la locura y finalmente a la muerte.

##### **6.5.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

Es un dramático rico en lecturas e interpretaciones. En primer lugar aparece el trasfondo político que parte del mismo programa en el que se ubica: el espacio *Escritores de hoy* (TVE2: 1974-1975). Como indica Luis Miguel Fernández en su capítulo “Varia (I): Dramáticos (1973-1979)”, se trató de un programa singular (2010: 374):

Caso ciertamente insólito dentro de la televisión del período anterior a la muerte del dictador fue el de la serie *Escritores de hoy*. Y lo fue porque los

narradores contemporáneos de cierta calidad apenas se habían asomado hasta ese momento a la pequeña pantalla (...) A ello hay que sumar el hecho de que varios de los autores de esta serie habían sido exiliados políticos, mientras que otros practicaban una literatura al margen de lo puramente comercial, caracterizada por sus innovaciones formales. Es verdad que al ser programados en la segunda cadena su impacto fue mucho menor, pues a esas alturas tan sólo la mitad del país podía disfrutar de ella, mientras que la otra mitad no tenía cobertura para poder verla.

En el caso de *La asegurada*, el programa se emitió un miércoles a las 23:00, antes del cierre de la programación. En cuanto al autor del texto original, el cuento, se trata de Rafael Dieste (1899-1981), uno de los escritores gallegos de la Generación del 27. Vinculado a las misiones pedagógicas durante la República, dentro de ésta fue director y creador del teatro de guiñol, y uno de los fundadores de la revista *Hora de España*. Como exiliado, vivió en Argentina, donde fue director de varias editoriales. En la década de los cincuenta regresó a Europa y trabajó en la Universidad de Cambridge, y más tarde regresó a España en los sesenta. Su obra, escrita en lengua gallega y castellana, es extensa cultivando diversos géneros: desde la narrativa y el teatro a la poesía, así como el ensayo en diversos campos como el arte, las matemáticas y la filosofía. Como indica Fernández, “el espacio pretendió ser un lavado de cara de la televisión del momento, sumándose en el caso de uno de los autores, Ramón J. Sender, a la operación de recuperación de este escritor, quien había vuelto por primera vez a España después de la Guerra Civil en 1974” (2010: 375). De esta forma, *La asegurada* tiene un trasfondo político no sólo porque el programa está concebido para una labor de “recuperación” de estos autores, de ahí la autoría del texto original –Rafael Dieste, un antiguo exiliado que vivía en España desde la década de los sesenta como Manuel Andújar-, sino en tanto que el relato aborda la figura del exiliado.

En lo referente a las temáticas de las mujeres, se hace hincapié en las mujeres rurales, las vecinas del pueblo que dan su testimonio, pero también en la vida de esas mujeres cuyos maridos partían a las Américas y que en una sociedad tremendamente patriarcal debían lidiar en soledad. ¿Qué les quedaba a esas mujeres en esa época más que la espera? Como se indica en el

dramático, las tierras habían pasado a ser propiedad del marido tras el casamiento, por eso celebró la boda antes de marchar y de ahí lo de “asegurada”; Juan prometió que trabajarían esas tierras a su vuelta. Más allá de la crítica que encierra al sistema matrimonial en su vertiente económica - quedaban desempoderadas, tampoco eran viudas porque no se conocía el paradero del varón- propone también una crítica a la psicología de esas mujeres. La reacción que provoca Eloísa es de humanidad hacia una mujer enferma mental. Molina propone en última instancia que en una sociedad democrática no se puede seguir con los prejuicios y las intolerancias hacia las personas con enfermedades mentales. En parte, el propio Dieste propone una crítica al estereotipo del “loco”: “Y, ya se sabe, en una comarca que se precie siempre hay un loco o una loca, y si no los hay los hubo”. Molina propone por ende una crítica a ese tipo de estereotipos y habladurías –los cotilleos y chismorreos de los vecinos sobre la pareja articulan parte del relato-, propias de las sociedades más tradicionales, no tienen lugar en un nuevo espacio democrático.

#### **6.5.4. Adaptación literaria:**

Estelle Irizarry ha analizado la obra de Rafael Dieste profusamente (1991, 1992). La autora explica que en el caso de *La asegurada* “convergen varias leyendas antiguas” (1992: 55), de forma que se está ante un texto, que como se indicaba más arriba, habla de las tradiciones y creencias gallegas, de la Galicia rural y ancestral. No obstante, esta parte no se ha desarrollado tanto en el dramático, más interesado en hablar de la figura del exiliado; aunque cabe tener en cuenta que la duración de la pieza audiovisual no excede los 25 minutos de duración, con lo cual la concisión apremiaba. Aun así, es una muestra de las identidades nacionales, que dejaban de ser un tabú, en este caso la identidad gallega.

En el dramático algunos de los personajes hablan con acento gallego, usan palabras y expresiones propias de la tierra, siendo paradigmática la frase final de despedida de una de las vecinas ancianas al cuerpo inerte de Eloísa en el carro, que es enunciada claramente en gallego. Por otro lado, el narrador / testigo, encarnado por el actor Joaquín Hinojosa, en el dramático carece de

nombre y hace creer al espectador que se trata de Juan, cayendo en la locura o compartiendo la alucinación de Eloísa y por tanto, su felicidad. Sin embargo, en el texto real sí tiene nombre se trata de Félix Muriel. “En *La asegurada* Félix Muriel se siente atraído a representar el papel del esposo ausente de Eloísa, la loca, y queda abrumado por el peso y la imposibilidad de su situación” (Irizarry, 1992: 41). En lo referente a la figura del exiliado, Estelle Irizarry ha argumentado que una temática constante en la obra de Dieste es la perspectiva o el cumplimiento del retorno (1991: 343):

*La asegurada* trata el tema del emigrante desde la perspectiva de la persona que espera. La prolongada y frustrada espera de Eloísa, con quien se había casado Juan de Lascavia antes de embarcar para así “asegurar” su amor, causa una demencia y Eloísa se convierte simplemente en “la loca”. Aquí también figura un retorno, pero es ilusorio: la pobre Eloísa ve en Félix Muriel la imagen de su esposo ausente, cambiado por los años de exilio. La espera de Eloísa, como la de la viaje madre en *A vota*, publicado treinta años antes, conduce a una alucinación que es preludio de la muerte. Es evidente que Dieste se preocupa en sus relatos por el emigrante, cambiado por la experiencia de su ausencia, particularmente cuando se posterga el retorno.

Además Irizarry, indica que en *La asegurada* se muestra otra huella de la experiencia personal del autor aunque de forma más indirecta que “es el tema que une todas las narraciones, aun las que no aluden al exilio: el recuerdo. Una y otra vez surge la terrible pregunta de si el recuerdo es una maldición o una bendición” (1991: 343). Esta idea es interesante porque en los anteriores dramáticos se ha visto cómo Josefina Molina aborda la temática del recuerdo y la memoria de forma problematizada.

#### **6.5.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se han encontrado reseñas en prensa. La única referencia académica al dramático, simplemente citando el título, aparece en el mencionado capítulo de Luis Miguel Fernández, que explica tangencialmente el programa. En el posterior análisis sobre los programas de ficción se abordará el espacio *Escritores de hoy* (TVE2: 1974-1975).

## 6.6. Hedda Gabler

### 6.6.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Hedda Gabler</i>
<b>Dirección y realización</b>	Josefina Molina
<b>Guion</b>	Tomás Pando, Lorenzo Irazabaleta y Josefina Molina.
<b>Reparto</b>	María del Puy, Enrique Arredondo, Antonio Canal, Mary Delgado, Carmen Luján, Eusebio Poncela.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	120 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	10/11/1975
<b>Franja horaria de emisión</b>	21:30 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>El teatro</i> (TVE1: 1970–1978)
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	Finales del S. XIX.
<b>Ambientación espacial</b>	Oslo.
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre la obra de teatro <i>Hedda Gabler</i> de Henrik Ibsen (1891).
<b>Observaciones</b>	- No se puede visionar excepto 8 minutos. En la ficha del archivo se indica: "Programa incompleto (grabación del programa desde el min. 40'45 al min. 48'45)". - Crítica de Enrique del Corral.

### 6.6.2. Argumento del dramático:

Aunque sólo se han podido visionar 8 minutos, en este apartado se considera oportuno indicar un breve resumen de la obra de teatro original de Ibsen. Hedda Gabler (María del Puy), tiene 29 años, es la hija de un capitán, pertenece a la aristocracia noruega, y acaba de contraer matrimonio con Jorgen Tesman (Enrique Arredondo), al que no ama. La obra cuenta el regreso de un viaje de lo que era una luna de miel aunque en realidad no lo fue. Julie (Mary Delgado) es la tía de Tesman que les visita, pues ella los ayuda económicamente e insiste en que Hedda se quede pronto embarazada; por su parte Tesman le comunica que espera ser nombrado catedrático en breve. Tras la marcha de Julie, llega una antigua compañera de colegio de Hedda, Thea Elsvted (Enriqueta Carballeira), con la intención de que Hedda le abra la puerta de su casa a ella y a su amante, el escritor Eller Lovborg (Eusebio Poncela). Hedda no puede evitar un ligero sobresalto al oír el nombre del joven, pero acepta recibirles. Thea ha abandonado a su esposo por Lovborg, un escritor ex-alcohólico. Después llega el juez Brack (Antonio Canal), quien intenta seducir a Hedda sin conseguirlo. Más tarde aparece Eller, autor de un libro de éxito y a la espera de publicar otro igual de bueno, que cuenta a Tesman que él también va a concurrir a la plaza de la cátedra. Hedda, a la que teme Thea, habla con Eller y se burla de su recién adquirida sobriedad revelándose así su antigua relación. Éste, junto a Tesman, acude a una fiesta que Brack organiza, pero se emborracha y pierde el manuscrito de su nuevo libro. Tesman lo encuentra pero debe acudir a ver su tía que está enferma y se marcha, y Hedda deja el libro en la estantería. En ese momento llega Eller desesperado por haber perdido su único manuscrito. El único fragmento que se conserva del dramático, esos ocho minutos se reproducen a continuación. Hedda y Eller conversan:

**HEDDA:** ¿En qué voy a emplear mi vida ahora?

**ELLER:** Vívela como si nunca me hubieras conocido.

**HEDDA:** Donde tú estés, allí quiero estar yo. No me dejes esposar de esa manera, quiero estar a tu lado aquí cuando se publique el libro.

**ELLER:** Nuestro libro. Tuyo y mío.

**HEDDA:** Sí, lo es, siento que también es mío. Tengo derecho a estar a tu lado cuando se publique. Quiero ver tu triunfo, compartir los honores. Es un buen libro estoy segura.

**ELLER:** Nunca se publicará.

**HEDDA:** ¿Que no se publicará?

**ELLER:** No podrá publicarse nunca.

**HEDDA:** Eller ¿qué has hecho del manuscrito? ¡Quiero saberlo! ¡Tengo derecho a saberlo enseguida!

**ELLER:** El manuscrito (...) lo he roto. Lo he roto, sí, en mil pedazos, eso es.

**HEDDA:** Eso no es verdad.

**ELLER:** Es verdad, en mil pedazos y los he esparcido (...) dentro de un rato se hundirán cada vez más abajo como yo (...) he destruido mi propia vida.

**HEDDA:** Siempre me parecerá que has matado a un niño pequeño. ¿Pero cómo pudiste? Yo también participé en la gestación de ese niño, ese niño, así que todo ha terminado (...) Esa linda muñequita ha ejercido su poder sobre un destino humano, ¿cómo ha podido ser usted tan cruel con ella? Desmoronar todo lo que era su plan vital, su propósito de vida.

**ELLER:** Sin el libro entre ella y yo no hay porvenir.

**HEDDA:** ¿Qué camino quiere usted tomar?

**ELLER:** Ninguno. Intento solamente terminar con todo. Cuanto antes mejor.

**HEDDA:** Mire, Lovborg, escuche, ¿no podría usted procurar que eso sucediera con belleza?

**ELLER:** ¿Con belleza? ¿Con corona de laureles como se lo imaginaba usted en otro tiempo?

**HEDDA:** No, laureles, ya no creo en ellos pero aun así con belleza... ni siquiera por una sola vez. Adiós. Debe usted irse ya y no volver nunca más por aquí.

**ELLER:** Adiós señora, despídame de su marido.

**HEDDA:** ¡Espere! Ha de llevarse un recuerdo mío.

(Le da una pistola de su padre, que como se ha indicado al principio, era general).

**ELLER:** ¿Es éste el recuerdo?

**HEDDA:** ¿La reconoces? Una vez la he apuntado contra ti.

**ELLER:** Aquella vez debiste utilizarla.

**HEDDA:** pues úsala tú mismo ahora.

**ELLER:** Adiós, Hedda Gabler.

(Una vez sola, coge el libro y se arrodilla frente a la chimenea)

**HEDDA:** “a Thea elsved, sin cuya inspiración y ayuda este libro no hubiera podido escribirse, Eller Lovborg” (arranca las hojas y las va arrojando al

fuego de la chimenea) Estoy quemando tu niño, Thea, la de los cabellos rubios, tu niño y el de Eller Lovborg.

Aparece el intertítulo: “Intermedio Hedda Gabler” y ahí finaliza el fragmento que se conserva en el archivo de TVE. En la obra original, en el último acto, Eller es disparado accidentalmente en un prostíbulo y muere. Brack, que sabe que la pistola vincula a Hedda, la chantajea para que se convierta en su amante; y mientras Thea y Tesman deciden reescribir el manuscrito de Eller a partir de las notas que ella todavía conserva. Finalmente Hedda se suicida con la otra pistola de su padre desesperada por el chantaje del juez.

### **6.6.3. Aspectos formales y narrativos:**

Dado que sólo se conservan esos ocho minutos reproducidos en el anterior apartado, el análisis del dramático se ciñe sólo a las dos escenas visionadas: la conversación de Hedda y Eller; y la escena en la que Hedda sola quema el manuscrito. En cuanto a la puesta en escena, como en *Novela*, el espacio *El teatro* parece mantener una planificación clásica, de planos generales a planos medios y primeros planos. Sin embargo, a mitad del diálogo visionado, los primeros planos –el rostro de Eusebio Poncela y María del Puy- o primerísimos primeros planos de los personajes mirando directamente a cámara se superponen y fusionan, dos veces: de Hedda a Eller y de Eller a Hedda. Es decir, los planos se encadenan produciendo un efecto extraño en el que el espectador en el televisor en su casa veía en primerísimo primer plano, es decir, acaparando toda la pantalla, el rostro de una mujer barbuda (Poncela en el dramático lleva barba). Al marcharse Eller, se introduce un fundido a negro y abre a un plano general muy picado, casi cenital, del salón con Hedda sentada en el suelo frente a la chimenea.

Dado que esta descripción es lo único que se ha podido ver del dramático, se puede decir que a pesar de que se trata de un programa en una línea narrativa y formal más tradicional, que otros más innovadores como por ejemplo *Hora 11* –recuérdese que este programa se emitió en el primer canal– sí se introducen cierto elementos que juegan con la imagen, con la



experimentación como esa fusión entre los personajes, que desde luego introduce elementos de extrañamiento. En cuanto a la planificación, por lo visto, parece convencional, no obstante, dicha característica no implica que Molina no intente buscar la originalidad en los encuadres, todo lo contrario, obsérvese que se ha descrito el plano general de Hedda frente a la chimenea compuesto con un ángulo tan picado que parece un plano cenital.

#### **6.6.4. Análisis de las representaciones:**

##### **6.6.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La acción se desarrolla a finales de siglo XIX en una villa de Kristiania, que en la actualidad es Oslo. Por lo que se ha podido visionar, y atendiendo al texto original, el dramático se desarrolla principalmente en espacios interiores.

##### **6.6.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

Hedda Gabler es una mujer de 29 años de la alta sociedad, culta y con capacidad para manipular a las personas. Carece de códigos morales y señala que vive en un aburrimiento permanente, finalmente se suicida. La protagonista de Ibsen, como la Nora de *Casa de muñecas* (1879), ha sido estudiada profusamente en el campo académico y por la crítica, no sólo por la pertenencia de Ibsen al canon del teatro universal, sino también desde perspectivas feministas, como se analiza a continuación.

##### **6.6.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

Desde su estreno, *Hedda Gabler* ha sido considerada una obra de teatro que configura un retrato realista de la alta sociedad de fines del siglo XIX de gran profundidad psicológica; y en la época su autor fue criticado por la compleja moralidad de la protagonista, que no sólo destruye a los demás sino también a sí misma, en tanto se aleja de los ideales femeninos, por ejemplo en su negación de la maternidad. Como personaje es dominante y sabe obtener lo que quiere de las personas, incluso se ha descrito en ocasiones como un “personaje masculino”, tanto por sus acciones como por su carencia de deseo maternal, sin embargo su suicidio resulta problemático. Existe una abundante bibliografía a nivel internacional sobre la obra. Cabe destacar en este sentido, el volumen *The Cambridge Companion to Ibsen*, editado por James McFarlane

(1994); así como otras investigaciones centradas en el simbolismo (Mayerson, 1965); y sobre todo las que se realizan desde los estudios de género como Sheila Stowell (1992); Penny Farfan (1996); y más recientemente el artículo de Toril Moi sobre el personaje (2013). De forma general sobre estos textos, se puede indicar que no existe un verdadero consenso que afirme que Hedda Gabler es un personaje feminista, pues contiene características que lo establecen dentro de ese discurso como otras que lo alejan.

#### **6.6.4. Adaptación literaria:**

Sí, como se ha indicado anteriormente se trata de la adaptación de la obra de teatro *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen (1891). Por lo que se ha podido visionar se trata de una adaptación bastante fiel al original, aunque se experimente a nivel formal con los encuadres, la puesta en escena, el vestuario, los personajes y los diálogos, etc. parecen fieles a la obra de teatro de Ibsen.

Por otro lado, cabe señalar que Josefina Molina ya había adaptado antes al dramaturgo noruego con *Casa de muñecas* para el espacio *Teatro de siempre* en 1971, en un dramático de 80 minutos emitido en TVE2. Aunque no es éste el espacio para establecer un análisis comparativo de ambas adaptaciones, la investigadora de la presente tesis pudo visionar dicha adaptación, de forma que resulta muy interesante cómo Molina adapta estas dos obras protagonizadas por mujeres, Hedda y Nora, estudiadas ampliamente desde la lente feminista<sup>76</sup>. En el caso de *Casa de muñecas* de Molina la puesta en escena y el texto en la es fiel al original. Nora es encarnada por la actriz Julieta Serrano y se muestran -de una forma original, arriesgada tanto formal como narrativamente- los motivos que la guían para actuar y al final abandonar a su esposo, sin que -y es lo más importante- el espectador de la época no se escandalice ante tamaña decisión.

---

<sup>76</sup> Como *Hedda Gabler*, *Casa de muñecas* ha sido profusamente estudiada por la academia. Para un análisis más detallado de la obra puede consultarse *Readings on A Doll's House*, editado por Hayley R. Mitchell (1998).

### **6.6.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se han encontrado referencias académicas más allá de las que se refieren al espacio *El teatro* (TVE1: 1970–1978), cuyo análisis como en el caso de los anteriores programas se abordará más adelante. Sin embargo, sí que se cuenta con la crítica de Enrique del Corral (“Crítica diaria”, *ABC*, 11/12/1975: 142) en la que alaba la dirección de Molina pero crítica a los guionistas pues a su juicio el dramático fue difícil de entender y un tanto aburrido:

Hay dos fases muy diferentes en *Hedda Gabler*: una la adaptación, otra la dirección-realización. Aquella nos pareció oscura, confusa; la otra clara, autorizada, correctísima. (...) Josefina Molina, coadaptadora con Tomás Pando y Lorenzo Irazabaleta, dio por conocidos muchos supuestos respecto al complejísimo carácter de la criatura ibseniana, y esto en televisión no es bueno por el carácter masivo de su audiencia. De ahí que echáramos en falta un comentario previo, crítico y oportuno, acerca de Hedda. Pero si la adaptación fue oscura a nuestro juicio, la dirección-realización muestra el talento y capacidad de Josefina Molina llevados hasta extremos vigentes de insólita factura televisual respecto al nivel medio de las creaciones en TVE. Planificación correctísima; dirección llena de autoridad, de minucioso énfasis de efectos dominantes, de caligrafía clarísima y muy inspirada siempre, con apuntes de extraordinaria fuerza como el juego fundiendo rostros en primeros planos durante el diálogo clímax de Hedda y Eilert Lovgord. La interpretación de todos, extraordinaria (...) una acción parsimoniosa, unida por rotulaciones cuya ortodoxia discutiríamos. Fue un recurso muy fácil.

De la crítica se deduce que la escena que se conserva en el archivo parece ser la más original a nivel formal debido al “fundido” de los rostros de los protagonistas, deduciéndose por tanto, que el resto del dramático tuvo una planificación y narración convencional. Resulta interesante la devoción que el crítico profesa a la realizadora a quien atribuye todas las bondades del dramático mientras condena a los guionistas de los defectos; así como se obvia la temática sobre la moralidad conflictiva de Hedda.

Aunque no se dispone de reseña sobre el dramático de la revista *Tele-Radio*, sí se tiene sobre la adaptación de Molina sobre *Casa de muñecas* (“Dramáticos: Casa de muñecas, de Henryk Ibsen”, *Tele-Radio*, nº 685, 1971:

43). Parece oportuno señalar que en el caso de la revista y de esta obra sí se alude al papel de la mujer. Dentro de la extensa reseña, Carlos Gortari finaliza su texto de la siguiente manera:

Es un acierto el que el papel de la protagonista haya sido encomendado a una de nuestras mejores actrices, Julieta Serrano, a la que cualquier aficionado al teatro recuerda como intérprete inolvidable de *Un tranvía llamado deseo*, *La loca del Chaillot* y *Las criadas* (...) Es también importante que sea una mujer, como en este caso Josefina Molina, la realizadora, pues siempre estará más cerca de comunicarnos el evidente problema de la condición femenina en la sociedad, lo que estamos seguros que logrará con su vigor y buen pulso acostumbrados, transmitiéndonos la idea de que sólo la libertad responsable y las condiciones de igualdad para la elección darán origen a uniones amorosas duraderas y auténticas.

En este sentido, Gortari no sólo identifica el discurso feminista del dramático, sino también lo entiende como consecuencia de la autoría de una mujer, Molina; a lo cual añade un alegato feminista con el que finaliza la reseña. Desde luego resulta evidente que el contenido protagonizado y escrito por mujeres de estos dramáticos no pasaba desapercibido por la crítica, que aun sin decir la palabra –tabú en cierto modo– “feminista” así lo identificaba.

## 6.7. La leyenda de la rubia y el canario

### 6.7.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>La leyenda de la rubia y el canario</i>
<b>Dirección y realización</b>	Josefina Molina
<b>Guion</b>	Lorenzo Irazabaleta
<b>Reparto</b>	Ángela Molina, Daniel Martín, Daniel Dicenta, Estanis González, Erasmo Pascual, Luis Caballero.
<b>Blanco y negro / Color</b>	Color
<b>Duración</b>	55 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	16/01/1976
<b>Franja horaria de emisión</b>	22:30 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Cuentos y leyendas</i> (TVE1: 1972-1976)
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	Finales S.XIX.
<b>Ambientación espacial</b>	Sevilla
<b>Adaptación literaria</b>	Sobre una historia oral.
<b>Observaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Actuaciones (flamenco).</li> <li>- Al inicio y al final – imágenes documentales.</li> <li>- “A la memoria de Claudio Guerín”.</li> <li>- Muchas mujeres profesionales en el equipo técnico (créditos).</li> <li>- Crítica de Enrique del Corral.</li> </ul>

### **6.7.2. Argumento del dramático:**

En la Sevilla de finales del siglo XIX, “La Rubia” (Ángela Molina) una joven cantaora vive asediada por las atenciones de Don Javier (Daniel Dicenta), hombre de elevada posición, al que ella rechaza constantemente. El padre de la muchacha (Estanis González), a pesar de ser un hombre comprensivo en ocasiones, quiere que ésta deje el cante y se case con Don Javier, pero “La Rubia” se enamora de un joven cantaor llamado “El canario” (Daniel Martín). Éste muere a manos de dos sicarios de Don Javier, y la acusación recae en el padre de “La Rubia”, que es encarcelado. Desde su encierro hace prometer a su hija que no volverá a cantar. Finalmente se observa a los culpables libres por la calle y la actuación musical en un tablao.

### **6.7.3. Aspectos formales y narrativos:**

La puesta en escena está muy cuidada. Gran parte de las escenas han sido rodadas en exteriores, como movimientos de cámara, abunda el uso del *travelling* y de la panorámica. Como mecanismos narrativos, en la primera parte del dramático se recurre al uso del *flashback* para contar la infancia de la “la Rubia”, con su padre. Y en la última parte, se utiliza el montaje paralelo para narrar el asesinato de “el Canario” al tiempo que se muestra la actuación en el tablao de la protagonista. Como efectos, destacan una escena en la que “la Rubia” piensa en su amante que pasa de un plano general a zoom sobre ella hasta primer plano mientras se intercalan primeros planos de él encadenados. Por otro lado, cabe indicar que la ficción se alterna con imágenes de Sevilla que sitúan el relato dentro del reportaje documental, intercalándose con las acción de los personajes imágenes de Sevilla a finales del siglo XIX: una fotografía del entierro del torero “El Espartero” –que se subtitula con la fecha: 27 de mayo de 1894-; una fotografía de la tumba del escultor Antonio Susillo; un cuadro del pintor José García Ramos; imágenes grabadas a propósito que recrean el plante de las cigarreras de Sevilla; así como de monumentos que muestran la ciudad; las calles más emblemáticas, la giralda...; éstas últimas imágenes de los monumentos y las calles hacen parecer al espectador que se encuentra ante un reportaje o un vídeo de publicidad turística de Sevilla. En este sentido, cabe indicar que el inicio del dramático abre con un fotomontaje de planos estáticos, de imágenes, fotografías de espacios emblemáticos de

Sevilla mientras suena el pasodoble “La Giralda” mientras sobreimpresos aparecen los títulos de crédito, como sucede al final.

En definitiva, una muestra del patrimonio cultural, de las costumbres y los monumentos de Andalucía. Estas imágenes se complementan con la alternancia de números de flamenco originales, que también ayudarían a configurar el imaginario del patrimonio andaluz. Cabe indicar que estos números musicales están protagonizados por artistas reales, como se indica en los créditos son actuaciones con sonido directo de los cantantes: Carmen Linares, Antonio Canillas, Luis caballero y Juan Villodres (y se añade que la voz de Molina es playback); y la localización es concretamente el cuadro flamenco de Los Cabales. Es interesante porque en estas actuaciones, incluidas las de “la Rubia”, se utilizan mucho los planos grabados cámara en mano, lo cual contribuye a dar ese tono documental. A nivel formal destaca un número de “la Rubia” en el que se utilizan planos cámara en mano de ella por el escenario en alternancia con primeros planos de ella cantando y llorando; la cámara se acerca a primerísimo primer plano hasta quedar desenfocado su rostro, creando un efecto de extrañamiento. Por último, cabe destacar el segundo final, o el epílogo, pues una vez finalizada la historia de la leyenda de “la rubia” y “el canario” -con un plano general en el que se muestra de noche una terraza con una mesa y sillas que se mojan por la lluvia y otro plano de unas macetas también mojándose (como sonido sólo se oye la lluvia)-; se incluye un fotomontaje con fotografías en blanco y negro de los repatriados del desastre colonial de 1898 (hombres enfermos o muertos en barcos, etc.). Estas fotografías se incrustan con el subtítulo “Sevilla hacia 1899” y mientras se encadenan unas con otras en off una voz de varón con eco narra:

Vienen de Cuba, Puerto Rico, Filipinas, los trajes desgastados por el sudor, quemados por el salitre de la larga travesía, descoloridos por el sol, de dos en dos o de tres en tres, como buscando fuerza en el acompañarse, el rostro chupado, amarillento, marcado por la enfermedad crónica o mortal, ojerosos con los ojos abiertos por la curiosidad y la fiebre, traen el uniforme de radialillo de las últimas tropas coloniales españolas.

Sobre la última foto se incrusta “A la memoria de Claudio Guerín” y comienzan los títulos de crédito mientras suena el pasodoble “la Giralda”.

#### **6.7.4. Análisis de las representaciones:**

##### **6.7.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

El relato sucede en la ciudad de Sevilla y atendiendo a la fotografía de la muerte de “el Espartero”, sucede en 1894 y termina con las imágenes del epílogo el subtítulo “Sevilla hacia 1899”. La acción se desarrolla principalmente en interiores, en el camerino de “la Rubia” y en los tablaos, la escena de la cárcel. Sin embargo, a partir de la segunda parte, muchas escenas se graban en exteriores: una plaza, las mujeres labrando las tierras, las escenas en las calles blancas y estrechas.

##### **6.7.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

La protagonista es la Rubia, encarnada por Ángela Molina, una joven hermosa que canta y baila flamenco, siendo muy popular en la ciudad. Se cuenta su infancia, cómo de niña<sup>77</sup> tenía una relación muy estrecha con su abuelo pues su madre estaba enferma y finalmente falleció. “La Rubia”, de clase popular y sin formar intelectualmente, es una mujer fuerte que se niega a casarse por conveniencia. En este sentido, cabe destacar cómo reacciona ella ante las imposiciones. Una ocasión es aquella en la que “el Canario” la besa a la fuerza y ella responde arreándole un tortazo; y en la siguiente ella está sola en su dormitorio. En esa escena del dormitorio ella está sola dentro de la cama, y se sucede en encadenados una serie de primeros planos de “La Rubia” en los que se insinúa que ese encuentro ha desencadenado el deseo de ella. Algo, por otra parte, puntal desde el punto de vista de género: explicitar el deseo de las mujeres. Al mismo tiempo, Molina hace mucho hincapié en la subjetividad de la protagonista, por ejemplo en sus escenas en soledad, son recurrentes los planos de ella mirándose a sí misma ante el espejo. Algo que entronca con el interés por mostrar una identidad compleja femenina, la profundidad de la mujer como personaje a partir de la reflexión sobre la subjetividad. Otra escena

---

<sup>77</sup> Es interesante el hincapié en la figura de la niña jugando sola con una marioneta, pues esta imagen remite a uno de los dramáticos más importantes de Josefina Molina: *La rama seca* para *Narraciones* (TVE: 1972).



interesante sobre “la Rubia” es aquella en la que el maduro y acaudalado admirador Don Javier (Daniel Dicenta) entra en su camerino, acaricia su rostro y la besa; y ella como reacción le vomita encima. Él no responde porque se queda anonadada, la escena de confusión por parte de él resulta más larga de lo necesaria, como si Molina se recreara en lo escatológico de la escena: Dicenta con todo su traje vomitado y avergonzado sin saber qué hacer. En cualquier caso, “la Rubia” es una mujer víctima del sistema patriarcal, como se analiza a continuación, y de un ambiente dominado por varones y profundamente machista. No obstante, el final para el personaje resulta liberador, pues a petición de su padre deja el cante –algo que por otra parte no parecía hacerla feliz-. Su padre, detenido injustamente, tras los barrotes de la celda le explica el machismo del ambiente –en todas las actuaciones se muestra cómo la mayoría del público está compuesto por varones- y que, como él ya no podrá protegerla, ha ahorrado lo suficiente para que tenga “su dote”.

**PADRE:** Ese ambiente. Tú ya sabes lo que son los flamencos. Llegábamos a un pueblo y hala a encerrar a los niños y a echarle el candado a las gallinas, y cuando el año vino malo, empeñar las cuatro chucherías para entretener el hambre. Tú cantas muy bien ¿y qué, de qué sirve hoy eso? De sobra me conozco yo el ambiente de los tablaos, y las juergas son peores todavía, aguantar a señoritos borrachos y a tratantes que acaban de cobrar un dinero fácil. Pagan mil reales por el arte y luego, luego lo quieren todo. Primero empiezan las bromas, enseguida que se desnuden las bailaoras y luego lo demás. Toma ese dinero, tómalo. Me lo he ganado callando y he estado ganándomelo durante muchos años. Tómalo, es tu dote, es la herencia que te dejo. No voy a consentir que todo haya sido en balde. Prométeme, prométeme que nunca volverás a cantar.

**LA RUBIA:** Te lo prometo.

Es muy interesante esta idea porque al final “la dote” recae en las propias manos de la hija, de forma que ella misma será su propia “dueña” y podrá salir de ese ambiente. Por otra parte, cabe señalar que las letras de las canciones también son dignas de analizar, cargadas de significado. Como ejemplo, en la secuencia del asesinato a navajazos de “el Canario” en montaje paralelo se muestra una actuación en el tablao en el que se canta “las

apariencias engañan” en la que se dice “el culpable está en la calle” mientras efectivamente se muestra a los asesinos campar a sus anchas por las calles.

#### **6.7.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

Efectivamente parece haber un trasfondo político. A mitad del dramático, una de las imágenes “patrimoniales”, es decir, las que se indicaban arriba y que sirven de transición entre las escenas que cuentan la leyenda de los protagonistas, pertenece a las huelgas de la Real Fábrica de Tabaco y a mujeres trabajando en los campo mientras en off una voz de varón narra, como si fuera un cronista de la época, lo siguiente:

Sevilla, otoño de 1894. Acapara la atención pública el plante de las cigarreras. La huelga es acogida por la opinión con curiosidad, se interpreta como un gesto ocasional inducido desde afuera por agitadores ajenos a la Real Fábrica de Tabacos. Sin embargo, lo ocurrido constituye una serie de advertencias y es un síntoma que invita a la reflexión.

Desde luego, hablar de una huelga protagonizada por mujeres reivindicando una mejora de las condiciones de trabajo resultaba en enero de 1976 un tema bastante inédito, contando que en noviembre de ese mismo año se celebraría la primera huelga general en España desde 1936. Obviamente el epílogo en el que se muestran las fotografías de los repatriados del desastre colonial de 1898 contiene otro sustrato político, que podría leerse como un intento por recuperar la memoria de las víctimas en la caída del imperio español. En cuanto a las temáticas relacionadas con las mujeres, por un lado resulta muy interesante la cantidad de escenas en las que se muestra a mujeres trabajando Mujeres labrando en el campo –las cigarreras-, que tras contar la huelga se las muestra cantando, otras hilando, otras limpiando, una sucesión de planos en los que aparece una de ellas dando el pecho, otra descansando, otra sonriendo... Así como de la propia protagonista, “la Rubia”, realizando tareas domésticas, limpiando la casa, aseando a su padre –en una de esas secuencias se incluye una larga panorámica vertical de la figura de un cristo en la cruz-, etc. que constituirían esa reivindicación del trabajo de las mujeres invisibilizado. Otro de los discursos que plantea un discurso feminista

es la denuncia de las condiciones de vida de “la Rubia”: el varón maduro y rico que desea casarse con ella y el consentimiento del padre de ésta, que la obliga a ello. Esta historia no muestra si no una de las denuncias más importantes dentro del feminismo como es aquella que entiende a la mujer como objeto de valor y de intercambio entre varones de distintas generaciones en el sistema patriarcal. No obstante, ella finalmente consigue “comprarse” a sí misma obteniendo la libertad.

#### **6.7.4. Adaptación literaria:**

No se trata de una adaptación literaria. Como señala Luis Miguel Fernández en su capítulo dedicado al espacio *Cuentos y leyendas* (TVE1: 1972-1976), pese al título de la serie, no todos fueron cuentos –o novelas cortas– ni leyendas, sino que también se adaptaron novelas largas, “mientras que en otros casos la recreación lo fue no de un solo texto literario, sino de una historia oral (La leyenda de la rubia y el canario, Josefina Molina)” (2010: 314). Asimismo, cabe indicar que este dramático puede entenderse como una clara referencia de su posterior largometraje *La Lola se va a los puertos* (1993): la protagonista es una popular cantante de flamenco, la acción se desarrolla en Andalucía a principios del siglo XX –el dramático a finales–, la conflictiva relación con el rico hacendado y la tragedia familiar que conlleva. También por su afán en mostrar el patrimonio cultural y artístico, este dramático conecta o es un antecedente de lo que posteriormente hará Josefina Molina en la serie *Paisaje con figuras* (TVE1: 1976-1977/1984-1985) dirigido y presentado por el escritor Antonio Gala; ya que fue la realizadora de episodios como *Averroes* –que obtuvo la Mención Especial del Jurado en el Festival de Televisión de Montecarlo de 1984– y *Almazor*. En este sentido, *Paisaje con figuras* daba cuenta de la biografía de un personaje histórico recreándose en los parajes que habitaron, conformando una suerte de mapa histórico de la geografía nacional. Como señala Fernández Labayen, la originalidad de la serie radicaba en que “el paisaje” era tal y como era en la actualidad, de modo que el pasado se dilatara hasta el presente (2006: 72). Esta intencionalidad palpita también en este dramático, en el que se mezcla la ficción con la imagen documental, el presente y el pasado.

### 6.7.5. Recepción / referencias bibliográficas:

No se han encontrado referencias bibliográficas sobre el dramático, más allá de la mención del título en algunos capítulos en los que se analiza el programa *Cuentos y leyendas* del citado volumen *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Sí se ha obtenido en cambio la crítica de Enrique del Corral (“Crítica diaria”, *ABC*, 20/01/1976: 118), y que se reproduce una parte a continuación:

*Cuentos y leyendas* acaba de emitir un espacio importante por la autoridad de Josefina Molina, directora-realizadora de *La Rubia y el Canario*, con guion original de Lorenzo Irazabaleta. Es una historia anti-*Carmen*, de Mérimée, que Josefina Molina ha convertido en obra maestra de televisión por la fuerza de las imágenes, el buen uso de la cámara el vigor de los tipos y el rigor de las secuencias dominadas por un admirable conocimiento del ritmo y de la fuerza descriptiva de la cámara. La España de pandereta, navaja, coro de niñas, niñeras, parques, “colmaos” y tablaos flamencos; la España súper “typical” exhumada con paciencia en los ambientes, los tipos y hasta los peinados, dieron consistencia a la historia de celos, traición y sangre, muy bien interpretada en los personajes por Ángela Molina y Daniel Martín. *La Rubia y el Canario* se sitúa, por resultados, entre los espacios más relevantes de *Cuentos y leyendas*.

Corral no sólo alaba, como siempre, a Molina, sino que califica el relato como “anti-*Carmen*” y como retrato de “la España de pandereta”. No obstante, lo más interesante es que califica a *La leyenda de La Rubia y el Canario* como una de las piezas más relevantes del espacio *Cuentos y leyendas*.

## 6.8. *Anna Christie*

### 6.8.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Anna Christie</i>
<b>Dirección y realización</b>	Josefina Molina Reig
<b>Guion</b>	Josefina Molina Reig
<b>Reparto</b>	María del Puy, Juan Diego, Estanis González, José Riesgo, Julieta Serrano.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	97 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	15/03/1976
<b>Franja horaria de emisión</b>	21:30 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>El teatro</i> (TVE1: 1970–1978)
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	Indefinido (1920)
<b>Ambientación espacial</b>	Indefinido (EE.UU.)
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre la obra de teatro <i>Anna Christie</i> del dramaturgo estadounidense Eugene O'Neill (1921).
<b>Observaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- O' Neill recibió el Premio Pulitzer en 1922 por esta obra.</li> <li>- Maqueta de barco enorme.</li> <li>- Crítica de Enrique del Corral.</li> </ul>

### **6.8.2. Argumento del dramático:**

Tras los títulos de crédito con la canción "Love Said Goodbye" de Acker Bilk, el relato comienza en un bar portuario, con el viejo Chris Christopherson (Estanis González) leyendo una carta que ha recibido de su hija, Anna Christie (María del Puy), a la que no ha visto desde que era una niña y su familia vivía en Suecia, en la carta dice que regresa de Europa. En el bar está Marthy Owen (Julieta Serrano) y cuando llega Anna se sientan juntas y beben mientras conversan, Marthy le desmiente que su padre sea portero, sino que es capitán de un carguero que transporta carbón y en el que tiene cinco hombres a su cargo. Después se reencuentra con su padre y ella acepta ir en el barco. El resto de la acción transcurre en la embarcación. Chris, como padre tiene idealizada la imagen de Anna y a su llegada se da cuenta de que la realidad es otra: Anna ha ido rodando en plena juventud hasta caer en la prostitución. En esas circunstancias, la tripulación rescata a Mat Burke (Juan Diego), un joven y apuesto fogonero, tras un naufragio porque éste pide asilo.

Tras un primer encuentro nada amistoso, Mat se enamora de Anna y aunque ella también, ésta insiste en que no merece ser amada relatándole su turbia vida pasada. Él reacciona violentamente y se aleja de ella, pero no tardará en volver a buscarla con el deseo de unirse en matrimonio. Se produce un enfrentamiento entre Mat y Chris, que no quiere que su hija se case a un marinero, y así volver a perderla. Anna se enfada con ambos por tratarla como un objeto sin opinión y les confiesa la razón de su carácter y de la vida que ha llevado: fue violada mientras vivía con unos parientes en una granja. Mat se enfurece y los dos hombres abandonan la escena. Ella coge la pistola de la mesa del camarote de Mat escondiéndose; él regresa llorando y se culpa de su cobardía, ella también llora y se reconcilian. Él le hace jurar sobre una cadena de su madre que no volverá a ejercer la prostitución, se besan y entra el padre que lleva bebida para celebrarlo.

### **6.8.3. Aspectos formales y narrativos:**

La narración es lineal y la puesta en escena emula el cine negro, aunque la planificación es tradicional en tanto pasa de planos generales a medios a primeros planos, sí destaca el uso de los encuadres, muy picados o muy

contrapicados. Además es reseñable cómo en determinadas escenas la cámara sube y baja en panorámicas verticales emulando así el movimiento del barco en el mar. Como efectos de extrañamiento se puede señalar la escena final en la que el padre en un primerísimo primer plano habla para sí mismo mirando directamente a cámara (ruptura de la cuarta pared). Destaca eso sí la escenografía, pues se trata de la reconstrucción en plató de la maqueta de un gran barco, la cubierta de un barco a tamaño real. La propia Josefina Molina incluye una fotografía de éste en su libro de memorias con el pie de foto “El espectacular decorado del barco que realizó Rafael Palmero para Anna Christie” (2000: 79), aunque no comenta nada sobre el dramático. Con el director de arte Rafael Palmero, Josefina Molina trabajaría en diferentes proyectos como en la obra de teatro *Motín de Brujas* con Nuria Espert en 1980. En el fondo Molina pretende en este dramático hacer un homenaje al cine negro. La banda sonora melancólica del clarinete, una María del Puy con su pelo rubio escarolado y su boina que más que parecerse a Greta Garbo –actriz que encarnó en el cine a Anna Christie en dos ocasiones (la película homónima de Clarence Brown (1930) y la de Jacques Feyder (1931))- recuerda a Marlene Dietrich<sup>78</sup> siendo una clara encarnación de la *femme fatale*; el ambiente de la taberna, la escena de la pistola, todas las escenas con niebla... hacen guiños a los grandes hitos del género, esto es, todos esos elementos consiguen recrear los parámetros del cine negro.

#### **6.8.4. Análisis de las representaciones:**

##### **6.8.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

Estados Unidos en torno a 1920. Anna desea ir a Nueva York, por lo que se puede intuir que el barco está cerca de esas costas. También cuenta que vivía en Saint Paul (Minnesota). La primera escena sucede en una taberna, el resto del dramático en el barco: camarotes y cubierta.

---

<sup>78</sup> Un estudio comparativo entre las adaptaciones cinematográficas de 1930 y 1931, como gran referente de la obra y la de Molina resultaría muy interesante, dado que la de 1930 fue la primera película sonora de Garbo y su primera nominación al Óscar. También lo sería profundizar en las razones que llevaron a Molina para hacer que su protagonista, María del Puy, referenciara a la Dietrich en lugar de a la Garbo, que sería lo más lógico; y las consecuencias que ello conlleva, pues las actrices tienen connotaciones diferentes.

#### **6.8.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

Anna Christie es una mujer fuerte que ha tenido una infancia dura, explotada laboral y sexualmente por unos parientes. Tras dos años ejerciendo de institutriz, se hizo prostituta que ha sido su trabajo hasta que ha decidido dejarlo en busca de la ayuda de su padre. Aunque Mat y Chris sean dos hombres hoscos, duros lobos de mar, se acobardan ante las palabras y actitud de Anna. Este personaje de Eugene O' Neill ha sido abordado extensamente por la crítica feminista y existe un gran número de publicaciones académicas sobre el personaje desde esta perspectiva. En primer lugar se puede señalar el capítulo de Judith E. Barlow en el reader sobre el dramaturgo *The Cambridge Companion to Eugene O' Neill*, en el cual indica que "Para el 'feminismo primitivo' (...) los personajes femeninos de O' Neill son en su mayoría percibidos desde fuera, desde una perspectiva masculina, madres, vírgenes, y prostitutas a las que nostálgicamente dota de fuertes deseos maternos o las condena por carecer de tales sentimientos" (1998: 175). Otros títulos destacados son el volumen *Perverse Mind: Eugene O'Neill's Struggle with Closure*, escrito por Barbara Voglino (1999), en el que incluye un capítulo sobre la mirada feminista en *Anna Christie*; y los trabajos de Katie Johnson: su libro *Sisters in Sin: the Image of the Prostitute on the New York Stage* (2006) así como sus diversos artículos sobre la obra, como por ejemplo "Anna Christie: the Repentant Courtesan, Made Respectable" (2004).

#### **6.8.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

Como se indicaba en el anterior apartado, Anna Christie es uno de los personajes femeninos más estudiados del teatro universal. Más allá de las lecturas que se han establecido sobre la obra desde una perspectiva de género, en este epígrafe se comenta la adaptación de Josefina Molina, el desarrollo de su personaje en el dramático. En este sentido, es muy interesante porque el contexto en el que se sitúa la acción es un carguero: un ambiente masculinizado en el que sólo hay hombres rudos y ella es la única mujer.

Anna emprende así un viaje que no consiste en la recuperación de su padre como se plantea a simple vista, sino que es en realidad como muestra Josefina Molina: un viaje iniciático de una mujer que busca mejorar su vida,



esto es, empoderarse; y lo hace saliendo de la prostitución. Esta idea se refleja al inicio del dramático, en el bar, cuando Anna conoce a Marthy. Una conversación<sup>79</sup> muy interesante, por otra parte, porque son dos mujeres en ese mundo masculinizado y es el único momento de la obra cuando se presenta la verdadera Anna, que habla sin sarcasmos y con total sinceridad. Si bien Marthy está ebria, Anna tiene ganas de beber y pide un par de whiskeys con cerveza, tras intercambiar unas palabras de cortesía sobre el viaje, si Anna ha almorzado, etc. mantienen el siguiente diálogo:

**MARTHY:** ¿Has dicho que has estado en el hospital?

**ANNA:** salí hace dos semanas. Una redada de la policía así empezó la cosa. El juez nos condenó a treinta días. A las otras por lo visto no les importó pasarse mucho tiempo a la sombra, algunas de ellas estaban habituadas, pero yo no pude soportarlo. No podía comer ni dormir ni nada. (Grita) ¡Es que no puedo soportar que me enjaulen! Me puse enferma y tuvieron que llevarme al hospital. Se estaba bien allí. He sentido irme, palabra.

**MARTHY:** ¿Por qué has venido?

**ANNA:** Tengo que encontrarme con mi padre (Marthy se ríe) Es divertido, no he vuelto a verle desde niña ni siquiera sé qué aspecto tiene y sólo he recibido una carta de él de vez en cuando. Esta fue la única dirección que me dio para escribirle, es portero de no sé qué edificio, antes fue marinero.

**MARTHY:** ¿Portero?

**ANNA:** Sí, he pensado que, quizá ya que nunca ha hecho nada por mí, quiera darme una cama donde dormir y comida hasta que descanse lo que me hace falta. ¡Ay cuánto necesito un descanso! estoy fuera de combate. Pero no espero gran cosa de él. Lo que hacen todos los hombres es darle a una un puntapié cuando está caída, odio a los hombres, a todos y no creo que él sea mejor que los demás (...)

**MARTHY:** Eso le pasa a él por haberte criado tierra adentro, lejos del mar donde habrías estado a salvo.

**ANNA:** ¿Que él me crio? ¿Eso es lo que va diciendo a la gente? Ja, dejó que unos primos de mi madre me tuvieran en su granja y me deslomaran

---

<sup>79</sup> Con esta conversación, a pesar del contexto en el que se desarrolla el resto de la acción, haría que el dramático superase el llamado “test de Bechdel”, una popular herramienta que evalúa la brecha de género en películas -y otros textos- que consiste en tres reglas: en la película deben aparecer al menos dos personajes femeninos; dichos personajes se hablan la una a la otra en algún momento; y en dicha conversación deben hablar de algún tema que no trate sobre varones. La conversación, centrada primero en preguntas de cortesía sobre si ha almorzado o no, la bebida y después sobre la vida de Anna, hace que supere el test.

trabajando, tuve que sudar como una esclava para todos ellos, me trataban peor que a una criada. Fue uno de sus hijos, el menor, quien me violó cuando yo tenía diecisiete años. Los habría matado a todos de haberme quedado, por eso me fui a Saint Paul.

**MARTHY:** He oído decir a tu padre que eras institutriz, ¿qué fue, un cuento que tú le escribiste?

**ANNA:** No por cierto, durante dos años fue la verdad y precisamente ese trabajo fue lo que acabó conmigo. ¿Se imagina usted lo que es cuidar niños ajenos cuando una es casi una niña y quiere salir y ver cosas? Cuando se me presentó la oportunidad de la casa de citas la aproveché, ja, vaya si lo aproveché y (a gritos) ¡no lo lamento además! La culpa es de los hombres ¡los odio! ¿Y usted?

**MARTHY:** Yo no, los hay buenos y los hay malos, chica, tú has tenido mala suerte simplemente. Tu padre es bueno.

**ANNA:** Tendrá que probármelo.

Esta conversación pone desde la primera escena –y dado que este dramático se divide entre con dos intermedios- el triste pasado de Anna, marcado por la violencia de género. Pero también un cambio respecto a la obra original en la que se dice que Anna fue auxiliar de enfermera, y sin embargo, aquí fue institutriz. Este cambio es importante porque la permite renegar de una feminidad normativa, pues explica que “cuidar niños ajenos” fue peor incluso que su pasado en Minnesota. Es en cierto modo, una negación de la maternidad y de la ética de los cuidados. Además cuenta cómo fue encarcelada por una redada en el burdel, condenada además por un juez, de forma que se muestra también una denuncia del sistema jurídico que desprotege a las mujeres dentro de un colectivo vulnerable y sometido a la violencia. Así pues destaca en ese diálogo el deseo de Anna por salir de la prostitución, circunstancia que la empoderaría, y que es el detonante de la historia. Por último, es muy interesante esa relación de camaradería que se establece entre Anna y Mathy, dos mujeres desconocidas que se invitan y brindan bebiendo alcohol hablando –y maldiciendo en el caso de la primera- sobre los hombres sin pudor. Toda una trasgresión.

Por otro lado, ya en el barco se produce una situación en la que Anna queda en medio de los deseos de Mat y su padre, Mat le pide matrimonio pero

su padre se niega. Josefina Molina, como en dramáticos anteriores, vuelve a exponer una de las denuncias más importantes dentro del feminismo: aquella que en el sistema patriarcal entiende a la mujer como objeto de valor y de intercambio entre varones de distintas generaciones. Comienza la discusión y ella a gritos la zanja diciendo: “¡Soy la única dueña de mi misma!” mientras el padre se tapa oídos. Además de zanjar el tema sobre su propio destino y de su vida, Anna no está dispuesta a ser una subordinada en la relación con Mat. Cuando ella le cuenta su pasado como prostituta él se enfada exigiéndole su perdón. Sin embargo, ella le responde que “no necesita su perdón”. En esta línea sobre las tensiones –de poder- entre Mat y Anna, en la escena final él la hace jurar que no volverá a ejercer la prostitución sobre la cruz de su madre: “Jura que no has amado a ningún hombre en el mundo nada más que a mí. Jura que desde hoy dejarás de hacer lo que hiciste y que serás buena toda tu vida”. Anna jura pero no es católica y Mat se enfada porque entonces su juramento no tiene validez; ella responde gritando: “No soy nada, ¿qué importa? ¿no me oíste jurar?” demostrando su ateísmo. Al mismo tiempo, Molina subraya la introspección de Anna, su soledad dedicando varios minutos a mostrar el deambular del personaje por la cubierta del barco en silencio reflexionando –en una escena marcada por la niebla y la música del clarinete- mostrando así un interés por mostrar la complejidad y profundidad del personaje y ahondar en su identidad como mujer.

Por último cabe señalar las tensiones en la relación entre Anna y Mat. En su primer encuentro, la batuta la lleva ella. Se dan la mano y ella aprieta tanto que le hace daño. Aunque Mat intenta abrazarla, ella lo lanza hacia atrás y le tira al suelo, él responde: “ninguna mujer se ha burlado de mí como usted” y Anna responde: “comprendo, todas se vuelven locas por usted”. Realmente si se atiende a la mirada que postulara Mulvey, en varias escenas el objeto de deseo, el cuerpo erotizado es el cuerpo de Mat / Juan Diego. El joven actor, apuesto y atractivo, aparece en muchas de las escenas, como ésta primera del encuentro, con su torso desnudo; mientras Anna lo observa con detención revelando de forma evidente su deseo. De hecho, su mirada lo observa lentamente mientras le da ropa y bebida, pues acaba de sobrevivir a un naufragio; en definitiva aquí el cuerpo masculino se erotiza, todo lo contrario del

de Anna, quien además de sujeto de la mirada. En este apartado, sobre la imagen de Juan Diego, cabe señalar que, además de su erotización, supone una trasgresión en el modelo de masculinidad hegemónica. Mat es un lobo de mar que paradójicamente es terriblemente sentimental -llora en dos ocasiones en las que le consuela Anna-, en este sentido una propuesta de un nuevo modelo de masculinidad.

#### **6.8.4. Adaptación literaria:**

Sí, sobre la obra de teatro *Anna Christie* del dramaturgo estadounidense Eugene O'Neill (1921), y por la que éste recibió el Premio Pulitzer en 1922. Como cambios se pueden señalar dos evidentes. El primero el cambio de auxiliar de enfermería a institutriz, que como se indicaba arriba, supondría una negación de la feminidad normativa, de la maternidad y de la ética de los cuidados. El segundo lo constituye el final. Mientras en la obra original, ella promete no volver a ser prostituta –algo que en el dramático no se resuelve así porque no es católica- ambos deciden casarse; y al día siguiente Chris y Mat se embarcan en un viaje a Sudáfrica aunque ambos prometen volver con Anna. En el caso de la adaptación de Molina, el final es diferente y más abierto. Anna y Mat, tras reconciliarse con un beso, son interrumpidos por su padre que les grita “¡hay que beber para celebrarlo!”. Todos joviales y Anna grita a Mat: “¡Bebamos por el mar pase lo que pase! ¡Sé un buen bebedor y bebe por el mar, anda vamos!”. En primerísimo primer plano el rostro serio de Chris diciendo en voz baja mientras se oye la bocina de un barco: “niebla, niebla, niebla, maldito tiempo, uno no puede saber adónde va, sólo el mar lo sabe, sólo él lo sabe”. Las últimas palabras: “sólo él lo sabe” se muestran sobre un primer plano de Anna mirando en silencio al infinito con el rostro serio y los ojos vidriosos. Así, en la adaptación de Molina, Chris y Mat no se van despidiéndose de Anna sino que se muestra un final en el que acuerdan el matrimonio y lo celebran. Sin embargo, el júbilo no es tal porque el padre está serio y maldice a la niebla y Anna no está en absoluto feliz, que las palabras de su padre “sólo él lo sabe” se muestren sobre ese primer plano final de ella –antes de entrar la música y los créditos- , pueden entenderse como que ellos dos, los varones, no pueden confiar en las palabras de Anna –en que se casará-; no es el mar quien lo sabe, es Anna quien lo sabe, es ella quien hará con su vida lo que estime

conveniente porque, como el mar, ellos dos -hombres marineros- no pueden gobernarla, no pueden dictar el destino de una mujer como ella.

#### **6.8.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se ha encontrado bibliografía sobre el dramático, pero sí se puede comentar la crítica de Enrique del Corral (“Crítica diaria”, *ABC*, 17/03/1976: 126):

No ya por tema y personajes, sino por escenario, Josefina Molina asumió una responsabilidad enorme en televisión. La responsabilidad fue recrear *Anna Christie*, de Eugenio O’Neill (...) Parece justo dedicar el primer elogio al departamento de escenografía, y al de iluminación y efectos especiales, por la impecable recreación escénica, tan comprometida, superadas con verismo. Parece inútil que “descubramos” a O’Neill y a su *Anna Christie*. Inútil y pedante. Ana es, bajo la pluma de O’Neill, el equilibrio del realismo por su entidad psicológica alejada de lo folletinesco; la crudeza del personaje queda sujeta con habilidad extraordinaria, María del Puy, que sabía esto, se atuvo a la línea sobria, honda y pura de la criatura onelliana. Línea sólo posible en una gran actriz encarnando a un gran personaje (...) Josefina Molina adaptó *Anna Christie* pensando en televisión; es más, creo que lo hizo pensando en TVE, cuya línea es, en dramáticos, muy exigente. A su responsabilidad, adaptando, se unió la de dirección y realización en un juego constante de aciertos. Atenta al texto y al subtexto onellianos, extrajo todo el jugo trágico y feminista de la obra, y supo en cada plano valorar el tono y la medida dramáticos sin una vacilación, aceptando, incluso, el riesgo de escenas muy comprometidas de ritmo para superarlas, sin duda alguna. Pese al “fantasma” del filme, y a la creación que del personaje hizo Greta Garbo, Josefina Molina aceptó el reto y, apoyándose en María del Puy y su sensibilidad estremecedora logró una *Anna Christie* admirable.

Del Corral continúa en su línea de alabar siempre el trabajo de Josefina Molina, sin embargo, sus adulaciones no están exentas de cierto paternalismo al subrayar la enorme responsabilidad que ésta asumió al adaptarla, no sólo por la magnitud y complejidad de la obra original sino a nivel de puesta en escena, y por tanto, de presupuesto. Por otro lado, el crítico no pasa por alto las dimensiones del discurso feminista que Molina articula: “Atenta al texto y al subtexto onellianos, extrajo todo el jugo trágico y feminista de la obra”, es más, indica que la directora modificó el original con esos fines.

## 6.9. Doña Luz

### 6.9.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Doña Luz</i>
<b>Dirección y realización</b>	Josefina Molina
<b>Guion</b>	Josefina Molina
<b>Reparto</b>	Maribel Martín, Eusebio Poncela, Enriqueta Carballeira, Alfredo Mayo, Roberto Martín, Ángel Soler, Antonio Orengo, Ernesto Martín, José Riesgo, Antonio Chinarro.
<b>Blanco y negro / Color</b>	Color
<b>Duración</b>	53 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	31/05/1976
<b>Franja horaria de emisión</b>	22:15 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Los libros</i> (TVE1: 1974-1977)
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	Mediados del siglo XIX.
<b>Ambientación espacial</b>	Andalucía
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre <i>Doña Luz</i> de Juan Valera (1879).
<b>Observaciones</b>	- Exteriores rodados en Cabra y Lucena (Córdoba). - Crítica de Enrique del Corral.

### **6.9.2. Argumento del dramático:**

Doña Luz (Maribel Martín) es una joven huérfana de clase alta que vive en un pueblo andaluz al cuidado del administrador de los bienes de su difunto padre, y feliz con la compañía de su amiga y confidente Doña Manuela (Enriqueta Carballeira). Allí conoce a un joven fraile dominico, el Padre Enrique (Eusebio Poncela), y entre ellos nace una estrecha amistad. Sus tertulias y diálogos, sus juegos al ajedrez, sus paseos demuestran que en realidad son almas gemelas, algo que con el tiempo desasosiega a Doña Luz, pues sospecha que su amistad se ha convertido en amor, un amor correspondido e imposible. Para librarse de esa crisis, Doña Luz se casa con otro joven, Don Jaime (Roberto Martín), un galán cazadotes que sólo quiere a Doña Luz por su fortuna. La protagonista se debatirá entonces entre sus sentimientos amorosos hacia esos dos personajes tan distintos. A pesar de que el Padre Enrique es un sacerdote experimentado, un misionero con fama de justo, la imposibilidad de su amor lleva a Doña Luz a contraer matrimonio con Don Jaime. Finalmente el Padre Enrique fallece y a través de una carta Doña Luz descubre que los sentimientos amorosos de éste. Ella discute con su marido, la cual zanja diciendo que desea separarse y que es su última palabra.

### **6.9.3. Aspectos formales y narrativos:**

Destaca la puesta en escena en su recreación de la Andalucía señorial del siglo XIX, los ambientes de la nobleza, los ricos ropajes –un magnífico vestuario- las estancias. Los paisajes, rodada en Cabra y Lucena, de la provincia de Córdoba -Cabra es el lugar de nacimiento de Juan Valera- preconiza las incursiones de la realizadora en el programa *Paisaje con Figuras*<sup>80</sup>. Josefina Molina no experimenta en este dramático a nivel formal, los planos se utilizan con un lenguaje tradicional y sin encuadres o transiciones que resulten fuera de la norma. En la narrativa sí destaca el abuso de la voz en off y *voice-over* de los personajes en tanto se trata de plasmar los pensamientos de éstos. Esto es, no se pueden dialogar en voz alta porque sus pensamientos están marcados por el tabú –el romance entre una mujer de

---

<sup>80</sup> Para profundizar en la relación de los dramáticos de Josefina Molina y su trabajo en el programa *Paisaje con figuras*, ver en esta tesis el anterior análisis del dramático *La leyenda de la Rubia y el Canario*.

clase noble y un sacerdote-, del mismo modo que utilizan las cartas, de ahí el uso profuso de la *voice-over*.

#### **6.9.4. Análisis de las representaciones:**

##### **6.9.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La historia sucede a mediados del siglo XIX en un pueblecito andaluz. Gran parte de la acción transcurre en interiores pero también hay bastante en exterior. Destaca especialmente los primeros con los que abre el dramático y los créditos, de Doña Luz sentada en medio de unos campos de trigo y después montando a caballo en los que se muestra el paisaje andaluz.

##### **6.9.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

El personaje de Doña Luz, encarnada por Maribel Martín, es el de una mujer joven –en la novela acaba de cumplir 27 años- hermosa, de clase alta, culta, muy religiosa –lo que le crea conflictos-. Huérfana, tiene una relación muy estrecha con su amiga Manuela. Ante el amor imposible que profesa a Don Enrique, decide pragmática casarse con Don Jaime pero eso la provocará no ser fiel a sí misma y entrar en crisis. Finalmente decidirá abandonar a su marido incluso estando embarazada.

##### **6.9.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

En este dramático se descubren centrales las representaciones de género en tanto se trata de una protagonista que lucha contra los tabúes y las convenciones morales y sociales de una sociedad tremendamente patriarcal. Si bien Doña Luz es una mujer empoderada –culta, de buena posición- la fe católica que profesa se convierte para ella en una cruz literalmente –las secuencias en las que se siente culpable del amor hacia el sacerdote son presididas por un Cristo al que mira con temor<sup>81</sup>-. En el texto original se indica cómo ella pasa horas diariamente de forma ascética extasiada ante el cuadro del temible Cristo muerto –que se atribuye al divino Morales-; Valera relata que un día mientras miraba la imagen le pareció que éste era el propio Padre

---

<sup>81</sup> Los personajes devotos con escenas en las que prenden velas a imágenes cristianas son habituales en los dramáticos de Josefina.



Enrique o que guardaba un parecido con él. Molina intenta transmitir esa sensación en una de las escenas.

Por otro lado, es muy interesante la relación que mantiene ésta con su mejor amiga Doña Manuela, su mejor confidente, y a la que ama. En una de las primeras escenas Doña Luz le declara a su amiga: “Si tú te casas dejarás de quererme”. También, como en otros dramáticos de Molina se muestra a las mujeres criadas –todas vestidas de negro- fregando y limpiando, lo que no sólo visibiliza esos trabajos sino que al mismo tiempo constituye una lectura de huellas materialistas por su exhibición de las clases subalternas.

En lo referente a la pasión entre Doña Luz y Don Enrique, Josefina Molina es explícita, siendo algunas escenas más sutiles y otras tremendamente elocuentes. Desde el primer momento se describe a una pareja de enamorados a pesar de las palabras, llenas de dobles sentidos, una escena particularmente escandalosa es aquella en la que en primer plano Doña Luz comulga de la mano de Don Enrique con una mirada y gestos repletos de erotismo. Doña Luz ante los consejos de Manuela, que se ha dado cuenta del pecaminoso romance, se enfada y en la soledad de sus aposentos mirando al cristo se dice: “He sacrificado todo... es impuro...conviene cortarlo de raíz”. Es entonces cuando en el baile conoce a Don Jaime, del que se siente atraída confesando que para ella su atracción reside en lo físico. En este sentido, se exhibe el deseo carnal de Doña Luz, que le es negado por parte de Don Enrique. Tanto es así que en la escena de cama entre Doña Luz y Don Jaime es ella quien lleva la iniciativa y que satisfecha tumbada confiesa: “yo tenía de mí misma y de los hombres muy mala opinión”, lo que podría entenderse como un descreimiento de su culpa católica ante el sexo. Además, la escena en sí, mostrando a los dos personajes dentro de la cama con Doña Luz en combinación y Don Jaime con el pecho desnudo, resulta bastante transgresora.

Por su parte, Don Enrique, encarnado por Eusebio Poncela, se muestra como un amante celoso y despechado, al borde del ataque de nervios en su despacho dando portazos y llorando. Ante su escritorio prefiere morir antes de que llegue el día de la boda: “Tempestad de malas pasiones, ¿por qué no

acabas antes de que llegue el día de la boda?” y grita desesperado con las manos en la cabeza. Molina además describe al personaje de forma muy pictórica, como un San Francisco de Asís –el sacerdote es misionero- con la sotana blanca paseando por el campo entre pavos y conejos, sentándose en la hierba, formando unos planos muy bucólicos.

Así, estas imágenes unidas al ascetismo y espiritualidad en las formas y en los pensamientos plasmados en sus cartas, Molina lo concibe más como un poeta místico, como un San Juan de la Cruz y a Doña Luz en su obsesión – como relata en el original Varela- aspira al mundo espiritual. Estas escenas por su temática pueden entenderse como un anticipo de lo que más tarde será su serie *Teresa de Jesús* (TVE1: 1984) y su posterior novela titulada *En el umbral de la hoguera* (1999) sobre la vida de la santa. Así, volviendo a la importancia por exhibir el deseo de Doña Luz, se produce una escena en la que ésta acude a ver a Don Enrique en su lecho de muerte, agonizando e inconsciente, ella lo besa en la boca y después se desploma en el suelo al lado de la cama -y comienza la música-. Esta escena puede tener diferentes lecturas pero si se presenta a una Doña Luz más cerca del ascetismo espiritual, su desvanecimiento no se debe sólo a la emoción del momento, sino como aquella Teresa que consigue congraciarse con Cristo y pierde el sentido, pues cabe recordar que tanto en la novela como en el dramático, Doña Luz identifica a Don Enrique con Cristo.

Por último, cabe destacar el final, tras recibir la noticia de que ha recibido la herencia de una Condesa que le deja como propietaria diecisiete millones de reales y de que en realidad sus padres son marqueses y ella posee el título de marquesa. El albacea le explica que por el carácter “terrible” de su padre, su madre “la condesa nunca pudo confesar públicamente su maternidad”. De esta forma, empoderada y por tanto libre, por su independencia económica, decide abandonar a su esposo:

**DON JAIME:** Te has forjado del mundo una idea fantástica. No sabes vivir perdóname que te lo diga, pareces llena de discreción y de juicio, pero eres vehemente y desatinada.

**DOÑA LUZ:** Mi deseo es que nos separemos para siempre.

**DON JAIME:** ¡Loca, insensata!

**DOÑA LUZ:** Es mi última palabra. Todo mi amor se ha convertido en odio y desprecio.

En esta escena se problematiza también el tema del divorcio. Situando la producción y emisión del dramático en 1976, no se pueden obviar las connotaciones de Molina hacia el divorcio como tema y la importancia de su legalización dentro de la agenda feminista. Por último, parece necesario incluir el diálogo de la escena final entre Doña Luz y su amiga Doña Manuela, sentadas en un banco en medio de un jardín:

**DOÑA LUZ:** No puedo callar por más tiempo. Soy muy desgraciada pero necesito conservar la vida y me moriría si no me consolase diciéndotelo, ¿prometes callarte?

**DOÑA MANUELA:** Lo prometo (...) Ni a mi marido diré nada.

**DOÑA LUZ:** (...) La razón de mi desgracia. A los quince días de casada descubrí que el hombre que yo imaginé tan noble, tan generoso, tan enamorado de mí y a quien entregué mi ser y mi vida es un miserable (...) mira pues en lo que ha ido a parar todo el poema de amor que yo había compuesto. ¿Por qué me añoré de él? ¿Por qué cedi tan pronto? Por creerme amada, por ligereza por deslumbrarme, apenas vale el amor que le tuve, un quilate más del amor que él fingirá tenerme. Por eso he deseado tanto la muerte, ¡qué diferencia, Manuela, aquel! ¿A que no lo sabes? Murió de amor por mí. Para este sólo soy un medio de poseer fortuna (Pone la mano de su amiga en su vientre) ¿Lo has sentido? ¿Lo has sentido? Viviré por él y para él. No quiero pensar que el ciego instinto ha dejado aquí la imagen del hombre a quien desprecio. Ha sido mi espíritu quien concibió este ser (sobre ese plano final de las dos amigas en el banco –estático- se imprimen los títulos de crédito).

Esta escena resulta muy importante en tanto demuestra la sororidad, la importancia de la amistad entre mujeres. Doña Manuela es la confidente de Doña Luz y su amor está por encima del marido de la primera. Por otro lado, es interesante también el planteamiento de la maternidad, de una madre soltera; y que incluso lleva a reflexionar sobre el aborto, pues el espectador no puede obviar las palabras de desprecio que Doña Luz dirige al padre y que por tanto,

llegue a preguntarse si debería ser la madre de ese niño como el propio personaje se pregunta. No obstante, su frase de “Viviré por él y para él” resulta problemática en tanto sitúa al personaje dentro de una maternidad –aunque en soledad- abnegada u opresiva.

#### **6.9.4. Adaptación literaria:**

El dramático es una adaptación de la novela homónima de Juan Valera (1879). Por los puntos en común del argumento, se ha comparado con su otra aclamada obra *Pepita Jiménez* (1874). Se ha criticado, negativamente por supuesto, a *Doña Luz* por contener pasajes que la asemejan a las novelas folletín aunque sin llegar a poner en duda la calidad literaria del autor. Esto es importante para la presente investigación en tanto alude a los públicos femeninos. Si bien los trabajos académicos en torno a esta obra se han centrado más en el costumbrismo, etc.; aquí se señalan tres artículos que han analizado la obra desde una perspectiva de género. En primer lugar Natividad Nebot Calpe “Un agónico destino en *Doña Luz* de Valera” (2006) analiza las circunstancias sociales que rodean a la protagonista; en cuanto a Juan Manuel Barrios Rozúa, en su artículo “Vivienda y género en la Andalucía de Juan Valera” indica sobre el autor:

Juan Valera fue un hombre muy interesado por las mujeres, que son las protagonistas centrales de la mayoría de las obras (...) Aunque desde luego se preocupa por los problemas de las mujeres, su interés por ellas no cuestiona el patriarcado, de la misma manera que nunca puso en tela de juicio las agudas desigualdades sociales de la Andalucía de su tiempo; sólo fue librepensador para las cuestiones de moral, mostrándose muy crítico con una religión católica en la que no creía (2014: 50).

Para Concepción Argente, Juan Valera ofrece “al lector unos personajes femeninos especialmente bien dibujados en un mundo en cambio en el que su universo doméstico choca con su capacidad de iniciativa y con su fuerza vital, no son novelas feministas, pero sí expresión de los problemas de las mujeres en un mundo tradicional” (2000: 184). En este sentido, Valera no propone textos feministas pero sí una denuncia sobre los problemas sociales de las mujeres y que, como librepensador, cuestionó las desigualdades y las

cuestiones de la moral. Así pues, el material del que parte Molina resulta interesante desde de una perspectiva de género previamente, y puede entenderse que ella lo reelabora incluyendo su mirada feminista.

#### **6.9.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se ha encontrado material académico que aborde este dramático, pero sí la crítica de Enrique del Corral (“Crítica de la semana”, *ABC*, 06/06/1976: 126), y de la que se adjunta a continuación un fragmento:

Los libros con *Doña Luz*, de Juan Valera, fue la ratificación de la calidad de su realizadora, Josefina Molina. Josefina Molina dio al relato el tono y timbre mejores, y una atmosfera admirable. Pero con ser buena la puesta en imágenes del original literario, lo que más nos gustó fue el prólogo en torno al escritor y su ciudad. Ciudad y tono andaluces que Josefina Molina supo expresar, después, en el relato novelesco, dándonos esa Andalucía elegante y atópica, coloquial, discreta, señorial y cautivadora que no suele ser vista nunca, o casi nunca, porque la inmensa mayoría de las dramatizaciones buscan lo sabido, consabido y, a veces, falso. Andaluza culta y sensible, Josefina dio en *Doña Luz* la Andalucía mejor...

Así como en otros dramáticos, Enrique del Corral ha subrayado el subtexto feministas de Josefina Molina, en esta ocasión se ha decantado por subrayar la parte más documental del programa. Él entiende que es una mirada a Andalucía de una andaluza y que se aleja de las imágenes estereotípicas. Sin duda el trabajo de la directora en cuanto a la exhibición de un patrimonio cultural, histórico, literario, paisajístico, etc. rico andaluz resulta de lo más sugestivo, y será abordado en el análisis posterior.

## 6.10. La puerta

### 6.10.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>La puerta</i>
<b>Dirección y realización</b>	Josefina Molina
<b>Guion</b>	Juan José Plans
<b>Reparto</b>	José Antonio Gallego, Concha Cuetos, Fernando Hilbeck, Guadalupe González, Mercedes Borque, Francisco Sanz, Carlos Torrente.
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	41 min.
<b>Cadena</b>	TVE2
<b>Fecha de emisión</b>	24/06/1977
<b>Franja horaria de emisión</b>	21:00 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Palabras cruzadas</i> (TVE2: 1977)
<b>Género</b>	Suspense, terror
<b>Ambientación temporal</b>	Actualidad (década de los 70)
<b>Ambientación espacial</b>	No especificada (España)
<b>Adaptación literaria</b>	Sí.
<b>Observaciones</b>	Sí, crítica de Enrique del Corral.

### **6.10.2. Argumento del dramático:**

Louis (José Antonio Gallego), un niño de once años, se interna en el desván de su casa en busca de una vieja armónica. Cuando está revolviendo entre los trastos amontonados, una puerta, cerrada desde hacía años, se abre a sus espaldas, del interior surge una luz extraña y algunos ruidos misteriosos. El niño entra en el pasadizo. Desde aquel día Louis se marcha al desván siempre que puede, y se pasa las horas muertas jugando allí solo. A sus padres (Concha Cuetos y Fernando Hilbeck) acaba preocupándoles esa afición y su actitud tan cerrada, así que bajan con él y miran que hay allí: sólo una tapia de ladrillos y cemento. Los padres deciden cerrar la puerta del desván con un candado y le regalan un perro para que se distraiga. Al principio Louis se olvida al jugar con su nueva mascota, pero una noche el padre descubre que el candado ha sido abierto y que Louis está cerca de la puerta, éste responde: “Han sido ellos, los que están detrás de la puerta”. Al día siguiente Louis pide perdón a su padre y decide sincerarse contándole lo que le ha ocurrido de verdad:

**LOUIS:** Te cogí las llaves de la mesa, todo ha sido tan extraño y tan horrible (...) todo ha sido tan real, pero es absurdo (...) bajé al sótano a buscar mi armónica, la puerta crujió, me acerqué a ella y la abrí y no había ladrillo, había luz, mucha luz, entré. No sé si asustado o asombrado, no sé si queriendo o no, y las luces, eran las luces de unos grandes ojos que hipnotizaban. Había muchos ojos, yo había cogido un sable, creo que tuve miedo. Después se hizo la oscuridad y unas voces espantosas dijeron venir de los abismos de la tierra, de los mares ocultos, negros de fango. Me dijeron que han subido y que se preparan para vivir en la superficie; y después se hicieron las luces o lo que fuese, me dijeron que se alimentarán de nosotros y que, si les ayudaba, no me harían daño. Me hipnotizaron, salí y encontré mi armónica, por la noche tuve miedo de que salieran y bajé a vigilar la puerta, así estuve todos los días y todas las noches con el sable. No os lo quería decir porque os reiríais de mí, eso fue lo que pasó.

Su padre le dice explica que simplemente fue una pesadilla. Pero Louis asegura que no se quedó dormido. Esa noche ha asistido a cenar con ellos el novio de la hermana de Louis, Silvia, y están charlando sobre que éste estudia Biología, el fútbol, sus gustos en música y literatura. De repente el padre decide

que Louis debe estar presente en esas conversaciones aunque como dice, Silvia, “le aburren”. El padre decide ir a buscar a Louis al sótano y descubre la puerta cerrada con el perro llorando y con un sable tirado en el suelo, le llama: “Louis, Louis, ¡Dios mío! (entra música) no puede ser (grita) Louis, Louis, Louis (su voz cada vez más lejana)”. Una luz lo ciega. La madre y Silvia oyen los gritos y salen corriendo del salón hacia la puerta del sótano. Se hace zoom hasta primer plano del novio y se inserta un fundido a negro. Llegan los padres del chico y preguntan adónde se han ido los padres de Silvia pues venían expresamente a visitarlos; éste explica que hace más de media hora que se han ido; sus padres responden que eso es una falta de educación y deciden marcharse. Una vez solo en el salón, el joven decide acercarse a la puerta del sótano. En plano subjetivo se muestra la puerta mientras se oye en off una especie de animal que sube las escaleras, la puerta se abre, se produce un fundido a negro y comienzan los créditos finales.

### **6.10.3. Aspectos formales y narrativos:**

El montaje, la narración y la planificación, a excepción de algunos planos generales muy picados –casi cenitales– en los que se muestra el salón de la casa; y otros subjetivos en los que se simula que Louis observa desde el otro lado de la puerta encerrado mediante máscaras que hacen que el plano quede en negro a ambos lados; también el uso del zoom para enfatizar en varias escenas. Destaca un plano secuencia en el que se muestra la casa de noche: desde el plano detalle del reloj se va abriendo a plano general y después se realiza un *travelling* por la habitación y el pasillo de la casa hasta llegar al despacho del padre en el que ésta escribiendo y fumando cerrando el encuadre hasta terminar en un primer plano del personaje.

La puesta en escena es sobria, siempre en interiores, dentro del hogar. Se intenta recrear una atmósfera de suspense y acercarse al género del terror y de ciencia ficción especialmente a través de la música, pues se ha utilizado el famoso tema compuesto por Bernard Herrmann para la película *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960). Por último cabe destacar el inicio del dramático, que a diferencia del resto de estos programas dirigidos por Molina, se inserta un gancho. Esto es, aparece una primera escena en la que se abre a negro sin



sonido y después se pasa a un plano de Louis bajando las escaleras del sótano mientras la cámara le sigue, desde un plano subjetivo con encuadre picado se observa al chico revolver entre trastos buscando algo hasta sacar un sable y un sombrero y se pone a hacer posturas delante de un viejo espejo. De repente se oye cómo una puerta se abre y Louis se queda paralizado, golpes en la puerta y cómo se cierra ésta, zoom sobre la cerradura, comienza la música de *Psicosis*, fundido a negro y aparecen los créditos.

#### **6.10.4. Análisis de las representaciones:**

##### **6.10.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La acción transcurre en la contemporaneidad, en torno a 1977, que es su fecha de producción y emisión. No se indica el lugar pero puede ser España, por las referencias a las costumbres como el fútbol. La acción transcurre completamente en interiores, en diferentes estancias de la casa. Un elemento que desconcierta es que el adolescente protagonista se llame “Louis”, como se indica en la sinopsis del diario *ABC*, sin embargo en el dramático la pronunciación puede denominarlo de forma castellanizada como “Luis”; de hecho el resto de nombres que se mencionan son castellanos.

##### **6.10.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

El personaje protagonista es Louis, un adolescente despierto e inquieto que un día empieza a obsesionarse con unos ruidos que oye en el sótano. El cariño hacia su familia es recíproco, de hecho, hace guardias por las noches ante la puerta del sótano para proteger a sus padres y a su hermana de los posibles peligros. Finalmente la incredulidad del padre hace que la vida de Louis y de su familia termine en tragedia.

##### **6.10.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

Este dramático es interesante desde el punto de vista de género en tanto se muestran las tareas domésticas cotidianas realizadas por las mujeres —“amas de casa”—; uno de las primeras escenas es la de la madre (Concha Cuetos) sentada en el sillón del salón cosiendo. El resto de escenas ella aparece cocinando siempre —haciendo una tarta, café...-, incluso preparando la comida mientras habla ella sola. Es muy interesante la secuencia de la cena de la hija y

el novio con la familia, pues ellas, madre e hija, se dedican a poner la mesa en la cocina -el mantel, etc.- mientras su novio y su padre hablan en el salón sobre fútbol, mostrando una clara división sexual de los espacios. Por otro lado, hay otras interpretaciones posibles, pues el género de la ciencia ficción siempre se presta a dobles sentidos. Una lectura podría entender la historia como el viaje iniciático o de madurez del protagonista –su padre le obliga a estar presente en las conversaciones de adultos porque debe acostumbrarse- que abandona el mundo feliz de la infancia para adentrarse en el mundo más oscuro de la madurez. Al mismo tiempo se muestra un choque generacional entre padre e hijo, e incluso entre el padre y el futuro yerno. La conversación del joven novio de Silvia muestra las diferencias en los gustos y costumbres. Éste es un intelectual, estudiante de Biología de la que habla apasionadamente, amante del jazz, lector ávido y no bebedor de alcohol; por su parte el padre le obliga a tomarse una copa y a hablar de fútbol. Ese choque generacional, o la incompreensión del padre hacia su hijo -al no creer su historia sobre los seres malignos que habitan el sótano y que desean matarlos- los llevará a la muerte, no sin antes darse cuenta de que su hijo decía la verdad.

#### **6.10.4. Adaptación literaria:**

En realidad no se sabe si el guion lo escribió la propia Josefina Molina o Juan José Plans, pues en los créditos sólo se indica “Original de Juan José Plans”. Juan José Plans (1943-2014) fue un periodista, locutor de radio, escritor de cuentos y novelas. Como escritor es autor de casi cuarenta libros, y su nombre figura en más de treinta antologías nacionales y extranjeras, habiendo sido traducida su obra a diversos idiomas. Como escritor se especializó en el género fantástico, de ciencia ficción y de terror. También trabajó en radio y en televisión como guionista, e incluso como actor ocasional. Como guionista en ficción televisiva, fue el creador del espacio *Crónicas fantásticas* (TVE2: 1974) y autor de diversos guiones para el espacio de dramáticos Original (TVE2: 1974-1975); su texto *El juego de los niños* inspiró a Narciso Ibáñez Serrador para su película *¿Quién puede matar a un niño?* (1976). Como escribió varias colecciones de relatos cortos y adaptó clásicos de los géneros citados para radio y televisión, el dramático que se aborda aquí, *La puerta*, no tiene una fácil ubicación. Tal vez se trata de un cuento perteneciente a alguno de sus

volúmenes recopilatorios de cuentos o bien de un guion específicamente escrito por él para el espacio *Palabras cruzadas* (TVE2: 1977).

#### **6.10.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

No se han encontrado referencias bibliográficas sobre el dramático ni sobre el espacio *Palabras cruzadas*. Sí que se ha obtenido la crítica de Enrique del Corral (“Crítica diaria”, *ABC*, 28/06/1977: 120), de la que a continuación se adjuntan algunos pasajes:

Nada más abrir cámaras para emitir *La puerta*, de Juan José Plans (Dramático, TVE2) se advirtió el “estilo Josefina Molina”. Es un estilo hondo, riguroso, muy personal que trasciende aunque se trate de un guion convencional. La historia de suspense de *La puerta* es buena y está bien trabada. Tuvo espléndida correspondencia en la dirección de actores (...) que “son mejores” cuando, como ahora, cuentan con una buena dirección. Todo el proceso de producción fue correcto y la realización una expresión de “dramático de suspense” bordeando el terror al estilo Ibáñez Serrador. Lástima que estas creaciones televisuales queden reducidas al ámbito del Segundo Canal, y en hora poco propicia porque coincide con la segunda edición de Telediario, que tiene audiencia masiva. Dios quisiera que en el futuro esquema se cuide más, o mejor, se cuide de una dichosa vez esto de las “competencias.

Como es habitual en sus críticas, Del Corral alude a la buena ejecución de Josefina Molina y destaca la correcta realización dentro del género del suspense, comparándolo con el estilo de Narciso Ibáñez Serrador. Esta comparación es interesante pues Molina ya había abordado previamente el género del terror y del cuento gótico a principios de los setenta con las adaptaciones de *El hundimiento de la casa Usher*, de Edgar Allan Poe y *La casa del juez*, de Bram Stoker, ambos para el espacio *Hora 11* en 1970; así como *Vera* en 1971, también para ese programa. La sugestiva adaptación de *Vera*, sobre un cuento de Auguste Villiers de L’ Isle-Adam y con guion de Lola Salvador, tuvo tal éxito televisivo que propició el debut de la directora en la pantalla grande con el largometraje *Vera, un cuento cruel* (1973).

## 6.11. *El camino*

### 6.11.1. Ficha técnica de la serie:

<b>Título</b>	<i>El camino</i>
<b>Dirección y realización</b>	Josefina Molina
<b>Guion</b>	Josefina Molina, Jesús Martínez de León
<b>Reparto</b>	Fernando Aguilera, Enriqueta Carballeira, Francisco Casares, Félix Rotaeta, Amparo Valle, Paco Sañudo, Alicia Hermida, Amparo Baró, Antonio Gamero, Paloma Hurtado, Pedro Luis del Castillo, Fernando Sánchez Polack...
<b>Blanco y negro / Color</b>	Color
<b>Duración</b>	30 min. (c/capítulo)
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	17-21/04/1978
<b>Franja horaria de emisión</b>	15:20 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Novela</i> (TVE1: 1963 -1983)
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	Posguerra española
<b>Ambientación espacial</b>	Molledo (Cantabria)
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, sobre la novela <i>El camino</i> de Miguel Delibes (1950).
<b>Observaciones</b>	- Premio Mejor Realización en el XV Festival Internacional de Televisión de Praga en 1978.

#### **6.11.2.1. Argumento de la serie:**

*El camino* cuenta las vidas y peripecias de diferentes vecinos de un pequeño pueblo cántabro tras finalizar la Guerra Civil. Aunque se trata de una serie coral, destaca el protagonismo de un niño, llamado Daniel “el mochuelo” (Fernando Aguilera), que debe dejar su pueblo natal para irse a estudiar a Madrid. Éste sirve de hilo conductor entre las historias de los demás habitantes, personajes como sus amigos Roque “el moñigo” y Germán “el tiñoso”, Mariuca, el cura Don José, el maestro Don Moisés, su propio padre, que es quesero; Quino “el manco”, La Mica, y las hermanas “Guindillas”.

#### **6.11.2.2. Argumento y fecha de emisión de cada episodio:**

##### **11.a) *El camino: Primer episodio***

- **Fecha de emisión:** 17/04/1978.

##### **- Argumento del episodio:**

A lo largo de su última noche de estancia en su pueblo natal, el niño Daniel, apodado “el mochuelo”, recuerda los acontecimientos y las personas que han marcado su vida. Por su mente va pasando revista a sus mejores amigos Roque “el moñigo” y Germán “el tiñoso”, a sus padres, a Paco “el herrero” y Quino “el tabernero”; a Sara, la hermana de “el moñigo”; y al maestro Don Moisés.

En este primer episodio tienen protagonismo Lola e Irene, las hermanas “Guindillas”, solteras y dueñas de un ultramarinos. Desde la tienda están al tanto de todo lo que sucede en el pueblo al tiempo que enredan y calumnian sobre los vecinos. Irene (Alicia Hermida) tiene 36 años y se enamora del joven Dimas (José Luis Sanjuán), su hermana Lola (Amparo Baró) le advierte de que en realidad ese hombre se burla de ella y que todo el mundo lo comenta. Aun así Irene se escapa con el joven, produciéndose el escándalo y Lola acude llorosa al párroco Don José (Antonio Gamero), para contarle las terribles pesadillas que sufre desde que su hermana se escapó con Dimas. Al cabo de un tiempo Irene vuelve a la casa arrepentida. Se estima conveniente adjuntar el diálogo del reencuentro entre las hermanas, pues constituye el final del episodio:

**IRENE:** Aunque pecadora y todo he vuelto a casa, ¿me perdonas, Lola?

**LOLA:** Pasa.

(Irene se echa a llorar desconsoladamente, explica que no se casará con él y que no se ha quedado embarazada porque ella no puede tener hijos).

**LOLA:** Has tirado la honra, la tuya, la mía y la de nuestros benditos padres.

**IRENE:** Las mujeres feas no tenemos honra, desengáñate, me lo dijo.

**LOLA:** La reputación de una mujer es lo más importante de su vida, ¿lo sabías? (...) Entonces, ¿estás dispuesta? (...) Guardarás luto el resto de tu vida y tardarás cinco años en asomarte a la calle. Esas son mis condiciones, ¿las aceptas?

**IRENE:** Sí, las acepto.

**LOLA:** Puedes quedarte entonces.

Lola lava los pies a Irene mientras ésta le explica que Dimas “Ha sido un canalla, quería mi dinero (...) Yo estaba enamorada (...) Se acabó el dinero, se acabó Dimas, luego me dejó tirada como a una perdida”. Lola le contesta que debe confesarse pero Irene no quiere porque le da vergüenza. En ese momento llegan las clientas a la tienda con ánimo de cotillear sobre el regreso de Irene, ahí finaliza el episodio.

### **11.b) *El camino: Segundo episodio***

- **Fecha de emisión:** 18/04/1978.

- **Argumento del episodio:**

El escándalo entre Irene “la guindilla” y el joven empleado de banca Dimas es motivo de burlas en el pueblo para sufrimiento de las hermanas, sin embargo, para los jóvenes del pueblo, Daniel “el mochuelo” y sus amigos, el suceso carece de importancia, más atentos a jugar y a probar el saber de las postillas. Una noche van a jugar a la propiedad de un indiano que posee un coche de lujo y son sorprendidos por su hija, la Mica (Ivonne Sentis), una hermosa joven de la que Daniel se enamora platónicamente. Daniel va a cazar con su padre (planos de las aves planeando entre los valles que recuerdan a las de Félix Rodríguez de la Fuente); juega a la petanca con sus amigos y con Quino. Entonces se narra cómo Quino “el manco” (Juan Santamaría) perdió la mano con un hacha mientras su hermano hacía leña y su historia de amor, pues se casó con Mariuca (Enriqueta Carballeira), una mujer enferma con la que tuvo una hija, la niña Uca-Uca. Pero antes de que se casara, otra mujer del pueblo,

la Josefa (Paloma Hurtado) estaba enamorada de él. Se muestra la boda de Quino con Mariuca y su banquete de celebración -con bailes y canciones autóctonas-, el cual se vio truncado por el suicidio de la Josefa, que se arroja al río. Mariuca falleció tísica a la semana de dar a luz, dejando a Quino sólo al cuidado de su hija.

### **11.c) *El camino: Tercer episodio***

- **Fecha de emisión:** 19/04/1978.

- **Argumento del episodio:**

Se muestra cómo Daniel y sus dos amigos juegan en las vías del tren quedándose sin pantalones; cómo son castigados en el colegio por el maestro Don Moisés (Félix Rotaeta); cómo juegan en la hierba con una lupa y se fuman un cigarrillo; cómo orquestan el romance entre el maestro y Sara –la hermana de Roque “el moñigo”-; y cómo se tumban por las noches en la hierba a observar el cielo estrellado. Un día la Mica ve en el camino a Daniel y le invita a subir en su coche para acercarlo a la iglesia y ella le pide que por la tarde lleve unos quesos a su casa. Se cuenta una de las misas en la que Daniel es monaguillo, durante el sermón el párroco Don José intenta crear un ambiente feliz entre los habitantes pero los amores y odios entre los vecinos hacen difícil este cometido. Tras la misa, las feligresas junto a Don José proponen crear un centro recreativo para que los jóvenes se diviertan sin pecar y en el que se puedan exhibir películas morales. Lola “la guindilla” se postula como presidenta de una comisión para elegir qué películas se van a proyectar.

### **11.d) *El camino: Cuarto episodio***

- **Fecha de emisión:** 20/04/1978.

- **Argumento del episodio:**

Siguiendo la idea propuesta de crear un cineclub, el párroco Don José y Lola “la guindilla” proyectan con gran éxito películas religiosas con la intención de que los jóvenes se diviertan sin pecar. Incluso se postulan como censores cuando los proveedores les empiezan a enviar películas no religiosas –Lola propone meter la mano en mitad del proyector para evitar que vean las escenas o dejar una bombilla encendida en la sala-. Finalmente el cineclub es un fracaso, y Lola “la guindilla” sale a “patrullar” con una linterna por el monte

para sorprender a las parejas y evitar que pequen. Lola es atacada por los jóvenes pero Quino “el manco” la salva y se enamoran, así que deciden casarse. Una vez recobrada la normalidad, y coincidiendo con la festividad de la patrona del valle, “Nuestra Señora del Camino”, el párroco Don José, el maestro Moisés y Lola “la guindilla” preparan a los niños del colegio para constituir un coro que actúe durante la misa en honor de la patrona. Lola intenta dirigir el coro de la iglesia con los niños del colegio, pero no tiene paciencia con éstos. Al final se celebra la misa con el éxito del coro de Lola. A la salida de la misa Daniel saluda a la Mica y descubre que ésta tiene novio, lo cual le provoca tristeza.

### **11.e) *El camino: Quinto episodio***

- **Fecha de emisión:** 21/04/1978.

- **Argumento del episodio:**

Daniel “el mochuelo” conversa con Irene “la guindilla” sobre la vida. Después de unos planos de los paisajes del valle y de las cascadas del río, se muestra a Daniel y a sus amigos jugando entre las rocas pero Germán “el tiñoso” cae de cabeza en una poza, quedando malherido. Daniel avisa a su padre y el médico les dice que es grave, pues al poco tiempo fallece. Su madre prepara el traje de comunión y lo amortaja. Sus amigos lo velan. Al día siguiente todas las mujeres están en la sala contigua rezando el rosario por el niño, mientras Daniel pasea pensativo por el bosque y mata a un pájaro, al que deposita entre las manos del muerto. El pueblo cree que es un milagro, siendo el más incrédulo el párroco que lo niega. Se realiza el funeral. Daniel va con su padre a despedirse del herrero, del resto de los vecinos, y sobre todo de su amigo “el moñigo”. Una vez en casa, su madre le ayuda a preparar la maleta con las sábanas y las ropas. Daniel, muy triste, no quiere irse de su pueblo porque “no le interesa el progreso” sino el valle. Su madre llora pero dice que les ha costado mucho dinero conseguir pagar su colegio. A la mañana siguiente Uca-Uca se despide de él bajo su ventana, Daniel mira su maleta y en un primer plano mirando a cámara comienza a llorar, sobre ese plano se insertan los títulos de crédito.



### **6.11.3. Aspectos formales y narrativos:**

En esta serie Josefina Molina no experimenta formalmente, tanto el montaje como los tipos de planos y encuadres son clásicos, pues no hay que olvidar que esta adaptación se encuentra dentro del espacio *Novela*. Como excepción destaca la escena del banquete de la boda en el segundo episodio: los planos son con cámara en mano, lo que dota a la escena de un tono documental, un documental sobre las costumbres y bailes autóctonos. En cuanto a la narrativa, sí que aparece algún *flashback*, de hecho, en el texto de Delibes la historia no es lineal sino que el relato se construye mediante el uso de la analepsis, de los recuerdos de Daniel. Lo que más destaca en este apartado es la puesta en escena, cuidada al detalle, siendo abundantes las escenas en exteriores. Los escenarios en los que está rodada la serie son naturales, y en su búsqueda de la recreación de la novela, el rodaje se trasladó al lugar donde Delibes sitúa la acción, de forma que incluso el sonido es directo.

### **6.11.4. Análisis de las representaciones:**

#### **6.11.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

La serie está ambientada en la España rural en la época de la posguerra. Como la novela, se trata de la posguerra más inmediata, evidenciándose la miseria y la pobreza, y sobre todo el malestar social y la represión. Aunque no hay referencias geográficas explícitas, los críticos han identificado el lugar con Cantabria, en concreto con el pueblo de Molledo, donde Delibes pasaba sus veranos cuando era niño.

#### **6.11.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

Daniel “el mochuelo” tiene once años y es un niño curioso y sensible. Es feliz en el valle pero debe irse a la ciudad a estudiar, pues sus padres se han sacrificado mucho para conseguir pagar sus estudios por lo que no puede negarse. Está enamorado platónicamente de la Mica, una joven rica hija de un indiano, que fuma y conduce coches. Daniel reniega del “progreso” pues él disfruta de los paisajes y de la naturaleza pero no tiene más remedio que resignarse e ir a la ciudad.

#### **6.11.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

En *El camino*, Josefina Molina focaliza gran parte de la acción en los personajes femeninos, a pesar de que la novela de Delibes sea coral. Se podría decir que, además de la historia del protagonista Daniel “el mochuelo”, los personajes más desarrollados son los de “las hermanas Guindillas”, que si bien en la novela de Delibes son tres, aquí aparecen sólo dos. Las Guindillas, cuyas tramas permiten articular las del resto de personajes, son dos hermanas de mediana edad solteras que regentan el ultramarinos del pueblo. Lola “La Guindilla mayor” (Amparo Baró) es la más religiosa, se pasa el día en el confesionario y persiguiendo a los jóvenes por la noche “para que no pequen”. También organiza las actividades de ocio (exclusivamente religiosas) de los vecinos junto a Don José (Antonio Gamero), quien a su vez es la única autoridad política del pueblo. Una de esas noches en las que Lola hace su ronda con la linterna por prados y bosques para evitar que los jóvenes se manoseen, es atacada por varios de ellos que la intentan tirar al río. “Quino el Manco” (Juan Santamaría) la defiende, y se enamora de ella; pues es un hombre viudo que dice “necesitar una madre” para su pequeña hija, Uca-Uca (Azucena López Conde). En definitiva, Lola es la salvaguarda de la moral cristiana, encarnando la represión sexual y la censura, ya que también junto al cura censura escenas de las películas que se proyectan en el pueblo. En cambio, su hermana Irene “La guindilla menor” (Alicia Hermida) se enamoró de un atractivo joven con el que se fugó del pueblo, pero una vez que se le acabó el dinero, la dejó. Irene regresó al pueblo deshonrada bajo el asilo de su hermana Lola, que entre otros castigos, la obliga a vestir de luto durante el resto de su vida.

Lo interesante de esta miniserie es ver cómo Josefina Molina focaliza el relato en los personajes femeninos de la novela de Delibes, creando una galería de personajes femeninos de la posguerra rural que suponen una dura crítica. Contraponiéndose así al alegato tradicional de que el mundo rural es la arcadia feliz frente a los males de la civilización, en boga en discursos

audiovisuales en la época, como las películas de Paco Martínez Soria<sup>82</sup>. La realizadora crea un retrato amargo de una serie de mujeres subordinadas a los maridos, cuyo fin último es casarse y tener hijos, siendo la institución familiar y la moral católica los pilares básicos de su existencia. Una crítica al patriarcado y a la sombra del franquismo, los cuales también están simbolizados en la única figura política del pueblo: el “párroco-alcalde”, más cercano al agnosticismo que cualquiera de los feligreses. Molina muestra cómo la mujer de la posguerra estaba subordinada a las costumbres patriarcales a través de la organización de los espacios. Los personajes femeninos aparecen siempre en las casas y en las iglesias, de forma que las mujeres quedan reducidas al espacio privado, en contraposición al espacio público, dominados por los varones: la cantina. En ese sentido resulta significativa la secuencia de la marcha fúnebre y del entierro de Germán “El Tiñoso” (Pedro Luis del Castillo), al que sólo acuden los hombres del pueblo. Como excepción hay un único personaje femenino presente en el funeral: la niña Uca-Uca (a la que Molina subraya con diversos planos). Su presencia puede entenderse en tanto a que aún no ha alcanzado su condición de mujer y por eso sí puede asistir a la ceremonia.

Atendiendo a la representación del cuerpo, y partiendo de la idea de que los cuerpos se constituyen como una suerte de metáforas de la sociedad a la que pertenecen, cabría pensar que los personajes femeninos de la serie representan un modelo de feminidad paradigmática de la española rural de la época. Así, la intención de Molina en su miniserie es también la de crear un personaje metafórico y colectivo. Las mujeres, de sempiterno luto de pies a cabeza, viven uniformadas, evocando a la imagen de las plañideras, figura que además coincide con la más rancia tradición, con la “España negra”. El luto es omnipresente dado que todas las mujeres del pueblo, a pesar de no estar de luto obligatorio como Irene “la guindilla”, visten con ropas largas y oscuras, dando la sensación de que todas las mujeres del pueblo son ancianas.

---

<sup>82</sup> Para un análisis sobre los discursos articulados en las películas de Paco Martínez Soria, ver el capítulo de Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio “Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine español durante la Transición española (1973-1983)” (2005).

El cuerpo aparece como un “topos” velado, nunca mostrado. Las mujeres son mostradas como colectivo unitario, sin voz, y en caso de tenerla, debe ser la voz de la rectitud y disciplina católica como la de Lola “la guindilla”. De lo contrario, será castigada, como su hermana Irene al encierro en la casa, o al destino trágico, como el personaje de Josefa (Paloma Hurtado). Los cuerpos-texto funcionan aquí como metáfora de la realidad histórica de España, el fantasma del franquismo y de la posguerra, y ejemplos existenciales de la condición femenina tradicional.

Por eso, uno de los momentos más significativos será el dramático desnudo del cuerpo de Josefa, una mujer que despechada por la boda de su amado –Quino, “el manco”- con otra mujer, se suicida lanzándose al río desnuda. Josefina Molina rueda la escena mediante un montaje paralelo con las escenas de la boda y con el plano secuencia de Josefa caminando mientras se desprende de sus ropas mientras en *voice-over* suena las canciones populares que cantan las mujeres con panderetas durante la celebración. A modo de ritual, Josefa camina con lentitud hasta el acantilado quitándose prenda por prenda, unas ropas que por otro lado son de vivos colores, algo que resulta significativo: pues ella junto a la Mica son las únicas vecinas del pueblo que no visten de negro riguroso.

Josefa se suicida arrojándose al río ante todo el pueblo, convirtiéndose en una suerte de “Ofelia” en busca de libertad, pues su suicidio también es un acto de liberación, de ahí que muestre su cuerpo. Así, la dialéctica del cuerpo mostrado y el cuerpo no mostrado es uno de los ejes de la serie: los cuerpos ocultos/mostrados aludiendo a la libertad femenina. Son, aplicando el concepto de Sontag (2007), las imágenes de los cuerpos violentados los que sirven de memoria histórica. El plano del desnudo frontal de Josefa, a pesar de lo breve de su duración, resulta muy significativo, pues no olvidemos que ese mismo año, 1978, se abolía la censura. Toda una declaración de intenciones por parte de Molina, teniendo en cuenta que se trataba del medio televisivo (en concreto de TVE1) y que, por tanto, el desnudo integral sería mostrado sin censuras ante una alta audiencia.

La directora también evidencia en algunos personajes masculinos aquello que se ha dado en llamar crisis de la masculinidad, algo habitual en los nuevos personajes masculinos de la Transición, y que asimismo supone una crítica desde la perspectiva de género en tanto propone problematizar la masculinidad hegemónica. En *El camino* el hombre en crisis está reflejado en el personaje de Quino “El Manco”, quien vive frustrado por la muerte de su esposa y tiene dificultades para criar a su hija pequeña. Asimismo su falta de mano es una carencia que también afecta a su masculinidad. Su anhelo por encontrar una esposa, auspiciado por la presión de los vecinos del pueblo, lo lleva a casarse con Lola “la guindilla”, circunstancia que tampoco le dará la felicidad. Quino es incapaz de hacerle frente a su nueva esposa, y a pesar de su arrepentimiento por ese matrimonio, no tiene más remedio que resignarse. Molina muestra esta cuestión Molina en la escena en la que Lola da dos tortazos a la hija de Quino por perderse en el bosque mientras él la observa con desagrado e impotencia.

También resulta revelador el final de la serie, cuando Irene “la guindilla” habla con el joven Daniel “el mochuelo” y ambos se preguntan “¿por qué está organizado así el mundo?”, pregunta que puede entenderse como una clara alusión al patriarcado y a la moral reaccionaria franquista. Ambos están descontentos, pues él es obligado por su padre a irse a estudiar a la ciudad-y así para prosperar-; mientras que Irene vive bajo las leyes patriarcales de su devota hermana mayor. De esta forma, no sólo las mujeres se presentan como víctimas de las prácticas sociales represivas del franquismo, sino también los hombres, incluidos los más jóvenes como “el mochuelo”. Molina viene a decir, como en el diálogo final entre el protagonista e Irene que la herencia social y patriarcal del régimen es una tragedia unánime, y que el pueblo no es esa arcadia feliz y sin corromper que representa la moderna ciudad. En este sentido, Josefina Molina da la vuelta a la propuesta discursiva de las entonces populares comedias costumbristas, encarnadas por el “proverbial” Paco Martínez Soria. Unas comedias que, por otra parte, eran defensoras nostálgicas del patriarcado rural frente al desconcierto de las modernidades de la Transición (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2005: 45-47); de forma que Molina compone una crítica a las costumbres de la España de provincias.

El análisis sobre el tipo de estereotipos femeninos que plantean los personajes de la serie se pueden entender desde dos vertientes. Por un lado como una crítica, como personajes contruidos para desprenderse de concepciones ultraconservadoras profundamente arraigadas, en este caso las mujeres de luto del pueblo, entre las que se incluyen “las guindillas”, quienes a pesar de su antagonismo, ambas pueden interpretarse como víctimas de dicho sistema patriarcal. Una segunda vertiente las entendería como nuevas representaciones que plantean una renovada identidad y un referente más real y más libre para las mujeres de una sociedad que ya ha iniciado su andadura hacia la democracia, como el personaje de la joven Mica.

Con *El camino* Josefina Molina muestra un tratamiento de los personajes femeninos diferente evidenciando su compromiso feminista. Es evidente que la realizadora articula una serie de discursos que hacen referencia a la cuestión del género, del mismo modo que es significativo que en la gran cantidad de reseñas, reportajes y entrevistas dedicados al estreno de la serie en 1978 se señale siempre que la primera adaptación a la pantalla la hizo otra mujer: Ana Mariscal en 1963. Una circunstancia que da pie en las entrevistas a que Molina hable sobre si la serie contiene reflexiones sobre el papel de las mujeres o si tiene pretensiones feministas, pues se asume ese presupuesto al haber sido llevada a la pantalla por mujeres realizadoras.

#### **6.11.4. Adaptación literaria:**

Es la adaptación de la novela *El camino* de Miguel Delibes (1950). Es una de las obras más importantes del escritor vallisoletano y está considerada como una de las obras maestras de la narrativa contemporánea. Entre los cambios que más llaman la atención de la adaptación de Molina es el peso narrativo con el que dota a las hermanas “guindillas”, siendo la obra original de carácter más coral. No obstante, como se indica en el siguiente apartado, existe bibliografía específica sobre la serie que analiza los cambios en la adaptación. Cabe resaltar que esta serie fue premiada en el Festival Internacional de Televisión de Praga en 1978 a la “Mejor dirección”, y tuvo gran repercusión mediática.

#### **6.11.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

La obra televisiva de Josefina Molina apenas ha sido analizada por parte de la academia a excepción de la citada serie *Teresa de Jesús* -cuyas referencias se han citado en el estado de la cuestión- y la presente serie *El camino*. Si bien hay otras publicaciones que la citan o la tratan de forma tangencial, a continuación se citan las investigaciones en las que la serie es el objeto de estudio. En primer lugar aparece “La literatura proyectada por una lente feminista: Josefina Molina y la adaptación cinematográfica”, de Susan Martin-Márquez (1994). Por otro lado, Concepción Fernández Soro realiza un análisis comparativo entre la adaptación de Ana Mariscal y la de Josefina Molina (2010); mientras que Raquel Cuesta González compara la serie con la novela original en su artículo “Literatura y el serial televisivo. *El camino* de Delibes en imágenes” (2012). Por último cabe señalar el trabajo más exhaustivo –y más extenso- sobre la serie que es el “Capítulo 3: *El Camino*. Un relato traducido en miradas” (2013: 75-140) de la tesis doctoral *Las imágenes de Josefina Molina: de la escritura literaria a la audiovisual*, escrita por Elvira Muro. No obstante, el único trabajo que aborda la serie desde una perspectiva de género es el artículo de Susan Martin-Márquez (1994).

## 6.12. *Rosaura a las diez*

### 6.12.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Rosaura a las diez</i>
<b>Dirección y realización</b>	Josefina Molina
<b>Guion</b>	Josefina Molina
<b>Reparto</b>	Irene Gutiérrez Caba, Francisco Merino, Enriqueta Carballeira, Joaquín Hinojosa, Luis Politi, Julieta Serrano, Alicia Hermida, Ángela Rosal, Chelo Vivares, Cristina Torres, Tito García, Eugenio Ríos, Adolfo Thous.
<b>Blanco y negro / Color</b>	Color
<b>Duración</b>	79 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	22/07/1979
<b>Franja horaria de emisión</b>	22:20 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Escrito en América</i> (TVE1: 1979)
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	No explicitado.
<b>Ambientación espacial</b>	No explicitado (década de 1960 aprox.).
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, basado en la novela homónima (1955) del escritor argentino Marco Denevi.
<b>Observaciones</b>	- Lola Salvador también adaptó la obra. - XX Festival Internacional de Televisión de Montecarlo.



### **6.12.2. Argumento del dramático:**

Camilo Canegato (Francisco Merino) se acerca a la pensión “La madrileña” con el propósito de alquilar una habitación. La pensión en la que habitan otros huéspedes es regentada por Milagros (Irene Gutiérrez Caba), una mujer viuda y con tres hijas, a las que les gusta chismorrear. Doce años después Camilo pasará a ser considerado como un miembro más de la familia, debido tal vez a su carácter reposado y tímido, a su estado de soltero y a que no tiene familia propia. Todos le consideran entregado únicamente a su trabajo de pintor restaurador de cuadros, sin ninguna relación social y menos de tipo amoroso. Sin embargo un día, seis meses antes de que comience la historia, el cartero entrega en la pensión una carta perfumada dirigida a Camilo. Los sobres llegan puntuales cada miércoles y Milagros y las hijas leen las cartas a escondidas. La persona que las envía firma con el nombre de Rosaura, él lo confiesa y cuenta a las mujeres que se trata de una joven a la que le encargaron dibujar un retrato y con el paso de las semanas, se fueron enamorando (les enseña el retrato de una hermosa joven).

Durante una cena en la pensión, llaman al timbre y para sorpresa de todos es Rosaura (Enriqueta Carballeira), Milagros y el resto de inquilinos la reciben con ilusión y la agasajan, después deciden casarse. Sin embargo, Rosaura es encontrada muerta y cada uno de los personajes tendrá que dar a la policía su propia versión de la historia. De esa forma se va conformando una historia compleja porque cada testigo hace su propia declaración sin que el espectador pueda conocer la verdad hasta el final, pues algunos acusan a Camilo como el asesino y otros no. Milagros da una versión amable de Camilo pero otro inquilino, Reguel (Joaquín Hinojosa) tiene una perspectiva muy diferente, pues él lo describe como un hombre oscuro asegurando a la policía en su declaración que fue él el asesino. Otra de las declaraciones es la de la señorita Eufrosia (Julieta Serrano) que habla de Elsa Gatica (Alicia Hermida), la mujer de la limpieza de la hospedería. Elsa trabajaba en La Madrileña desde hacía varios años y amaba a Camilo; limpiaba su cuarto y le servía la comida, pero cuando se enteró de que existía Rosaura, su predilección por él desapareció. Una noche Eufrosia, cuyo dormitorio era contiguo al de Camilo, escuchó cómo una mujer le chantajeaba pidiéndole todo el dinero.

En la última parte se descubre una carta desaparecida de Rosaura que Elsa guardaba cuya letra no se parecía al resto de las que Camilo recibía. Estaba escrita por Marta Correga a su tía, que era lavandera en la pensión y usó el nombre de “Rosaura” para esconder su identidad. Acaba de salir de prisión, estuvo cinco años, y no tenía perspectivas de encontrar un trabajo. Fue a la casa de una amiga, llamada Iris (Ofelia Angélica). Rosaura / Marta (la voz de Enriqueta Carballeira) narra en off la carta que escribió a su tía:

Cuando me vi en la calle comprobé que estaba peor fuera que dentro (...) Estuve buscando a Enrique, me dijeron que lo han visto en el hotel Medialuna, estuve acechando por los alrededores pero no apareció, pregunté y me dijeron que no le conocían. Me acordé de Iris, y aunque era rebajarme demasiado, en mi situación no estaba para escrúpulos. Me redimió con muchos aspavientos, me ofreció alguna ropa y un carnet a nombre de Marta Correga, así que ya sabe, me llamo ahora Marta Correga. A mí me olía mal la generosidad de Iris y no me equivoqué. Todo fue bien al principio. Volví a ser la de antes. Me arreglé el pelo, la cara y las manos. “Ponte guapa” me aconsejaba la puerca y cuando estuve guapa mostró las intenciones. Una noche entre ella y dos tipos que la frecuentaban, me propusieron la cosa: querían empupilarme, chulearme. Parece que forman una banda y que el jefe es un tal “Turco”. A este Turco no tengo el gusto de conocerle personalmente porque nunca apareció por la casa de la Iris. Empezaron con buenas palabras, mansitos, pero cuando yo me negué y les dije lo que pensaba de ellos, me amenazaron con el Turco como si me amenazaran con la muerte. Me pegaron y me dejaron encerrada cuando les dije que iba a denunciarlos. (Secuencia en la que roba el dinero de Iris y escapa de un hombre subiéndose a un autobús) ¿Qué iba a ser de mí? Me senté en un banco y entonces me saltó su nombre en medio de mis tristes pensamientos, así de golpe me acordé. Casi grité su nombre: “Camilo Canegato”, sí tía, Camilo Canegato, ¿se acuerda?, aquel infeliz de la Pensión La madrileña al que usted le planchaba los cuellos duros y, que como andábamos mal en esos momentos, usted le dio una foto mía, le invitó al apartamento y le convenció de que me frecuentase y que yo le acepté medio en broma. Él me miraba con odio pero cada ocho días volvía. Lo aguantaba por el dinero, creo que el Quique jugó un año entero a las carreras con lo que yo le sacaba a Canegato (Se repite la escena de la llegada a la pensión ¿Vive aquí Camilo Canegato?) y aquí comienza, tía, lo que deseaba contarle.

Marta quería encontrar a Camilo solamente para recuperar su dinero, y si fuera necesario incluso se casaría con él. Se maquilló y fue a La Madrileña, cuando llegó los inquilinos salieron del interior de la casa llamándola Rosaura, ella no entendía por qué la llamaban así. Cuando “Rosaura” llegó a La Madrileña Camilo intentó ignorarla pero ella le chantajeaba –de hecho, Reguel escucha cómo Canegato la llama “puta” en su habitación- y, como no podía contar la verdad, a pesar de todo se casaron y fueron en coche a un hotel para pasar la luna de miel. En la habitación del hotel Rosaura comienza a reírse de él y lo vuelve a chantajear, forcejean y Camilo intenta asfixiarla encima de la cama pero salió corriendo del hotel, chocando en la puerta contra Reguel.

No obstante, cuando salió ella estaba viva, pero cuando Reguel entró con la policía, Rosaura estaba muerta. En ese lapso de tiempo, el hombre que estaba esperando en la puerta de entrada del hotel, fue quien subió y la mató, pues se trataba de “el Turco”. En realidad “Rosaura” nunca existió y todo fue una serie de casualidades. En resumen, en un hotel aparece asesinada una mujer. Se suceden las declaraciones de los testigos y al final, para completar el rompecabezas, aparece una carta que la víctima dejó a medio escribir antes de ser asesinada. El título procede de la hora a la que Rosaura –las diez de la noche- llega a la pensión.

### **6.12.3. Aspectos formales y narrativos:**

A pesar de que la puesta en escena también está cuidada al detalle, y algunos encuadres son llamativos –por ejemplo los planos de la comisaría mientras interrogan a los testigos son muy picados así como el uso profuso de planos cenitales- lo más interesante es el montaje. Se trata de todo un ejercicio narrativo con un planteamiento similar al de la película *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950). Esto es, como en dicho largometraje japonés, se utiliza el denominado “enfoque narrativo múltiple”, el cual se da cuando más de dos personajes cuentan los mismos sucesos desde distintos puntos de vista y desde su propia interpretación. En este caso a través del recurso del *flashback* se muestran las diferentes perspectivas y las historias cruzadas. Un experimento narrativo en el que incluso las escenas se repiten desde diferentes

encuadres según el testigo; en definitiva, una narración que resulta compleja debido también al reparto coral, cuya resolución no se produce hasta el final.

#### **6.12.4. Análisis de las representaciones:**

##### **6.12.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

No se indica, pero se entiende que se trata de España, no obstante, el comisario que interroga a los testigos es argentino, algo que resulta confuso. Sobre este punto era consciente Josefina Molina, que indicaba en una entrevista a *Tele-Radio* ("*Rosaura a las diez* de Marco Denevi", *Tele-Radio*, nº 1122, 1979: 18-19): "Son actores españoles que, lógicamente, hablan con acento español, aunque hay un actor argentino. Pero esto es secundario (...) Lo de utilizar actores argentinos me parecía muy arriesgado. Yo lo que hago es trasplantarlo todo a mi propio ambiente, sin meterme en camisa de once varas. Tenía que darle mi propia visión". La acción está ambientada en la contemporaneidad del dramático: la década de los setenta, y la mayor parte de la acción está rodada en interiores: la pensión, el hotel. A excepción de las escenas en las que se relata la salida de la cárcel de Rosaura y su periplo hasta llegar a la tensión.

##### **6.12.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

El protagonista de la historia presumiblemente es Camilo Canegato, un hombre de mediana edad, con barba y sombrero, reservado más que tímido, que se dedica a la restauración de cuadros. Carece de familia y amistades, llegó a la pensión La Madrileña donde residió durante doce años, y cuya dueña y el resto de inquilinos se convirtieron en su verdadera familia. Dependiendo el personaje, la versión sobre la personalidad de Camilo es completamente diferente. Algo trastornado en su fantasía de escribirse a sí mismo cartas de amor perfumadas fingiendo que son de una mujer imaginaria, desde la perspectiva de género, es un personaje interesante. En primer lugar porque su masculinidad resulta afectada o cuestionada. En la carta de Rosaura a su tía, que en el apartado de resumen del argumento, se ha adjuntado prácticamente de forma íntegra, ésta lo describe como un "infeliz" al que aceptó como cliente "medio en broma. Él me miraba con odio pero cada ocho días volvía".

Camilo confiesa a la policía que para romper su rutina y la “indiferencia” y que si mostraba que una mujer se mostraba interesada en él atraería a las hijas de Milagros poniendo como símil el trozo de carne podrida que se arroja en un gallinero y que en el momento que una gallina lo picotea, todas van detrás. Sus palabras son las siguientes: “Yo lo inventé para quebrar la ley de la indiferencia, yo no era para ellas el tío solterón, mucho por todavía, yo era para ellas el hombre sin sexo y sin instintos delante del cual pueden hablar de sus cosas y de los hombres como si estuvieran solas. Y yo sentía mi carne y mi sangre, yo vivía mi carne y mi sangre”. En ese sentido, su masculinidad está afectada, es un varón emasculado y quiere romper con esa tendencia. No obstante, él ya había frecuentado prostíbulos sintiendo una relación de amor-odio por Rosaura. Por su carácter, Rosaura también lo extorsiona y chantajea, siendo la escena del hotel elocuente:

**ROSAURA:** al fin solos. Le voy a escribir a mi tía para que se venga a vivir con nosotros (ríe) y esta vez no vas a poder robarme la carta. Con la copia del registro civil no puedes hacer lo mismo, te advierto que me he enterado aunque figure con nombre falso, el matrimonio es válido. Si me abandonas, vas a tener que pagarme una mensualidad (ríe) pobrecito, ¿te gustaría que Matilde estuviera aquí en mi lugar, eh? (ríe)

(Forcejean y Camilo la estrangula).

**CAMILO:** Pero cuando yo apreté aquella garganta sentí una cosa horrible, sentí una cosa caliente, enorme, viva, que se agitaba y se revolvía, luchaba. Un relámpago de lucidez estalló en mi cabeza y desperté (...) La mujer aún vivía. Respiraba compulsivamente y me miraba con terror.

**ROSAURA:** Has querido matarme.

Así pues, Camilo se siente emasculado ante ella y reacciona con violencia, pues desde su mentalidad machista no concibe ese juego de poder. Un poder que por otro lado, como se analiza en el siguiente apartado no es tal, pues Rosaura ha sido prostituta.

#### **6.12.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

Desde una perspectiva de género, la trama se basa en la violencia de género. Rosaura es una mujer que ejerce la prostitución de forma obligada por su tía, y posteriormente tras un período en la cárcel, desamparada busca refugio en la

casa de su amiga Iris, que al mismo tiempo es explotada sexualmente por “el Turco” y sus secuaces. Las marcas en las manos que observa Milagros silenciosamente sitúan el relato ante el drama de las mujeres maltratadas y el desamparo social que sufren, así como la mirada de terror de la propia Rosaura tras ser agredida por Canegato. Una vez sale de la cárcel Rosaura no tiene a quién acudir, sólo a Iris, esta situación demuestra esa vulnerabilidad de un colectivo de mujeres en exclusión social que no tienen modo de empoderarse. A pesar de que Canegato es un hombre en principio no violento, se demuestra que su relación entre cliente-prostituta inevitablemente lleva a la violencia, pues es una pugna por el dinero y en el fondo una relación de poder.

La inexistencia de un marco jurídico que amparase no sólo a las prostitutas sino también a las mujeres maltratadas por sus parejas, es decir en torno a la violencia de género, pivota en el trasfondo del dramático. En sus memorias, Molina indica que “La rodé apenas aprobada la Constitución y poco antes de las primeras elecciones generales dentro de la legalidad democrática” (2000: 77). Este dato es interesante porque efectivamente vincula el texto a una reivindicación de los derechos de las mujeres y su desamparo ante un marco jurídico que no contemplaba hasta entonces la igualdad. Al mismo tiempo, la directora explica que “Con un presupuesto ajustado, *Rosaura a las diez* es uno de mis trabajos para televisión que más estimo” (200: 78), en el cual se planteó:

Extraer todo lo que de universal e intemporal pudiera contener el relato de Denevi: el sistema de espejos que contiene toda relación humana, el cruce de intereses personales en la interpretación de los hechos, el ‘nada es verdad ni es mentira, sino del color del cristal con que se mira’, el desconocimiento de nosotros mismos y la imposición a la ligera, por la sociedad, del papel que hay que desempeñar. La peripecia de *Rosaura a las diez* podía ocurrir en cualquier lugar y en cualquier tiempo (2000: 77).

En definitiva una denuncia sobre la crudeza de la violencia de género en un momento en el que se aprobaba la Constitución. Constituye una visibilización del problema del maltrato a las mujeres, de su vulnerabilidad ante la sociedad y de la prostitución entendida como violenta y desempoderante.

Como dice Molina, “La peripecia de *Rosaura a las diez* podía ocurrir en cualquier lugar y en cualquier tiempo”, las mujeres morían a causa en lo que entonces se denominaban “crímenes pasionales”.

#### 6.12.4. Adaptación literaria:

*Rosaura a las diez* (1955), del escritor argentino Marco Denevi, es una celebrada novela de trama policial y multiplicidad de enfoques, que ya en 1958 había sido adaptada al cine por el realizador argentino Mario Soffici. Es importante indicar que TVE ya había realizado previamente una adaptación de la mano de Luis Sánchez Enciso en la realización y de Lola Salvador en el guion, *Rosaura a las diez* (TVE2: 1972), para *Teatro de siempre*. La autora de la presente investigación puede visionar dicha adaptación de forma que se puede indicar como relevantes un par de puntos<sup>83</sup>.

En la adaptación escrita por Lola Salvador la acción transcurre en Buenos Aires y la dueña de la pensión está encarnada por Susana Mara, esta circunstancia permite realizar conexiones. Susana Mara, que había trabajado en TVE en el tardofranquismo –como actriz, entre otros espacios, en *Novela*, *Hora 11*, *Teatro de Siempre* y *Meridiano 71° Oeste*<sup>84</sup>–, fue la ideóloga del espacio *Escrito en América*. Éste fue un proyecto de adaptación de obras literarias latinoamericanas que, como señala Palacio, “sufrió una historia tortuosa en los pasillos de Prado del Rey” (2012: 284). Televisión Española ofreció finalmente trece adaptaciones emitidas en el verano de 1979, pero con diferentes cambios de horario en su programación “motivado por una baja aceptación en los paneles de audiencia, constataba mucho menos los defectos de *Escrito en América*, aunque existieran, que el poco esmero de TV en acercar al espectador una serie temática y narrativamente arriesgada (...) se vio gravemente perjudicada por la inestabilidad que caracteriza a RTVE durante la primera etapa postfranquista” (Peña Ardid, 2010a: 335). En 1979

<sup>83</sup> Resultaría muy interesante en futuros análisis realizar una comparación exhaustiva entre ambas adaptaciones, pues este apartado no tiene ese cometido.

<sup>84</sup> Como actriz, Susana Mara ya había trabajado con la guionista Lola Salvador en los dramáticos *La vida interior* y *Un secreto más* (TVE2: 1971), para *Meridiano 71° Oeste*. La autora de esta investigación puede visionar ambos. Resulta muy interesante cómo en los dos dramáticos se articulan discursos de género relacionados con cuestiones de raza y clase, pues por ejemplo *La vida interior* cuenta la vida de Hipólita (Mara), una mujer cubana –negra– que ejerce de criada en una casa de la alta burguesía, profundizando en su subjetividad.

Susana Mara publica en *El País* una entrevista<sup>85</sup> realizada por José Ramón Pérez Ornia donde repasa el “via crucis” que supuso llevar a cabo la serie. Como promotora del proyecto, Susana Mara se convirtió, según sus propias declaraciones, en embajadora y agente literaria a la vez, pues, gracias a sus contactos y amistades personales, consiguió los derechos de 170 obras de escritores hispanoamericanos. En este sentido, aunque el destino maltratado de la serie se debiera a un cúmulo de circunstancias políticas y económicas, también es interesante reflexionar desde una perspectiva de género sobre los problemas que Mara, como mujer creadora, tuvo para sacar adelante ese proyecto.

*Rosaura a las diez* costó siete millones, un presupuesto muy barato pues no sólo el ajuste venía impuesto desde TVE, sino que la propia directora quería que así fuera: “Algunos compañeros, José Luis Cuerda, Fernando Méndez-Leite, Manuel Pérez Estremera y yo, nos planteábamos que, puesto que no éramos un país rico, el despilfarro no parecía el camino más adecuado para salir de la miseria; sin embargo, creíamos que no era preciso gastar cantidades exageradas de dinero para obtener productos dignos y no exentos de calidad, de más de una hora de duración” (2000: 77-78).

En cuanto a los cambios que Josefina Molina introduce en su adaptación, cabe señalar principalmente la supresión de los elementos “mágicos” en pos de crear un relato realista, dado que el texto original puede vincularse a la tradición literaria del realismo mágico. Molina desmenuza el engranaje de su adaptación (“*Rosaura a las diez* de Marco Denevi”, *Tele-Radio*, nº 1122, 1979: 19):

He huido de todo lo que pudiera ser considerado como... mágico. En realidad, las cuestiones de la mente tienen más de realismo que otra cosa. La gente se apropia de lo que hay de “mágico” en los demás y lo hace suyo (...). Se podría hablar de un problema inicial de estilo, que comienza siendo un naturalismo costumbrista para, a continuación, pasar a un “desmelene”

---

<sup>85</sup> José Ramón Pérez Ornia “*Escrito en América: dos años y medio de peregrinaje televisivo*”, *El País*, 09/02/1979: 29. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1979/02/09/cultura/287362805\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1979/02/09/cultura/287362805_850215.html) (Acceso 10/09/2015).



romántico jocosos; posteriormente, hay una declaración atormentada de un personaje, algo de tipo psicologista, para terminar con una voz en *off* que es la realidad última.

Asimismo, la directora y guionista tuvo que hacer una adaptación del lenguaje del texto original. “Había un problema inicial. Esta novela está escrita en Argentina y se apoya mucho en el lenguaje, por lo que planteaba un problema de tipo coloquial. Ten en cuenta que yo tenía que utilizar actores españoles y rodar en España” (1979: 19). Además, Molina explica que no conocía el mundo de Denevi por lo que su propósito se concentró en sustraer todo lo que de universal hubiera en la novela “de manera que lo que se cuenta pudiera suceder en cualquier lugar y en cualquier tiempo” (1979: 19). Por último, en la entrevista Molina señala que llegó a la conclusión de que su visión de la realidad es muy diferente de la de los autores latinoamericanos. “No nos conocemos, aunque te parezca muy tópico, que existen varias interpretaciones de la realidad y cada uno de nosotros ve las cosas de una manera. Pero, además, lo que he pretendido es mantener la intriga de la novela” (1979: 19).

#### **6.12.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

*Rosaura a las diez* como producción fue seleccionada en 1980, dentro del apartado dramático, para representar a España en la vigésima edición del Festival Internacional de Televisión de Montecarlo. Por esta circunstancia sí que se ha encontrado material en *ABC* y en *Tele-Radio*. Asimismo, como referencias académicas que aborden el espacio *Escrito en América*, se pueden señalar los trabajos arriba mencionados de Palacio (2012: 284-288) y de Carmen Peña Ardid (2010a). A continuación se exponen los puntos de esos textos que resultan más interesantes.

En primer lugar, Enrique del Corral escribió sobre el dramático en diversos artículos para *ABC* debido a su pertenencia a *Escrito en América* y a su participación en Montecarlo. Se expone a continuación un extracto de uno de esos artículos (“Monte-Carlo en directo. *Rosaura*”, *ABC* 05/02/1980: 110) que dan muestra de las opiniones que circulaban en torno a las adaptaciones y al programa:

*Rosaura a las 10*, con subtítulos en francés, ha vuelto a gustarme mucho y seguirá gustándome, digan lo que digan los Jurados. Lo que no sé bien es si los espectadores habrán comprendido bien el fondo, el trasfondo, la enjundia, la razón de este original de Marco Denevi, bien adaptado por Josefina molina, quien ha dirigido y realizado el programa con enorme autoridad y sentido de la responsabilidad. Es uno de los trabajos que prefiero de la laureada regista porque salvó con tacto e inteligencia evidentes los no pocos escollos del cuento. Pero comprendo que el diálogo es fundamental para aprehender la esencia y justificar presencias y vivencias. No es ningún secreto que, en estas cosas, las traducciones, por buenas que sean, pierden...; mejor dicho, hacen perder el sentido del original. Lo indudable para mí es que la narrativa gráfica es coherente y muy televisiva. No en vano fue de lo mejor, si no lo mejor, de la controvertida serie *Escrito en América*, cuyos altibajos en su producción fueron debidos, en gran parte, a la suerte del director de turno y, por supuesto, al autor de las adaptaciones.

Dada la repercusión del dramático debido al Festival, Josefina Molina fue entrevistada en la revista *Tele-Radio* ("Josefina Molina, al Festival de Montecarlo", *Tele-Radio*, nº 1155, 1980: 3 y 23-24), en la cual repasa las vicisitudes de *Escrito en América* y las causas que según ella hicieron fracasar la aceptación de la audiencia:

Básicamente en la programación, que estuvo mal planteada. No se eligieron los mejores textos de cada autor, no se trabajaron los guiones, no se eligieron adecuadamente los realizadores y no se buscó una coherencia interna de temas a tratar. Además, la hora no era la oportuna, ni se lanzó la serie como se suelen lanzar este tipo de programas, explicando a la gente por lo menos qué es lo que va a ver (1980: 24).

La directora indica en esa entrevista que a pesar de todo, su dramático fue "uno de los programas que mejor se ha vendido de la serie" (1980: 24). La profesora Carmen Peña Ardid, que ha analizado en profundidad el programa *Escrito en América*, aborda someramente *Rosaura a las diez* calificándola como una "estupenda versión":

Con guion de la propia directora y fotografía de Francisco Fraile (...) La reconstrucción de las circunstancias que llevan al asesinato de Rosaura, del que se culpa al soltero Camilo, a través de las visiones de cinco personajes que se alojan en la misma pensión, tuvo otra de sus mejores bazas en las interpretaciones de Irene Gutiérrez Caba, Francisco Merino, Enriqueta Carballeira, Joaquín Hinojosa, Luis Politi o Julieta Serrano. Muy bien acogida por los espectadores, este episodio de la serie es uno de los que ha conocido más reposiciones en televisión española (2010a: 342).

En este sentido es importante destacar que este dramático de Josefina Molina ha sido uno de los más conocidos por el público y que más reposiciones en televisión española de la serie *Escrito en América*.



## **CAPÍTULO 7**

### **ESTUDIO DE CASO 3: LOLA SALVADOR**

## 7.1. *En la vida y en la muerte*

### 7.1.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>En la vida y en la muerte</i>
<b>Dirección y realización</b>	Alfonso Ungría
<b>Guion</b>	Salvador Maldonado
<b>Reparto</b>	Amparo Soler Leal, Jack Taylor, Antonio Casas, Yelena Samarina, Nélida Quiroga, Charo López, Carlos Ballesteros
<b>Blanco y negro / Color</b>	Color
<b>Duración</b>	61 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	21/05/1974
<b>Franja horaria de emisión</b>	22:00 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	<i>Los libros</i> (TVE1: 1974-1977)
<b>Género</b>	Drama
<b>Ambientación temporal</b>	S. XIX (1848)
<b>Ambientación espacial</b>	Indeterminado (Reino Unido)
<b>Adaptación literaria</b>	Ficción biográfica / Adaptación de <i>Cumbres borrascosas</i> , de Emily Brontë (1847)
<b>Observaciones</b>	Reseña en ABC

### 7.1.2. Argumento del dramático:

Relato sobre la vida de la escritora británica Emily Brontë (Amparo Soler Leal). Comienza con una Emily en su madurez escribiendo su diario en un despacho mientras comienza a toser porque está enferma. Recuerda su infancia, cómo ella y sus hermanos eran unos precoces escritores, quienes escribían por juego y recitaban poesías para delicia de su padre, Patrick Brontë (Antonio Casas), vicario y escritor. Se cuenta cómo en la infancia fallecieron por tuberculosis María, la hermana mayor, y Elizabeth, la más joven; así como la madre de los seis, llamada María. A la muerte de ésta, su tía Elizabeth se ocupa de la educación de Emily, Charlotte, Anne y el único varón, Branwell, pero se niega a casarse con su cuñado, quien resignado a la soledad debido a su temprana viudez, se describe estricto en la educación de sus hijos (a los que hace formar militarmente) pero comprensivo. En el bosque y en las cumbres de las montañas, Emily y Branwell de niños se juran no abandonarse ni en la vida ni en la muerte. Sobre su juventud, Emily recuerda cómo su hermano ya adulto (Jack Taylor) marcha de casa para conocer mundo ante su dolor al sentirse abandonada.

Se describe también la gestación de la obra *Cumbres borrascosas* (publicada originalmente en 1847), que se muestra aquí autobiográfica, siendo precisamente la propia Emily y su hermano Branwell (Heathcliff en la novela) los protagonistas de un incestuoso romance. Posteriormente las tres hermanas, Charlotte, Emily y Anne, obtienen triunfos literarios -Charlotte escribe el prólogo de la novela de Emily- mientras que Branwell regresa al hogar desanimado y entristecido por el fracaso del estreno de su obra. Éste enferma pero su hermana le hace compañía en la cama, donde conversan sobre la novela y leen pasajes juntos -se inserta una dramatización (distorsionada) de la obra donde el protagonista levanta la losa del cementerio donde está su amada y se reúne con ella-. El padre interrumpe el diálogo de los hermanos y dice que la novela de Emily es un desafío a la razón; y se muestra incomprensivo ante la relación de sus dos hijos. Muere Branwell y después de su entierro, Emily sube a la cumbre donde juraron no separarse. Finalmente, la acción regresa al comienzo del dramático: con una Emily que continúa su vida encerrada en su despacho acosada por los recuerdos tormentosos y los sentimientos. Enferma

se corta al romper el cristal de la ventana, pues en una alucinación cree ver a su hermano tendiéndole la mano y cae al suelo muerta.

### **7.1.3. Aspectos formales y narrativos:**

*En la vida y en la muerte* experimenta continuamente con la estructura narrativa, que juega en diferentes niveles. Por un lado, se muestra la vida de la escritora en su madurez, que a su vez recuerda su infancia y su juventud-*flashbacks*- en los que a su vez se insertan recreaciones de ciertas escenas de *Cumbres borrascosas* -pasajes interpretados por Charo López como Catherine y Carlos Ballesteros como Heathcliff-. Aunque la planificación es tradicional en lo referente a planos generales y cortos, en determinadas escenas, los planos quedan escorzados, y se abusa de los planos contrapicados, por ejemplo en la escena final en la que Emily cae al suelo. Por último, destaca el uso de imágenes oníricas, por ejemplo, el dramático comienza con primerísimos planos de los niños mirando a cámara mientras se escuchan susurros en *off*. En definitiva, se trata de un complejo juego narrativo –intertextualidad- y de una experimentación con la imagen en determinadas escenas que por su surrealismo se podría calificar como arriesgada o atrevida.

### **7.1.4. Análisis de las representaciones:**

#### **7.1.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

El espacio se sitúa en Reino Unido, concretamente en Yorkshire si se atiende a la biografía de Emily Brönte, en la campiña inglesa, desde principios del siglo XIX -pues ésta nació en 1818- hasta mediados. En *off* se indica: “19 diciembre 1848”, fecha del fallecimiento de la escritora. La mayor parte de la acción transcurre en espacios interiores, pues no hay que olvidar que se trata de las memorias de Emily Brönte, recluida en casa por la enfermedad y la depresión debida a la muerte de su hermano-amante. No obstante, se cuenta con diversas escenas en exteriores, como el juramento entre los hermanos en las montañas a plena luz del día en referencia a los pasajes de *Cumbres borrascosas*; la recreación de la escena del cementerio de Heathcliff; y el entierro de Branwell también ubicado en las mismas montañas. Esta escena de Emily en soledad, viuda en definitiva por las montañas recordando a su hermano es importante pues en la biografía sobre la escritora se indica el



funeral como el lugar donde contrajo el resfriado –más tarde tuberculosis- que terminaría con su vida.

#### **7.1.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

La protagonista es la reconocida escritora británica Emily Brontë. Al tratarse de una ficción de carácter biográfico, se cuenta tanto la infancia como la juventud y madurez del personaje, en este caso fallecida a los treinta años. Es una mujer culta, escritora, de clase acomodada, con un gran mundo interior, melancólica aunque también apasionada y fuerte. Ella misma se reconoce así al haber asistido en su niñez a la muerte de sus dos hermanas y su madre. Enamorada incestuosamente de su hermano, Emily lucha contra las convicciones morales y religiosas, tanto propias como las de su alrededor. Su padre desaprueba los pasajes más apasionados de su novela, aunque subrepticamente está manifestando la desaprobación por la relación de sus hijos. Finalmente la enfermedad, la soledad y la tristeza acaban supuestamente con la vida de la escritora. Las relaciones familiares son el eje de las tramas. Por un lado, resulta importante el romance prohibido con su hermano Branwell, un amor que está destinado a no serlo aunque hay dos escenas en las que se simula un apasionado beso en la boca entre los dos hermanos. Los seis hermanos en su infancia como en su madurez tienen una buena relación, se llaman entre ellos “genio Tally”, “genio Annie” y “genio Emy”. En la trama ubicada en el “presente” destaca el amor de Emily y Charlotte –quienes se siguen llamando con esos apodos-, esta última muy pendiente de la enfermedad de su hermana, con la quien conversa sobre la salud, la muerte, el arte y sobre el prólogo que ésta está redactando para la obra de Emily.

#### **7.1.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

En primer lugar, se trata de la biografía de una de las escritoras más relevantes de la literatura universal, es decir, es de las pocas mujeres que se encuentra en el canon literario. En segundo lugar, se exhibe una profunda reflexión sobre la subjetividad de las mujeres partiendo de una figura tan representativa. Se asiste a los sentimientos de una mujer cuya pasión está prohibida pero que al mismo tiempo se rebela contra la sociedad. Se define a sí misma como una mujer valiente, cuando le pregunta su hermana Charlotte si tiene miedo a las

puertas de su muerte, Emily responde: “Yo nunca lo he tenido, a una Brontë no debe asustarle la muerte, ha sido una fiel compañera”. También es una mujer independiente, económicamente como escritora de éxito – las tres hermanas publicaron en sus inicios bajo pseudónimos masculinos, el de Emily era “Ellis Bell”- y soltera. Desde luego una vida provocativa o fuera de la norma para la época, sobre lo que Emily declara a su hermana Charlotte: “Papa dice que desafío a los dioses, que mi independencia alcanza grados de perversión (...) Si esto es la muerte, comprende que es una aventura que quiero vivir sola”. Es interesante porque la soltería y la falta de descendencia no son vividas por Emily como una carga ni algo en lo que se pare a reflexionar, sus pensamientos sobre la maternidad son inexistentes. Su obra, el placer de la escritura y su proyecto vital están por encima de su destino vital como mujer. Ella advierte: “Hoy me han asaltado con renovada furia mis versos y mis fantasmas... es un excelente síntoma de salud”. En lo referente a temas tabú, cabe señalar por supuesto, el incesto, aunque también se podría incluir el deseo femenino.

#### **7.1.4. Adaptación literaria:**

Si bien no se basa específicamente en *Cumbres borrascosas*, el relato incluye pasajes de la obra. Sin embargo, Luis Miguel Fernández en su artículo sobre la serie *Los libros*, “Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición” cita *En la vida y en la muerte* como la adaptación de *Cumbres borrascosas* (2010: 121), de la que señala que con las excepciones de otros capítulos, este tampoco llevó prólogo (2010: 128). Sin embargo, más adelante, Fernández indica, que dentro del espacio *Los libros*, hubo diferentes fórmulas: “el documental biográfico (*Poe o la atracción del abismo*), la ficción narrativa (*Este lado del mar, Platero y yo*), la ficción narrativa de intencionalidad documental (*Una crónica de Madrid*), la ficción biográfica (*En la vida y en la muerte, El mundo es como no es, El retrato de Dorian Gray*), y, la más abundante, la simple recreación del texto literario de partida precedida de una presentación previa a cargo del ‘busto parlante’ o de una voz en off” (2010: 135). Así, se puede clasificar como “ficción biográfica”. En este sentido, dado el carácter del texto, se puede pensar que el dramático se basó en la biografía más famosa de las hermanas Brontë, la de Charlotte por la novelista victoriana

Elizabeth Gaskell: *The Life of Charlotte Brontë* (1857). En todo caso, se está ante un dramático cuyos textos originales son de autoría femenina, lo que suscita interés desde la perspectiva de género, no sólo por el texto original sino también por el énfasis por contar la vida de una mujer escritora victoriana. Es decir, como indican Gilbert y Gubar, las hermanas Brontë<sup>86</sup> se inscriben en una “tradición literaria manifiestamente femenina, una tradición abordada y apreciada por muchas lectoras y escritoras” (Gilbert y Gubar, 1998: 11).

#### **7.1.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

En el citado capítulo de Luis Miguel Fernández éste habla del episodio en términos de la autoría de Alfonso Ungría. Sobre el director reconoce un “modelo de representación cinematográfico, muy especialmente en la godardiana *Una crónica de Madrid* (...) aunque también en su brillante *En la vida y en la muerte*, con sus encuadres oníricos y esa recreación desmedida, por exageradamente melodramática, de ciertos fragmentos de *Cumbres borrascosas*” (2010: 136). Así como lo arriesgado de su temática, “En la vida de Emily Brontë que se nos narra de forma muy sucinta en *En la vida y en la muerte*, Alfonso Ungría deja ver una relación incestuosa entre la autora y su hermano Branwell” (2010: 132); que, por otro lado, es una característica del espacio *Los libros*: “esta presencia de comportamientos de los personajes y de resolución de los conflictos que contradecían la moral de la época es constante en toda la serie” (2010: 132).

Algo similar mantenía Juan de Mata, subrayaba la “delirante y distanciada recreación de fragmentos de *Cumbres borrascosas*” (1976). Estas apreciaciones tan valiosas del texto de Fernández no dejan de ser significativas en tanto que la guionista Lola Salvador –o Salvador Maldonado– no aparece mencionada. No es así en el caso de la reseña del popular crítico del ABC, Enrique del Corral. A pesar de calificar el episodio como el mejor del espacio: “*En la vida y en la muerte* nos ha parecido, por dirección-realización y por los matices de la interpretación, el mejor espacio de *Los libros* (ABC, 1974: 96); Del Corral condena el guion por la temática del incesto atribuyéndoselo a la

<sup>86</sup> Para un análisis pormenorizado de la obra de las hermanas Brontë, ver *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998).

guionista Lola Salvador Maldonado porque en realidad ha falseado los sentimientos de Emily por su hermano (ABC, 1974: 96), sin embargo, su nombre en los créditos aparece con el pseudónimo de “Salvador Maldonado”. En este sentido, parece haber un imperativo por atribuir a una mujer la autoría del texto; todas estas cuestiones resultan muy interesantes de cara a reflexionar sobre la autoría de los dramáticos<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> La reseña de Enrique del Corral será analizada posteriormente en el apartado de autoría.

## 7.2. Don Juan

### 7.2.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Don Juan</i>
<b>Dirección y realización</b>	Antonio Mercero
<b>Guion</b>	Salvador Maldonado y Juan Farias
<b>Reparto</b>	Luis, Ciges, Francisco Cecilio, Pedro Osinaga, Pepe Martín, María Garralón, Carmen Maura, José Vidal, Ketty de la Cámara, Agata Lys, Willy Rubio, Javier Campos...
<b>Blanco y negro / Color</b>	Color
<b>Duración</b>	30 min.
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	01/06/1974
<b>Franja horaria de emisión</b>	22:00 horas
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	Obra única
<b>Género</b>	Comedia / Musical
<b>Ambientación temporal</b>	S. XVI / Contemporáneo
<b>Ambientación espacial</b>	Plató de televisión
<b>Adaptación literaria</b>	Sí, basado en <i>Don Juan Tenorio</i> de José Zorrilla (1844).

<p><b>Observaciones</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Coreografía de Sandra Lebrocq y música de Adolfo Waitzman.</li> <li>- Rosa de Oro, Premio de la Ciudad de Montreux y Mención especial de la Crítica internacional del Festival de Montreux (Suiza) 1974.</li> <li>- Primer Premio al Mejor Programa de variedades del Festival de Hollywood 1975.</li> <li>- Nominada para los Premios Emmy 1975.</li> </ul>
-----------------------------	---

### 7.2.2. Argumento del dramático:

Con un tratamiento humorístico absurdo, más bien paródico y surrealista, y a partir de números musicales, se cuenta la realización y puesta en escena de un programa para televisión que versiona la obra *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1844). Los créditos iniciales son cantados mientras en imagen se asiste a un recorrido por los exteriores de los estudios de Prado del Rey hasta llegar al plató en el que transcurre la acción, que está apagado mientras una mujer limpia los suelos cantando. Seguidamente se encienden las luces y se muestran cómo se realizan los preparativos, los decorados, la iluminación, cómo trabajan los eléctricos, los cámaras, grúa, el maquillaje, las pruebas de los actores y los primeros momentos de la grabación... todo en números musicales; estos se alternan con las conversaciones -o discusiones- durante el rodaje entre el director de producción (Luis Ciges) y el realizador (Francisco Cecilio). Los diferentes intentos por llevar a cabo la obra se van frustrando. La primera pareja de Don Juan (Pepe Martín) y Doña Inés (Carmen Maura) con las indicaciones del director: “por favor, usted don Juan, apasionado, usted doña Inés, dulce como una tierna paloma” se va al garete porque el sillón tiene unos muelles que los hace saltar por los aire; otra pareja (Antonio Medina y María Garralón) no se sabe el texto y recita “tiroriro” a modo de versos; después siete parejas de don juanes y doñas Inés hace una coreografía con música yeyé y de chachachá.

A mitad del dramático (min. 14) se introduce un cartel de “Intermedio” y se muestran tres anuncios publicitarios ambientados en el siglo XVI, en esa línea del absurdo. El primero consta de unos espadachines que interrumpen su lucha para hablar de lo limpio que está el metal de una de las espadas, al más puro estilo de los anuncios de los sesenta, se parodia la actitud de los personajes que hablan maravillas del producto así como su interacción con la voz en off que les da la solución, en este caso el “limpiametales Espadol”. El segundo anuncio, consta de un corsé para mujeres llamado “cuadrado básico de Caitex”, y el tercero un caballo que se muestra con las características de un automóvil, por ejemplo se indica que tiene capacidad para toda la familia y aparecen adultos y niños montados en un coche, etc. Se inserta “Intermedio” y se vuelve a la acción en el plató.

Esta vez se muestra la realización de una escena en la que Don Luis y Don Juan (Pepe Martín), que recita una y otra vez con equívocos el final del acto cuarto: ¡Ulloa, pues mi alma así / vuelves a hundir en el vicio / cuando Dios me llame a juicio / tú responderás por mí!”. Don Juan dispara y no funciona, luchan con las espadas a cámara rápida y finalmente en el último parlamento de Don Juan, a éste se le caen las calzas y se queda ridículamente en prenda interior. Ese final no le gusta al productor (Luis Ciges): “ese final en el cementerio no gusta en el extranjero y mucho menos en un festival”, a lo que el director responde que tiene: “¡un final con garra, un final internacional, un final musical!” Así aparece en lo alto de la escalera un Don Juan (Pedro Osinaga) enfundado en un traje plateado bajando unas escaleras de colores mientras baila al son de un coro de mujeres –modelos- que canta “Everybody likes Don Juan”; atraviesa la fila de mujeres, después una fila de caballeros con espadas mientras él sólo porta en la mano un clavel rojo hasta llegar a Doña Inés (Ágata Lys) que está sentada esperándolo. Él le besa la mano pero deja de mirarla para quedarse prendado mirando a un rubio efebo que está situado de pie detrás de doña Inés.

Ante la situación, el director manda cortar porque si no tendrán “problemas con la censura”. De esa forma, el director obliga a volver a empezar “volvamos más atrás” pero en lugar de repetir la escena, se ve lo mismo pero

rebobinado hacia atrás. Don Juan entre gráciles saltos esquivo las espadas y llega al diván de Doña Inés, ésta se quita la toca, y deja al descubierto una melena rubia, que unido a su maquillaje, recuerda a Marilyn Monroe. Ella le hace “morritos” y ve que tiene un botón suelto. Ésta se lo comienza a coser provocativamente pero le pincha y éste, como si fuera un muñeco hinchable, comienza a desinflarse. El equipo asustado por el crimen, abandona rápidamente el plató, dejándolo a oscuras. La mujer de la limpieza que aparecía al comienzo del dramático vuelve a aparecer cantando ópera mientras pasa la escoba y recoge al Don Juan desinflado del suelo metiéndolo en el cubo de basura. En éstas un anciano que había aparecido a lo largo del rodaje intentando actuar llamado “el abuelo” y al que le decían más tarde, aprovecha la soledad del plató y comienza a bailar junto a una joven claqué al ritmo del canto de la señora de la limpieza. Finalmente aparecen los créditos.

### **7.2.3. Aspectos formales y narrativos:**

Se trata de una obra caracterizada por la originalidad del planteamiento. Un musical, que en realidad sitúa al espectador ante una metaficción –el uso de la metalepsis-, el juego entre el dentro y el fuera de la acción, de un Don Juan Tenorio que no es único sino múltiple, pues son diversos los actores que encarnan las escenas a cada cual más disparatada. Los números musicales mantienen una estética propia con los zooms, en ocasiones cercanas a la psicodelia con el atrevido uso del color. En cuanto a la narración, se podría calificar de circular en tanto comienza de la misma forma que termina con la señora de la limpieza barriendo el suelo del plató en soledad con apenas iluminación. Este personaje que interviene en mitad de una escena repitiendo las instrucciones del director, hace pensar que esa situación ya ha sucedido antes, y que anteriormente han sido muchos los intentos por llevar a cabo esta nueva adaptación del Tenorio para televisión. También es reseñable la escena que el director ordena repetir desde el principio (Don Juan debe bajar las escaleras bailando) pero que ante la sorpresa –ese mecanismo de extrañamiento- y se rebobina hacia atrás; o la escena de lucha con espadas que se muestra a cámara rápida. A nivel narrativo esa irrupción del “Intermedio” con una falsa publicidad, que además es una parodia de productos contemporáneos adaptados y contextualizados al siglo XVI. A nivel formal,



destaca el plano secuencia inicial desde el *travelling* en exteriores en los estudios de Prado del Rey, que posteriormente continúa en otro plano secuencia por los interiores de las instalaciones en los que la cámara recorre los pasillos mostrando donde están los estudios 1, 2, etc.

#### **7.2.4. Análisis de las representaciones:**

##### **7.2.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

Se sitúa en la contemporaneidad, en la década de los setenta, en los estudios de Televisión Española de Prado del Rey, en interiores, concretamente en un plató de televisión. Sin embargo, estas coordenadas se alternan con las recreaciones del Tenorio, que por otro lado, se muestran siempre como un artificio. Hay una intencionalidad por mostrar que en las escenas del Tenorio la acción transcurre en un plató y que todos los números musicales están coreografiados. Esto no deja de tener un trasfondo político si se atiende a los presupuestos brechtianos.

##### **7.2.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

Al ser una obra coral, no hay un personaje protagonista definido. Pero se podría tomar el “Don Juan”, construido por los diferentes actores torpes –pues ninguno consigue realizar una escena en condiciones- que interpretan al Tenorio y que a su vez son también actores. Desde una perspectiva de género, resulta muy interesante la visión crítica del personaje. En primer lugar, destaca el anuncio de un producto de limpieza para las espadas, dos –“viriles”- caballeros parodian las frases manidas de los comerciales protagonizadas por mujeres en los que resaltan las bondades y eficacia de los productos de limpieza. En otra escena, Don Juan queda sin calzas mostrándose en ridículo al quedarse en ropa interior ante la mirada de todo el equipo del rodaje. Y tal vez la escena más interesante desde este punto de vista, la escena final en la que el Don Juan interpretado por Pedro Osinaga es descaradamente homosexual, no exento de tópicos y estereotipos en su baile y ademanes. Al bajar provocativamente las escaleras, ataviado con un traje plateado de lo más llamativo, Don Juan danza con un clavel pero al llegar ante su amada Doña Inés, éste desvía su mirada hacia un joven mancebo rubio situado a su lado. El director, que se da cuenta de quién se ha quedado prendado su Don Juan,

interrumpe la escena a la orden de “¡corten!”, y el jefe de producción (Luis Ciges) pregunta “¿qué pasa ahora?”. El diálogo es el siguiente:

**DIRECTOR:** que vamos a tener problemas: pro-ble-mas.

**PRODUCTOR:** ¿Con quién?

**DIRECTOR:** Con la censura.

**PRODUCTOR:** ¡qué cosas dice usted, si estamos en la etapa de la apertura!

**DIRECTOR:** Sí, pero dese usted cuenta de que apertura rima con censura.

**PRODUCTOR:** no diga usted tonterías. ¡A rodar!

El director ordena volver “más atrás” y rebobinan la acción. Don Juan vuelve a bajar las escaleras con sus ademanes pero esta vez sí llega a sentarse junto a Doña Inés. Esta Doña Inés esta encarnada por la actriz Ágata Lys, que se quita la toca y deja al descubierto una melena a lo Marilyn Monroe con un maquillaje muy evidente, una apariencia lejos de la austeridad de la novicia del texto original. Doña Inés advierte un botón deshilachado del jubón y provocativamente –con un erotismo evidente- comienza a coser el botón, lo pincha y éste se desinfla como un globo porque no es ni más ni menos que un muñeco hinchable. El equipo atónito se asusta y huye abandonando el plató. Se pueden interpretar como una clara deconstrucción del mito de “Don Juan” tanto en la ridiculez de las escenas, como en su conversión en un personaje *queer* y en un “muñeco hinchable”. En este sentido, supone toda una trasgresión de una de las representaciones masculinas hegemónicas: el gran conquistador de cualquier ámbito social, el seductor incansable que es el mito de “Don Juan”. Mito y tradición, la figura del Don Juan, queda pues parodiada y desprovista de esa masculinidad dominante, desempoderada y reducida a un objeto, un objeto anclado en el más rancio imaginario patriarcal como es la “muñeca hinchable”, que además se pincha y es arrojado a un cubo de basura precisamente por una mujer: la estereotipada mujer de la limpieza.

#### **7.2.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

Además de la evidente crítica a esa masculinidad hegemónica, o deconstrucción del mito del Don Juan, resulta interesante también cómo se muestra a un personaje homosexual al que no se le reprende ni juzga,

simplemente se culpa a la censura por no poder mostrarlo. En esta línea también se encuentra la parodia de los espadachines que son trasuntos de las “amas de casa” que anuncian productos de limpieza.

En relación a las mujeres, hay dos escenas que llaman la atención. En primer lugar, el segundo anuncio. Como se indicaba se trataba de una parodia de productos ambientados en el siglo XVI pero con estética de la publicidad contemporánea. El anuncio se describe así: en plano general una mujer está sentada y cerca está un varón como si fuera el salón de un hogar. En off una voz femenina narra: “si usted se da cuenta de que ya no atrae a su ser amado, ha llegado el momento de tomar una decisión: realce su figura de una forma natural, cómoda y espontánea con el cuadro básico de Caitex, el diseño femenino de prestigio universal. Cuadrado básico de Caitex: Primavera para su cuerpo”, a corte aparecen dos mujeres gruesas enfundando a la esbelta mujer del inicio en un corsé entre grandes esfuerzos. Y después un plano detalle del producto. En este sentido, se exhibe la ridiculez de los productos destinados a reducir la figura de las mujeres, pues en el plano en el que las mujeres con grandes esfuerzos intentan embutir a la otra en el corpiño, en off se dice “de una forma natural, cómoda y espontánea”. En segundo lugar, la Doña Inés de la escena final, interpretada por una provocativa Ágata Lys, está muy lejos de los cánones del personaje. Además de quitarse la toca y dejar al descubierto una impresionante melena rubia, es la responsable del “asesinato” del Don Juan, pues es ella precisamente quien pincha y desinfla al personaje. En definitiva, es una mujer quien “mata”, ridiculiza o acaba con el mito, con la figura viril del Don Juan que no es más que un “muñeco hinchable”.

#### **7.2.4. Adaptación literaria:**

Difícilmente se puede calificar de adaptación del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1844). Se trata mejor dicho de un rodaje surrealista, compuesto por un realizador, actores y productores a cada cual más excéntrico, que pretende poner en imágenes, de la forma más libre, algunas escenas de la obra de Zorrilla pero no de una manera tradicional, sino en una versión bajo los parámetros del género musical.

### **7.2.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

Manuel Palacio ha reseñado la pieza en su libro: “Personalmente, creo que *Don Juan*, esa particular visión del mito literario con un cierto estilo proveniente del musical y con el deseo de mostrar las formas materiales en que se hacen los rodajes, es desde el punto de vista formal el mejor trabajo de toda la filmografía de Mercero” (2012: 30-31). Desde el punto de vista académico añade: “En la actualidad, está disponible en DVD y resulta de visión imprescindible para cualquier debate sobre temas tales como las relaciones cine/televisión, las adaptaciones literarias o, en suma, la historia de la creación audiovisual en la televisión española” (2012: 31). Estas afirmaciones sitúan al lector sobre el valor que esta pieza tiene en la Historia de la televisión en España. El autor contextualiza el dramático explicando que Antonio Mercero se ha movido en una órbita distinta de la de Marsillach o Armiñán y que son muchos sus éxitos televisivos, empezando por haber conseguido con *La cabina* un Emmy a una producción española. Los orígenes de esta pieza se deben a que, con la apertura política y con la finalidad de ganar premios internacionales, Mercero rueda esta versión en treinta minutos del mito de Don Juan en soporte cinematográfico y en color consiguiendo los objetivos, “pues logra la Rosa de Oro del Festival de Montreux (en aquel tiempo, el más reconocido festival del mundo), y llega incluso a ser nominado para los Emmy. Se emite en España el 1 de junio de 1974, justamente el día en que dimite Narciso Ibáñez Serrador” (Palacio, 2012: 30). Esta última idea es interesante pues el personaje del director, encarnado por Francisco Cecilio, es un claro trasunto de la figura de Chicho en su caracterización.

En cuanto a los valores políticos subyacentes, Palacio resalta la lectura materialista que puede realizarse de la pieza. “Es desde luego un film con huellas materialistas en el que las clases subalternas del rodaje –señoras de la limpieza, extras olvidados, hasta los eléctricos- se presentan en un rango superior a las clases altas de la producción de una película (realizador, productor, intérpretes)” (2012: 31). Y también indica que permite “una lectura audiovisual de la España de la apertura llevando a los límites lo que se podía decir” (2012: 31) poniendo como ejemplo el citado final de la versión en el que Don Juan de rodillas antes Doña Inés no puede evitar mirar con deseo al

apuesto criado: “La actitud es tan descarada, y siendo probablemente la primera vez que se ve algo así en la televisión española, que el director corta el rodaje y explica al productor y en consecuencia a todos los telespectadores que vamos a tener problemas porque apertura rima con censura” (Palacio, 2012: 31). En relación a esta idea, cabe señalar la reseña que hace Juan Carlos Ibáñez sobre *Don Juan Tenorio*, la versión de 1964 para Televisión Española realizada por Gustavo Pérez Puig, en la que explica que: “Desde sus inicios, Televisión Española responde a la tradición de representar ritualmente esta pieza en las vísperas del “Día de los difuntos”, uno de noviembre, aunque en ocasiones se introducen variantes de interés sobre el patrón clásico del mito” (2006a: 24). Esta idea es interesante porque, por un lado, permite reflexionar sobre las diferentes versiones que se han hecho en TVE sobre el mito.

En este sentido, la propia Josefina Molina estuvo preparando una adaptación del texto. En un artículo de la revista *Tele-Radio* (“*Rosaura a las diez* de Marco Denevi”, *Tele-Radio*, nº 1122, 1979: 18-19) se indica que “Josefina Molina, porque ella va a ser la encargada de dirigir el *Don Juan* de este año, allá por el mes de noviembre, como es habitual. ‘Este *Don Juan* que estoy preparando no es el clásico. Está basado en el libreto de la ópera de Mozart que, curiosamente, posee más sentido del humor que la propia obra de Tirso de Molina, en la cual a su vez esta nada”. Aunque finalmente esté proyecto no vio la luz, reflexionar sobre las diferentes versiones es importante porque si se atiende a la adaptación de Mercero y Salvador, supone toda una declaración de intenciones. En el año 1974 ellos iban a dar la vuelta a la tradición de representar el *Don Juan* adaptándola de la forma más innovadora posible, tanto desde el punto de vista de lo formal (los planos secuencias iniciales, los juegos con la narrativa, la estética colorida...) como del contenido (números musicales, parodia del texto de Zorrilla, publicidades cómicas, un *Don Juan queer* que resulta ser un muñeco hinchable, la metaficción del rodaje y sus cuitas...).

### 7.3. Las aventuras del hada Rebeca

#### 7.3.1. Ficha técnica del dramático:

<b>Título</b>	<i>Las aventuras del hada Rebeca</i>
<b>Dirección y realización</b>	Miguel Picazo
<b>Guion</b>	Salvador Maldonado y Juan Tébar
<b>Reparto</b>	Conchita Goyanes, Gabriel Jiménez, Pilar Muñoz, Adela Escartín, Luis Barbero, Juan Margallo, Pepe Carabias...
<b>Blanco y negro / Color</b>	B/N
<b>Duración</b>	30 min. (c/capítulo)
<b>Cadena</b>	TVE1
<b>Fecha de emisión</b>	Del 22/01/1976 al 6/05/1976
<b>Franja horaria de emisión</b>	18:30 horas (Periodicidad semanal: jueves)
<b>Programa / Serie / Obra única</b>	Serie (13 capítulos)
<b>Género</b>	Infantil / Juvenil
<b>Ambientación temporal</b>	Contemporáneo / Fantástico
<b>Ambientación espacial</b>	España / Fantástico
<b>Adaptación literaria</b>	No
<b>Observaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Creadora de la serie: Lola Salvador</li> <li>- Decoración: Ana del castillo</li> <li>- Delegada Gral. de la serie: Blanca Álvarez</li> <li>- Entrevista a Conchita Goyanes en <i>Tele-Radio</i></li> </ul>

### **7.3.2. Argumento de la serie:**

La serie cuenta cómo la pícara y valiente hada Rebeca (Conchita Goyanes) huye del País de las hadas hacia la Tierra donde conoce a diferentes humanos a los que salva de apuros con la ayuda de su inseparable amigo Ramiro (interpretado por el niño Gabriel Jiménez). Junto a él vivirá diversas aventuras en otros mundos tan mágicos como el suyo mientras intenta escapar de su profesora -y jefa de las hadas- llamada “Hada decana” (encarnada por la actriz Amparo Muñoz), quien la perseguirá a lo largo de los episodios con la intención de llevarla de vuelta a su país y castigarla por su insurrección.

#### **7.3.2.1. Argumento y fecha de emisión de cada episodio:**

##### **3.a) Capítulo 1: Las aventuras del hada Rebeca**

- **Fecha de emisión:** 22/01/1976.

##### **- Argumento del episodio:**

Rebeca es una pequeña hada, ataviada con un vestido pomposo hasta la rodilla, con el pelo rubio a lo *garçon* y con un moño en forma de huevo en la coronilla y flores alrededor de éste. En el país de las Hadas se está celebrando la ceremonia de graduación de las hadas más jóvenes, pero a la traviesa hada Rebeca se le ha prohibido asistir porque está castigada por “atar unas nubes”. Aun así se ha acercado y fisga agazapada. A pesar de llevar muchos siglos en la escuela –tantos que ya ni se acuerda- sus compañeras con sólo trece ya han cumplido, pero ella no tiene poderes suficientes: “si no tengo los poderes suficientes, ¿cómo me van a salir bien las cosas?” Aparece su Hada Madrina, que es anciana, y no le salen bien los conjuros. Ella lo achaca a su edad pero Rebeca le explica: “No es que seas vieja Hada Madrina es que utilizas fórmulas anticuadas. Yo tengo grandes ideas (...) Pienso mucho, tengo grandes ideas. Puedo hacer cosas que ninguna de esas podría soñar. Soy mejor que todas ellas juntas”. Rebeca también se queja de no tener una varita mágica de verdad y tener un “palitroque”. Comienza a sonar una música barroca y comienzan a entrar hadas, muchachas jóvenes peinadas con tirabuzones y sombreros de alas imposibles, con trajes decimonónicos, de cuellos altos, ricas telas, lazos... Un hada de pelo blanco y negro, con varita mágica en forma de estrella, les da la bienvenida: “Hadas, habéis cumplido trece siglos en esta escuela y vuestro aprendizaje ha llegado a buen fin. Dentro de unos momentos

os impondré el cucurucho de gasa y os entregaré las varitas mágicas con las que de hoy en adelante podréis ejercitar el poder que os concede vuestra calidad de hadas diplomadas. Hadas, de hoy en adelante premiaréis al bueno y castigaréis al maleante”. Rebeca las observa escondida mordiéndose las uñas mientras comienza el vals de las hadas, pero el hada Decana le descubre y hace un conjuro para expulsarla pero no funciona. “No se enfade conmigo, Hada Decana, si no desaparezco, yo no tengo la culpa, a veces soy más fuerte que los sortilegios. A pesar de que estaba castigada, he venido hoy a la ceremonia porque tenía la esperanza de que me llamaría en el último momento. Creía que hoy por fin iba a recibir mi diploma”, explica Rebeca. El Hada Decana recrimina al Hada Madrina que le haya enseñado tantos trucos, que le proteja en todas las ocasiones, sacándoles de apuros, ayudándole a hacer los deberes, y enseñándole fórmulas antiguas, le responsabiliza de su “pésima conducta”: “Mucho tendrán que cambiar el cielo y las estrellas para que yo te conceda el cucurucho y la varita (...) Si es necesario serás expulsada de esta escuela de hadas y no será la primera vez”. Las hadas continúan bailando y cantando y mientras tanto Rebeca roba la varita del hada decana y paraliza a todas -se para la música y quedan congeladas-, con ella en la mano se apunta a sí misma diciéndose a sí misma:

Me nombro ahora mismo Hada diplomada, yo me concedo el poder que me da la gana. Ataré las nubes, lloverán manzanas, se acabaron ya los cuentos de hadas (...) no quiero esperar más, quiero vivir mi rosa de los vientos, por eso hadas amigas, me nombro a mí misma hada diplomada, ¡yo me concedo el poder que me da la gana!

Descongela al resto de hadas y se va volando. Aparece en medio de un pueblo y un hombre corpulento bigote y sombrero tocando un tambor y anunciando: “Niñas y niños, damas y caballeros, habitantes del pueblo sin risas y sin recuerdos, acudid a la feria de las mil maravillas. Habitantes del pueblo que sueña dormido (...) Números de artistas del mundo entero os enseñarán a soñar despiertos, niñas y niños acudid a la feria de las mil maravillas”. Rebeca, que está subida en la carpa le pregunta: “Me explica qué significa todo esto. Soy muy pequeña y sé muy pocas del mundo. Soy un hada, acabo de salir de



la escuela de las hadas, tengo un diploma. No vivo aquí, es el pueblo más triste que he visitado”. Se hace invisible y aparece en medio de los feriantes (una pitonisa, faquir, siameses, mujer-pájaro, hombre-perro, “Pepa, la gorda). Ellos le dicen que están en quiebra y tienen hambre, pero Rebeca promete que les ayudará. Al ver que hace trucos –piensan que es una bruja pero ella aclara la terminología- la contratan. Sin embargo, Rebeca dice que lo primero que necesita es “saber qué clase de gente habita en este pueblo” y saca un libro titulado “Historia de los pueblos”. Rebeca lee en voz alta:

El Pueblo de Sueño Dormido fue fundado por el gran macferlán Dormilín Dormilón en el año 7777. Cuenta con 500 habitantes. Dormilín Dormilón era un hombre sin imaginación pero que soñaba sueños de colores, como se aburría mucho cuando estaba despierto, dio a beber a sus súbditos un líquido misterioso y él también bebió. Desde entonces el pueblo de Sueño Dormido sigue en estado sonámbulo sin conocer la vigilia. Muchos científicos han estudiado este pueblo y han intentado varios remedios para despertarlo pero sin éxito.

Los feriantes acuerdan irse del pueblo porque si llevan dormidos durante siglos no tendrán dinero. Pero Rebeca les para: “No vamos a dejarles dormidos. La vida fuera de la escuela de las hadas es muy divertida. El estar despierto es el mayor privilegio del ser humano. ¡Les despertaré y lo primero que verán será la feria, y ya no querrán dormirse nunca más!”. Los “fenómenos” comienzan a cantar y a bailar en número musical (que viva la farándula, que vivan los fenómenos, brujas y hadas, payasos y farsantes, gordos y flacos, siameses y monstruos, forzudos y cantantes...). Finalmente, Rebeca con su varita despierta al pueblo y todos acuden a la feria. En una especie de televisor el Hada Decana junto a otras hadas observan horrorizadas lo que ha provocado Rebeca y se asustan de la reacción de Dormilín Dormilón porque se “enfadará muchísimo (...) Es necesario que la capturemos. Me las va a pagar, la convertiré en rana, en hormiga, en mosca tse-tsé...” Rebeca, mientras está feliz presentando al pueblo a cada uno de los fenómenos, es sorprendida por el Hada Decana que ha llegado para atraparla, pero los feriantes le ayudan a escapar lanzándola con el cañón del circo. El episodio

finaliza con Rebeca volando entre las estrellas mientras los feriantes la despiden.

### **3.b) Capítulo 2: Rebeca y la pipa de espuma de mar**

- **Fecha de emisión:** 05/02/1976.

- **Argumento del episodio:**

Rebeca se ha quedado colgada en una estrella, y aunque pide ayuda al “Pueblo de Sueña Despierto” –al que ella despertó en el anterior episodio”, no pueden hacer nada por ayudarla. El Hada Decana que la observa desde su “televisor” explica que la varita se ha apagado y se ha quedado sin magia durante dos días, lo que es la oportunidad perfecta para llevarla de vuelta al País de las Hadas”. Un niño de pelo oscuro con gafas, que lleva una bata y una corbata de lunares la está observando desde su telescopio en el faro en el que vive. Éste escribe en su bitácora que “hay una niña en una estrella” y que va a intentar salvarla. Apunta fórmulas y coordenadas y con un imán gigante consigue bajarla. Se llama Ramiro (Gabriel Jiménez) y se queja de que no puede hacer más descubrimientos porque no tiene dinero. “Cuestión de medios (...) si yo tuviera un taller con todo el material, pero nadie me subvenciona, y eso que escribo a todos los institutos científicos”. Su abuelo (Luis Barbero) es el torrero del faro, va ataviado de lobo marinerero, con barba y sombrero. Éste posee una pipa de espuma de mar, un regalo de una sirena que se enamoró de él de joven, pero que no puede hacer sonar porque está descargada. Rebeca por accidente la tira al mar pero ella valiente explica que “soy la culpable y yo la encontraré”. Los tres navegan por el mar montados en un paraguas mientras se van encontrando a diferentes personajes que les dan indicaciones como al náufrago que conoció al rey Arturo, después les traga la ballena Espartaco - Moby Dick-, pero finalmente recuperan la pipa y se la entrega Ramiro a su abuelo. Rebeca huye por la torre del faro volando con la escoba mientras el Hada Decana –que califica a Rebeca como “una rebelde, una contestataria”- la persigue en alfombra voladora.

### **3.c) Capítulo 3: Rebeca y la máquina del tiempo**

- **Fecha de emisión:** 19/02/1976.

- **Argumento del episodio:**

Ramiro observa la persecución por el telescopio, finalmente Rebeca consigue librarse y vuelve junto a él. Ramiro le enseña un pergamino. Es el pergamino de Melquiades que tiene su propia historia. En off, el propio Melquiades relata: “Año 1550 en la isla de los Piratas Tuertos. Hace tres años que los piratas tuertos nos tienen en su poder –mientras suena *La Cabalgata de las valquirias* se muestran imágenes aéreas de una isla rocosa- han sido tres años de esclavitud y sufrimiento, trabajando e investigando para fines criminales”. Por corte aparece un plano de un hombre de pelo largo y barba blanca, con gafas de media luna y túnica negra trabajando entre pócimas: “Mi sobrina Aneta fue también capturada. En estos días tristes de mi destierro es mi única alegría”. En ese momento irrumpen unos piratas que le exigen la entrega de la fórmula de la invisibilidad, “Si mañana no se la entrega, su sobrina morirá”, él les grita “¡Asesinos!”. “Mi única esperanza es una máquina del tiempo en la que llevo trabajando toda mi vida. Mi sobrina y yo podríamos escapar en ella pero la nave no está dispuesta aún”. Melquiades explica que les durmió para ganar tiempo: “He detenido el tiempo, toda la isla está dormida. He extendido la niebla mágica, una fórmula secreta de mis antepasados sobre la superficie de la isla. Llevan durmiendo cuatro siglos”.

Rebeca y Ramiro acuerdan ir a la Isla de los Piratas tuertos construyendo una máquina del tiempo. Mientras la fabrican ambos cantan: “la máquina del tiempo es un invento original, es un cacharro colosal, la historia cambiará a nuestra voluntad, qué gusto nos va a dar la historia así cambiar”. Se montan y van viendo diferentes acontecimientos: se muestran imágenes de la Exposición Universal de París, caravana hacia el Oeste americano, el 2 de mayo, La batalla de Austerlitz, la llegada de Carlos III a Madrid, la conquista de América, los Andes... Al final llegan a su destino y grita Rebeca: “¡el pirata tuerto es hombre muerto!”. Pero aunque se equivocan llegando al futuro primero -“Bienvenidos al siglo treinta, aquí los laborales son fiesta. Estudiarán los niños por medios de electrodos y no tendrán que hincar los codos”- consiguen encontrar al sabio con su sobrina dormidos. Ramiro encuentra el

elixir de la vigilia, pero éste se derrama y despiertan todos, incluidos los piratas. Finalmente Ramiro y Rebeca consiguen escapar en su cohete, y al despertar en su casa, se dan cuenta de que el profesor Melquiades les ha dejado una carta: “el pirata tuerto nos tuvo prisioneros a mí y a mi sobrina Aneta hasta que vinieron en nuestra ayuda el Hada Rebeca y su amigo Ramiro, hemos viajado a través del tiempo y ahora nos encaminamos hacia el siglo 100 siguiendo la ruta del conocimiento”. Después Ramiro y Rebeca descubren un puñal ensangrentado y comienzan a seguir las manchas de sangre que hay en el suelo.

### **3.d) Capítulo 4: Rebeca y el gigante Maburkín**

- **Fecha de emisión:** 04/03/1976.

- **Argumento del episodio:**

Rebeca y Ramiro siguen las gotas de sangre que descubrieron en el suelo en el anterior episodio. Las hadas llaman a Rebeca, y ésta a través de una caracola a modo de teléfono responde: “Control del país de las hadas llamando a Rebeca, contesta”. Las hadas piden que rescate al Hada Decana que se ha perdido persiguiéndola a través de la máquina del tiempo y le han cogido como prisionera unos seres diabólicos en América del Sur. Ésta dejó el puñal de Maburkín como pista para que Rebeca fuera en su ayuda siguiendo el rastro. Rebeca sospecha: “¿Y por qué he de ayudar al Hada Decana que siempre me persigue y no me deja vivir en paz?”. Las hadas le responden: “Si llevas a buen término esta misión, el Hada Decana te perdonará y a lo mejor hasta te concede el poder de hada diplomada”. Éstas les explican que: “Bajo el árbol reina el gigante Maburkín, el más malo del universo, el dueño de un puñal mágico que guarda toda la sangre de los inocentes”.

Sin embargo, Rebeca y Ramiro son valientes y en el bosque para infundirse valor cantan: “que los demás al gigante tengan miedo, que los asusten sus pies y sus manazas, que los demás al gigante tengan miedo, que los espanten sus gestos y amenazas, nosotros no”. En un ambiente al más puro *Alicia en el país de las maravillas*, los esbirros se meten por un árbol accediendo a un claro comienzan a cantar “muertos, cadáveres” mientras danzan alrededor del Hada Decana que está atada en una pira de pies y

manos tumbada boca arriba. Éstos son unos seres sin rostro con ropas negras ajadas que portan mazas de pinchos y sierras mientras cantan: “muertos, *moridos*, fiambres, difuntos, finados y yertos, cadáveres, cadáveres, cadáveres”. En ese momento una voz en off (la voz inconfundible de Pepe Carabias) irrumpe la danza: “Atención, esbirros, habla vuestro dueño y señor: el poderoso Maburkín, soberano de todos los dominios del Sur, tenemos visitantes indeseables, intrusos buscables y dadles muerte, os lo ordeno yo, el gigante Maburkín, el más guapo, el más alto, el más fuerte, el más listo de todos los gigantes que en el mundo han sido, he dicho”. Todos los esbirros levantan las manos alabándole mientras se muestran unas máquinas de tortura. “Hacéis bien en vitorearme. El gigante más poderoso que en el mundo ha sido, he dicho”. En ese momento hacen prisionera a Rebeca. Maburkín prosigue en off: “Hacedla papilla por insolente y atrevida. Ya conocéis mi lema: muerte para los pequeños, destrucción para las ridículas criaturas que no son tan poderosas y fuertes como yo. Sólo los poderosos como Maburkín tienen derecho a la vida, preparad a mi primera víctima”.

Ramiro que se ha quedado solo se encuentra al “Topo Sabio” que lo ayuda. En otro plano se descubre que Maburkín habla por un micrófono, y que en realidad se trata de un hombre pequeño, de pelo rubio escarolado con jersey y pantalones cortos (Pepe Carabias). Mientras éste convierte en una cotorra en una jaula al Hada Decana “Con mi puñal mágico, el puñal que contiene la sangre de los inocentes...”, Ramiro consigue arrebatarse el arma y abre el telón para mostrar a todos quién es el verdadero Maburkín: un hombre pequeño que habla por un micrófono. Los esbirros lo capturan y lo atan a la pira. Ramiro y el Topo liberan a Rebeca, que hace aparecer una carroza y se va con la cotorra enjaulada de vuelta al país de las Hadas, sin percatarse de que Ramiro se va con ella de polizón.

### **3.e) Capítulo 5: Rebeca ante el tribunal de las hadas**

- **Fecha de emisión:** 11/03/1976.

- **Argumento del episodio:**

Las hadas quieren encerrar a Rebeca pero “tendrá un juicio justo, ya está todo arreglado”. Cuando ésta descubre a Ramiro le advierte: “los mortales no

pueden entrar en el país de las hadas (...) Si te encuentran será terrible. Te encerrarán en la torre de los disparates, en la torre de los castigos (...) ¡Escóndete! Si nos pillan, a ti te encerrarán y a mí no me concederán nunca el diploma por haber facilitado la entrada a un mortal”. Ramiro responde que: “soy un mortal, me gusta saber, me gusta aprender, me gusta conocer, me gusta investigar lo de aquí, lo de acá, lo de allá”. A Rebeca la atan con cuerdas a una silla ante la estupefacción de Ramiro, ella explica: “Es el lema de la decana: disciplina y disciplina (...) El valor de la rutina”. Al día siguiente comienza el juicio, aparece Rebeca encadenada. La jueza explica: “se abre la sesión. Estamos aquí para decidir dos cosas. Primero la inocencia o la culpabilidad de la acusada a la luz de los hechos que conocemos desde que se escapó y, segundo, para juzgar su virtud mágica. Virtud que debe mostrarnos devolviendo a nuestra decana a su ser natural, ser natural que perdió cumpliendo sus deberes como protectora de nuestro buen nombre en el mundo de los mortales”.

Rebeca se siente traicionada: “Ella me prometió que me daría el diploma de hada oficial si le desencantaba, ¿por qué se me juzga entonces? Yo lo único que quiero es mi diploma”. Mientras Ramiro espera fuera, una decena de hombres con gafas y trajes entran en la sala cantando: “somos los chupatintas que ordenamos los papelotes, los soltamos con fuertes tintas y les ponemos muchos *sellotes*, que viva la burocracia; somos los archiveros que ordenamos los papelotes, los ponemos en los ficheros y les ponemos muchos *sellotes*”. Ramiro lleva un documento para liberar a Rebeca, el oficinista se excusa: “venga usted mañana, no ha venido el jefe, haga usted una instancia, hace falta autorización, diríjase al organismo pertinente, no es de nuestra incumbencia, vamos a cerrar, no hemos abierto todavía”. Ramiro se dice para sí: “me voy antes de que me atrapen estos oficinistas mecánicos. Yo creí que esto solo pasaba en la tierra pero en el País de las Hadas también cuecen habas”. Testifica el Topo Sabio y mientras Ramiro busca la “rosa de mayo” para devolver al Hada Decana a su ser. También declaran una niña con piel de lobo, Luis XVI, Caperucita roja, D’ Artagnan, también el Hada Felisa –que es un hombre- “en este país todos me llaman bruja porque me tienen envidia las hadas oficiales”. Finalmente, el Hada Madrina hace aparecer un “caballo de

Troya” con Ramiro dentro con antídoto. El Hada Decana vuelve a su ser con la pócima, sin embargo, su nariz continúa siendo un pico porque Ramiro a falta de rosa de mayo, mezcló tulipán. El Hada Madrina convierte en un caballo mágico el caballo de madera –puede hablar y dice que se llama “Soñador” pero le gustaría llamarse “Huracán”- de forma que Rebeca se escapa en él volando hacia el lejano Oeste.

### **3.f) Capítulo 6: Rebeca y el salvaje Oeste**

- **Fecha de emisión:** 18/03/1976.

- **Argumento del episodio:**

Rebeca llega al desierto del lejano Oeste pero un indio se escapa con el caballo y ella se desmaya por el calor y la sed. En esas, le encuentran y secuestran unos vaqueros maleantes –que dicen que se dedican a robar caballos, atracar bancos y asaltar diligencias-. Rebeca valiente no se asusta a pesar de que ellos le preguntan si no tiene miedo. Ella en cambio se sienta, se come su cena y empieza a contar su historia “el cuento del Hada Rebeca”. Ella consigue zafarse de los tres tramperos: a uno con el cuento lo duerme, a otro tocando la armónica lo distrae, pero el tercero que estaba bailando la sorprende y la detiene. Agarrándola fuertemente de las manos mientras ella está asustada, la mira de arriba abajo y le dice:

¿Adónde vas preciosa? ¿No te iras muy lejos de mí, verdad? Eres precisamente lo que andaba buscando: una muchachita como tú (para que me zurza los calzones y me tenga el café bien calentito para cuando Doc se va a robar caballos, asaltar diligencias y a matar al que se oponga a sus deseos (ríe) ¡Ven aquí! (la amenaza con un puñal) ¿Comprendes florecilla del desierto? Tú serás para mí, que soy el jefe de esta banda de idiotas (ríe)

Entran en un salón con tres cabareteras bailando. Doc sienta a Rebeca en la barra, quita la estrella al sheriff borrachín y se la prende a ésta pidiendo para ella un whisky doble. “No, si soy abstemia” dice, a lo que Doc responde: “Tú serás lo que yo mande, a partir de ahora vas a ser mi mujer ¿comprendes? tendrás que hacer todo lo que yo te diga ¡bebe!”. Rebeca bebe, comienza a toser y llora. Su Hada Madrina que la está observando mientras teje provoca que reaccione. Rebeca se da cuenta de que tenía la varita prendida en el

moño, la coge y convierte a Doc en un burro. Todos en el salón la vitorean, las cabareteras la colocan una boa y la suben con ellas al escenario donde canta: “yo soy el hada Rebeca y he vencido a este babieca, yo soy Rebeca la lista, no hay Doc que se me resista”. Todos aplauden, la cogen en vuelo y la montan en el burro; los esbirros de Doc la llaman “reina de las praderas” pidiendo que sea su nuevo jefe. Rebeca se niega diciendo que lo primero que va a hacer es marcharse de este país porque es muy violento. Las tres bailarinas no quieren que se vaya y piden que se las lleve: “Nosotras somos artistas y esta gente es tan ruda...”. El episodio finaliza con Rebeca y las tres cabareteras montadas en su caballo (el indio se lo devolvió) cantando: “señora con alma de fiera, cuál será la del hada, ay señor si se supiera, ay qué mala sangre le tiene, qué va a pasar no se sabe, se verá la semana que viene”.

### **3.g) Capítulo 7: Rebeca, estrella de la pantalla**

- **Fecha de emisión:** 25/03/1976.

- **Argumento del episodio:**

Montadas a caballo surcan los cielos Rebeca y las tres cabareteras. Por corte se asiste a un escenario ambientado en *Las mil y una noches*, un decorado de ricas telas, un harén de mujeres bailando, al fondo un sultán con soldados que lo flanquean y una mujer hermosa apoyada en una columna. Un criado pide por boca del sultán que la mujer hable. En ese momento caen en medio de la fuente Rebeca y las cabareteras. Irrumpe en mitad un hombre gritando: “¡Fuera de mi película!” Se trata de una suerte de mezcla de Cecil B. Demille y John Ford –lleva ropas de jinete, botas altas látigo y un parche en el ojo- que se llama “Kim Ford Cecil Von Lang”. De repente el director se fija en Rebeca y la quiere como estrella de la película y comienza un número musical cantando sobre “Hollywood”. Rebeca se empolva la nariz mirándose al espejo y comienza el rodaje. Con una peluca morena y un traje decimonónico, recita: “Huerfanita soy, desvalida por el mundo voy, pobre de mí, nadie me quiere, nadie me mimas, nadie me ha de cuidar, todo es llorar”<sup>88</sup>. Las cabareteras y el caballo se cuelan en el rodaje exigiendo un papel. Ramiro arregla la varita y

---

<sup>88</sup> Aquí se está parodiando *La pequeña Dorrit* de Charles Dickens. Pocos años atrás, en 1970, Pilar Miró había adaptado con gran éxito el texto para el espacio *Novela* en veinte episodios con Ana Belén como protagonista.



junto a Rebeca huyen en la avioneta del director. Mientras pilota Rebeca canta: “soy la baronesa Escalata, cruzo los espacios en mi avioneta de lata”; pero el Hada Decana los da alcance, así que para zafarse de ella, éstos se lanzan en paracaídas.

### **3.h) Capítulo 8: Rebeca en el país de los juguetes**

- **Fecha de emisión:** 01/04/1976.

- **Argumento del episodio:**

Rebeca y Ramiro caen en una trinchera entre dos bandos que se lanzan juguetes. Un grupo de hombres con trajes del siglo XVIII empujan a Rebeca y provocando que se rompa la varita. En ese momento en off dicen: “la comisión de bandos enemigos suspende la guerra por unos momentos. Tregua de chocolate, es la hora de merendar, la batalla se reanudará dentro media hora”. Rebeca y Ramiro observan cómo una fila de siete hombres a la izquierda cantan: “somos inventores, inventores artesanos, nos gustan los juguetes que hacemos con las manos. Tornillo Martillito, dibujito y cavilar. Viva lo pasado y lo tradicional”, mientras que a la derecha una fila de cinco varones –de rasgos orientales- uniformados con chupas de cuero negro cantan: “somos inventores, inventores electrónicos, nos gustan juguetes supersónicos, bombilla y transistor, dibujito y cavilar, el presente vale mucho, el futuro valdrá más”.

La junta está integrada por un inventor mecánico, Geppetto, un arlequín, un soldado de plomo, un oso de peluche y una muñeca. “¡Viva el progreso, viva el plástico!”, dice el inventor de electrónicos; “No hay acuerdo, no hay firma” dice Geppetto, a lo que el soldadito replica: “que siga la guerra, vencerá el más fuerte”. El Hada Decana, que es mediadora en el conflicto; grita: “¡Silencio! yo soy el Hada Decana, yo sé lo que es bueno y lo que es malo, yo siempre tengo razón, lo que hace falta es disciplina, hay que organizar unas conversaciones en un país neutral, propongo el País de las Hadas para que se celebre el siglo próximo una conferencia de paz, mientras tanto estudiaré...” En ese momento, Rebeca y Ramiro entran en una especie de hospital de campaña –suenan bombas y sirenas- con juguetes rotos y enfermeras que son muñecas mientras el médico (Luis Ciges) atiende con tijeras y jeringas enormes. Rebeca se enfada y dice que no es de ningún bando, que “esta guerra tiene que terminar”.

El médico explica que es “una guerra encarnizada, llevamos así cinco meses y no podemos más (...) Los que fabricaban juguetes ahora hacen la guerra, esto es terrible, ¿es usted una espía?”. Rebeca quiere cerrar el almacén de juguetes porque acabando con todos los juguetes, dejarán de luchar. Sin embargo, Ramiro dice: “eso no es manera de acabar una guerra, hay que obligarles a que firmen el tratado”.

En la reunión de juguetes, éstos continúan discutiendo sin querer firmar el tratado. Divididos entre el progreso y la tradición, dice un fabricante: “Tú lo que eres es una mente cuadrada y sin fantasía, ¡viva el progreso!”. Sin embargo, cuando la Muñeca Triste interviene todos escuchan:

**MUÑECA TRISTE:** Yo quisiera que de una vez para siempre solucionáramos nuestros problemas, quiero proponer a la asamblea una solución razonable y justa, ¿para quiénes son los juguetes? (para los niños) Muy bien, entonces yo creo que quienes deberán elegir la clase de juguetes que quieren son los niños, ¿no? Propongo que olvidemos nuestro orgullo y nuestras rencillas y busquemos a unos niños representantes de todos ellos y nos sometamos sin discusión a sus decisiones, ¿estáis de acuerdo o no con esta solución? Que levanten la mano los que estén de acuerdo.

**HADA DECANA:** Yo creo que los niños no saben lo que quieren, si no fuera por nosotras, las hadas oficiales que les guiamos y les decimos lo que tienen que hacer y lo que es malo... bueno, ya se sabe, son unos irresponsables (...) No, no me callaré. Se me ha llamado a esta asamblea como autoridad máxima, si el País de los Juguetes no está de acuerdo con mis opiniones, propondré al País de las Hadas que os declare la guerra (...) Y además para que lo que propone la Muñeca Triste tenga un efecto justo, tendríamos que celebrar votaciones entre todos los niños del mundo y, tal como están hoy las cosas, ¿quién nos puede asegurar que los niños que vinieran de jueces no estarían comprados por una u otra parte de los bandos en litigio?

(Pero todos piden que se celebren las votaciones)

**MUÑECA TRISTE:** Queridos amigos, todo está previsto, ayer los guardianes de nuestro País de los Juguetes encontraron a una pareja de niños que se habían perdido por estas latitudes. Debemos hacer que comparezcan ante esta asamblea.

**REBECA:** queremos que sigan los juguetes de siempre y también que sigáis inventando juguetes nuevos. No queremos que dejéis de fabricar

ningún juguete. No perdáis el tiempo peleándoos”. Ramiro: “dejad la guerra, firmad el tratado. Viva la paz, la alegría, el vino, las fresas, el orujo y *quelotrujo*”.

Finalmente todos firman y amordazan al Hada Decana. El oso explica que “lo primero hay que asegurar el tratado de paz” y lo firman. Se reconcilian entre todos los partidos, la muñeca y el soldadito se casan. Pero el Hada Decana quiere invalidarlo porque Rebeca no es una niña sino un hada. El Arlequín dice: “el tratado de paz está firmado y por lo tanto no se puede invalidar”. Todos los demás le dan la razón y Ramiro y Rebeca huyen en un barco.

### **3.i) Capítulo 9: Rebeca en la selva**

- **Fecha de emisión:** 08/04/1976.

- **Argumento del episodio:**

Rebeca y Ramiro viajan en un barco. En la cubierta aparece una mujer anciana -con vestido decimonónico, con sombrero enorme de flores, con guantes, grandes pendientes y muy maquillada-, que les dice: “Mis pequeños, yo os salvaré. Soy una mujer aventurera, soy princesa, poetisa y exiliada, me llamo Isabelesca Drovokovich”. Rebeca se queja de que siempre la llaman: “niña, mocosa...” y grita: “¡soy un hada y tengo muchos siglos!”. Llega el capitán que es un borrachín, y junto a los marineros hacen un número musical “el barco que flota”. El capitán les invita a cenar en su mesa. A un lado están los hombres fumando puros, Ramiro con ellos. Al otro lado, Isabelesca con Rebeca.

Beben y bailan pero en determinado momento, el capitán ebrio ve seis niños y quiere que los encierren. Un niño polizón africano, Juanito Bululú, les ayuda a escapar de su encierro arribando a la costa africana. Una vez en la selva y vestidos de exploradores, Rebeca va esquivando a los animales con la varita aunque el Hada Madrina desde la distancia también les ayuda. Al final se encuentran con una tribu –una mezcla de tribus indias y africanas, vestidos con faldas de paja, el torso desnudo y con grandes pelucas afro- que tocan tambores y bailan alrededor de una olla enorme que contiene al capitán y a la poetisa. Hablan en un dialecto inventado y Juanito Bululú resulta ser el hijo del

rey. Rebeca les pide que los suelten. El Hada Decana ordena que les corten la cabeza a Ramiro y Rebeca. Ellos huyen por la selva hasta llegar a una playa, Rebeca hace un conjuro y salen volando.

### **3.j) Capítulo 10: Rebeca y los esquimales**

- **Fecha de emisión:** 15/04/1976.

- **Argumento del episodio:**

Ramiro y Rebeca aterrizan en una isla pero es la ballena loca Espartaco, ésta los transporta hasta el Polo Norte. Tienen mucho frío pero el Hada Madrina les ayuda con un conjuro que una amiga bruja escocesa le enseñó. En ese momento siete cazadores esquimales lanzan arpones a la ballena. Después aparece un equipo de fútbol compuesto por osos blancos. Juegan un partido entre Osos blancos y Osos menos blancos mientras Ramiro se convierte en el árbitro. Después Ramiro y Rebeca llegan a la casa del abominable hombre de las nieves. En realidad, es un hombre normal que toca el violín y que se dedica a hacer las huellas con unas plantillas y ruidos con una bocina para asustar a los habitantes más cercanos. Explica que salió “del antiguo Egipto antes del 4000 antes de... he vivido a través de todas las épocas y en ningún sitio me han dejado tocar el violín más que aquí. Un zepelín me cogió en la plaza de la Concordia de París, estaba dispuesto a morir pero caí aquí. Sois los únicos valientes que os habéis arriesgado en llegar hasta aquí”. En esos momentos vuelven los osos, pero Ramiro y Rebeca huyen en el zepelín.

### **3.k) Capítulo 11: Rebeca y los alienígenas**

- **Fecha de emisión:** 22/04/1976.

- **Argumento del episodio:**

Rebeca y Ramiro pilotan el zepelín mirando los mapas. Dentro hay un anciano advierte: “Debemos regresar, pequeña. Los alienígenas son peligrosos y están siempre dispuestos a aprovechar cualquier oportunidad para conquistar nuestro planeta. Habrá que dar un empujoncito al dirigible”. Aterrizan en un pueblo, y a Ramiro y Rebeca les sale bigote y perilla. A su llegada los recibe el alcalde con boina –“Como alcalde de siete barrios que soy os doy la bienvenida” y el cura (alto y gordo con el monaguillo al lado) –“Bienvenida, bienvenida, ¡antes hay que exigirles la partida de bautismo!”-. También llega el médico que exige: “Y la

partida de vacunación, eso suponiendo que no procedan de una galaxia lejana” mientras el cura sigue insistiendo: “¿sois infieles o sois criaturas de Dios? ¿no vendréis a pervertir nuestras almas?”. El maestro por su parte dice: “yo como maestro de educación básica tengo obligación de conocer la identidad y la afiliación intelectual de estos extranjeros cuidando la salud mental e ideológica de nuestros niños que serán nuestros hombres del mañana. Exijo que presenten sus credenciales antes de participar en nuestra comunidad”. Después caminan por el pueblo y observan a unas mujeres ataviadas con faldas largas, delantales y pañuelos a la cabeza. En esas, aparecen unos extraterrestres, que iban de polizones en el zepelín, y provocan que les crezca el pelo a los habitantes. El cura grita: “¡el demonio, me ha salido una melena!” Finalmente el Hada Decana envía a Rebeca y Ramiro a China apareciendo en mitad de la selva de noche. Ramiro le dice al hada que es una aventurera.

### **3.1) Capítulo 12: Rebeca y la princesa Lywaway**

- **Fecha de emisión:** 29/04/1976.

- **Argumento del episodio:**

En mitad de la selva, Ramiro y Rebeca encuentran a una mujer anciana que cree llevar un bebé en brazos que les cuenta una historia: “Se llamaba Lywaway, que significa amanecer, y era la hija del rey de este país, el gran Piao de los mil ojos. La madre murió enseguida y fui su nodriza. Estoy loca, pobre Mamá Teresa que soy yo”. Se muestra cómo la mano derecha de Piao advierte de que “la niña es mala y sucia, se hace pis y llora mucho... No la toquéis... desterradla... esta niña no merece ser la princesa...la niña está contaminada... hay que darla jarabe de palo” (la azota). La nodriza fue desterrada: “Pasaron los años y no volví a verla. El gran Piao hizo caso al gordo Chi y encerraron a la niña en una pagoda donde sólo viven ancianos calvos”. Cantan la canción:

La princesa Lywaway no ha conocido la risa, el amor, encerradita en su jaula como un pobre jilguerillo, como un pobre ruiseñor / Algún día ha de venir un experto cazador que libere el jilguerillo de su lóbrega prisión que en vez de cazar con muerte, cace con buena intención y consuele al ruiseñor / Cuando llegue el mirlo blanco, cuando llegue el salvador, la princesita cautiva ya sabrá qué es el amor.

Mientras tanto, los sirvientes pintan las uñas de los pies a la princesa mientras ella pone cara de aburrida. En un plano general se muestra en primer término al consejero hablando con cuatro hombres -sirvientes presumiblemente- y en segundo término a la princesa sentada al fondo -en un plano simétrico con un buda detrás- siendo refrescada con un gran abanico. El consejero quiere casarse con ella y arrebatarle el trono. No la deja mirarse al espejo, pero sí le dejaría si se casara con él. El padre anciano, que ha perdido vista, no se da cuenta de la situación. La princesa mantiene con el consejero la siguiente conversación:

**PRINCESA:** con la pintura amarilla que no me deja respirar, con esas cosas tirándome de la piel, con los polvos blancos debo parecer un fantoche, ¿por qué no me dejas un espejo solo por una vez? Hace catorce años que te lo pido.

**CONSEJERO:** Una sola palabra y tendrías el espejo, no te pintarían más, no te rasgarían ni te torcerían los ojos.

**PRINCESA:** ¿Y podría salir de este lugar? ¿Y ver la calle? ¿Y volver con mi padre y tomar helados?

**CONSEJERO:** Todo lo que tú quieras, corazón, pero ya sabes que tienes que ser cariñosa.

**PRINCESA:** Aparta, nunca, hace catorce años que te lo digo, jamás me casaré contigo, gordo más que gordo, aparta esas uñas de mí o le diré a mi padre...

**CONSEJERO:** Tu padre... (ríe).

Finalmente Rebeca disfrazada de diosa, un arquero llamado Tung y Ramiro vestido como genio embotellado abofetean al consejero y terminan con él. El rey feliz concede la mano de su hija a Tung y le cede el trono. Todos cantan y Mamá Teresa vuelve a ser feliz. Ramiro y Rebeca viajan en una botella por el mar.

### **3.m) Capítulo 13: Rebeca y los monstruos**

- **Fecha de emisión:** 06/05/1976.

- **Argumento del episodio:**

Ramiro regresa en la botella al faro y se reencuentra con su abuelo al que cuenta lo vivido con Rebeca. El abuelo le explica que un barco fantasma, un buque sin timonel, dejó tres cajas de madera grandes y cerradas. Se ve cómo salen del ataúd Drácula, Frankenstein y el hombre lobo Larry Talbot. El abuelo prepara el desayuno y el hombre lobo se sienta con ellos y les explica que: “Va a venir el doctor Karloff, llamado el hombre de las múltiples personalidades, a curarnos. Es un sabio, ha prometido dejarnos a todos como personas normales”. Todos los monstruos caminan a sus anchas por la casa y, al salir la luna, el hombre lobo pide a Ramiro que le ate porque se va a transformar. Sin embargo, el profesor no resulta ser lo esperado y la situación se descontrola. Rebeca, que había estado en el País de las Hadas con el Hada Madrina, observa lo que sucede por la ventana e interviene.

Con una sombrilla Rebeca golpea al vampiro –al que se le caen los dientes- mientras le espeta: “Prefiero sin estaca, nunca me gustaron los métodos sanguinarios, ¿viste la última de Christopher Lee?” Después cura al hombre lobo y a Frankenstein lo convierte en muñeco y al profesor, en perro. Ramiro se alegra: “¡qué tía, eres grande, Rebeca! No te falla ni una, eres genial ¡Por el hada más hada de todas!”. Rebeca se lo agradece y explica que a lo mejor ahora sí que le conceden el diploma. Ramiro y el abuelo le piden que no regrese al País de las Hadas, que les ha ayudado mucho: devolvió su pipa, acabó con los monstruos... “eres nuestra mejor amiga”. Ramiro explica que tiene mucho talento, “Lo mismo hace con la sombrilla que con un palillo de dientes. Rebeca es así”. El hombre lobo besa su mano, el abuelo la abraza llamándola “hija”, y Ramiro llora diciéndola que tenga cuidado con el Hada Decana. Con la sombrilla se eleva volando y explica que ésta pertenece al Hada Capuchina y que debe regresar para devolvérsela. Ramiro está mirando con su telescopio y le pregunta si puede oírle, ella desde el otro lado dice que sí. Ramiro confiesa que la quiere mucho. Rebeca: “No te aflijas, Ramirillo, que me vas a hacer llorar”. Finalmente –uso de máscara- Rebeca vuela por el cielo y cantando explica: “Si me reclamáis, niños, me gustaría regresar, os daré mi

dirección por si me queréis llamar, señorita Hada Rebeca en el Mundo de la Ilusión y, si lo pedís muy fuerte, es posible que con suerte, pues quizá pueda volver, quizás, pues quizás pueda volver, quizás...”. Se va alejando volando con la sombrilla mientras agita el brazo en señal de despedida. Fin de la serie.

### **7.3.3. Aspectos formales y narrativos:**

Las aventuras del hada Rebeca es innovadora desde el punto de vista formal por su pertenencia al género fantástico. Su ambientación en un mundo de magia hace que sea abundante el uso de efectos especiales, y de una estética curiosa e imaginativa. Aunque los efectos resulten desde la contemporaneidad bastante primitivos y precarios, no dejan de resultar ingeniosos: el uso de grandes marionetas como la ballena gigante y de aparatos como el cohete espacial, el dotar a las hadas de la capacidad de volar –mediante el uso de máscaras-, de aparecer o desaparecer; o de otras soluciones como recrear el fondo del mar colocando en primer término un acuario con peces.

Igualmente los decorados y el *atrezzo* están muy cuidados, dado que en cada capítulo la acción transcurre en un mundo diferente: la selva, el polo Norte, el País de las Hadas, el bosque tenebroso con unos espeluznantes arboles retorcidos...; así como el continuo uso de elementos en primer término que producen profundidad. Tanto es así, que Conchita Goyanes en una entrevista para la revista *Tele-Radio* (“Nueva serie infantil. *Las aventuras del Hada Rebeca*: un hada juguetona y traviesa a ritmo de ‘cómic’”, *Tele-Radio*, nº 823, 1973: 42) explica: “Nuestra serie exige muchos trucos y efectos especiales, así como gran variedad de decorados a cual más rico y fantástico, y una enormidad de vestidos”. En definitiva, a pesar de los decorados de cartón-piedra y de los escasos medios, los creadores se esforzaron por dotar a la serie de efectos especiales con mucha imaginación y crear ese universo de magia de las hadas a partir del uso profuso de máscaras o superposiciones, y del “Chroma Key” (la pantalla azul), que aunque hoy resultan desfasados fueron muy eficaces en el momento de su emisión.



#### **7.3.4. Análisis de las representaciones:**

##### **7.3.4.1. Espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción:**

No se especifica el contexto del mundo real aunque parece desarrollarse en la España contemporánea a la emisión de la serie. No obstante, el País de las Hadas como las otras localizaciones en las que viven sus aventuras los protagonistas son lugares imaginarios como el “País de los Juguetes”, además de viajar en el tiempo como en el episodio 3. Aunque en la realidad se trata de grabación en estudio, diegéticamente la acción transcurre por lo general en exteriores (la selva, las calles, el mar...), aunque muchas escenas suceden en interiores (la escuela de hadas, el faro, el juzgado...).

##### **7.3.4.2. Análisis del personaje protagonista:**

El personaje protagonista es una mujer joven, un hada llamada Rebeca. Es aventurera, despistada, tiene la voluntad de ayudar a los demás y es una inconformista, recuérdese que en el episodio 2, el Hada Decana Hada la describe como “una rebelde, una contestataria”. Además, Rebeca quiere ser siempre autosuficiente, así que en los momentos difíciles se suele decir a sí misma: “piensa, Rebeca, piensa”. En este sentido, lo más interesante es el camino de “empoderamiento” que para ella supone el transcurrir de la serie, sin olvidar que se trata de un mundo predominantemente femenino: el País de las Hadas. Como se analiza en el apartado posterior, además de la amistad de Rebeca con el niño Ramiro, la relación más especial que mantiene Rebeca es con su Hada Madrina.

##### **7.3.4.3. Temáticas relacionadas con las mujeres / trasfondo político:**

En lo referente a las temáticas con las mujeres, está claro que puede establecerse una lectura feminista de la serie. En primer lugar, es una serie que parte de un universo eminentemente femenino: El País de las Hadas, y cuya protagonista es una mujer. Rebeca es inteligente y valiente, y aunque a veces es despistada y traviesa, es el hada con más poder y conjuros de su promoción. En este sentido, se muestra un empoderamiento de la mujer, en tanto que Rebeca exiliada por sí misma de su país, inicia durante la serie un “viaje iniciático”, pues en el último episodio Rebeca regresa al País de las Hadas como un hada madura y heroica. Concibiendo el concepto de

“empoderamiento” como un “proceso por medio del cual las mujeres incrementan su capacidad de configurar sus propias vidas y su entorno, una evolución en la concienciación de las mujeres sobre sí mismas, en su estatus y en su eficacia en las interacciones sociales” (Schuler, 1997: 31), Rebeca muestra este proceso a lo largo de la serie. De hecho, al huir en el primer episodio, ella se apunta así misma con la varita diciendo: “Me nombro ahora mismo hada diplomada, yo me concedo el poder que me da la gana”.

Por otro lado, hay una relación muy positiva entre mujeres, de alianza y apoyo, que se relaciona con el concepto de “sororidad”. Éste definido por Marcela Lagarde (2009) como “la amistad entre mujeres diferentes y pares, cómplices que se proponen trabajar, crear, convencer, que se encuentran y se reconocen en el feminismo para vivir la vida con un sentido profundamente libertario”. Esta sororidad, que propicia la confianza, el reconocimiento recíproco de la autoridad y el apoyo entre mujeres, se encuentra en la relación de Rebeca y su Hada Madrina (Adela Escartín), una mujer mayor, que más allá de cumplir una función maternal positiva, es una mentora que ha enseñado a Rebeca muchas fórmulas mágicas –algunas antiguas y prohibidas que le otorgan mucho poder- y quien será su salvación cuando la heroína esté en apuros. Este concepto se desarrolla también entre Rebeca y otros personajes femeninos, en otras tramas como en el capítulo 12, *Rebeca y la princesa Lywaway*. En este episodio el hada libera a la princesa de su encierro en el palacio y de su obligación a casarse con el viejo consejero de su padre que además la obliga a vestirse y maquillarse como él ordena.

Del mismo modo, en el episodio 6, *Rebeca y el salvaje Oeste*, el hada libera a tres bailarinas de un salón del Oeste americano, de un mundo masculino al que califican de “demasiado violento”. Por otra parte, es en ese episodio donde Rebeca se enfrenta al patriarcado, a un episodio de violencia de género, y que el hada logra vencer. La trama se articula en torno a un trampero buscado por la ley que hace prisionera a Rebeca mientras la amenaza con un puñal diciendo: “Eres precisamente lo que andaba buscando. Una muchachita como tú para que me zurza los calzones y me tenga el café bien calentito para cuando voy a robar y matar. Tú serás para mí”. Atemorizada

la lleva a un salón y la hace beber un whisky doble en contra de su voluntad: “Tú serás lo que yo mande, a partir de ahora vas a ser mi mujer ¿comprendes?, tendrás que hacer todo lo que yo te diga, ¡bebe!”. Ella se atraganta y llora. Finalmente consigue zafarse y lo convierte en burro, ganándose la simpatía del pueblo que la condecora con la placa de sheriff.

En lo referente al trasfondo político, una primera aproximación a la serie sugiere la pretensión de crear un imaginario cultural haciendo referencia constante en los diálogos a clásicos de la literatura, de la Historia de la música y del cine de Hollywood. Además de dicho imaginario cultural, la serie articula discursos críticos con el régimen franquista que estaba agonizando, aunque ni mucho menos España fuese en 1976 un país democrático. Como se explicará en la parte de análisis, los programas infantiles permitían articular discursos críticos que pasaban la censura, al mismo tiempo que pasaban desapercibidos entre la crítica, porque en principio estaban destinados a un público infantil y se daban por sentado sus amables historias. Un rastreo de hemeroteca descubre que ningún crítico televisivo dedicó ninguna reseña a la serie y mucho menos pareció advertir las verdaderas historias del hada Rebeca. En consecuencia, el argumento en la mayoría de los episodios de la serie tiene como base metáforas antibelicistas y anti-totalitarias. Resulta interesante que ya desde el primer episodio, *Rebeca y los fenómenos*, el hada libera a un pueblo que lleva dormido décadas. A continuación el feriante explica la historia del pueblo:

“El pueblo de Sueño Dormido fue fundado por el gran macferlán Dormilín Dormilón (...) que era un hombre sin imaginación (...) como se aburría mucho cuando estaba despierto, dio a beber a sus súbditos un líquido misterioso y él también bebió. Desde entonces, el pueblo de Sueño Dormido sigue en estado sonámbulo sin conocer la vigilia”.

Por su parte, Rebeca explica que desea despertarles porque, “el estar despierto es el mayor privilegio del ser humano. Les despertaré y lo primero que verán será la feria, y ya no querrán dormirse nunca más”, situando el discurso en una clara alusión a “la fiesta de la democracia”. En el capítulo 3, *Rebeca y la máquina del tiempo*, un pirata mantiene bajo dictadura una isla.

Melquiades un inventor exiliado cuenta que “hace tres años que los piratas tuertos nos tienen en su poder, han sido tres años de esclavitud y sufrimiento, trabajando e investigando para fines criminales (...) Ha detenido el tiempo, toda la isla está dormida (...) Llevan durmiendo cuatro siglos”. Rebeca junto a Ramiro salvan a Melquiades mientras cantan: “La máquina del tiempo es un invento original, es un cacharro colosal, la historia cambiará a nuestra voluntad. Qué gusto nos va a dar la historia así cambiar. El pirata tuerto es hombre muerto, sigamos la ruta del conocimiento”.

En el capítulo 4 aparece de nuevo la figura del dictador. En este caso se trata del gigante Maburkin, soberano de todos los dominios del Sur, poseedor del puñal que contiene la sangre de los inocentes y que habla a sus fúnebres esclavos desde un púlpito: “Soy el más guapo, el más alto, el más fuerte, el más listo de todos los gigantes que en el mundo han sido, he dicho”, y todos le alaban. Rebeca y Ramiro descubren al pueblo que en realidad en el interior del gigante hay un hombre bajito de pelo escarolado (interpretado por el actor Pepe Carabias) que les habla desde un micrófono. Finalmente los protagonistas dan su merecido al impostor y liberan la aldea.

Por otra parte, no solo se parodia la figura dictatorial, y hay un discurso a favor del progreso y el conocimiento; también se vierten críticas sesgadas al aparato franquista al parodiar a la Iglesia, por ejemplo a través del caricaturesco “Cura del pueblo” en el episodio 11, *Rebeca y los alienígenas*. Este, aunque asustadizo y amanerado, posee mayor autoridad que el alcalde, y es mostrado en diferentes situaciones cómicas. Por ejemplo, creyendo que los protagonistas son alienígenas, realiza comentarios absurdos como “antes que nada, hay que exigirles la partida de bautismo; ¿sois infieles o sois criaturas de Dios?, no vendréis a pervertir nuestras almas”, algo relacionado con la guionista Lola Salvador, abiertamente declarada antirreligiosa.

En el capítulo 8, *Rebeca en el País de los Juguetes*, los protagonistas llegan a dicho país que está en plena guerra y cuyos bandos son los juguetes artesanos y los electrónicos. Rebeca y su amigo Ramiro hacen de mediadores en el conflicto, que se debate en una mesa compuesta por seis miembros: un

juguete mecánico, un soldado de plomo, un artesano, un oso de peluche, una muñeca y un arlequín. Ninguno se pone de acuerdo y todos se niegan a firmar ningún pacto. Unos se proclaman a favor del progreso, y otros del inmovilismo, mientras de fondo se oyen explosiones. Finalmente, la muñeca (que sintomáticamente es la única figura femenina de la mesa) propone elecciones: “Yo quisiera que de una vez para siempre solucionáramos nuestros problemas, quiero proponer a la asamblea una solución razonable y justa (...) Creo que quienes deberán elegir la clase de juguetes que quieren son los niños (...) Propongo que olvidemos nuestro orgullo y nuestras rencillas (...) y nos sometamos sin discusión a sus decisiones”. Tras esta declaración todos los juguetes están de acuerdo y celebran las votaciones; y aunque algunos sospechan de la compra de votos y quieren invalidarlo, el arlequín cierra la discusión: “El tratado de paz está firmado y por lo tanto no se puede invalidar”. Todo este argumento nos sitúa en el contexto político de la España de aquel momento: el debate del referéndum para la Constitución, la necesidad de pactos entre los numerosos partidos y las divisiones ideológicas, así como la urgencia de elecciones.

#### **7.3.4. Adaptación literaria:**

No se trata de una adaptación literaria. No obstante, se advierten algunos referentes. El personaje del hada Rebeca, tan valiente, aventurera y siempre dispuesta a ayudar a los demás parece estar inspirado asimismo en la heroína infantil de la serie sueca *Pippi Calzaslargas* (*Pippi Långstrump*, SVT: 1969), interpretada por Inger Nilsson y emitida en España por primera vez en 1974. De hecho, la propia Lola Salvador no duda en indicarla como referente: “Rebeca estaba en una escuela de magia y era un hada insurrecta, un hada indisciplinada de esas que al final acaba cogiendo a los malos. Rebeca formaba parte de aquel mundo de los niños rebeldes, de los niños con poderes, como *Pipi Calzaslargas*” (Díaz, 2012: 65-66).

Por su parte, la actriz Conchita Goyanes en una entrevista para *Tele-Radio* (“Nueva serie infantil. *Las aventuras del Hada Rebeca*: un hada juguetona y traviesa a ritmo de ‘cómic’”, *Tele-Radio*, nº 823, 1973: 42) añade que: “Juan y Lola se han inspirado en cierto modo en las comedias musicales

americanas y en espectáculos como *Mary Poppins* o *Chitty Chitty Bang Bang*”, lo cual no deja de ser interesante dado las lecturas feministas que se han establecido tradicionalmente sobre el personaje de *Mary Poppins*. Otra clara referencia es la serie *Embrujada* (*Bewitched*, ABC: 1964-1972), protagonizada por Elisabeth Montgomery llamada Samantha. En España se emitió en Televisión española desde los años sesenta hasta inicios de los setenta. Este referente no resulta baladí, pues como indica en su análisis de la serie Lynn Spangler (2003: 79-102), *Embrujada* articula estrategias de empoderamiento, pues a pesar de que Samantha no tenga profesión, ella es la verdadera autora de los éxitos de su marido. Así, tanto Rebeca como la bruja de la serie norteamericana presentarían unas heroínas poderosas gracias a la magia. Además, los títulos de crédito animados guardan grandes similitudes entre ambas series.

### **7.3.5. Recepción / referencias bibliográficas:**

Como referencia a la serie en prensa destaca la entrevista a la actriz Conchita Goyanes en la revista *Tele-Radio* titulada “Nueva serie infantil. *Las aventuras del Hada Rebeca*: un hada juguetona y traviesa a ritmo de ‘cómic” (*Tele-Radio*, nº 823, 1973: 42). En primer lugar cabe señalar la referencia a Josefina Molina como realizadora de la serie, que indican “no se grabará (en color por cierto) hasta finales de año”: “No saben qué actor niño encarnará a Ramiro. Ni qué compositor pondrá música a las canciones. Pero sí se sabe que TVE ha encargado la realización de esta serie a Josefina Molina. Decisión muy significativa no sólo por la categoría de la elegida, sino por tratarse de una realizadora nueva en el mundo de los programas infantiles”. Finalmente fue Miguel Picazo el realizador de los 13 episodios y se grabó en blanco y negro.

Además de ser llamativa la imagen de la actriz muy alejada de su imagen añorada de la serie -en dos de las tres fotografías sostiene un cigarro- cabe señalar algunas de sus declaraciones. En primer lugar: “Nuestra hada es muy especial, muy diferente a todas las hadas conocidas (...) es un hada algo gamberra, bastante traviesa y juguetona y un poquito contestataria. Por todo ello es perseguida por las demás hadas, las que podríamos denominar ‘convencionales””. Esta idea es interesante porque en última instancia Rebeca

es una prófuga, está al margen de la ley, pero también es una digresión feminista su faceta cómica, gamberra como ella indica, que hace lo que la viene en gana, se salta las normas y siempre se divierte. Por otro lado, desde el punto de vista del trasfondo político que articula la serie, y que se analizaba anteriormente, resulta muy significativa la frase de Conchita Goyanes en otro momento de la entrevista: “Se trata de una serie pensada y escrita con un solo objetivo: divertir a los niños. Quiero decir que carece de mensajes y claves... Si algún espectador saca punta a nuestros relatos, lo hará por su cuenta y riesgo”.





**CAPÍTULO 8**

**REPRESENTACIONES DE GÉNERO**

**Y DISCURSO FEMINISTA**

## **CAPÍTULO 8: REPRESENTACIONES DE GÉNERO Y DISCURSO FEMINISTA**

### **8.1. Problemas y desafíos en el estudio de la televisión en España**

Tras haber repasado las nociones de autoría en el cine y la televisión, en este apartado se exponen las dificultades y desafíos que supone la confección del corpus televisivo, en el caso de esta investigación el perteneciente a Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador. Es necesario porque, como se explicaba más arriba, la mayor parte de su labor profesional se desarrolla en televisión. Si bien establecer un corpus cinematográfico no está exenta de ciertos problemas, los desafíos que plantea el medio televisivo merecen su propia reflexión.

Uno de los primeros pasos metodológicos para la elaboración del corpus televisivo de las tres creadoras ha consistido en la investigación de archivo, que ha requerido la búsqueda del material audiovisual en el Centro de Documentación de RTVE (Madrid). Es necesario indicar que el acceso al Centro de Documentación de RTVE se encuentra restringido, siendo obligatorio acreditar con una serie de documentos oficiales que la labor de investigación tiene exclusivamente fines académicos.

En cuanto al estudio de la Historia de la televisión en España, Manuel Palacio ha indicado que existen tres grandes dificultades que obstaculizan su desarrollo. En primer lugar, “la propia naturaleza efímera de sus programas, su carácter inasible como objeto histórico” (2001a: 11-12), en tanto buena parte de la bibliografía española y de los programas televisivos históricos tienden a basarse en la anécdota y en los testimonios orales. Un conjunto de problemas que son comunes en los Estudios Televisivos como han señalado otros autores en el ámbito anglosajón como Horace Newcomb (1993: 123-124) y John Caughie (2000: 2-3).

En segundo lugar, Palacio plantea la dificultad de acceso al material audiovisual en términos de la propia la institución televisiva española. “No se trata tan sólo de indicar que los programas televisivos circulen con dificultad después de su emisión o, mucho más grave, de que no exista ningún archivo público televisivo en un país pretendidamente moderno e industrializado; el problema es que hay un muy difícil acceso a las fuentes de programas” (2001a: 12). El autor indica que la falta de acceso fluido a los fondos del patrimonio televisivo público español depositado en TVE es una situación que resultaría inconcebible en el caso de otras instituciones, como por ejemplo la Biblioteca Nacional o la Filmoteca Española, donde el acceso al personal investigador es transparente. Si bien el Centro de Documentación de RTVE se abrió en 1982, buena parte de los materiales previos están descatalogados o desaparecidos, algo que sucede también en las emisoras privadas.

A diferencia de las películas que tienen su propia base de datos pública - denominada “Base de datos de películas calificadas” dependiente del Ministerio de Cultura<sup>89</sup> el archivo de Televisión Española carece de una página web oficial que preste un servicio de estas características. La web del ministerio ofrece fichas individuales de largometrajes y cortometrajes que contienen datos relativos a la fecha de estreno, a la producción, a los intérpretes, y proporciona cifras de distribución, datos de formato, duración, rodaje y montaje e incluye una ficha técnica. En el caso de TVE, el personal proporciona al personal investigador fichas con la información solicitada, de modo que sólo los documentalistas tienen acceso a la base de datos. Por otro lado, dada la magnitud de la información, algunas las fichas contienen errores o imprecisiones. Por ejemplo, en esta investigación se realizó el visionado del dramático *Hombre de iniciales*, emitido el ocho de enero de 1975 dentro del espacio Escritores de hoy, debido a que en la búsqueda aparecía bajo la realización de Pilar Miró, no fue hasta el visionado de los créditos cuando se evidenció que el realizador de ese título fue Sergi Schaaff.

---

<sup>89</sup> Disponible en <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/datos-de-peliculas-calificadas.html> (Acceso: 20/01/2015).

En lo relativo a la base de datos del archivo también surgen dificultades. El Centro de Documentación de RTVE se abrió en 1982 y buena parte de los materiales previos están descatalogados o desaparecidos. En los estudios de caso de esta investigación, como el corpus de Pilar Miró sólo tiene registradas cintas desde 1967, y en el caso de Josefina Molina, desde 1969. Teniendo en cuenta que ambas directoras comienzan a trabajar a principios de la década, se puede considerar que un porcentaje considerable del corpus está perdido.

No obstante, no se trata únicamente de una circunstancia española. M<sup>à</sup>ire Messenger Davies expresa las mismas preocupaciones sobre la pérdida de los archivos televisivos en lo relativo a la ficción. “La mayor parte de la ficción televisiva británica (e internacional) nunca ha sido guardada, propiamente archivada y catalogada, y ha desaparecido por completo o bien (...) ha sobrevivido por casualidad como propiedad privada” (2007: 41). Asimismo, la cuestión está relacionada con el canon televisivo porque como Messenger Davies pregunta: “Dado el hecho de que muchos textos claves incluso de hasta un pasado relativamente reciente han desaparecido (...) ¿Cómo podemos establecer un canon televisivo o debatir sobre qué pieza en particular debería pertenecer a ese canon?” (2007: 41). En la elaboración del corpus inevitablemente se choca con la espinosa cuestión del canon televisivo. En este sentido, sí puede considerarse a Pilar Miró y a Josefina Molina realizadoras dentro del canon, dado que, su presencia en libros académicos sobre la Historia de la televisión de España, por ejemplo, los pertenecientes a Manuel Palacio (2001, 2012). Volviendo a la cuestión planteada por Messenger Davies, cabe preguntarse cómo afecta al canon la circunstancia que algunos títulos hayan simplemente desaparecido.

Otro problema metodológico reside en el propio material: las cintas. Se han perdido múltiples cintas o fragmentos de las piezas. En el caso de los dramáticos (muchos de ellos divididos en diferentes cintas para hacer las emisiones por entregas diarias) puede darse la circunstancia de que no se conserven todas las cintas, de forma que el dramático queda incompleto. En otras ocasiones, la calidad del sonido y/o de la imagen está deteriorada en algunas secuencias. En esta investigación eso ha sucedido en el dramático de

Josefina Molina *Hedda Gabler*, del que tan sólo se pudieron visionar algunos minutos.

Aplicando estas ideas al corpus de la investigación se pueden dar varias situaciones, no obstante, su configuración y visionado dan cuenta de que son piezas que han “sobrevivido” ya que se ha podido realizar su visionado. En primer lugar aparecen aquellas piezas que se han visionado en el Centro de Documentación de RTVE: *Doble error*, *Los enemigos*, *Defensas naturales*, *Ópera en Marineda*, *La instancia*, *El undécimo*, *A veces ocurren cosas*, *Los tres maridos burlados*, *El teniente Kijé*, *El deseo bajo los olmos*, *Pequeño teatro* y *La profesión de la señora Warren* de Pilar Miró; *Aire frío*, *Durero: la búsqueda de la identidad*; *¿Tú eres Teresa?*, *La asegurada*, *Hedda Gabler*, *La leyenda de la rubia y el canario*, *Anna Christie*, *Doña Luz*, *La puerta* y *Rosaura a las diez* de Josefina Molina; *En la vida y en la muerte*, de Lola Salvador. Es decir, sí han sobrevivido pero “cerrados”, sin circulación.

En otro nivel se encuentran los dramáticos que sí han sobrevivido y han tenido una relativa circulación como *Don Juan*, que está disponible en DVD dentro de una compilación sobre obras únicas de Antonio Mercero; así como *Cuentos de Giovanni Boccaccio*, *Eugenia Grandet* y *El camino*, cuyo visionado se ha obtenido de una copia en VHS de la colección *Videoantología de la literatura universal* (1996) de Alga Editores y RTVE. Es decir, han sobrevivido comercialmente pero son muy difíciles de obtener, ya que es una colección de cintas que no está disponible en cualquier biblioteca pública. En tercer lugar existe una tercera vía, el visionado en la propia web de RTVE (“Radio y Televisión a la carta”) en tanto muchos de estos dramáticos y series han sido “resucitados” gracias a la digitalización.

En este sentido, durante los últimos años dos operaciones han cambiado ligeramente este panorama. Por un lado, se ha facilitado un mayor acceso al archivo histórico en el Centro de Documentación de TVE, es decir, se ha notado cierta apertura a la investigación, únicamente con fines científicos y académicos, ésta se ve limitada por ciertas restricciones, pues la extracción de imágenes, repicados, está absolutamente prohibida lo que dificulta los análisis

de carácter formal. Tampoco es mucho más sencillo en las investigaciones centradas en el contenido, pues como se indicaba más arriba, en el caso de la presente tesis, los diálogos que se han incluido en los análisis de cada dramático se han realizado a base de pausar, anotar el diálogo, y retomar las escenas durante el visionado, una tarea que demora y dificulta enormemente el proceso de investigación.

En segundo lugar, desde mayo de 2008, RTVE ofrece en su web [www.rtve.es](http://www.rtve.es) su programación, siendo desde 2011 el servicio “A la carta”, <http://www.rtve.es/alacarta/>, una parte muy completa en la que además de series, informativos y documentales, también se pueden seguir las emisiones en directo, tanto de los canales de televisión como de las emisoras de radio. Al mismo tiempo, la propia institución ha desarrollado una importante labor creando un área denominada “archivo histórico”<sup>90</sup>, desde la que se puede acceder a programas y series de antaño, incluso una parte del archivo recoge contenidos del NO-DO. Así disponibles para ver de forma gratuita, recientemente, se han subido dramáticos y adaptaciones literarias de producción propia entre los que figuran *Cuentos de Giovanni Boccaccio* y *Eugenia Grandet* de Pilar Miró; *La promesa* y *El camino* de Josefina Molina; y *Las aventuras del hada Rebeca*, de Lola Salvador<sup>91</sup>.

Sin embargo, no parece existir un criterio específico –por ejemplo cronológico- para la subida afortunada de unos programas en favor de otros. Bien es cierto que precisamente los dramáticos subidos a la web son aquellos que fueron comercializados en VHS, y que coinciden con que se trata de la misma serie *Los libros*, de cierto prestigio; así como *El camino* y *Don Juan* fueron series premiadas internacionalmente. Cabe resaltar que la desaparición de las cintas de las directoras anteriores a 1968 afecta directamente al canon, pues como indica Messenger Davies (2007: 42), “parece evidente que la supervivencia física es un requisito clave a la hora de abordar cualquier discusión en torno al canon”. Las razones para esta supervivencia canónica, de

---

<sup>90</sup> <http://www.rtve.es/television/archivo/> (Acceso 21/11/2015).

<sup>91</sup> No obstante, la autora de la presente investigación realizó los visionados de esos títulos en el Centro Documental porque en esas fechas aún no habían sido subidos a la web.

circulación de unos dramáticos sobre otros parece meramente institucional. *La promesa* tuvo suerte porque pertenece al programa *Cuentos y leyendas*, que gozó de prestigio. Este programa, “por su formato (16 y 35 mm), por el rodaje en exteriores, y por su estética, se aproximaba al cine” (Fernández, 2010: 313). Este archivo web si bien resuelve y ayuda en gran parte a corregir los problemas de acceso para el estudio de la Historia de la televisión, también plantea cuestiones respecto al canon, como se analiza en el siguiente apartado al abordar los programas contenedores de los dramáticos analizados.

Como corolario se puede indicar que las dificultades que surgen a la hora de elaborar un corpus televisivo proceden de la imagen deslegitimada que el medio televisivo arrastra desde sus inicios en España (Palacio, 2001: 5-11). Esto es, la consideración de la televisión como baja cultura desde la academia, desde la intelectualidad y, en general, desde la opinión pública, dificultan la elaboración de las investigaciones sobre el medio. En este sentido, cuando se han dedicado estudios académicos sobre Josefina Molina y Pilar Miró, éstos se han circunscrito al ámbito cinematográfico, -es decir los estudios de cine como ámbito legitimado- haciendo escasas referencias a sus primeros trabajos televisivos considerándolos una fase previa al largometraje<sup>92</sup>. Palacio señala la cuestión de la legitimación y del desinterés tanto por parte de la crítica televisiva como por parte de la comunidad científica:

Con calado muy profundo, el mayor escollo para la historiografía sobre la televisión es que nadie parece tomarla en serio: desde la universidad donde los profesores alardean de no ver la televisión, hasta los diarios, con ese fascinante ejemplo, único en el mundo, en el que la crítica de televisión es responsabilidad de aquellos que abominan del medio (...) Pero la desidia tiene el correlato de las imágenes negativas que sobre la televisión circulan en el espacio público español y que están firmemente permeabilizadas en decenas de millones de ciudadanos de clases medias. El fenómeno es curioso de analizar y enormemente duradero y consistente; la importancia de las imágenes sociales sobre el medio es elemento crucial del

---

<sup>92</sup> Valgan de ejemplo las investigaciones doctorales sobre las directoras. La tesis de Elvira Loma sobre la obra de Josefina Molina *Las imágenes de Josefina Molina: de la escritura literaria a la audiovisual* (2013) y la tesis doctoral de Begoña Siles sobre la cinematografía de Pilar Miró *La mirada de la mujer y la mujer mirada. En torno al cine de Pilar Miró* (2006).

acercamiento histórico: determina toda aproximación y supone un lastre muy pesado para abordar la historia de la televisión en España (2001: 12).

Esta situación tendría su concepción en la existencia previa de una imagen negativa del medio a finales de los años sesenta<sup>93</sup>. Algo que, según Palacio, también tuvo su reflejo en las relaciones de la élite intelectual con la televisión:

Desde el mismo momento que la televisión se convierte en una actividad con un cierto peso económico, y sobre todo se convierte en un agente que actúa en el espacio público, se fijan dos posiciones de las relaciones entre intelectuales/televisión cultural: por un lado, una visión positiva hacia el medio que se combina con el deseo que se tiene desde la propia televisión de legitimar socialmente su existencia. Y por otro, los que consideran que la televisión salió verdaderamente de la caja de Pandora y (...) no ha creado nada más que trastornos en la sociedad contemporánea (2010: 13-14).

Si bien estas tres circunstancias han repercutido en el conocimiento sobre el pasado, los formatos, y la programación de la televisión española, resulta optimista comprobar que en la actualidad su estudio suscita cada vez mayor interés entre la comunidad científica. Tanto es así que en los últimos años han surgido algunos grupos de investigación en el ámbito nacional que abordan el campo y a los que se les han concedido proyectos de I+D+i. Gran parte de estas investigaciones proceden de los departamentos de Filología Hispánica del ámbito anglosajón y galo, como por ejemplo los citados trabajos de los profesores Sally Faulkner (2004), Paul Julian Smith (2006a, entre otros), Duncan Wheeler (2012, 2015), Virginie Philippe (2007) o Jean Stéphane Duran (2009, 2012a, 2012b, 2014). Este tipo de trabajos, fundados mayoritariamente desde perspectivas culturalistas y de género, no sólo han impulsado a las universidades españolas en su investigación, sino que también constituyen referencias fundamentales para el estudio crítico del cine y de la televisión nacional; incluso muchos de ellos fueron precursores en el análisis de ciertas

---

<sup>93</sup> Véase el apartado “El origen de las imágenes negativas españolas sobre el medio” (Palacio, 2001: 80-87) y el capítulo “Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural” (Palacio, 2010: 11-24).



temáticas, obsérvese que la profesora Kathleen Vernon fue pionera en abordar la figura de Josefina Molina (1995).

Helen Wheatley señala que cada vez es más evidente que la Historia de la Televisión no se puede separar de las más amplias Historias sociales, culturales o políticas y citando a Asa Briggs (1980: 5), la historia de los medios no puede ser un anexo opcional en el estudio de “la Historia”, los medios cambian todo, “Escribir la Historia de la televisión en el siglo XX es, en cierto sentido, escribir la Historia de todo lo demás” (Wheatley, 2007: 4). Efectivamente, como es el propósito de la presente investigación, la Historia de la televisión sirve para iluminar los aspectos socio-políticos de un país en tanto ambas “Historias” se entrelazan, y como se ha indicado, por ejemplo en los trabajos de Virginia Martín Jiménez (2013) en el período de la Transición esta idea es aún más patente. El enfoque historiográfico debe entender los programas televisivos como “evidencias” de la Historia social centrándose en cómo sus representaciones e imágenes se construyen en sus propios contextos específicos de producción y recepción.

Todas estas cuestiones llevan a la cuestión del acceso, del acceso al pasado de la televisión, específicamente a los programas que existen como material disponible. Como Jason Jacobs ha argumentado, “El peligro es que la Historia de televisión consigue reconstruirse alrededor de lo que sobrevive para ser visionado en lugar de lo que en realidad se emitía” (Wheatley, 2007: 11). Según Messenger Davies existe una circunstancia o problema altamente importante como es el de la “propiedad privada”, es decir, personas que poseen en propiedad privada programas antiguos. Este hecho provocaría que la construcción del canon televisivo se articulara en un proceso de “abajo arriba”, una situación que, sostiene, necesita ser alentada por el apoyo institucional y por una mayor (re)distribución de ejemplares/copias de programas televisivos significativos. Messenger Davies no sólo problematiza sobre el proceso de archivar y canonizar, sino que argumenta en torno a la calidad y propone que los juicios valorativos sobre la historiografía de televisión deben ser hechos en el contexto histórico de su producción.

En este sentido, Máire Messenger Davies (2007: 40-52) ha analizado el proceso de “canonización” de los programas televisivos señalando los documentos “supervivientes” del archivo como el verdadero epicentro de dicho proceso. Según la autora los programas canonizados no están necesariamente basados en nociones de calidad o de importancia y valor histórico. Si bien se han desarrollado técnicas en algunas áreas de los Estudios Televisivos con el objetivo de reconstruir críticamente la programación “perdida”, por ejemplo mediante la utilización del archivo escrito (los guiones). Para la autora resulta indispensable ampliar el acceso a los programas que sí sobreviven, facilitando una mayor conexión entre el trabajo de documentalistas, bibliotecarios e historiadores.

En el caso del Archivo documental de Televisión Española, el acceso es restringido; y, en el caso de la presente tesis, no se ha facilitado el acceso a ese “Archivo escrito”, esto es, al acceso a los guiones de los dramáticos analizados. Ese acceso habría agilizado enormemente la tarea de la investigadora, pues todos los diálogos que aquí se han expuesto se han elaborado en la tarea ardua de la escritura durante su visionado. Desde la perspectiva de género, resulta muy interesante el argumento de Michele Hilmes (2003: vii), para quien el trabajo de archivo es una cuestión feminista debido a la relativa ausencia de textos y géneros televisivos tradicionalmente codificados como “femeninos” en los archivos –incluso en aquellos de acceso público– lo cual supondrían graves limitaciones y cuya ausencia necesita ser abordada por la historiografía feminista.

## 8.2. Los programas de ficción durante la Transición

Este apartado está dedicado a describir brevemente los programas, series o espacios “contenedor” en los que se emitieron los dramáticos visionados. En primer lugar aparece el espacio *Novela* (TVE1: 1973-1983), dentro del cual se emitieron *Aire frío* y *El camino* de Josefina Molina; así como *Los enemigos* y *Pequeño Teatro* de Pilar Miró. Como ha indicado Luis Miguel Fernández, *Novela* junto a *Estudio 1* fueron la columna vertebral durante muchos años de la producción de los espacios dramáticos originados en textos literarios de la televisión española (2010c: 373). *Novela* fue uno de los programas más longevos de la televisión española de aquellos y más ambiciosos, tanto por las obras adaptadas, ciertamente limitadas al ámbito nacional en los primeros años y de una proyección literaria igualmente modesta, aunque con el paso de los años vaya enriqueciéndose con autores españoles reflejando el movimiento aperturista de los primeros años de la transición, y con una avalancha de autores extranjeros a partir de 1978 (Ansón, 2010: 366). A diferencia de *Estudio 1*, *Novela* llegó renqueante y con muchas dificultades al año 1979, en el que ya era un hecho la nueva política de producción anunciada por el director general de RTVE Rafael Ansón en noviembre de 1977, y continuada después por sus sucesores, que consistía básicamente en crear grandes relatos seriados, de elevados costes, y basados en novelas de los autores españoles de los siglos XIX y XX, más o menos populares, pero, en cualquier caso, en la línea de otros productos semejantes de las televisiones europeas (Fernández, 2010c: 373).

De los dramáticos visionados, dentro de *Estudio 1* (TVE: 1966-1985), sólo se emitió *La profesión de la Sra. Warren* de Pilar Miró. El programa, cuyo plató explica su título, fue una cantera de actores y en la actualidad es uno de los más recordados por parte del público (Rodríguez Merchán, 2014). Durante los años de la Transición, el mítico programa *Estudio 1* continuaría puntualmente sus emisiones, pero en vísperas de la muerte de Franco comenzará a experimentar variaciones de nombre, de día y de horario, “reveladoras de una cierta insatisfacción de programadores y realizadores – insatisfacción estética, aunque también política– que queda patente una vez

más a la hora de someter a una mínima sistematización lógica su mantenimiento en antena y aun los propios títulos de los programas emitidos” (Calvo, 2010: 345).

En tercer lugar se encuentra el espacio *Hora 11* (TVE2: 1968-1974), en el que se emitió el dramático *Doble error* de Pilar Miró. *Hora 11* recreaba mayoritariamente obras breves de autores consagrados de la literatura universal, generalmente extranjeros (Fernández, 2010c: 374). Uno de los espacios más innovadores de la segunda mitad de la década de los sesenta y primera de los setenta. Manuel Palacio ha señalado que “el más alto rango cultural o estético se hallaba en los dramáticos (...) 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 España” (2001:131). Junto a los espacios *Teatro de siempre*, *Ficciones*, *Hora 11* se convirtió en un laboratorio de experimentación donde importantes realizadores dirigieron las obras más arriesgadas de toda su carrera, como Pilar Miró, Josefina Molina, Claudio Guerín o Sergi Schaaff.

En el espacio *Cuentos y leyendas* (TVE1: 1974-1982) se emitieron *La promesa* y *La leyenda de la rubia y el canario*, de Josefina Molina; y *Ópera en Marineda* y *Los tres maridos burlados*, de Pilar Miró. Por su formato, por el rodaje en exteriores, y por su estética, se aproximaba al cine, en cuanto a la duración de cada programa, a su carácter episódico, y a su deseo de acercarse a la cultura popular y a ciertos subgéneros audiovisuales, se parecía a lo que era más habitual del lenguaje televisivo utilizado por los telefilmes norteamericanos, con los que se pretendía competir en horarios de máxima audiencia (Fernández, 2010b: 313). *Cuentos y Leyendas* tuvo dos etapas, en la segunda, iniciada a principios de la Transición, Rafael J. Salvia y Rafael García Serrano se encargaron de la elección y confección de los guiones por encargo del director general Juan José Rosón (Fernández, 2010b: 312). Luis Miguel Fernández indica que a pesar de esa circunstancia, “los directores más avisados se sirvieron de la libertad que TVE les concedía para, en el uso de su independencia creadora, elaborar unos productos que tenían menos que ver

con el texto literario de origen que con sus propias preocupaciones estéticas, cuajando en ciertos momentos obras tan meritorias como *Los tres maridos burlados* (Pilar Miró)” (2010b: 315).

En cuanto a *Los libros*, en el que se emitió *En la vida y en la muerte*, de Lola Salvador; *Doña Luz*, de Josefina Molina; y *Cuentos de Giovanni Boccaccio y Eugenia Grandet*, de Pilar Miró, es uno de los espacios más importantes del período de la Transición. “La idea original fue de Jesús Fernández Santos, nombre habitual del medio y al cual se deben algunos de los mejores programas de la televisión de aquellos años. El escritor-realizador la había copiado de otros programas similares de las televisiones europeas” (2010a: 119). Además, ubicado en la parrilla entre el Telediario y un programa de variedades para garantizar la máxima audiencia, era uno de los más politizados como ha señalado Palacio: “Si de lo que se trata es de buscar la autoría de ideología de izquierda en series, habrá que hablar de *Los libros* (...) La tercera temporada, emitida entre noviembre y diciembre de 1977, supone un cambio cualitativo (...) es el primer trabajo televisivo de ficción que está concebido carente de las autocensuras ideológicas características de toda creación de la dictadura y, desde luego, sin las censuras económicas presentes en la industria del cine” (2012: 185).

Como se ha visto en el análisis, *Escrito en América*, en el que se ubica el dramático de Josefina Molina *Rosaura a las diez*, fue una de serie con una trayectoria complicada en TVE, cuya principal promotora fue actriz argentina Susana Mara. Como indica Carmen Peña Ardid, *Escrito en América* pudo haber sido una de las producciones de ficción más ambiciosas e innovadoras en los últimos años 70, pero se vio gravemente perjudicada por la inestabilidad que caracteriza a RTVE durante la primera etapa postfranquista con cambios en la gestión ejecutiva, recortes presupuestarios e incluso con la pervivencia de viejos hábitos censores (2010: 335). A esta situación se unía “el enfoque experimental de algunos episodios de la serie tampoco favorecía su éxito en un país con bajos niveles de formación y de lectura, y en unos momentos en que el modelo narrativo triunfante en TVE iba a ser el realista decimonónico,

presente en los relatos más celebrados de esos años: *Cañas y barro*, *La barraca*, *Fortunata y Jacinta* o *Juanita la Larga*” (Peña Ardid, 2010: 335).

Por su parte, *Escritores de hoy* (TVE2: 1974-1975), espacio en el que se exhibió *La asegurada*, de Josefina Molina; y *La instancia* y *El undécimo* (no emitido) de Pilar Miró; es según Luis Miguel Fernández un caso insólito dentro de la televisión del período en la medida que los narradores contemporáneos de cierta calidad apenas se habían asomado hasta ese momento a la pequeña pantalla (2010: 374). A esta característica se sumaba la dimensión política, pues “varios de los autores de esta serie habían sido exiliados políticos, mientras que otros practicaban una literatura al margen de lo puramente comercial, caracterizada por sus innovaciones formales. Es verdad que al ser programados en la segunda cadena su impacto fue mucho menor” (2010: 374), ya que en aquel entonces sólo la mitad del país podía disfrutar de ella, mientras que la otra mitad no tenía cobertura para poder verla.

En el espacio *Original* (TVE2: 1974-1975) se emitieron *¿Tú eres Teresa?*, de Josefina Molina; y *Defensas naturales* y *A veces ocurren cosas*, de Pilar Miró. *Original* vino a sustituir a la serie *Ficciones* (TVE2: 1972-1981) y recogía dos de los rasgos que la habían caracterizado, el predominio de lo fantástico y la presencia de guiones originales de autores poco conocidos (Fernández, 2010c: 373-384). Sobre el espacio *Palabras cruzadas*, al que pertenece el dramático *La puerta*, de Josefina Molina, no se ha encontrado ninguna referencia.

Dentro de *El teatro* (TVE1: 1974-1977) se emitieron *Hedda Gabler* y *Anna Christie*, de Josefina Molina; y *El deseo bajo los olmos*, de Pilar Miró. Explica José Luis Calvo que este espacio tiene como objetivo ir alejándose del famoso *Estudio 1* con todo lo que ello significaba en aspectos técnicos y de lenguaje televisivo y en punto a rutinas y a desbloques ideológicos y estéticos (2010: 348). No obstante, no fue un espacio muy consolidado en tanto experimentó variaciones en su fecha de emisión. Es importante destacar que sus planteamientos fueron renovadores. “Menudea el teatro extranjero de interés (...) como también algunas obras de O’Neill y Synge o del

existencialista francés Camus. Pero, como era previsible en un teatro cuya emisión en prime time implicaba una amplia recepción en los hogares, no faltaron las habituales concesiones sainetescas y castizas que aseguraban la fidelidad de los espectadores menos exigentes” (Calvo, 2010: 349). Este acercamiento a un público mayoritario quedaría patente durante el último verano de sus emisiones con la programación de reposiciones de teatro de humor y de cuatro zarzuelas de Juan de Orduña.

Dentro de *Los pintores del Prado* (TVE1: 1974), sólo se emitió el dramático *Durero: la búsqueda de la identidad*, de Josefina Molina. Manuel Palacio destaca esta serie en su libro sobre la televisión de la Transición en la medida que ésta articulaba claramente argumentos políticos con mensajes pedagógicos sobre el consenso. Su principal responsable era Ramón Gómez Redondo, uno de los más conspicuos antifranquistas de Prado del Rey y que, más tarde, durante el primer gobierno del Partido Socialista, ocupó cargos de responsabilidad en TVE (Palacio, 2012: 32). La serie que daba cuenta del recorrido vital y artístico de la vida de un pintor, tuvo entre sus realizadores a cineastas como Francisco Regueiro o Antonio Drove, quienes hicieron para ella algunas de sus obras más personales. Como indica Manuel Palacio, *Los Pintores del Prado*, de Ramón Gómez Redondo, *Paisaje con figuras*, de Antonio Gala, *Cultural informativo*, de Joaquín Castro Beraza y Clara Isabel Francia y *Cuentos y leyendas*, de Rafael J. Salvia y Rafael García Serrano; y *La víspera de nuestro tiempo*, de Jesús Fernández Santos surgen en un momento muy concreto, a inicios de la década de los setenta. En ese momento el responsable de la programación de TVE era Chicho Ibáñez Serrador, y el espíritu de la transición ya estaba en marcha, aunque en el momento de la muerte de Franco, TVE estaba viviendo una etapa caracterizada por el llamado “espíritu del 12 de febrero”, una tímida apertura iniciada por el discurso que el presidente del Gobierno Arias Navarro había pronunciado el 12 de febrero de 1974, tras el asesinato de Carrero Blanco y que quería trasladar una cierta sensación de aperturismo.

Finalmente para el espacio *La comparsa*, Pilar Miró realizó *El teniente Kijé*. Como se ha visto en el análisis, en la entrevista a su principal

responsable, Luis Sánchez de Enciso (“*La comparsa*, serie experimental”, *ABC*, 11/10/1975: 142), se trataba de una serie de 18 episodios sin relación entre ellos que pretendía ser una experiencia de comedia cultural y didáctica en el que se experimentaba con diferentes formas de expresión como el cómic, la magia, la música y el baile. En otra entrevista, Sánchez de Enciso (“La comparsa, calidad y seriedad en el tratamiento”, *ABC*, 12/11/1975: 142), indicaba que su objetivo era “crear un producto televisivo dirigido a los niños que los atraiga e interese lo suficiente como para poder introducirlos en nuevas formas de espectáculos poco desarrollados”. Para Sánchez de Enciso, la idea fundamental era variar por completo el tratamiento que hasta entonces se había dado a los espectáculos infantiles tanto en el contenido como en la forma, pues apostillaba “es evidente que el niño ha evolucionado, que cuenta con una gran imaginación que es necesario potenciar de forma creadora, evitando caer en el tópico y la vulgaridad”. *La comparsa* tuvo su origen en la voluntad de TVE de ofrecer un teatro renovador orientado a una audiencia infantil o juvenil como el espacio *El carro de la farsa*. En ambos fue frecuente la presencia de grupos de teatro infantil e universitario, con representaciones de invitados tan significados como Els comediants (Calvo, 2010: 355).



### **8.3. La ficción televisiva creada por mujeres durante la Transición**

Una vez aplicado el modelo de análisis a los corpus de estudio de las creadoras, este apartado está dedicado a relacionar y a poner en común todos los datos recabados. En primer lugar, se dedica un epígrafe para analizar las características formales observadas; y un segundo destinado a examinar las constantes temáticas de los dramáticos y series.

#### **8.3.1. Características narrativas y estilo visual**

Si como se ha visto anteriormente, el estilo visual y narrativo del dramático dependía en gran medida del espacio o programa contenedor al que estaba destinado, es imprescindible señalar en primer lugar que se observan grandes diferencias entre las piezas de Pilar Miró, más clásicas, y Josefina Molina y Lola Salvador, que difieren al estar más centradas en la experimentación estética y narrativa.

En el plano narrativo los dramáticos de Pilar Miró destacan por la búsqueda de plasmar la máxima información en el plano, como se veía en *Los enemigos* y *Pequeño teatro para Novela*, en una planificación muy clásica, algo que también le sucede a Molina en *Aire frío para Novela*. Asimismo, tanto en Miró como en Molina destaca la búsqueda por la sintonía de las imágenes con el tono del dramático. Esto es, si se trata de una obra de suspense en el texto original, las directoras buscarán planos picados o contrapicados, o bien jugarán con los claroscuros para darle un planteamiento de cine negro y el ritmo será acorde a la trama, como sucedía en *El undécimo* de Miró y en *Anna Christie* de Molina, en los que el homenaje al género del cine negro es patente.

No obstante, es importante destacar que respecto a la dirección de dramáticos Molina indica en su libro de memorias que ella no distinguía entre el lenguaje cinematográfico y el televisivo:

Abordaba cada uno de aquellos programas como si fuera la película de mi vida. Utilizaba las tres o cuatro cámaras simultáneas con una planificación que el cine había experimentado ya durante años. Algunos decían que aquello no era televisión, que era cine, pero yo nunca he entendido esas disquisiciones sobre lenguaje específicamente televisivo o lenguaje cinematográfico (Molina, 2000: 62-63).

La puesta en escena de Miró resulta más sobria y con una planificación y montaje clásicos, en cambio Molina busca la experimentación en los decorados como sucedía en *La asegurada*, dramático desprovisto de escenografía, toda la acción rodada en un espacio blanco, vacío. Además, Josefina Molina cultiva un gusto que se podría denominar “pictórico” en su búsqueda por crear ambientes y utilizar los decorados para que los planos remitan a escuelas o movimientos artísticos como se veía en *La promesa* y claramente en *Durero: la búsqueda de la identidad*, pero también en *El camino*.

Los tres corpus analizados están plagados de elementos distanciadores y metaficcionales, es decir, un gusto por el juego con la narración, que incluso se observa en el estilo más clásico de Pilar Miró. En el caso de Miró, el recurso de la metalepsis será una constante que se observa en *Cuentos de Giovanni Boccaccio*, *Defensas naturales*, *A veces ocurren cosas*, *El teniente Kijé* y en *Eugenia Grandet*; lo mismo que en las piezas firmadas por Lola Salvador *En la vida y en la muerte*, en algunos episodios de *Las aventuras del hada Rebeca*, y evidentemente en *Don Juan*. Josefina Molina no utiliza tanto ese recurso aunque experimenta con el enfoque narrativo múltiple en *Rosaura a las diez*. En este sentido, Molina y Salvador apuestan por un uso profuso de las elipsis en las historias, encuadres oníricos, insertos de imágenes externas fijas (fotografías) o movimientos (repicados de documentales, paisajes, cielos...), como *En la vida y en la muerte*, de Salvador; y de Molina en *¿Tú eres Teresa?* y *La leyenda de la rubia y el canario*.

Una característica de la obra televisiva de Josefina Molina, no sólo del período analizado, es el uso de la *voice-over* para narrar los pensamientos de los personajes o las cartas que escriben, que en ocasiones resultan ejercicios de “escritura automática” como en *La asegurada*, *Doña Luz* y *Rosaura a las*

*diez*. Este recurso de la *voice-over* se lleva a la totalidad en un dramático anterior de la directora, *Eleonora* (1971) para *Hora 11* con Eusebio Poncela como Poe y Ana Belén como su amada Eleonora; cuyo resultado es de extrañamiento al tratarse de planos cortos fijos de los protagonistas mientras en *voice-over* se van intercalando sus diálogos.

No obstante, Josefina Molina demostró su afán por el riesgo desde uno de sus primeros dramáticos como realizadora: *La metamorfosis* (1969) para *Hora 11* en el que, utilizando una maqueta y una cucaracha para mostrar el encierro de Gregor Samsa en la habitación, consiguió transmitir la agobiante atmósfera del relato mediante planos subjetivos contrapicados, muchos reencuadres y elipsis. De esos dramáticos previos al corpus analizado también se puede señalar como paradigmático de la tendencia de Molina por la experimentación *Cada cual a su gusto* para el espacio *Páginas sueltas* (TVE2: 1970); en el que muestra la discusión entre varios jóvenes y sus padres (lentos de prejuicios) en lo que pretende ser un diálogo intergeneracional y surrealista. Como en *La asegurada*, sin más decorado que una mesa o silla, el dramático consta de primeros planos de los actores hablando a cámara que se mezclan con espontáneos insertos de imágenes psicodélicas, bombas atómicas, procesiones, ejércitos, pobreza y certámenes de belleza mientras suena tanto música clásica como los Beatles. *Cada cual a su gusto* puede entenderse como antecedente del dramático analizado en el corpus *¿Tú eres Teresa?* en tanto repite un ejercicio similar al intercalar entre las escenas de conversación de los protagonistas diversos elementos como fotografías de juventud de los personajes, escenas oníricas con *voice-over*, recortes de prensa... mientras suenan canciones de Roberto Carlos y de Los Cinco Latinos.

Otros dramáticos anteriores al corpus analizado de Molina que ejemplifican su tendencia por la experimentación son *Judith para Personajes al trasluz* (TVE: 1970); *Madame Firmiani* (1972) para *Teatro de siempre*; y *La rama seca* para *Narraciones* (TVE: 1971). *Madame Firmiani* destaca por su inusual e innovadora narrativa. La historia es presentada por un locutor contemporáneo (años sesenta) que actúa como narrador contando la vida de la protagonista (S.XIX) a modo de *reality-show*. Ella aparece en la imagen de un

pequeño televisor colocado a su lado; y también desde el aparato el resto de personajes conversan con el locutor. Molina también juega con la narrativa en *Judith* proponiendo un ejercicio metaléptico entre el narrador de la historia y los personajes que viven en una especie de Olimpo, los cuales a su vez se auto-representan en un teatro.

Así, otra propuesta original es el dramático *La rama seca*. Se trata de la versión filmada del cuento homónimo de Ana María Matute, y que fue seleccionada para el Festival de Televisión de Praga. La historia cuenta cómo una mujer (interpretada por Lola Herrera en la que sería la primera colaboración con Molina), que vive insatisfecha por su esterilidad, comienza una relación con la hija de los vecinos, una niña que juega en el bosque con seres imaginarios. El dramático, que apenas tiene diálogo, se narra a través de las imágenes con las que la directora juega: planos congelados, uso de ralentí, insertos de imágenes calidoscópicas... También cabe señalar que fue su primer rodaje en exteriores y de mayor presupuesto. “Por fin salía de los platós de Prado del Rey (...) Tenía absoluta libertad para hacer lo que quisiera, sin pensar en la amortización posterior de aquel producto, ni en su publicidad, ni en su comercialización. Echaría de menos esa situación cuando al año siguiente rodase mi primera película [*Vera, un cuento cruel*]” (Molina, 2000: 65).

De este modo, Josefina Molina siempre se planteaba retos creativos y de producción. No en vano consiguió un espectacular decorado con un barco de enormes dimensiones en el dramático analizado *Anna Christie*, construido por Rafael Palmero; o años más tarde al rodar la miniserie *Teresa de Jesús*, una de las mayores producciones de TVE cuyo presupuesto total fue de 400 millones de pesetas. En ese sentido, la búsqueda de Josefina Molina por hallar el ritmo narrativo perfecto se observa claramente en obras posteriores al corpus como sucede en la citada serie *Teresa de Jesús* en el que absolutamente todos los elementos como los silencios, las largas panorámicas, el ritmo pausado, el mantenimiento de los planos... trasladan al público al ascetismo y monotonía de la vida del convento. Así, el gusto por el riesgo en la puesta en escena, la búsqueda de su propia estética y el juego con la narrativa serán constantes en la obra de la directora.

Por su parte, el corpus analizado de Lola Salvador está plagado de elementos distanciadores y meta-ficcionales, de la *voice-over* a modo de “escritura automática”, de la narración enmarcada, etc. *En la vida y en la muerte* utiliza múltiples focos de ocularización, la cámara moviéndose alrededor de la protagonista Emily Brönte, la mezcla del color y del blanco y negro...; pero incluso en sus dramáticos anteriores es patente su gusto por la experimentación, pues adaptó *Rosaura a las diez* (TVE: 1972), para *Teatro de siempre*, y como en el dramático de Molina, al basarse en el texto original de Marco Denevi, adaptarlo supone realizar todo un ejercicio narrativo. De hecho, Lola Salvador es consciente de su afán por este tipo de juegos con la narración: “el espectador que piense, ¿entiendes lo que quiero decir? que-piense. Personalmente cualquier reto narrativo me parece interesante, cómo monto una historia, cómo la cuento” (Díaz, 2012: 77).

### 8.3.2. Características temáticas

A grandes rasgos, del corpus analizado se infiere que Pilar Miró cultiva el gusto por el drama decimonónico, así como por los temas bélicos y el género western –desde *Los enemigos* hasta *El deseo bajo los olmos* pasando por *El undécimo*– y en menor medida las ficciones ambientadas en la contemporaneidad, como *Defensas naturales* y *A veces ocurren cosas*. Pilar Miró ya había trabajado el western anteriormente en diversas adaptaciones –muchos de ellos relatos de Bret Harte–, como en 1971 con *Un cuento californiano* y *El socio de Tennessee* para *Hora 11*; y en 1972, *Los desterrados de Poker Flat* para *Hora 11* y *Maruja* para *Novela*; y los citados episodios para *Curro Jiménez*. En cambio, Josefina Molina se decanta más por el melodrama, aunque si bien Miró en sus anteriores dramáticos cultivaba el género western, Molina hizo lo mismo pero con la ciencia ficción, como por ejemplo en *Apenas un satélite* (1972) para *Pequeño estudio*; y con las adaptaciones de cuentos góticos, como por ejemplo en 1970 con *La casa del juez* y *El hundimiento de la casa Usher*; y en 1971 *Vera* y *Eleonora* para *Hora 11*; Además, de abundantes melodramas decimonónicos, sirva de ilustración que sólo en 1972 realiza *Madame Firmiani*

y *La humillación de los Northmore* para *Teatro de siempre*, así como *Hermann* y *Dorotea y Flores tardías* para *Hora 11*.

Es interesante cómo en el caso de los dramáticos de Pilar Miró *Defensas naturales* y *A veces ocurren cosas*, los únicos cuya acción sucede en el presente, su argumento y protagonistas pertenecen en ambos casos al mundo de la creación audiovisual: Pino Mirado (Carmen Maura), realizadora, y Antonio (Sancho Gracia), guionista. Además, en los dos dramáticos se establecen ácidas y abiertas críticas a la censura, como también hace Lola Salvador en *Don Juan*.

Lola Salvador trabaja el universo infantil, en el corpus de estudio analizado esto se observa la primera parte de *En la vida y en la muerte* y *Las aventuras del hada Rebeca*, sin embargo, en el plano temático, gran parte de la obra televisiva de Lola Salvador destaca por dotar de protagonismo a los más pequeños. Antes cabe puntualizar que los programas infantiles serán un formato que permita a las mujeres conseguir un amplio hueco como creadoras, cuestión que se analiza posteriormente. Ese interés de Salvador por el mundo infantil se refleja en otras de sus ficciones como *El molino junto al río Floss* (1971) para *Novela y Yanko, el músico* (1971) para *Hora 11* y dirigido por Pilar Miró, incluso en el aclamado *Juan Soldado*, dirigido y protagonizado por Fernando Fernán Gómez. Sin embargo, las tramas a las que se enfrentan los niños y niñas poco tienen de amables. Como se ha visto, *En la vida y en la muerte* cuenta los recuerdos de infancia de las hermanas Brönte, que perdieron a su madre y a varios hermanos; y en *Las aventuras del hada Rebeca*<sup>94</sup>, el hada adolescente y el niño Ramiro se ven expuestos a varios episodios violentos; fuera del corpus, Yanko es un niño que pasa hambre y recibe malos tratos hasta la muerte; mientras que *El molino junto al río Floss* está protagonizado por Maggie, una niña sagaz que se ve relegada en favor de su hermano. En este sentido, es preciso indicar que en el corpus analizado,

---

<sup>94</sup> *Las aventuras del hada Rebeca* y *El teniente Kijé* de Miró para *La comparsa* son las únicas ficciones del corpus explícitamente dirigidas al público infantil, puesto que ambas se emitieron dentro del programa contenedor *Un globo, dos globos, tres globos* (TVE1: 1974-1979).

Josefina Molina también trabaja el universo infantil como en *La puerta y El camino*.

Otro de los grandes tropos, común en los tres corpus de estudio, es el discurso democrático. Por ejemplo, en la mayoría de los episodios de la serie *Las aventuras del hada Rebeca* las tramas constituyen metáforas antibelicistas y anti-totalitarias, en los que el hada consigue derrocar a un malvado dictador (bien un gigante, un pirata, un rey déspota...). En este sentido, resulta interesante cómo los programas infantiles permitían articular discursos críticos que pasaban la censura porque en principio estaban destinados a un público infantil. De hecho, Lola Salvador era consciente de la importancia de los infantiles: “Me pareció muy interesante meterme ahí, porque, a ver, a mí gustan los niños relativamente, pero el hecho de que desde la televisión pública se ofertasen programas dedicados a hacer de los locos bajitos posibles ciudadanos me parecía interesante” (Díaz, 2012: 64). Por su parte, las tramas de los dramáticos de Josefina Molina giran en torno a los derechos de las mujeres, de la búsqueda de la igualdad, que en última instancia articula un discurso democrático.

En cuanto a Pilar Miró, como se ha visto, la realizadora aborda abiertamente como Salvador la importancia de la tolerancia y el diálogo frente a la inviabilidad de la violencia en *Los enemigos*, *El deseo bajo los olmos*, *El undécimo* y *El teniente Kijé*. Esta característica común gira en torno a la citada propuesta pedagógica de la televisión de la Transición de Manuel Palacio. Así, estas creadoras pudieron intervenir en el debate de la Transición de una forma no explícita, sino más bien icónica que añadiría cierta efectividad ideológica. Al tratarse de ficciones ambientadas en tierras lejanas y en tiempos pasados, como *Los enemigos*, permitieron configurar una escuela de aprendizaje ante la nueva situación política. Como ha explicado Paul Julian Smith, los productos televisivos de esa época “educaron a los españoles en los derechos y responsabilidades de la democracia durante la transición” (2006: 21).

Estas ficciones configuran un imaginario democrático en el que el intercambio racional y dialéctico entre diferentes partes, como en *Los enemigos*

y *Las aventuras del hada Rebeca*, es reivindicado no sólo como un procedimiento viable para resolver situaciones, sino como la condición que posibilita un Estado democrático y cívico. Autores como Jünger Habermas, John Rawls y Scott Welsh han reclamado el diálogo como base para el proyecto común entre partidos políticos contrarios, como camino para trabajar a pesar de las diferencias. El poder de la palabra ha sido además uno de los aspectos centrales de la cultura de la Transición como han señalado autores como Tusell al hablar sobre el “énfasis del consenso” (1999: 192), Díaz Gijón al abordar “la aplicación de los pactos fundacionales” (1996: 106); y Juliá al explicar “los discursos y prácticas de la reconciliación nacional” (2004: 445) que subrayan la capacidad del diálogo como método durante el período.

Aunque la desmemoria y el olvido en tanto que aspectos esenciales de la Transición han recibido bastante más atención, resulta urgente la tarea de analizar críticamente la exaltación del diálogo como herramienta de consenso y aglutinación ideológica. En esos años (pero también posteriormente), el diálogo resultó, más que un formato para la exposición sincera de opiniones encontradas y desacuerdos abiertos, un corsé dialéctico que preestablece una serie de apriorismos y normas comunicativas que impiden o frenan ciertas expresiones excesivamente radicales o exigencias poco oportunas. En otras palabras, junto a la celebración del diálogo de aquellos años como un momento paradigmático de expresión democrática, también habría que señalar lo que de censura e imposición tuvo (Gómez López Quiñones, 2009: 37-38)

La crítica a la moral religiosa constituye otra de las constantes temáticas en los dramáticos analizados, si bien en última instancia se articulan como crítica al aparato franquista. El anticlericalismo es patente en la obra de Lola Salvador, por ejemplo en *Las aventuras del hada Rebeca* aparece un caricaturizado “cura del pueblo”, motivo de diversos gags humorísticos; pero que es evidente en otras obras fuera del corpus como *Juan Soldado*, en el que éste se solidariza con Jesucristo y San Pedro, y en el que también establece una abierta crítica militar. La figura del cura o sacerdote parodiado (por lo general ávido de placeres terrenales como la comida) se muestra en otras piezas de Pilar Miró como *Eugenia Grandet*, en la fiesta de cumpleaños de la protagonista. En el caso de Josefina Molina el sacerdote se caracteriza por ser



un personaje subversivo, por ejemplo en *Doña Luz*, interpretado por Eusebio Poncela, es el amante enamorado; mientras que en *El camino*, el cura es el menos devoto, incluso el menos creyente (el único que no cree que el milagro sea tal), de todo el pueblo.

En otras ocasiones la moral religiosa se impone como una pesada carga para los protagonistas, especialmente para las mujeres, como sucede en *Doña Luz* y *Aire frío* de Molina; o ligada a una mentalidad provinciana como en *Doble error* y *Pequeño teatro* de Miró. No obstante, el plano de la mujer protagonista literalmente paralizada ante la imagen de un Cristo o una Virgen –como en *Doña Luz*– aparece en otros dramáticos anteriores de las creadoras, por ejemplo en *Los ojos verdes* (1971), para *Cuentos y leyendas* escrito por Lola Salvador: donde la reina (interpretada por Julieta Serrano) vive sola recluida en un castillo debatiéndose entre su deseo sexual no correspondido y la mirada represora de un Cristo doliente; o en el dramático *Vera* (1972) para *Hora 11*, escrita por Salvador y dirigida por Molina, donde la figura del sacerdote aparece parodiada. En cualquier caso, la propia guionista Lola Salvador se define abiertamente anticatólica (Díaz, 2012: 24-28).

Por último, destaca el protagonismo femenino en los dramáticos analizados y una serie de temáticas vinculadas a las mujeres como el matrimonio concertado, la maternidad, la virginidad, el empoderamiento, los roles y espacios, la indagación en la subjetividad femenina, nuevos modelos de masculinidad, incluso en temas considerados tabús como el adulterio, la homosexualidad, el deseo femenino y el incesto. Como se ha analizado en el corpus de estudio, estas temáticas son abordadas en todos los casos desde posturas críticas feministas, de forma que se ha considerado pertinente dedicar el siguiente apartado al examen de todas estas cuestiones.

## 8.4. Discursos feministas en la televisión de la Transición

Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador desde sus inicios en los dramáticos televisivos hasta sus últimos largometrajes y series han tratado de llamar la atención al público sobre temas relacionados con la política, la juventud y el conflicto generacional, así como la emancipación de las mujeres, cuestiones que en todo caso resultan evocadoras en la configuración de una cultura democrática. En este sentido, el hilo conductor que se podría establecer en la obra de las tres creadoras es la mirada feminista o la huida de una perspectiva androcéntrica en los textos.

Los largometrajes realizados por el triunvirato Cecilia Bartolomé (*Vámonos, Bárbara*, 1978), Pilar Miró (*Gary Cooper que estás en los cielos*, 1980) y Josefina Molina (*Función de noche*, 1981) durante la Transición han sido calificados y debatidos en torno al feminismo tanto por la crítica cinematográfica como por la academia. De hecho, Molina explica en sus memorias que *Función de noche* da voz a una generación de mujeres<sup>95</sup> educadas bajo el franquismo y la carga existencial que les supone: “Es un grito de una mujer a la que nunca se había escuchado (...) Un grito contradictorio pero necesario, similar al que se estaba dando desde el feminismo de los años de la Transición (...) Una forma de ser mujer que tenía que desaparecer necesariamente” (2000: 89). Unidas las tres directoras generacionalmente y siendo las primeras mujeres tituladas por la Escuela Oficial de Cinematografía, las tres películas citadas han sido consideradas por su contexto cintas claves de la Transición, y han sido extensamente analizadas en trabajos como el de Isolina Ballesteros (2001), Amanda Castro (2009), Kathleen Vernon (2011), María Castejón (2004, 2013b) y Bárbara Zecchi (2014a) entre otros. Estas investigaciones concluyen en la observación de ciertos paralelismos en su práctica cinematográfica, especialmente en torno a la temática y al discurso feminista que establecen.

---

<sup>95</sup> El citado dramático *La rama seca* se descubre como un claro antecedente de *Función de noche*. No sólo porque la protagonista es la misma actriz -Lola Herrera- sino porque ya en el dramático aparece la necesidad de explorar la subjetividad de esa generación de mujeres españolas educadas bajo el franquismo.

Siguiendo la línea de estos estudios, la presente investigación considera que las tres creadoras plasman una serie de preocupaciones sobre las condiciones de la vida de las mujeres, de la reclamación de derechos a favor de la igualdad y del papel de las mujeres en la Historia; si bien es cierto que Josefina Molina es la única de las tres creadoras que ha declarado abiertamente su compromiso político feminista. No obstante, las relaciones de las tres creadoras con “el feminismo” se abordan más adelante. Como se indicaba al final del anterior apartado, la mayor parte de las ficciones analizadas en esta tesis tienen como eje argumental temas que atañen a las mujeres. Es interesante indicar que uno de los primeros trabajos en televisión de Pilar Miró y Josefina Molina fue el *magazine* femenino de mediodía titulado *Revista para la mujer* (TVE1: 1963-1964); incluso otros trabajos de Josefina Molina de no ficción giraban en torno a temáticas femeninas como los documentales *La mujer y el deporte* (TVE: 1973) y *Las sufragistas* (TVE1: 1975).

En primer lugar destaca el protagonismo femenino del corpus analizado, pues la casi totalidad de los dramáticos tienen como protagonista y eje del argumento a una mujer, si bien las ficciones previas de las tres creadoras se caracterizan también por ello. Tanto Miró como Molina y Salvador han realizado las adaptaciones para televisión española de las obras con los personajes femeninos literarios más complejos y destacados de la literatura universal, desde *Hedda Gabler* de Ibsen hasta *Eugenia Grandet* de Balzac, pasando por *Anna Christie* y *Abbie Putnam* de *Deseo bajo los olmos* de Eugene O’Neill, Luz Marina de *Aire frío* incluso la propia Emily Brontë en *En la vida y en la muerte*; pasando a personajes patrios como *Zazu* de *Pequeño teatro* y *Doña Luz* de Juan Valera.

La elección del texto original residía en las propias realizadoras, especialmente cuando su trayectoria estaba más consolidada. Sin embargo, el título seleccionado debía pasar el visto bueno del director del área de dramáticos así como la censura. En ese sentido, las creadoras debían negociar el título y el guión. Ahora bien, si los títulos venían parcialmente impuestos, otro asunto era el tratamiento que las creadoras quisieron dar al material,

cuestión que se analiza a continuación. Por supuesto, a medida que las creadoras fueron consolidando su carrera en televisión, el margen de negociación a la hora de proponer y seleccionar los textos originales fue creciendo. Si bien hablar de mujeres, como se veía anteriormente con *Revista para la mujer*, a Miró y Molina podía resultarles poco estimulante –en el caso del *magazine* debido al formato y los temas “femeninos”- que los textos originales de los dramáticos fueran protagonizados por las heroínas de la literatura universal les dio pie a articular importantes alegatos feministas subvirtiendo roles y deconstruyendo discursos desde una “mirada femenina”.

Bien es cierto que la materia prima de la que partían las creadoras eran obras con los personajes femeninos literarios más importantes de la literatura universal, así como las biografías llevadas a la pantalla, como por ejemplo Molina con el personaje icónico *Judith* o histórico de *La Calderona*. Asimismo, los roles femeninos serán claves a pesar de que en el texto inicial carezcan de agencia, pues como se ha visto en el análisis de los dramáticos, las creadoras realizan cambios radicales en su adaptación como Pilar Miró en *Doble error*. En este sentido es interesante establecer una comparativa entre las adaptaciones realizadas por mujeres y las de los varones. Sirva de ejemplo las adaptaciones de Josefina Molina de los relatos de Edgar Allan Poe y las que pocos años antes había realizado Chicho Ibáñez Serrador en las primeras temporadas de *Historias para no dormir* (TVE1: 1966-1982). Por ejemplo, el episodio de *Historias...* titulado *El cuervo* (1967) que es una biografía de los últimos años de Poe articulada sobre su famoso poema, Ibáñez Serrador desarrolla la acción en torno a los problemas económicos y con el alcohol que padecía el escritor - el actor era Rafael Navarro- mientras que en *Eleonora*, Molina prefiere centrarse en los aspectos románticos –el enamoramiento con Eleonora- para narrar la vida y personalidad de Poe, encarnado por un frágil y tierno Eusebio Poncela, quien a su vez comparte el protagonismo con el personaje femenino de Eleonora (Ana Belén). Es decir, ante un mismo material, los realizadores tienen visiones distintas que articulan diferentes arquetipos femeninos y masculinos.

Lo destacable del corpus analizado es que las protagonistas no asumen roles vicarios, no se amoldan a los gustos que les imponen la familia o la pareja, no sacrifican sus sueños ni renuncian a explorar su propio proyecto vital. Sobre ese punto es significativa la protagonista de *La promesa* de Molina en la que Margarita desafía a sus hermanos quienes no aceptan al hombre del que está enamorada; o la propia *Doña Luz*; Zazu de *Pequeño teatro* y Julia de *Doble error*, de Miró; el Hada Rebeca y Emily de *En la vida y la muerte*, de Lola Salvador, todas ellas se debaten entre sus aspiraciones y deseos frente a las convenciones sociales. En este sentido, Kaplan (1998) indica que las cineastas feministas se interesan por deconstruir textos clásicos patriarcales y se ocupan de la Historia de las mujeres. Así por ejemplo, desde su primera adaptación - *La metamorfosis* (1969) para *Hora 11*-, Molina desplaza el protagonismo masculino de Gregor en favor de su hermana Grete (Trinidad Rugero), de quien depende la vida del insecto y quien, pese a la oposición de su padre, comienza a trabajar y traer ingresos al hogar<sup>96</sup>, articulando como eje temático la necesidad de emancipación económica de las mujeres.

Retomando la agencia de las protagonistas, es importante destacar que en la totalidad de los dramáticos se trata de mujeres fuertes, con objetivos claros, que no se achantan ante las adversidades, y que buscan ante todo empoderarse. Bien sea intentando escapar de la vida monótona y provinciana como Zazu de *Pequeño teatro*; teniendo como objetivo comprar un ventilador como Luz Marina de *Aire frío*, la mejora en las condiciones de vida de Abbie de *El deseo bajo los olmos*, o la salida de la prostitución como Anna de *Anna Christie*, Rosaura en *Rosaura a las diez* y la señora Warren en *La profesión de la señora Warren*, en este dramático el personaje de Vivie en la creación de un negocio de finanzas próspero. La propia Josefina Molina reconoce que siempre ha intentado dibujar perfiles femeninos desde un punto de vista comprometido con su género: “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” (Castañeda Ceballos, 1998:

---

<sup>96</sup> La “metamorfosis” del título también puede entenderse como metáfora de los cambios que se empezaban a desarrollar en la España de los primeros años setenta. Toda una declaración de intenciones en el debut de Josefina Molina como realizadora televisiva.

45). De hecho, Molina remarca ese objetivo al describir uno de sus personajes más célebres como es Teresa de Jesús, ya que su pretensión era “alejarse de la hagiografía para hablar de una mujer del siglo XVI que sólo quería escapar del triste destino que su época le deparaba para desarrollar su mente y su proyecto vital” (2003: 79). Idea que se podría aplicar a la totalidad de las protagonistas de los dramáticos.

Las tres creadoras deconstruyen la imagen pasiva tradicional de los personajes femeninos en pos de una exploración de nuevas formas de definir la identidad femenina. Es interesante porque la maternidad como gran narrativa de la feminidad normativa es subvertida en los dramáticos analizados. En ninguno de los títulos estudiados la maternidad aparece como deseo o proyecto vital de las protagonistas, de hecho, en muchos casos ni siquiera es mencionada, pues las mujeres de las obras tienen otras prioridades. Esta idea vendría justificada por la necesidad de los personajes de escapar de un sistema patriarcal y un universo opresor masculinizado, como sucede en *Anna Christie* o *Rosaura a las diez*. Precisamente en los casos que sí se aborda la maternidad, ésta aparece criticada o problematizada. Los dramáticos de Pilar Miró *El deseo bajo los olmos* y *La profesión de la señora Warren* son paradigmáticos en este sentido. Como se ha visto en ambos análisis, la señora Warren no ha ejercido de madre tradicional, sin embargo eso no le ha generado un conflicto psicológico; Abbie en cambio asesina a su hijo porque lo considera un obstáculo en la consecución de su felicidad. También en sus largometrajes, Pilar Miró problematiza la maternidad y se aleja de estándares normativos, como en *El pájaro de la felicidad*. En cualquier caso, al destruir el concepto patriarcal de la maternidad subyugada, Miró deconstruye el mandato de género. En el caso de Molina, la maternidad normativa es criticada en dramáticos anteriores como *Mademoiselle Lowenzorn* y *La rama seca*, pues como arriba se comentaba ésta cuenta la historia de una mujer que no puede concebir hijos. En ese sentido, Molina se decanta por subvertir la identidad femenina en *Aire frío* o *Anna Christie* abogando por el empoderamiento y la emancipación de las mujeres.

*Aire Frío* de Molina resulta muy interesante desde esta perspectiva porque cuenta la dura vida de Luz Marina (Lola Cardona). Luz Marina es un personaje fuerte que anhela la independencia y se enfrenta a sus padres y hermanos varones mientras que al mismo tiempo carga con la economía familiar desempeñando labores de modista y profesora. Como se ha comprobado en el análisis de los dramáticos, la mayor parte de la acción transcurre en espacios interiores. Este punto es importante porque, dentro de un sistema dicotómico, las mujeres han sido relegadas al espacio privado mientras que los varones han dominado el espacio público. Las tres creadoras hacen hincapié en la visibilidad de los espacios domésticos y la actividad de las mujeres en él. Por ejemplo el juego entre exterior/interior como espacios sexuados es patente en *Ópera en Marineda*. Asimismo, la focalización en ambientes domésticos protagonizados por mujeres permite que se vea a las protagonistas realizando tareas domésticas. Cuando no son las protagonistas son personajes femeninos secundarios en roles de criada, lo que además permite establecer una lectura de huellas materialistas en el relato al mostrar a las clases subalternas interactuando con las superiores.

La exhibición del espacio privado evidencia o critica la división de la ciudadanía entre la esfera pública y la esfera privada -o doméstica-, y que es una de las características del patriarcado moderno como postulara Carole Pateman en *El contrato sexual* (1995). Un contrato en el que los varones se construyen como libre e iguales mientras las mujeres son relegadas a la familia propiciando su opresión y falta de derechos. Esto es, la ciudadanía ha delimitado las esferas de actuación entre varones y mujeres manteniendo patrones morales distintos en función del sexo, de forma que los derechos y libertades del varón se afianzaron en oposición a las virtudes consideradas “femeninas” e incompatibles con las capacidades requeridas para el ejercicio de la ciudadanía. En los dramáticos se observan las consecuencias que ha tenido el pacto sexual sobre la vida de las mujeres, cómo ha influido históricamente en la ciudadanía.

De este modo, las tres creadoras muestran a las mujeres pelando patatas, lavando, tendiendo la ropa, cosiendo..., algo que, por otra parte, será

una constante en casi todos sus dramáticos, y que en última instancia supone la reivindicación y la visibilización de los trabajos precarios e “invisibles” de las mujeres. Además de *Aire frío* –donde la totalidad de la acción transcurre en la casa–, estas escenas aparecen en *Eugenia Grandet* –con las tres mujeres del relato pelando alubias en la cocina mientras conversan–, en *El camino*, *Doña Luz*, y *Rosaura a las diez*. Si bien esta característica está también presente en el resto de dramáticos de las creadoras, por ejemplo de Lola Salvador en *El molino junto al río Floss* y *La vida interior*. Precisamente una escena que resulta paradigmática en este sentido pertenece a *Yanko, el músico*. Este dramático, como se indicaba arriba realizado por Molina y escrito por Salvador en 1971, a través de múltiples planos encadenados de la madre (Lola Herrera), de sus manos y rostro, se la muestra fregando en el lavadero. El rostro cansado y la fuerza que hace al apretar las prendas de ropa contra la tabla de madera visibilizan la monotonía y esfuerzo que conllevaba este trabajo<sup>97</sup>. La escena dura varios minutos de forma que el tiempo se dilata, así si estas escenas no aportan nada narrativamente, puesto que las creadoras podían haber mostrado la escena en un plano y segundos, les permite ilustrar ese esfuerzo y las horas de la protagonista realizando esa tarea. Por otro lado, esta narración, en la que se ve pasar el tiempo, lo distancia de los cánones de la narración clásica.

Si esta escena de *Yanko, el músico* fue realizada en 1971, cinco años más tarde, en 1976 la directora belga Chantal Akerman estrenaría *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, la primera pieza feminista de la Historia del Cine según la crítica<sup>98</sup>. A partir de un estilo formal inusual (planos frontales y montaje elíptico) muestra a la protagonista como una mujer alienada en su rutina diaria como ama de casa, pero también como prostituta. Con *Jeanne Dielman* Akerman exhibió otro punto de vista: el suyo propio como mujer absorbida por el mundo doméstico de la generación de su madre. La película, aún vanguardista y con una duración de tres horas y media, marcó un

---

<sup>97</sup> La madre lavandera de *Yanko, el músico*, interpretada por Lola Herrera, es la co-protagonista del dramático *Yanko, el músico*; y es muy interesante porque también se aleja del rol tradicional de la maternidad. Es una madre soltera con deudas económicas y alcohólica.

<sup>98</sup> Para profundizar en el tema, véase los trabajos de Ivone Margulies: *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday* (1996) y “A Matter of Time: Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles” (2013).



momento en el que el feminismo estallaba en la política y en el cine, pues en los setenta surgirían otras directoras que realizan este tipo de prácticas como Lizzie Borden. Mostrar la cotidianidad, el día a día de las mujeres establece un modelo único femenino, un tipo de cine “femenino” contemplativo que aburre al público, y cuya subversión consiste precisamente en ello.

También permite reflexionar en torno al arquetipo del “ángel del hogar”, que en el caso de los dramáticos analizados aparece más que cuestionado. Por ejemplo en *Aire Frío* o *Doble error*, a pesar de situar la acción en el ámbito doméstico, las protagonistas no sólo se alejan de esa imagen sino que subvierten o incluso se burlan del arquetipo, como es el caso de Luz Marina. Se propone, por tanto, un cuestionamiento de la figura del “ángel del hogar”<sup>99</sup>. Sally Faulkner, en su capítulo “Revisando la novela decimonónica: Género y las adaptaciones en *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta*” (2004: 79-125), ha analizado esta temática demostrando cómo en la serie de televisión -*Fortunata y Jacinta* (TVE1: 1980) adaptada y dirigida por Mario Camus- sí se pone en cuestión la ideología patriarcal del siglo XIX y, por tanto, el arquetipo del “ángel del hogar” a través del uso de los espacios y de ciertos simbolismos como por ejemplo las escenas del pájaro y la jaula (2004: 100-101).

En última instancia, la elección del espacio doméstico como escenario principal de la acción no es una forma de reducir la libertad de las protagonistas recluyéndolas a su rol más tradicional sino todo lo contrario. La exhibición de estos espacios privados, como es la cocina o el lavadero, simbolizan *locus* donde el varón no tiene poder y las mujeres establecen relaciones positivas de aprendizaje. Así, otros espacios donde se desarrolla frecuentemente la acción serán los dormitorios o alcobas de las protagonistas. Por ejemplo Emily en su dormitorio escribiendo en *En la vida y en la muerte*; Vivie en su despacho en *La profesión de la señora Warren*; Julia, de *Doble error*, Zazu, de *Pequeño teatro*, Doña Luz, y Luz Marina de *Aire frío* en sus respectivos dormitorios. Además, en el caso de Emily Brönte, Zazu, Julia, Vivie y Doña Luz, escribirán, lo cual conecta con el postulado feminista de Virginia Woolf (1929) sobre la necesidad

<sup>99</sup> Para profundizar, véase “Las alas cortadas’: El género y el espacio en las adaptaciones al cine y a la televisión de *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós” de Sally Faulkner (2007).

de un espacio propio para las mujeres, un reducto de libertad que les permita, si así lo desean, desarrollarse como escritoras.

Al mismo tiempo son esas alcobas los espacios en los que las mujeres protagonistas reflexionan y exploran su subjetividad. Siguiendo a Kaplan (1998), las producciones de las cineastas feministas se preocupan por abordar la subjetividad femenina, es decir, las mujeres como sujeto. Las tres creadoras hacen hincapié en los dramáticos estudiados en la introspección de las mujeres, a las que suele dedicar secuencias completas en soledad y en silencio. A través de la voz over presentan una voz narrativa femenina que indaga en la subjetividad femenina a partir del monólogo interior, incluso de la escritura automática. Además, un elemento común presente en estas escenas es el espejo. El espejo, además de permitir una composición ingeniosa de los planos y el juego con los ángulos de cámara, evoca y realiza las meditaciones de los protagonistas. Incluso los personajes pueden optar por romperlos, como en *Eleonora*, denotando así una escisión identitaria.

Otra de las constantes temáticas en los dramáticos analizados son las historias en torno a matrimonios concertados -pactados y forzados-. El matrimonio como institución obligatoria para las mujeres es el eje de las historias *La leyenda de la rubia y el canario*, *Hedda Gabler* o *Doña Luz*, aunque en mayor o menor medida es abordado en la práctica totalidad de las ficciones estudiadas. El énfasis en la obligatoriedad del casamiento para las mujeres remite a la idea del sistema de parentesco entendido como un intercambio simbólico en el que las mujeres son un objeto sucesorio entre hombres de distintas generaciones (Lèvi Strauss, 1993)<sup>100</sup>. Igualmente Bourdieu (1995) entiende el matrimonio como una construcción social bajo una lógica que permite la reproducción de la dominación y la asimetría. Las creadoras vendrían a criticar ese intercambio simbólico, de las mujeres como moneda de cambio, mostrando protagonistas en busca de una identidad independiente, que en el caso de Miró se caracterizan por la melancolía. En esta misma línea, la cuestión de la “honra” o la virginidad es también trama argumental en varias

---

<sup>100</sup> Desde una óptica freudiana supondría la sustitución de la figura paterna original por otra figura paterna.

ficciones del corpus analizado como en *La promesa*, *¿Tú eres Teresa?*, *Cuentos de Giovanni Boccaccio*, *Eugenia Grandet* y *El camino*.

Por otro lado aparece la cuestión de la mirada. Siguiendo la definición de *male gaze* o mirada masculina del clásico texto de Mulvey (1975), las mujeres serían portadoras de sentido pero no constructoras de éste porque el placer de mirar se ordena según la dicotomía activo-masculino/pasivo-femenino; y, en consecuencia, la narrativa supone una mirada masculina y heterosexual en la que, por ejemplo, se atiende a la anatomía femenina. Sin embargo, las tres creadoras hacen viable la existencia de una mirada femenina en los dramáticos al no cosificar el cuerpo de la mujer y subvertir su posición de objeto a sujeto de la mirada. Como se ha visto en el análisis, esto sucede en *El deseo bajo los olmos*, *Durero: la búsqueda de la identidad*, *Doña Luz* y *Anna Christie*. Así, resulta curioso cómo en el primer encuentro entre Anna y Mat, la protagonista observa con detenimiento –deseo– el torso desnudo de éste, interpretado por Juan Diego, a través de un plano subjetivo en panorámica vertical. Esto es, un tipo de plano reservado a la exhibición del cuerpo femenino. Miró y Molina como realizadoras favorecen la mirada femenina al presentar –por ejemplo a su actor fetiche Eusebio Poncela, protagonista de gran parte de estos dramáticos– al personaje masculino como una especie de objeto erótico para las protagonistas –pero también respecto a los espectadores/as– y encarnación de su deseo. En la línea de los discursos teóricos de feministas como Cixous (1975) e Irigaray (1977), Miró y Molina articulan formas de placer sexual femenino que derivan del intercambio visual entre directora, actriz y espectadora, recobrando así un imaginario y un deseo que los discursos patriarcales habían confiscado a las mujeres, y que en última instancia, evocan lo que Laura Marks (2000, 2002) ha definido como “visualidad táctil”.

En esta línea cabe señalar que también los modelos de masculinidad propuestos por las creadoras difieren de una masculinidad hegemónica clásica. Eusebio Poncela encarnaba un nuevo prototipo de varón, delicado y emocional que poco tenía que ver con las imágenes del “macho ibérico” de Alfredo Landa y José Luis López Vázquez que en aquel momento se proyectaban en los cines con gran éxito. Las creadoras evidencian en los personajes una crisis de la

masculinidad, algo habitual en los nuevos personajes masculinos de la Transición. Al igual que las protagonistas femeninas del período, los masculinos también experimenta una mutación de los estereotipos, desde el “Landismo” hasta el tipo problematizado de la “tercera vía” o el prototipo de la “comedia progre”, encarnados paradigmáticamente en los personajes del actor José Sacristán (Martínez Pérez, 2011a). Como se ha visto en el análisis, las escenas de Carlos llorando en su alcoba en *Eugenia Grandet*; o los oficiales de *Los enemigos*, y los hermanos de *El deseo bajo los olmos* como modelos contrapuestos de masculinidad; o el personaje de Quino “El Manco” de *El camino*, frustrado y atrapado en un sistema en el que, como viudo, es obligado a casarse para llevar a cabo la crianza de su hija. Este tipo de representaciones masculinas en crisis se hace patente en otras ficciones tempranas como *No te vayas así* de Josefina Molina. Basada en la obra de William Saroyan, prácticamente todo el elenco son varones, al contar la historia de un grupo de internos (interpretados por José Guardiola, Rafael Navarro o Manuel Alexandre, entre otros) en un hospital en el que, traumatizados por la guerra y por la escasa relación con sus hijos, pasan gran parte de la cinta llorando y desesperados. Unas escenas para las que parte del público aún no estaba preparado como recuerda la directora (2000: 62): “Cuando se emitió por la Primera Cadena *No te vayas así*, Carmen Polo manifestó a algún celoso directivo de TVE lo mucho que le había desagradado una escena donde se rapaba al cero el pelo de uno de los personajes como última humillación (...) Estuve dos años confinada en la Segunda Cadena sin poder hacer nada para la Primera”.

Las tres creadoras llevaron a cabo temáticas arriesgadas que jugaban con los límites de la censura, a la que intentaban sortear con metáforas y subterfugios. Como se ha visto en el análisis de *Durero: la búsqueda de la identidad*, *Pequeño teatro*, *Doña Luz* y *La leyenda de la rubia y el canario* se explicita el deseo sexual de las protagonistas, algo que resulta tremendamente subversivo. Tal es el caso de *Vera*, uno de los dramáticos fuera del corpus de estudio pero en el que merece la pena detenerse. Escrito por Lola Salvador y dirigido por Josefina Molina para *Hora 11* en 1971, está basado en un relato de l’Isle Adam. Su éxito televisivo propició el debut de Molina en la pantalla grande

en su adaptación cinematográfica: *Vera, un cuento cruel* (1973). *Vera* cuenta la historia del conde Roger (José Carlos Plaza) que, enamorado de su esposa prematuramente muerta, convive con el cadáver fingiendo que sigue viva. El dramático resulta muy interesante porque es una propuesta muy arriesgada a nivel narrativo y argumental, con referencias a *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940) y a la polémica y emblemática para toda su generación *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). En ella se incluye una arriesgada secuencia, de casi seis minutos, compuesta por primerísimos primeros planos encadenados en los que se ve a Vera supuestamente desnuda (pues los planos llegan hasta el cuello de la actriz) gimiendo y experimentando un orgasmo; pero del que no se resuelve si es autoinducido o provocado por el conde, y cuyos últimos segundos presentan a Vera sangrando por la boca mientras a los pies de la cama el Conde la observa sonriendo. En este sentido, llaman la atención los discursos de género (violencia machista, placer sexual femenino explicitado) que Josefina Molina y Lola Salvador como creadoras establecen a partir de estas impactantes imágenes. En *Vera* se abordan tabús como la necrofilia y fetichismo, temáticas presentes en otros dramáticos, así como la homosexualidad. El conde Roger es visitado periódicamente por un sacerdote preocupado por si éste ha comenzado una relación homosexual con su mayordomo, puesto que ambos viven solos en el castillo y su relación homoerótica es evidente. En el corpus analizado las tres creadoras incluyen en algún momento un personaje, por lo general masculino, homosexual como el Don Juan de Salvador, el Durero de Molina o la relación homoerótica de los protagonistas de *Los enemigos*. Como sucede con los personajes femeninos con agencia, los personajes homosexuales permiten desestabilizar el sistema patriarcal y los imaginarios masculinos hegemónicos, ya que en ambos casos están al margen del poder.

Dentro de su gusto por las temáticas prohibidas, Molina se atreve a mostrar el romance entre una dama de la alta sociedad y un fraile como sucede en *Doña Luz*; mientras el incesto es abordado por Salvador con el romance entre los hermanos Brönte de *En la vida y en la muerte*; y por Miró en *El deseo bajo los olmos* en la relación madre-hijo de los protagonistas. Si bien es cierto que los espacios contenedores diferían en sus contenidos y puesta en escena dependiendo de la cadena, este tipo de temáticas tabús no distinguían entre

ambas, aunque su tratamiento podía ser más o menos explícito en función de aquellas: “Nos habíamos creído lo que nos decían: que la Segunda Cadena era un terreno abierto a experiencias, transformaciones y novedades (...) Forzábamos la máquina cuanto podíamos en este aspecto, y también el de la censura” (Molina, 2000: 61).

Por otro lado, el adulterio se descubre como uno de los temas más abordados por las creadoras. Al tratarse de adaptaciones de novelas decimonónicas, el adulterio y la doble moral son el eje temático de gran parte de dramáticos anteriores al período estudiado. En el corpus analizado está presente en el argumento de *Doble error*, *A veces ocurren cosas*, *El deseo bajo los olmos*, *¿Tú eres Teresa?* y *Doña Luz*. El adulterio constituía un tema tabú en tanto estaba penado en España. No fue hasta los Pactos de la Moncloa de 1977 cuando se llevaron a cabo diversas reformas que afectaron a la vida de las mujeres como la despenalización del adulterio y del amancebamiento, de la expedición de anticonceptivos así como la modificación de la mayoría de edad de la mujer. En concreto, el proyecto de ley que despenalizaba el adulterio y el amancebamiento no fue aprobado por la Comisión de Justicia del Congreso de Diputados hasta enero de 1978, es decir, en fechas posteriores a la emisión de estos dramáticos. Así, de la misma forma que las creadoras articulaban denuncias en torno al adulterio al tiempo que se exigía una reforma del código penal, la crítica al matrimonio como institución también era patente en los dramáticos como se veía más arriba. Sin embargo, pese a ser una de las grandes reclamaciones feministas del período, la ley del divorcio no se aprobó hasta 1981.

Atendiendo a la representación del cuerpo, y partiendo de la idea de que los cuerpos se constituyen como una suerte de metáforas de la sociedad a la que pertenecen, resulta preciso reflexionar sobre los modelos de feminidad que representan esos personajes. Como se ha visto hasta el momento, las protagonistas son por lo general mujeres fuertes, con agencia, que persiguen sus objetivos y que subvierten en muchos casos el mandato de género, bien a través de encarnar maternidades no normativas, practicando el adulterio, etc., es decir, subvierten los parámetros patriarcales. Al mismo tiempo las mujeres

creadoras ofrecen un abanico más rico y amplio de personajes femeninos permitiendo la visibilidad de algunos colectivos de mujeres por lo general relegados al silencio y al desconocimiento. Como se vio en el análisis de *La leyenda de la rubia y el canario*, Josefina Molina realiza un ejercicio de “recuperación” de la imagen de “las cigarreras” de la Andalucía decimonónica y sus luchas obreras. Es decir, además de la propuesta de perfilar mujeres protagonistas de identidades complejas, las creadoras visibilizan el colectivo de mujeres de la España rural.

Es muy interesante porque en las ficciones estudiadas, las mujeres en los escenarios agrarios, como así era en la época, se presentan vestidas completamente enlutadas. Su imagen tiene protagonismo en *El camino*, *La leyenda de la rubia y el canario* y en *Eugenia Grandet*; de hecho sobre esta última se indicaba los grandes paralelismos entre los totales de las gentes del pueblo con los totales de *El crimen de Cuenca*. Por tanto, hay un gran contraste entre la representación corporal —en el que se incluye la vestimenta— entre esas mujeres protagonistas y las mujeres rurales. Como explica Meri Torras (2007: 20): “El cuerpo no puede ser pensado como una materialidad previa e informe, ajena a la cultura y a sus códigos (...) El cuerpo tiene una existencia performativa dentro de los marcos culturales (con sus códigos) que lo hacen visible”. Así, pues se visibiliza un modelo de feminidad paradigmática de la española rural de la época, a la que se suman diversas discriminaciones, de género, de clase, edad, educación; y así como el peso de la moral católica.

En el caso de las vecinas que componen el cuadro rural de *El camino* esta idea es evidente, pues Molina crea un personaje metafórico y colectivo. Las mujeres, de sempiterno y riguroso luto de pies a cabeza, viven uniformadas, evocando a la imagen de las plañideras, figura que además coincide con la más rancia tradición de la “España negra”. El luto es omnipresente, pues las mujeres del pueblo, a pesar de no estar de luto obligatorio —por deshonra— como Irene “La Guindilla”, visten con ropas largas y oscuras, dando la sensación de que todas las mujeres del pueblo son ancianas. Carmen Arocena y Nekane Zubiaur (2012: 16) explican cómo la identidad femenina oscila siempre entre las virtudes del ser y la tiranía del

parecer impuesta por las imágenes de los medios, las cuales ejercen una violencia por cuanto afectan directamente al modo en que se construye el imaginario simbólico, haciendo que aquello que no es decible ni mostrable se convierta en inexistente:

El hecho de que el patriarcado exhiba la belleza y la juventud como un valor positivo relega a la fealdad y a la vejez al ámbito de lo invisible situando a este objeto de valor bajo la amenaza de no formar parte de la sociedad, de no ser importante, de carecer de atributos humanos tan básicos como la capacidad de amar, de sentir o, en definitiva, de vivir. Esta actividad manipuladora que consiste en hacer-no ver utiliza, por tanto, las formas de la intimidación para imponerse (Arocena y Zubiaur, 2012: 17).

En ese sentido, en la exhibición de las mujeres rurales, las creadoras visibilizan, “hacen ver”, los cuerpos invisibles, reinsertándolos en la sociedad. Los cuerpos-texto funcionan como subversión y como metáfora de la realidad histórica de España, del fantasma del franquismo y de la posguerra, como ejemplos existenciales de la condición femenina tradicional.

En contraposición a ese cuerpo como un “topos” velado, aparece el cuerpo mostrado que como se indicaba en el análisis de *El camino*, es la mujer rebelde. El cuerpo desnudo de Josefa en su suicidio huye de lo erótico en un momento en el que “el destape” estaba en auge. La forma en la que se va desnudando mientras suena la música atávica cantada por las vecinas del pueblo (que en montaje paralelo festejan el casamiento), no resulta en ningún momento erótico, de hecho sólo se muestran sus pantorrillas en una escena grabada en cámara en mano. Antes de lanzarse al vacío cual Ofelia castiza, Josefa se queda un par de segundos contemplativa en las rocas sin embargo su cuerpo desnudo no se detalla en su lejanía, lo que evita su erotización. De esta forma, frente al cuerpo de Josefa, el cuerpo velado de las vecinas enlutadas denota un colectivo unitario, sin voz, y en caso de tenerla, debe ser la voz de la rectitud y disciplina católica como la de Lola “La Guindilla mayor” porque, de lo contrario, será castigada.



A modo de conclusión se puede señalar que desde una perspectiva de género, los productos de ficción de las creadoras se caracterizaron por una representación más compleja y rica de los personajes femeninos, que es por otro lado, donde las mujeres han jugado un papel creativo clave. La subversión de los roles establecidos para las mujeres era posible incluso bajo el franquismo. Los relatos denuncian el sexismo de la sociedad patriarcal y ponen en jaque, desestabilizan, sus imaginarios sociales y su discurso. Como se ha visto, la subversión se hacía a través de la reivindicación de los espacios domésticos, el énfasis en la mirada femenina, nuevos modelos de masculinidad, así como en el tratamiento de temas tabús tales como el adulterio, el deseo sexual femenino, la homosexualidad, la maternidad no normativa o el incesto.

#### **8.4.1. Las creadoras ante el feminismo: ginotelevisión**

En 1978 en su artículo “The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism”, Ruby Rich manifestaba las restricciones de los conceptos “Cine feminista”, “Cine femenino” y “Cine de mujeres”. En la actualidad “estas limitaciones y esta crisis de nombrar –y de nombrarnos- sigue siendo una preocupación central en la teoría fílmica feminista” (Zecchi, 2013a: 11). Como explica Barbara Zecchi (2013a: 11), el término “cine feminista” define la orientación ideológica de la directora o del director de la película, ya que el feminismo es en primer lugar una postura política, pero es un término ambiguo porque no todo el cine dirigido por mujeres es necesariamente feminista ni todo el cine feminista es dirigido por mujeres; más aún, como advierte Annette Kuhn (1982), una película puede ser feminista a pesar de las intenciones de su director/a y viceversa.

El “cine femenino” por su parte se define en base a las características que la sociedad patriarcal -en la división de los papeles de género- ha atribuido a la mujer (lo sensible, lo sentimental, lo emotivo) y que “ambiguamente aludirían al tono del relato fílmico y de su público, más que al sexo de quien lo dirige” (Zecchi, 2013a: 11). En cuanto al término “cine de mujeres”, éste se

limita a describir de forma ambigua un corpus que se identifica o bien por el género sexual (biológico) de sus autoras -sin problematizar la cuestión de la autoría en el cine-, o bien por el de su público; pues por ejemplo el melodrama “ha sido definido como ‘un género *de mujeres*’, ya que por norma se concibe como producto de consumo para unas espectadoras” (Zecchi, 2013a: 12).

Desde principios de los ochenta han surgido diversas propuestas frente a esa crisis “de nombrar”. Un primer apartado está constituido por títulos de textos sobre teoría fílmica feminista y práctica cinematográfica femenina que se centran en la pertenencia como *Women’s Pictures*, de Annette Kuhn (1982), *Women’s Film*, de Andrea Walsh (1984) o *Women’s Cinema*, de Alison Butler (2002). En un segundo apartado aparecen aquellas soluciones que prescindirían de una jerarquía al utilizar la conjunción “y”, como *Women and Film*, de Ann Kaplan (1983); *Women and Film*, de Janet Todd (1988); *Women and Film*, de Pam Cook y Philip Dood (1993) –cuyos subtítulos permiten su diferenciación–; *Mujeres y cine en América Latina*, de Patricia Torres (2004); o el volumen coordinado por Fátima Arranz *Cine y género en España* (2010). En otro apartado surgen títulos que aluden a un espacio femenino diferente al asignado tradicionalmente a la mujer en el discurso hegemónico como *Off Screen*, de Giuliana Bruno y María Nadotti (1988); *The Woman at the Keyhole*, de Judith Mayne (1990); *Mujeres detrás de la cámara*, de María Camí-Vela (2001); o el subtítulo *Sight Unseen* del volumen *Feminist Discourse and Spanish Cinema* de Susan Martin-Márquez (1999) (cfr. Zecchi, 2013: 12-13). Asimismo hay propuestas alternativas emblemáticas como *Alicia ya no*, de Teresa de Lauretis (1984) y *La pasión del significante* de Giulia Colaizzi (2007).

A esta lista de propuestas Barbara Zecchi suma el concepto “Gynocine” o “Ginocine” para definir el corpus fílmico producido por mujeres como alternativa fuera del imaginario patriarcal. La autora parte del neologismo “gynocriticism” (gynocrítica) acuñado por Elaine Showalter para abordar al estudio de la escritura de las mujeres como un espacio literario “diferente e intentaba determinar en qué consistía la “diferencia” de su escritura. Desplazando el enfoque de la crítica feminista centrado en denunciar el sexismo en la obra de autoría masculina, la ginocrítica estudiaba los textos de

autoría femenina a partir de la evolución de las carreras de las escritoras para así establecer una tradición literaria femenina. Zecchi propone el concepto “gynocine” porque lo considera “un término más amplio, flexible e inclusivo que ‘cine feminista’, ‘cine femenino’ o ‘cine de mujeres’” (2013a: 14).

En primer lugar, “gynocine” evita las limitaciones implícitas en el adjetivo “feminista” que he señalado anteriormente y las desplaza desde el texto a su interpretación (...) El “gynocine” no es necesariamente feminista: pero su lectura sí lo es. En segundo lugar, este término prescinde de una vinculación directa con lo estrictamente biológico, porque sus productos no tienen que ser única y exclusivamente filmes dirigidos por mujeres (...) En tercer lugar, si no todo el cine dirigido por mujeres es feminista, todas las películas dirigidas por mujeres pertenecen al “gynocine”, porque todas las mujeres –incluyendo las que se desmarcan explícitamente del feminismo y/o las que han entrado en el mundo de la dirección en las condiciones aparentemente más favorables- pertenecen a un sistema social marcado por las relaciones de género (un “sex-gender system” para usar la expresión de Gayle Rubin, 1975) del cual no se puede prescindir (...) En cuarto lugar, el “gynocine” no se limita a las directoras, sino que incluye a otras “autoras”, puesto que el autor de una película no es necesariamente su director/a (Mayne, 2008; Martin, 2008) (Zecchi, 2013: 14-16).

Para esta investigación resulta muy interesante el punto tres porque supone entender que ninguna mujer es inmune a un sistema de prácticas y de instituciones –los denominados “ideological state apparatuses” de Althusser- que discriminan y oprimen en términos de sexo-género. Así, la autora entiende que ninguna mujer está exenta de las discriminaciones del sistema patriarcal puesto que ninguna mujer vive fuera de lo que Foucault denomina “technologies of sex” o, según Lauretis, “technologies of gender” (1987). En última instancia Zecchi (2013a: 16-17) proclama que el lenguaje sexista contribuye a que el cine sea por defecto masculino, reivindicando así la necesidad de marcar el cine genéricamente, sexuarlo y nombrarlo:

Además de preguntarnos si hay una mirada o una esencia femenina en el gynocine, tenemos que saber y hacer saber que hemos existido y que existimos. Tenemos que rescatar una presencia femenina desde los orígenes, rescatar nombres de mujeres que han sido obliterados y borrados

por nombres masculinos (...) Y tenemos que denunciar que el cine siga siendo, por defecto, masculino, al hablar de nosotras, denunciando nuestra ausencia, rescatando nuestra presencia, hablando sin miedo de cine feminista, de cine femenino, de cine de mujeres, de cine con tetas o de gynocine: de una cine marcado por discriminación y por la invisibilización. Esta operación de “nombrar” es necesaria para el feminismo (y para el cine), puesto que sin nombres se corre el riesgo de perder significados y dejar de existir. Como mantiene Adrienne Rich, lo que no se nombra (...) [es] inexistente (...) Pretendo hacer en teoría lo que en la práctica hace CIMA: dar visibilidad a las mujeres en el cine y afirmar su existencia (Zecchi, 2013a: 16-17).

Consecuentemente, en torno al debate sobre “la necesidad de nombrar” o la necesidad de calificar el tipo de cine que realizan las mujeres, en la presente investigación se adopta el término “gynocine” postulado por Barbara Zecchi para definir la práctica audiovisual que realizaron Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador. En esa línea y bajo los postulados de Zecchi, esta investigación se aventura a calificar los trabajos televisivos de las creadoras bajo el término “Ginotelevisión”. En este sentido, es interesante reflexionar sobre la relación que las tres creadoras analizadas en esta investigación tienen con el feminismo. El concepto “feminismo” difiere entre las tres creadoras y tiene un recorrido dispar.

Así, una joven y relativamente desconocida Pilar Miró habla sobre feminismo la revista *Tele-Radio* durante la década de los sesenta. Se trata de una entrevista realizada por Luis de Tordehumos en 1966 y cuyo reportaje abordaba a Miró como profesional relevante de la televisión, de hecho, su imagen es la portada del número (“Una realizadora en TVE: Pilar Miró”, *Tele-Radio*, nº 432, 1966: 36-41). Si bien ella misma saca el tema del feminismo, su respuesta al ser interrogada sobre ello resulta espinosa:

**PILAR MIRÓ:** La entrada en la Universidad significó el hecho más importante de mi vida. Teníamos un profesor que decía (...) que lo más importante de la Universidad eran los pasillos y, sólo bastante después, he comprendido que tenía razón. En ellos empecé a oír las primeras conversaciones sobre política, sobre religión, sobre filosofía, sobre arte,

sobre feminismo; y supe que se podía pensar en torno a todo aquello. Supe que se podía pensar.

**TELE-RADIO:** Una realizadora en televisión. Y en televisión está presente estos días, en encuestas y puntos de vista, el tema de la mujer y sus ocupaciones. Parece obligado hablar del feminismo.

**PILAR MIRÓ:** Por favor, no. Yo descubrí el feminismo al entrar en la Universidad y dejamos de hablar de él a los tres meses. Creo que hay seres humanos nada más. Para las restantes cuestiones, el movimiento se demuestra andando. La sensibilidad, el buen gusto, la capacidad de creación, como la fortaleza física, el valor, etc., son cuestiones individuales, no de sexo. Supongo que hay mujeres más dotadas para hacer trabajos fuertes que muchos hombres de naturaleza débil.

Ocho años más tarde, antes de dirigir su primera película, Miró explicaba las dificultades de empoderamiento que había tenido en su carrera (“Pilar (Miró) en busca de sus soledad”, *Tele-Radio*, nº 855, 1974: 20-24):

**TELE-RADIO:** Pilar, mujer y en televisión.

**PILAR MIRÓ:** Al principio, sí, fue una pega; pero esto ha ido pasando con el tiempo. Tuve que vencer muchísimas dificultades, pero siempre me han gustado las dificultades. Los caminos sencillos me molestan mucho. Ahora no es que todo esté tirado, pero resulta más sencillo para una mujer hacer realización en televisión; también se han acostumbrado.

Sin embargo, tras su primer largometraje rehúye hablar del tema y reniega fervientemente de “las feministas” hasta sus últimas entrevistas. Por su parte, Lola Salvador al ser interrogada sobre la cuestión entiende, igual que Miró, que el feminismo es un debate superado. A continuación se exponen unas declaraciones de Lola Salvador en el reportaje titulado *Tiempo de Mujeres* (TVE1: 08/04/1982) para el programa de televisión *El arte de vivir*, un reportaje dirigido y presentado por Victoria Prego:

**VICTORIA PREGO:** Toda mujer que se interna en el mundo de la cultura como la angustiada metáfora de Blanca Andreu, niña de provincias que se viene vivir a un Chagall, ¿tienen que pagar todas las mujeres un precio especial o no tienen que pagar un precio las mujeres por irrumpir masivamente en ese campo restringido?

**LOLA SALVADOR:** Yo creo que no. Otras mujeres quizá en otro tipo de trabajo, quizá en una fábrica, quizá en trabajos más arduos, quizá en el servicio doméstico, quizá... Verdaderamente la mujer que trabaja en las cosas más duras ha tenido que pagar un precio muy alto de libertad, de renunciar a una cultura, a una diversión, a una vida privada porque han tenido un horario espantoso y tal. Yo creo que no, que en este mundo nuestro de la farándula un hombre y una mujer tienen que pagar los mismos precios y renunciar a las mismas cosas. Yo, si he tenido algo, han sido ventajas por ser una chica, aunque no he tenido, como me gustaría poder decir, que he tenido que pasar por las camas y los divanes de los productores, de los directores de televisión, de los editores, de los directores de periódico, de toda esta gente fantástica, pero ni siquiera eso. O sea, cuando esto ha ocurrido ha sido porque les he perseguido yo y me ha costado muchísimo trabajo convencerlos.

No obstante, Lola Salvador reconoce que las mujeres de su generación tuvieron que romper muchas barreras: “Valoro muy favorablemente a las mujeres de mi generación (...) hemos aportado lo nuestro a la construcción y consolidación de la democracia” (ABC, 02/11/2008: 17).

De las tres creadoras, Josefina Molina es la que ha demostrado un mayor interés sobre el feminismo como política, de hecho, en la actualidad ostenta el título de Presidenta de Honor de CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales). A lo largo de su carrera Molina es la que ha abordado la cuestión feminista de forma clara tanto en sus entrevistas como en sus memorias. Valga de ejemplo una de sus declaraciones:

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 perderla (Castañeda Ceballos, 1998: 45).

En cualquier caso todas estas afirmaciones contienen un error de concepto –sobre el significado feminismo-. Como indica Nuria Capdevila, bajo el franquismo, “el término feminista estaba lleno de connotaciones negativas

porque el feminismo español cubría un abanico de diferentes posibilidades políticas y sociales de realización de la igualdad entre los sexos y también de manifestación de su diferencia entre las que sigue sin haber consenso en nuestros días” (2013: 145). En este sentido, las declaraciones de las tres creadoras constatan el “impacto que el miedo a la emancipación y al feminismo han tenido en la cultura en general y en el pensamiento feminista en particular” (2013: 175). A este obstáculo se suma la estrategia de las creadoras por legitimar sus trabajos. Esto es, legitimarlos mediante la desvinculación de un determinado e hipotético “cine de mujeres”, como hizo en su día Icíar Bollaín en su conocido texto/manifiesto *Cine con tetas* (2003). Es por ello que estas declaraciones no desvirtúan en modo alguno la interpretación feminista que previamente las académicas han otorgado a los trabajos de esta generación de creadoras.

## **8.5. Autoría televisiva y autoría femenina: el corpus bajo llave**

En los apartados siguientes se propone una aproximación en torno a la autoría de las tres creadoras. En tanto se considera su autoría como problemática, en un primer momento se analiza la construcción del concepto de autoría en los productos audiovisuales, que por su carácter colectivo, ponen en crisis la figura tradicional del artista como sujeto autónomo y singular. No obstante, antes de “problematizar a la autora”, se reflexiona en torno a la autoría de las obras fílmicas y televisivas puesto que la mayor parte del corpus de las tres creadoras está conformado por obras audiovisuales.

### **8.5.1. En torno a la noción de autoría**

La reivindicación de la noción de autoría ha sido crucial para dotar de legitimidad a dos de los modos de representación más relevantes nacidos en el siglo XX como son el cine y la televisión. Si bien en una película o en un programa o serie de televisión intervienen cientos de profesionales, parece lógico pensar que ninguno de ellos en particular puede detentar el título de autor. Sin embargo, la teoría cinematográfica desde muy pronto se preocupó por la cuestión de la figura del director-autor y comenzó a elaborar la teoría del autor cinematográfico.

Cabe indicar que en los párrafos siguientes se utiliza el concepto “teoría de autor” según lo postula Robert Stam (2001) en lugar del más tradicional “cine de autor”, puesto que aquí no se considera únicamente como una tendencia de los cineastas, sino como una perspectiva específica de pensamiento crítico cinematográfico. Desde muy pronto, la idea aparece inscrita al abordar el cine, pues su caracterización como “séptimo arte” otorgaba implícitamente a los artistas cinematográficos el mismo estatus que a los escritores o pintores. En Francia en la década de los veinte el debate giraba en torno a si la autoría pertenecía al autor del texto que servía de base a la película (la opción de los defensores del *film d'art*) o al realizador que la ponía en imágenes (la postura de los que promulgaban un cine popular).



“En 1921, el cineasta Jean Epstein, en ‘Le Cinéma et les lettres modernes’, aplicaba el término *auteur* a los cineastas; en otro ámbito, directores como Griffith y Eisenstein habían comparado sus técnicas cinematográficas con los dispositivos literarios de novelistas como Flaubert y Dickens; mientras que en los años treinta, Rudolf Arnheim lamentaba la ‘exaltación’ del director” (Stam, 2001: 107). En 1948 Alexandre Astruc preparó el camino para la teoría de autor con su ensayo *El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo* en la que sostenía que el cine se estaba convirtiendo en un nuevo medio de expresión análogo a la pintura o la novela. Astruc invitaba a situar la cámara con la imaginación en el extremo de una pluma para expresarse. El director se convierte en un artista equiparable a cualquier otro, ideólogo de la obra y único responsable de la misma.

No es hasta los años 50 cuando la atención hacia el divo, el productor o escenógrafo se trasladará al director, momento en que los filmes comienzan a considerarse una expresión directa de la personalidad de este último. Es decir, es “a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, cuando la llamada teoría del autor pasó a presidir la crítica y la teoría cinematográfica” (Stam, 2001: 105). En ese marco, “el autor llega a ser más importante que el propio filme. La firma certifica el valor de la obra y garantiza su calidad” (Casetti, 2005: 96). En 1954 estas ideas cristalizaron en la publicación en la revista *Cahiers du cinéma* del ensayo de François Truffaut *Une certaine tendance du cinéma français*, a la vez manifiesto de la Nueva Ola francesa y del cine de autor, tanto que el vocablo francés *auteur* se utilizaría desde entonces a la hora de hablar de esta cuestión (Hayward, 2000: 19-22).

Así es en el ámbito de la nueva ola -*Nouvelle Vague*- donde la idea del autor tome cuerpo. Basado en los presupuestos sartrianos de André Bazin, la teoría de autor también era producto de una constelación cultural que incluía revistas cinematográficas, cineclubes, la filmoteca francesa, festivales de cine y la proyección de películas americanas en Francia. Lo que proponían Truffaut y el resto de críticos de *Cahiers du cinéma* no era tanto desarrollar una teoría como entablar una discusión. De esta forma, reivindicaron la importancia de la individualidad (expresada en la “puesta en escena”) de directores como John

Ford o Howard Hawks que trabajaron en el sistema de producción menos individualista posible: el Hollywood de la Edad Dorada de los grandes estudios. A pesar de lo discutible que es afirmar que un realizador cinematográfico es el responsable del resultado final de una película, su éxito fue tal que a día de hoy el público reconoce la figura del director, y en menor medida el productor. En la actualidad continúa el debate, pues si bien las reflexiones en torno a los rasgos de estilo del autor permiten la aproximación al filme como obra de arte, también abren una veta muy debatida y compleja dentro de los estudios cinematográficos, pues como ha planteado Zunzunegui resulta discutible 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 escrutinio” (1994: 71).

Desde la publicación de su primer número en 1951, la revista *Cahiers du cinema* se convirtió en órgano clave para la propagación de la teoría del autor. Para los críticos de Cahiers, el director era el responsable último de la estética y la puesta en escena del filme. En un artículo de 1957, “La Politique des auteurs”, Bazin resumía la tendencia como “la elección, en la creación artística, del factor personal como criterio de referencia, para postular después su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente” (Stam, 2001: 107). La “Politique des auteurs” -término equivalente a Teoría de Autor / *Auteur Theory*-, rechaza la tradición crítica del “contenido” puesto que la atención no se dirige a lo que dice la obra, sino a cómo lo dice, el estilo que impregnan el filme y que revelaría la actitud y la orientación de su autor. De ahí el interés por las formas. Como señala Casetti (2005: 97), a partir de entonces, la auténtica finalidad de la crítica es identificar dentro de la película las “huellas” de quien la ha concebido y, al mismo tiempo, identificar las películas que presentan esos rasgos respecto a otras, tras las cuales hay directores que carecen de una auténtica personalidad.

A grandes rasgos, como conjunción de la cinefilia y de una veta romántica existencialista, “La Politique des Auteurs” debe traducirse literalmente como “política de los autores” y no como “teoría”. En Francia, la

teoría del autor formaba parte de una estrategia que pretendía facilitar un nuevo modo de hacer películas. Fue simultáneamente el instrumento estratégico de los cineastas de la Nouvelle Vague quienes la emplearon para abrirse camino en el panorama de un cine francés conservador y jerárquico, que, de paso, dinamitaron (Stam, 2001: 109). Truffaut y Godard atacaron las rígidas jerarquías de producción, el rodaje en estudio, los convencionales procedimientos narrativos del sistema establecido, y reivindicaron los derechos del director frente al productor.

La teoría del autor no fue tanto una teoría como una perspectiva metodológica. La teoría de autor efectuó, asimismo, una valiosísima operación de rescate de películas y géneros olvidados. Detectó personalidades autorales en lugares sorprendentes, especialmente entre los directores americanos de serie B, rescató géneros enteros y contribuyó sustancialmente a la evolución de la teoría y la metodología del cine. Desempeñó un papel fundamental en la legitimación académica de los estudios de cine (Stam, 2001: 114). No obstante, con el posterior surgimiento de la semiótica, la teoría de autor fue atacada por su celebración romántica y apolítica del genio autoral, transformándose de forma gradual en un híbrido denominando “*auteur-structuralism*”.

Como señala Stephen Crofts, el *auteur-structuralism* surgió a finales de los años sesenta desde una izquierda londinense de influencias estructuralistas que veía en el autor individual a un orquestador de códigos transindividuales (mito, iconografía, escenarios). Los miembros de esta tendencia destacaron la idea de autor como construcción crítica y no como persona de carne y hueso (Stam, 2001: 149-150). Al no resultar fácil reconciliar el individualismo romántico de la teoría del autor con el cientifismo impersonal del estructuralismo, el *auteur-structuralism* puede considerarse como un momento de transición entre el estructuralismo al postestructuralismo.

A partir de estas corrientes, la noción de autor viró hacia una consideración de espacio en lugar de punto de origen. Como consecuencia del ataque postestructuralista, sobre todo después de textos como *La muerte del autor* de Barthes (1968) y *¿Qué es un autor?* de Foucault (1969), el autor de

cine pasó de ser fuente generadora del texto a ser un mero término en el proceso de lectura, un espacio de intersección entre discursos, una configuración cambiante producida por la intersección de un grupo de películas con formas históricamente constituidas de lectura y espectadorialidad (Stam, 2001: 150-151). Así, mientras el autor se disolvía en instancias teóricas como “enunciación” y “sujetificación”, los defensores de la vanguardia censuraron a la teoría del autor su devoción exclusiva al cine comercial, dejando poco espacio al cine experimental. Del mismo modo, el análisis feminista señalaba el sustrato patriarcal y edípico de metáforas como la de la *caméra stylo* reclamando al mismo tiempo el reconocimiento de autoras como Germaine Dulac, Ida Lupino, Dorothy Arzner y Agnès Varda. Finalmente, el *auteur-structuralism* fue perdiendo interés en favor del análisis de los géneros cinematográficos.

Tras este repaso a la teoría de autor en el campo cinematográfico, a continuación se aborda la noción de autoría en el medio televisivo. La concepción de la autoría en televisión es diferente y difícil de establecer, pues como argumenta John Fiske: “la voz autoral en televisión está dispersada” (1987: 95). En televisión el concepto de autoría es más complejo si cabe porque si en una película suelen trabajar un director y un número muy limitado de productores, guionistas y otros profesionales creativos, un repaso a los títulos de crédito televisivos sirve para constatar que por un programa pasan decenas de productores, guionistas y directores rotándose en sus cometidos. A esta circunstancia se añade que la mayor parte de los espectadores desconoce quién está detrás de sus programas favoritos.

La noción de autoría en televisión comenzó su desarrollo con la publicación en 1983 del libro de Horace Newcomb y Robert S. Alley *The producer's medium: Conversations with creators of American TV*. Compuesto por entrevistas y ensayos críticos, Robert Thompson y David Marc (1995: 7-8) consideran que el volumen logra establecer sólidamente la figura del productor como *auteur* de la televisión comercial en los Estados Unidos y, sobre todo, exponen la pertinencia de la aplicación de las teorías del autor al demostrar cómo la individualidad de cada profesional se había trasladado al resultado final a pesar del entramado empresarial del medio.

Al contrario que el cine, la televisión norteamericana es el medio del guionista, pero el escritor como tal sólo mereció la consideración de autor en la etapa fundacional de la televisión, donde Paddy Chayefsky, Reginald Rose y Rod Serling encarnaron la excelencia de la antología dramática. A partir de mediados de los cincuenta hasta la actualidad, el guionista va asumiendo cada vez más responsabilidad como productor hasta crear su propio programa y/o convertirse en el productor principal de uno, erigiéndose así en el mayor responsable del mismo a la hora de reclutar a nuevos miembros del equipo creativo y repartir sus tareas, guiar el desarrollo argumental y darle su tono temático, ideológico y estético; cuya figura se denomina “showrunner” (Cascajosa, 2006: 63). En la configuración de la televisión norteamericana el productor tiene el poder de decisión sobre los tres principales ejes del relato: el argumento, el reparto y el montaje. Así cabe destacar la expresión “mayor responsable” porque en un medio colectivo como la televisión, esa noción debe ser irremediabilmente elástica y fragmentada, pudiéndose adjudicar rasgos de autoría a varios responsables de un mismo programa, incluso a una productora.

Esta concepción del autor en televisión es difícil de extrapolar a España para repensar las figuras de Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador. En este sentido, el concepto se aproxima más a la definición de la autoría en la televisión francesa. Susan Boyd-Bowman en su texto *Television Authorship in France: Le Réalisateur* establece una comparativa del autor entre la televisión gala y británica indicando (1990: 51) que la televisión francesa, heredera de la cultura de *Politique des auteurs*, supone que el director del programa sea percibido como el creador; por el contrario, en la televisión británica el poder ha residido en el productor y la creatividad en el guionista.

### 8.5.2. La autoría problemática de Miró, Molina y Salvador

Este apartado examina las problemáticas a la hora de reflexionar sobre la autoría artística de las creadoras seleccionadas como estudio de caso. Además de las dificultades que supone la confección del corpus televisivo por las razones anteriormente expuestas (dramáticos desaparecidos, extravío de piezas, deterioro de la imagen y el sonido...), se consideran conflictivas otras cuestiones como la heterogeneidad de su obra, la censura, el carácter colectivo y la cuestión de la adaptación. Para evitar duplicidades se ha decidido escoger a una de las tres creadoras -en este caso a Josefina Molina debido a la heterogeneidad de su obra- para ilustrar cada cuestión.

En primer lugar surge como problemática la heterogeneidad del corpus. Paralela a la creación audiovisual, las tres creadoras han cultivado un carácter polifacético claramente manifiesto en su participación en diferentes medios creativos. Televisión, cine, teatro y literatura se entremezclan en un corpus profesional que pasa por la escritura y dirección teatral -Miró y Molina dirigen varias obras en la capital y Salvador escribe algunas adaptaciones-, la literatura -Salvador publica novelas, como Molina, y escribe artículos periodísticos, como Miró-. Josefina Molina trabaja también en guion radiofónico y crítica cinematográfica siendo colaboradora de la emisora Radio Popular de Madrid. En este sentido, Lola Salvador también desempeñó su labor en Radio Nacional de España en los setenta y ochenta tanto en calidad de comentarista como de guionista de programas divulgativos y seriales.

Paralelamente al cine y la televisión, Molina no abandona su pasión original por la escena teatral (2000: 197-198), así que, diecisiete años después de la creación del grupo de teatro Medea en su ciudad natal, llevó a cabo la dirección de *Cinco horas con Mario* (1979). La obra fue un éxito y se mantuvo en cartel durante varias temporadas, precisamente de esa experiencia surgió su película *Función de noche*. Más tarde dirigió *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 y *La lozana andaluza* (2002), una versión de Rafael Alberti sobre el texto de Francisco Delicado.

En cuanto a su actividad literaria, Molina comenzó a publicar en 1997 con la novela *Cuestión de azar. Historia de una mujer atrapada en un tiempo que no es el suyo* (Planeta, 1997). Después le siguieron *En el umbral de la hoguera* (Martínez Roca, 1999), sobre la figura de Teresa de Jesús a medio camino entre ficción e historia, la autobiografía *Sentada en un rincón* (2000) y su último trabajo escrito hasta la fecha: la novela *Los papeles de Bécquer* (Martínez Roca, 2001). En cuanto al género autobiográfico también cabe preguntarse qué sucede con las entrevistas o reportajes sobre la directora, es decir, en qué medida la prensa ratifica lo contado en su autobiografía. Esta cuestión no es baladí en la medida que resulta de suma importancia bucear en publicaciones como la revista *Tele-Radio* -cantera de mujeres periodistas- en la que Molina colaboró y de la que fue protagonista de sus páginas asiduamente. Valga de ejemplo una entrevista concedida por la realizadora a Julio Alberto Bernárdez (“Una realizadora, Josefina Molina, y una trilogía: vocación, trabajo e ilusión”, *Tele-Radio*, nº 844, 1974: 44-45) en la que ella misma explica que su entrada en televisión fue gracias a la proposición de Pilar Miró. “Yo estaba en la Escuela Oficial de Cine y conocí a Pilar (Miró) y me dijo que si quería irme a televisión. A mí me llamaba la atención y le dije que bueno. Fue una cosa accidental casi por completo”. Este dato es crucial porque no aparece en ninguna biografía sobre Molina, ni siquiera en su autobiografía.

Dentro de la heterogeneidad de la obra de Josefina Molina, cabe incluir sus prácticas en la Escuela Oficial de Cine. Estas obras se podrían incluir como obra fílmica, sin embargo, no se trata de la misma categoría que los largometrajes. Es decir, los títulos y la información de los trabajos de Molina en la EOC no se pueden extraer de la base de datos ministerial. Los trabajos dirigidos y/o guionizados por la cordobesa en la Escuela Oficial de Cinematografía aparecen citados en su autobiografía (Molina, 2000: 163-164) en los que se incluye una breve ficha técnica: *Cárcel de mujeres* (1964), *La otra soledad* (1966), *Aquel humo gris* (1967) y su película fin de carrera *Melodrama*

*infernal* (1968). Para su visionado es necesario acudir a Filmoteca Española, pues es ahí donde se conservan la mayoría de las prácticas rodadas en la EOC<sup>101</sup>. En definitiva, se trata de un corpus que no puede calificarse como homogéneo y monolítico.

Otra problemática para abordar la autoría reside en la censura previa de los medios. Hasta su eliminación en 1977, la mayor parte de los trabajos de Josefina Molina se vieron coartados por estas leyes. Como resultado, no sólo puede inferirse que sus obras están relativamente “lesionadas”, sino que, por otro, muchos de los programas grabados no llegaron a emitirse y/o se destruyeron. En este sentido, es interesante que en el primer número de la revista *Vindicación Feminista* (nº 1, 1976: 59) la periodista Rosa Montero dedica una entrevista a Molina titulada “Josefina Molina: serie televisiva abortada”. En la entrevista la directora explica que se trataba de una serie “hecha por mujeres, sobre mujeres y para mujeres” presentado por la actriz Enriqueta Carballeira, y en el que se hablaba abiertamente sobre sexualidad, pero que finalmente “no ha sido autorizado en Prado del Rey”. Montero se lamenta: “Mientras el proyecto de serie de Josefina Molina languidece encerrado bajo llaves miedosas en cajones televisivos, desde Prado del Rey nos anuncian a bombo y platillo una serie sobre la mujer realizado por un hombre y titulada *Mujeres Famosas*: las tópicas vidas de Ana Bolena y demás etcéteras añadiendo su granito de arena al artificial mito de lo femenino que han inventado los hombres” (1976: 59).

El carácter colectivo de la producción audiovisual constituye otro desafío para la construcción de la autoría. La colectividad de la obra tiene además doble vertiente. En primer lugar, se encuentran las “colaboraciones” de la propia directora en trabajos dirigidos por otras personas (Molina, 2000: 194). Es curioso porque se esperaría que al titular así el epígrafe hubiera diferentes tareas desempeñadas por Molina y, sin embargo, sólo aparece una: “ayudante de dirección”. Como ayudante de dirección en prácticas de la EOC: *Nuestra*

---

<sup>101</sup> Para profundizar en la información relativa a los trabajos de Molina en la EOC, véase el artículo “La mujer como sujeto: Josefina Molina en la Escuela Oficial de Cine” de Luis Deltell Escolar (2015); y la tesis doctoral sobre las películas fin de carrera de los licenciados en la EOC de Lucio Blanco, en este caso sobre *Melodrama infernal* (Blanco, 1990: 335-339).



*edad* (Claudio Guerín, 1964), *Día de Justicia* (Santiago San Miguel, 1964) y *Luciano* (Claudio Guerín, 1965); y como ayudante de dirección en producciones de TVE: Córdoba (Claudio Guerín, 1967) para el programa *Conozca usted España*; *Ricardo III* (Claudio Guerín, 1967) y *El mito de Fausto* (Claudio Guerín, 1968). Asimismo, en 1979 Josefina Molina dirige y escribe *La tilita*, un “episodio” dentro del largometraje *Cuentos eróticos*. La película está conformada en total por nueve segmentos dirigidos, además de por Molina, por Enrique Brasó (*La vida cotidiana*), Jaime Chávarri (*Pequeño planeta*), Emma Cohen (*Sueños rotos*), Fernando Colomo (*Koñensonaten*), Jesús García de Dueñas (*El vil metal*), Augusto Martínez Torres (*Frac*), Juan Tébar (*Hierbabuena*) y Alfonso Ungría (*El amor es algo maravilloso*). En este sentido, cabe preguntarse por qué en su autobiografía no clasifica esta película como “colaboración”. Además, surge la pregunta relativa a la falta de inclusión –lo que es altamente probable sobre todo en el inicio de su carrera- otros puestos desempeñados en otras películas o programas televisivos dirigidos por otras personas, por ejemplo *Revista para la mujer*, con dirección de Miró. Es decir, el apartado colaboraciones realmente se reduce a “ayudante de dirección” del malogrado director Claudio Guerín, a quien estaba muy unida y al que dedica varios apartados en su autobiografía.

Asimismo, surge la importancia de los distintos miembros del equipo de las películas que ella realiza o escribe, cuestión que las publicaciones americanas sobre cine de finales de los años cuarenta habían anticipado, por ejemplo Lester Cole reivindicaba al guionista-director (Stam, 2001: 108). Así, muchos de los programas televisivos –incluido ficción- y también largometrajes dirigidos por Molina están guionizados por otras personas o co-guionizados junto a ella. Por ejemplo ante el dramático *Vera*, con guion de Lola Salvador, cabe preguntarse hasta qué punto la autoría puede atribuirse a Molina cuando Salvador representa la figura del guionista de fuerte personalidad, es decir, del guionista considerado “autor”. También en el caso de Carmen Martín Gaité como guionista de la serie *Teresa de Jesús*; o incluso en lo referente al montaje, pues por ejemplo se plantea qué porcentaje de autoría se puede atribuir a Carmen Frías, montadora de sus dos últimas películas.

Como último desafío para la configuración de la autoría surge el tema de las adaptaciones. La mayor parte de los trabajos dirigidos o escritos por Miró y Molina son adaptaciones a la pequeña -o a la gran pantalla- de textos literarios preexistentes. Montserrat Martí, en su análisis a la obra de Mercè Vilaret, considera que una realizadora televisiva especializada en adaptaciones es una autora. Martí indica: “el realizador de televisión desempeña un papel decisivo sobre el resultado final de la producción que firma, un papel que es equiparable a la influencia del director de cine sobre su película (...) el realizador tiene siempre la opción de dejar su huella a través del punto de vista y del estilo formal de la producción (...) en el caso de Mercè Vilaret, la mayor parte de los programas (dramáticos y documentales) que dirige dejan entrever la escritura personal de la realizadora y los grandes temas de su imaginario” (2003: 86).

Además, la adaptación desde una perspectiva feminista puede entenderse como subversiva, en la medida que la creadora modifica el texto de partida. Susan Martin-Márquez en su artículo sobre las adaptaciones de Josefina Molina -a partir del análisis de *El camino* y *Función de noche*- plantea esa idea: “Quisiera proponer aquí (...) que la apropiación subversiva de la adaptación literaria se puede clasificar como una técnica –entre muchas posibles- para inyectar un discurso feminista al cine español. Este tipo de proyecto corresponde a la “creative and transgressive adaptation” definida por Keith Cohen, que ilumina y a veces disputa las premisas que sostienen la fuente literaria para mantener un debate ideológico con ella” (1994: 352).

Esta idea es aplicada por Barbara Zecchi al estudiar las adaptaciones teatrales de Josefina Molina: “Con la obra de Agustín Moreto (...) da vida a unos personajes femeninos trasgresores (como doña Ana y doña Inés) llenos de astucia, dignidad e inteligencia (...) con la obra de Sastre, en la cual recrea un estado de exaltación y un clima inquietante, descubre una figura femenina tan compleja como la de la mujer de Kant, Teresa Kaufmann, interpretada por Lola Herrera, otra versión de la Carmen Sotillo de Delibes” (2014a: 94).

Por su parte, la propia Josefina Molina considera que se puede hallar autoría en las adaptaciones en la medida que conforman una re-elaboración de un texto, especialmente en la materialización de las imágenes (2000: 63-64):

Cualquier adaptación plantea una especie de servidumbre. En toda obra ajena existe algo que te impacta (...) eso era lo que intentábamos traducir, para lograr en el espectador la misma sensación que lo escrito producía en el lector. Es obvia, como lo es también que una adaptación te da pie a recrear, cortar y añadir lo que crees conveniente y, sobre todo, te permite una interpretación personal. La verdad es que el director-guionista —y hablo de esta figura porque es la que conozco bien— se enfrenta a una adaptación con las mismas inquietudes y problemas que si se tratara de una idea original. Tanto en un caso como en otro parte de lo mismo: su imaginación y su experiencia de la vida (...) Sé por experiencia que ni con la mejor intención es posible la fidelidad de las adaptaciones. La materialización de la historia ya no es cosa de la imaginación del autor, sino de la del director. (...) Es muy difícil ser original (...) Lo importante es encontrar tu forma de contarlas y tu punto de vista.

Precisamente de los desafíos que supone la adaptación se desprende la cuestión de la mirada, de la reinterpretación desde el punto de vista de género que apuntaba arriba Martín-Márquez. Annette Kuhn considera imprescindible tener en cuenta las relaciones con el feminismo al abordar la autoría cinematográfica. “El feminismo de una obra, ¿está allí por las características de su autor (intervención cultural realizada por mujeres), por ciertas características de la obra en sí (intervención cultural feminista) o por el modo en que “se lee”? Los problemas de la autoría y del texto son centrales en cualquier debate sobre las relaciones entre el cine feminista y el cine realizado por mujeres” (Kuhn, 1991: 22). Esta idea entronca con la lectura feminista tanto de la academia como de la crítica de la obra de las creadoras de la Transición.

Recuperar la figura televisiva de Pilar Miró, Josefina Molina y, especialmente, de Lola Salvador permite visibilizar la profesión del guionista como creador/autor, que usualmente queda eclipsado por el director. Como señalan Casimiro Torreiro y Esteve Riambau: “A diferencia de otros países, existe un vacío en la bibliografía española en el cual quepan reflexiones de

estos profesionales sobre su actividad, aportaciones de sustanciales pistas sobre su peculiar estatuto en el seno de la industria” (1998: 20). Si bien Miró y Molina también son realizadoras, la pregunta planea sobre la autoría de Lola Salvador en tanto su actividad se reduce al ámbito del guion. En el caso de Salvador, lo que se descubre al analizar sus trabajos es que bien en ficción (cinematográfica o televisiva), o en programación infantil; y desde un extremo del espectro, en el que estarían sus guiones para propuestas más arriesgadas insertadas en el denominado “Cine de autor” (como sería *Juan Soldado* de Fernán-Gómez) hasta programas educativos, es que mantiene una coherencia argumental. Como se ha desarrollado en el análisis, se advierten unos temas o preocupaciones, imágenes y cuestionamientos constantes. Además el guion como indica Virginia Guarinos era fundamental en estos dramáticos: “Todas las obras eran perfectamente guionizadas de modo especial y específico para el estudio (...) No se trataba nunca de un simple trabajo de puesta en escena directa de aprovechamiento de diálogos y personajes sin más” (2010: 114). Las tres creadoras hacen que estos proyectos pasen por su tamiz, a pesar de estar inspirados en un relato literario previo, adaptándolos con gran libertad. La importancia del guion es un hecho que no pasa desapercibido para el crítico Enrique del Corral, que como se indicó en su correspondiente análisis, en su crítica sobre *En la vida y en la muerte*, atribuye la falta de fidelidad al original a Lola Salvador en lugar de al director (*ABC*: 1974: 96).

A pesar de tener una carrera tan profusa y heterogénea, las tres creadoras han sido capaces de mostrar al espectador un imaginario cultural propio con un claro objetivo pedagógico, sorteando la censura y dejando su mensaje crítico con la realidad política del país. Así afirma Salvador, “En aquellos tiempos eso me parecía, y me lo sigue pareciendo, que debía formar parte de la televisión pública. Me parecía bárbaro tener la oportunidad de hacer cosas que impulsasen todo eso” (Díaz, 2012: 66). Pero no sólo los valores democráticos y culturales se descubren transversales a todos los dramáticos analizados, también lo es su compromiso feminista en pos de la igualdad de las mujeres que muestra al cultivar esa narrativa femenina. El concepto de autoría sirve aquí para estudiar los dramáticos desde un punto de vista en el que se observan determinados tropos, temas constantes, estructuras narrativas o

formales y, por tanto, cierta coherencia. En este sentido, este trabajo se inspira en trabajos como el de Paul Julian Smith (2009), quien dedica un capítulo a la autoría televisiva en España tomando como casos de estudio a Chicho Ibáñez Serrador y Antonio Mercero. Esto no es óbice porque ambos autores son coetáneos de las creadoras analizadas, de hecho, Paul Julian Smith anima a buscar otros creadores que merecen consideración como potenciales “autores televisivos” como Pilar Miró (2009: 170-171).

Un último apunte dentro del complicado tema de la autoría es el relacionado con lo que se indicaba al principio: el rescate de la Historia de las mujeres. Desde este cometido, la autoría femenina no puede medirse desde metodologías basadas en parámetros y categorías de autoría tradicionales (androcéntricas). Por lo general, la obra de las mujeres creadoras no es monolítica como la de los varones, sino más heterogénea, pues como se ha expuesto, las tres creadoras desarrollan su actividad en otros campos como la radio, la prensa, la literatura o la interpretación, pues muchas guionistas son actrices como Susana Mara o Concha Cuetos; incluso en otras áreas como la pintura o la música, como es el caso de las hermanas Elena y Carmen Santonja<sup>102</sup>. Es decir, es necesario entender su trabajo en televisión en relación a otras artes o ámbitos.

A modo de conclusión, abordar la autoría artística de estas tres creadoras no es una tarea exenta de desafíos. Desafíos que van desde la dificultad en la elaboración de un corpus -que no sólo es altamente heterogéneo sino que, en el caso de las obras televisivas, está fragmentando, censurado, y buena parte perdido-; a la consideración del carácter colectivo de la producción audiovisual, pasando por temas tan espinosos como las adaptaciones o la situación de la obra en el canon, ponen en crisis la figura tradicional del artista. No obstante, problematizar en torno a los soportes desde los que emerge la figura autoral posibilita entender los dispositivos institucionales del campo cinematográfico y televisivo.

---

<sup>102</sup> Sobre Elena Santonja, véase el análisis del programa “Con las manos en la masa”, de Juan Carlos Ibáñez (2006b), y sobre Carmen Santonja el artículo de Javier García-Luengo “Más allá de Vainica doble: Carmen Santonja, pintora” (2009), en el que se abordan cuestiones de autoría femenina.

## 8.6. En busca de la legitimación

Tras analizar los trabajos de ficción y haber reflexionado sobre sus discursos, en este punto de la investigación surge la necesidad de rescatar y comprender la historia de las mujeres profesionales en la Historia de la televisión en España. Esta idea entronca con el cuarto y último objetivo de la tesis: conocer la historia de las mujeres en la industria televisiva y las circunstancias que posibilitaron su acceso y paulatina incorporación al medio, lo que, en última instancia, permite profundizar en la Historia de la Televisión.

Partiendo del concepto “ginocine”, postulado por Barbara Zecchi, que en esta propuesta pasaría a denominarse “ginotelevisión”, resulta preciso descubrir la historia y trayectoria de las profesionales en el medio televisivo no sólo para cubrir lagunas historiográficas sino, desde una perspectiva de género, realizar una genealogía de las mujeres en televisión. Esto es necesario para evitar la repetición del término “pioneras”, pues, como han subrayado Marta Selva y Anna Solà, “reconocer la presencia de autoras/directoras en todos los estadios históricos de la creación cinematográfica y superar la apreciación de que es relativamente reciente el hecho de que las mujeres hayan participado en las áreas de dirección, tal y como se acostumbra a afirmar por parte de algunas –aún mayoritarias- corrientes historiográficas” (2002: 19). En este sentido, el término “pioneras” se ha utilizado tanto para denominar a directoras más tempranas como Ana Mariscal, como para designar al triunvirato “Miró-Molina-Bartolomé”, por ser las primeras licenciadas en la EOC. Estas autoras advierte sobre la perversidad del uso del término “pioneras” en tanto si cada generación ha actuado como pionera, se ha generado un silencio historiográfico que ha negado a las mujeres continuidad, lo que por supuesto ha contribuido a una invisibilidad y ausencia en el canon. De esta forma, en los siguientes apartados se esboza una historia de las mujeres en la televisión española.

A pesar de la represión a la que se vieron sometidas las mujeres españolas bajo el franquismo, en el ámbito cultural algunas mujeres lograron

desarrollar carreras destacables. Si bien la presencia de mujeres en las Bellas Artes fue limitada (a excepción de artistas como Juana Francés), el panorama literario de las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta ofreció autoras como Carmen Laforet (Premio Nadal 1944), Elena Quiroga (Premio Nadal 1950), Ana María Matute (Premio Planeta 1954, Premio Nacional de Literatura y Premio Nadal 1959), Carmen Martín Gaité (Premio Nadal 1957) y Carmen Conde (Premio Nacional de Poesía 1967).

Sin embargo, la industria cinematográfica relegó a las mujeres a tareas y profesiones concretas, básicamente a puestos de script, vestuario, maquillaje y peluquería, además de la interpretación. El ámbito de la creación fue más excepcional, de modo que sólo algunas mujeres como Margarita Aleixandre y Ana Mariscal consiguieron desempeñar labores de creación de forma más continuada. Existen algunas aproximaciones académicas como los dos primeros capítulos del libro de Barbara Zecchi *Desenfocadas: cineastas españolas y discursos de género*, en los que la autora analiza la obra de precursoras<sup>103</sup> en los orígenes del cine español como Carmen Pisano, Anaïs Napoleon, Beatriz Azpiazu, Elena Jordi y Helena Cortesina (2014a: 17-42); y el recorrido de profesionales en las décadas de los cuarenta y cincuenta como Rosario Pi, Margarita Alexandre y Ana Mariscal<sup>104</sup>. (2014a: 43-72).

Las publicaciones que abordan la historia de las mujeres directoras en el cine español –por ejemplo, el citado volumen de Zecchi (2014a)- dividen en dos grandes bloques generacionales a ese número, aún difuso de mujeres directoras, hasta las primeras mujeres licenciadas por la Escuela Oficial de Cinematografía -Miró, Molina y Bartolomé- analizando, como se ha visto anteriormente, sus largometrajes estrenados durante la Transición. En esa suerte de cronología consensuada, se da el salto a la generación de directoras que debuta a finales de los ochenta y principios de los noventa, como Isabel Coixet, Chus Gutiérrez, Gracia Querejeta e Iciar Bollaín; y de ahí se traza un

<sup>103</sup> Para profundizar en el tema, véase “De lo visible y lo invisible: las primeras mujeres del cine español” de Carmen Arocena (2004).

<sup>104</sup> Sobre la trayectoria de Rosario Pi y Ana Mariscal, véase Susan Martin-Marquez (1999). En este sentido, Ana Mariscal es la primera mujer realizadora en tener una carrera consistente en el cine español; sobre su obra y figura Victoria Fonseca ha realizado una tesis doctoral (2000) y ha publicado el volumen *Ana Mariscal. Una cineasta pionera* (2002).

recorrido hasta la actualidad de las directoras que desde los noventa se han ido incorporando a la profesión, como Laura Mañá, Judith Colell o Inés París, entre otras. Así, a lo largo de la última década se ha acrecentado el número de estudios e investigaciones académicas sobre el papel jugado por las mujeres profesionales en el ámbito cinematográfico<sup>105</sup>, un empeño en el que el esfuerzo de difusión de diversos festivales y de la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) también ha sido determinante.

Estas publicaciones deben ser reconocidas pues han sentado las bases para la reivindicación de las mujeres profesionales en la industria audiovisual. Sin embargo, el ejercicio profesional de las mujeres en la industria audiovisual continúa marcado por la desigualdad, tanto en el acceso a oportunidades profesionales como en el reconocimiento en su labor, como atestiguan los premios y nominaciones. Esto plantea la existencia de un problema transversal para encuadrar y rescatar la aportación a la cultura audiovisual de las mujeres profesionales. En ese sentido, surge como primer obstáculo la figura del director de cine –de ficción- como categoría de análisis mayoritariamente hegemónico en los estudios audiovisuales porque coloca a las mujeres en una posición de desventaja en términos de visibilidad. Es decir, en una Historia del cine centrada en la dirección, las mujeres ocupan siempre una posición secundaria porque es los puestos creativos se presenta como el más inaccesible. No obstante, la propuesta de otros acercamientos que evalúen otras categorías profesionales<sup>106</sup> -menos androcéntricas como el guion y la producción- permite realizar aproximaciones que pongan el foco, de manera novedosa, en otros puestos en los que la presencia de las mujeres está más consolidada.

De esta forma, para enriquecer la historia de mujeres en el audiovisual es preciso cambiar las categorías de análisis y ámbitos de trabajo, ya que, en su androcentrismo, han sido planteados desde la exclusión. Para evitar esa

---

<sup>105</sup> María Camí-Vela (2005), Fátima Arranz (2010), María Caballero Wangüemert (2011), María del Carmen Rodríguez Fernández y Eduardo Viñuela (2011); Trinidad Núñez, May Silva y Teresa Vera Balanza (2012); Pietsie Feenstra; Esther Gimeno y Kathrin Sartingen (2014).

<sup>106</sup> Véase el capítulo de Esperanza Roquero “Las categorías profesionales en el cine” en el volumen editado por Fátima Arranz, *Cine y género en España. Una investigación empírica* (2010).



desventaja resulta indispensable mirar en los márgenes, centrar la atención en otros ámbitos menos explorados en la investigación sobre cultura audiovisual como el televisivo. El carácter minoritario de los estudios historiográficos sobre televisión en relación a los estudios de cine ha contribuido parcialmente a inviabilizar a las profesionales, sobre todo porque en algunos períodos -como se ha visto, la Transición- y en determinados ámbitos su protagonismo ha sido significativo.

En este sentido, y en este punto de la investigación parece necesario abordar el estudio de la historia de las mujeres en la televisión española desde el comienzo de las emisiones regulares en 1956 hasta la consolidación de la transición a la democracia. En ese sentido, además del retroceso en la situación social de las mujeres que había supuesto la dictadura, debe considerarse que la televisión no se desarrolló como un medio separado, sino que en ella trabajaron artistas y profesionales que tuvieron carreras significativas en el cine, la literatura o la prensa escrita. En las siguientes páginas se pretende esbozar una serie de planteamientos que se espera sirvan de referencia para futuras aproximaciones sobre las mujeres profesionales de la televisión en España, mostrando nuevas metodologías y evidenciando los retos que su estudio supone desde la perspectiva de la investigación.

### **8.6.1. Formación y acceso**

Para poder analizar la presencia de las mujeres en el medio televisivo resulta central abordar la cuestión del acceso, pues permite valorar los ámbitos y puestos de trabajo en los que lograron ubicarse un mayor número de mujeres. En este sentido, surge la importancia de la Escuela Oficial de Cine (EOC) y la Escuela Oficial de Periodismo, instituciones creadas con el objetivo de formar profesionales de los medios de comunicación mediante una enseñanza profesionalizada. Sin embargo, las condiciones de acceso y permanencia diferían enormemente, ya que la entrada en la EOC era mucho más difícil y restrictiva.

Josefina Molina recuerda en su autobiografía las dificultades de ingreso a la institución (2000: 39-45). A lo largo de su extenso relato explica cómo en su primer intento en 1963 para entrar en la especialidad de Dirección, de los 103 aspirantes, sólo había seis mujeres; y cuyo tribunal estaba compuesto por Berlanga, Sáenz de Heredia, Florentino Soria y Carlos Serrano de Osma (2000:39-40). “De entre un centenar largo de aspirantes a entrar en la especialidad de Dirección, sólo ocho habíamos logrado tal propósito. Los ocho elegidos éramos Juan Tébar, Miguel Bilbatúa, Álvaro del Amo, José María Casaux, José Luis García Sánchez, Antonio Lara, un chico canario llamado Rafael Henríquez, y yo, la única mujer, que a punto había estado de quedarme fuera como las demás” (2000:44-45).

El resultado fue que cientos de mujeres se formaron en la Escuela Oficial de Periodismo mientras que sólo unas pocas completaron sus estudios como directoras, guionistas y productoras en la Escuela Oficial de Cine. Como recuerda Molina, “En ella sólo estábamos entonces cuatro mujeres: en Dirección, Cecilia Bartolomé, en segundo cuando llegué, y yo; Pilar Miró en Guion y Katherine Waldo, norteamericana, en Producción” (2000: 48).

Como ha indicado Lucio Blanco (1990), el carácter elitista del centro y el tipo de examen de ingreso, destinado más a evaluar el grado de conocimiento teórico del cine por parte de los aspirantes que el cineasta potencial que hubiera en cada uno de ellos, determinaba que los egresados de la EOC resultaran más aptos para el cine “de autor” que para el cine de la industria. Resulta pertinente recoger los nombres de las mujeres que estudiaron y se licenciaron en la Escuela Oficial de Cinematografía. Los datos proceden de la tesis doctoral de Lucio Blanco titulada *I.I.E.C. y E.O.C.: una escuela para el Cine español*, quien, a partir de los archivos de la Filmoteca Nacional y los archivos de la Asociación de Titulados en Cinematografía, recopila los nombres de todas las personas tituladas y analiza sus trabajos de fin de carrera.

En primer lugar, Blanco confecciona el apartado “Profesores que enseñaron las diversas especialidades” (1990: 59-61). Entre los 151 docentes que ejercieron en el centro siete fueron mujeres: Concepción de Aquino Callejo,

María Elena Flores Fernández, Pilar Francés Beberide, Ana Mariscal, Pilar Miró, Ana María Romero Marchent y Carmen Vespas Cuevas. En cuanto al epígrafe “Alumnado”, Blanco indica que “El número de aspirantes al ingreso en el I.I.E.C. / E.O.C. asciende a 4.500. Lo lograron 1.500 de los que consiguieron la titulación 480, repartidos así entre las distintas especialidades: Cámaras: 65 alumnos; Decoración: 58 alumnos; Dirección: 74 alumnos; Guion: 22 alumnos; Interpretación: 81 alumnos; Laboratorio: 27 alumnos; Producción: 65 alumnos; y Sonido: 88 alumnos” (1990: 66).

Posteriormente, Blanco escribe una relación de todos los nombres titulados en dichas especialidades. A partir de esta información, se indican las mujeres que se titularon en cada una de ellas. Así, cabe indicar que entre los “Titulados en la especialidad de cámaras” (1990: 66-67) y los “Titulados en la especialidad de sonido” (1990: 75-76) no aparece ningún nombre de mujer. Entre los “Titulados en la especialidad de decoración” (1990: 68-69) se encuentran dos mujeres: María Rosa Germán Montes y María del Perpetuo Socorro Mambrilla Pérez; y entre los “Titulados en la especialidad de dirección” (1990: 69-70): Margarita Cecilia Bartolomé Pina (Cecilia Bartolomé) y Josefina Molina Reig.

Respecto a los “Titulados en la especialidad de guion” (1990: 70-71): Mari Luz Melcón Beltrán; Pilar Miró y Marina Téllez de Cepeda Ruiz; entre los “Titulados en la especialidad de laboratorio” (1990: 73): Carmen Vespa Cuevas, Elena Escalona Sánchez y María del Carmen Emma Guilleneche; y entre los “Titulados en la especialidad de producción” (1990: 73-75): Kateryn G. Waldo, Carmen Arribas Rodríguez, María del Carmen Francoy Atares y Bienvenida Matías Padilla.

En un último apartado se encuentran los “Titulados en la especialidad de interpretación” (1990: 71-72), que sin duda cuenta con un elevado número de mujeres: Flor de Bethania Abreu y Javier, Esmeralda Adam García, Vil Viète-Janine Allen Turci, María Mercedes de Amezta Manso de Zuñiga, Concepción de Aquino Callejo, Matilde Baeza Benito, Gloria Boix Albiol, María del Carmen Carvajal Gómez, Mercedes J. Carrodegua González, María Luisa Estébanez

Izquierdo, María Elena Flores Fernández, Concepción Gómez Conde, Dolores Gómez Fernández, Guadalupe González Guemes, Ofelia González Otero, Ángeles Macua Pérez, María Hevia Martínez, Margarita Matta Fahsen, Ana María Morales Llopis, Luisa Elena Muñoz Schneider, Angelines Nuevo Alonso, Julia Peña Nalda, Juana Rosa Peñalosa Cortes, María Dolores Rivar Dieguez, Ana María Rodríguez Machicado, Pilar Romero Burgos, Mari Paz Tabena Isern, y Cecilia Villareal Castellanos.

María Castejón, en su texto “Genealogía de cineastas españolas del siglo XX. El acceso a la educación superior como eje de análisis”, recoge de forma exhaustiva las instituciones en las que se han formado las directoras de cine español, lo que le permite evaluar la influencia de éstas en su trayectoria. Para la autora, las carreras de “las cineastas de la Transición” están profundamente marcadas por su paso por la EOC, un título que les permite desarrollar su trabajo de forma continuada: “Es un hecho constatado que la formación específica facilita su trabajo y la posterior incorporación a la industria cinematográfica (y televisiva). Las tres cineastas, a excepción de Cecilia Bartolomé, trabajan de forma ininterrumpida tanto en la década de los 80 como en la década de los 90” (2015: 433).

Respecto a la relación entre televisión y las escuelas oficiales, *Tele-Radio* dedica un reportaje (*Tele-Radio*, nº 1200, 1980: 79-81) que incluye en primer lugar una sección firmada por Pedro Erquicia titulada “Los de la Escuela Oficial de Periodismo”, seguido del artículo “Los de la Escuela de Radiotelevisión” escrito por José María Torralbo y en tercer lugar “Los de la Escuela Oficial de Cinematografía”, firmado por Pilar Miró. Después de veinte años, los tres profesionales repasan su experiencia en las escuelas y su toma de contacto con el medio televisivo. En ese sentido, resulta muy interesante la fotografía que ilustra el artículo de la EOP en la que se observa una clase compuesta por un similar número de alumnas que de alumnos.

Como resultado, las primeras generaciones de mujeres con alta cualificación para trabajar en televisión encontraron acomodo en las secciones de informativos, lo que explicaría la posterior visibilidad lograda por las mujeres

periodistas en la pequeña pantalla durante la Transición. No obstante, las lagunas historiográficas sobre la Escuela Oficial de Periodismo impiden valorar las aportaciones de las mujeres periodistas que se formaron en dicha institución. Concepción Cascajosa (2013b: 314) señala dos reportajes de *Tele-Radio* que evidencian la importancia lograda por las mujeres en los informativos, el primero firmado por Luis Martínez en 1974 que destacaba la labor de las periodistas María Luisa Clemente, Elena Martí, Elisa Valero, Mariví Romero y Mari Carmen Izquierdo; y dos años más tarde, uno sobre la presencia de mujeres en los informativos, en el que se comparaba la situación con la televisión francesa, donde aparentemente las mujeres habían logrado un protagonismo mayor y en el que se indicaba:

“En España tenemos fama de ‘machistas’. Quizás esa fama esté justificada, pero hacemos raros distingos en determinadas profesiones” (...) No es de extrañar, teniendo en cuenta que el artículo cuenta la presencia de profesionales en los tres informativos diarios de la primera cadena (Clara Isabel Francia, Isabel Baeza y Nieves Romero), el informativo nocturno de la segunda (María Victoria Prego) y el informativo del domingo (Adela Cantalapiedra), además de en los programas Gente (Isabel Tenaille), Hoy por hoy (Jana Escribano) e Informe Semanal (Rosa María Mateo) (Cascajosa, 2013b: 314).

En cuanto a la EOC no sólo transformó el modelo tradicional del aprendizaje en uno basado en la formación académica profesionalizada, sino que la llegada a la nómina de RTVE de jóvenes cineastas provenientes de sus aulas a partir del tardofranquismo produjo unos efectos de gran calado en la propia televisión. Como ha planteado Manuel Palacio, “La llegada de directores y técnicos de la EOC significará, a medio plazo, un cambio generacional en la nómina de los equipos técnicos y creativos habituales en TVE, y tendrá enormes repercusiones: más dotados, por su formación para el trabajo en soporte fotoquímico, condicionarán con sus concepciones audiovisuales todo el proceso evolutivo de TVE en los años sesenta” (2001a: 126). Además no sólo supone un cambio a nivel formal sino también ideológico. “Básicamente porque esos jóvenes en pocos años se convertirán en los hacedores de los relatos de la pequeña pantalla. Pero, también, porque con su incorporación a Prado del

Rey, llegaba a Televisión Española toda una generación antifranquista. La EOC fue uno de los lugares que en el campo de la cultura expresaba de una manera más radical su claro antagonismo al régimen (Palacio, 2012: 104-105).

De esta forma, las mujeres procedentes de la Escuela Oficial de Cine en su llegada a TVE lograron posicionarse, con el tiempo, en el prestigioso ámbito de la ficción dramática, como es el caso de Josefina Molina y Pilar Miró. En este sentido, prestar atención a los diferentes ámbitos profesionales resulta primordial en la visibilización de las mujeres, pues la tendencia a destacar el trabajo de los directores de ficción por encima de otros ha generado que Pilar Miró y Josefina Molina lograran un mayor protagonismo y tal vez en esa condición resida su oportunidad de rodar posteriormente largometrajes. Por ello, durante la Transición, la presencia de mujeres en el audiovisual cinematográfico será aún escasa a excepción de Miró, Molina y Bartolomé. Como señala Amanda Castro: “En un país en el que se producía aproximadamente un centenar de películas al año solo tres mujeres desempeñaron la labor de máximas responsables del producto final, la dirección cinematográfica, lo que indica claramente la escasa influencia que tuvo la mujer en el reflejo de sí misma, sus inquietudes, anhelos y perspectivas de cambio” (2009: 66).

Para la reconstrucción de la Historia de las mujeres en televisión se descubre fundamental la revista *Tele-Radio*, órgano oficial de RTVE entre diciembre de 1957 y septiembre de 1983. Aunque su objetivo principal era ofrecer las parrillas de programación a sus subscriptores, *Tele-Radio* también incluyó en sus diferentes períodos abundantes entrevistas y reportajes sobre programas y personalidades televisivas. Además, por su vinculación con RTVE, *Tele-Radio* posibilitó que en la revista colaboraran diversas profesionales que buscaban asentar su posición profesional en televisión, y que podían utilizar sus reportajes para promover el reconocimiento del trabajo realizado por las propias mujeres en televisión. Para ilustrar esta idea sirva de ejemplo un reportaje de la revista en 1963 titulado “Cinco ayudantes de realización femeninos trabajan en Televisión Española” (nº 287, 1963:15-17) en el que se expone la situación de las mujeres en puestos creativos en TVE. El reportaje

firmado por María Jesús Castro y Manuel Royán Sanabria explicaba la trayectoria de Pilar Miró y Begoña Ramírez, que desarrollaban su labor en Madrid; y de Mari Carmen García Lecha, María del Carmen Blanco y María del Pilar Enríquez de Salamanca, ubicadas en Barcelona.

Entre las realizadoras a las que *Tele-Radio* dedica sus páginas se encuentran Clara Ronay, procedente de la televisión y el teatro cubanos y con una presencia significativa en los años sesenta; Maruja Callaved, muy popular en la década de los setenta, como Mercè Vilaret<sup>107</sup>, realizadora de ficción en Cataluña popular en la época.

Como trabajos pioneros en este ámbito se encuentran las investigaciones de Concepción Cascajosa (2013b y 2015a) en torno a la figura de Blanca Álvarez. Según la autora, conocer vida profesional de Blanca Álvarez permite entender los retos a los que se enfrentaron las primeras profesionales en puestos creativos en Televisión Española. Procedente de la Escuela Oficial de Periodismo, Blanca Álvarez comenzó su trayectoria en TVE como presentadora en 1957, y después dio el salto a los informativos y al guion. Más tarde abandonó su labor delante de las cámaras para volcarse en su trabajo como colaboradora de *Tele-Radio* y para ubicarse en posiciones de gestión dentro del medio, lo que en 1970 le permitieron convertirse, tras ser nombrada responsable de programas infantiles, en la primera mujer en ocupar un puesto ejecutivo de primer nivel en TVE.

Blanca Álvarez resulta clave también para entender la figura de Pilar Miró, con la que mantuvo una estrecha amistad (Galán, 2006: 47-49). Si bien es cierto que Pilar Miró se formó en la Escuela Oficial de Cine, su llegada a TVE fue previa, de hecho, su inscripción en la especialidad de guion y no en dirección encuentra su razón en la compatibilidad de estudios con su faceta profesional. Miró que comenzó en informativos, pudo dar un giro en su trabajo al convertirse en guionista junto a Blanca Álvarez del mencionado programa femenino Cuarto de estar en 1962, también dirigido por María Dolores Vila-

---

<sup>107</sup> Sobre la realizadora Mercè Vilaret, Montserrat Martí ha publicado una tesis doctoral (2002) y el artículo "Mercè Vilaret. Aproximación a su escritura visual" (2003).

Coro, otra mujer pionera que ya había sido la creadora del programa *Casa de muñecas* (TVE1: 1962). Un repaso a las publicaciones de *Tele-Radio* durante los sesenta y setenta escritas por Pilar Miró como colaboradora pero también como protagonista de reportajes por su labor televisiva, no sólo permite perfilar su retrato de juventud que anticipa la popularidad que la acompañaría el resto de su vida, sino que configura un nuevo modelo de mujer, que para esta investigación resulta fundamental.

De esta forma, se recupera el reportaje mencionado en el análisis del dramático *Defensas naturales* realizado por Pilar Miró, esto es, la primera portada protagonizada por la realizadora en la revista *Tele-Radio* (nº 432) en abril de 1966. Como se indicaba, en esa portada aparece ya con su característico pelo corto -a lo *garçon-*, sentada en una cabina de locución pero en lugar de posar ante la cámara, se muestra sorprendida por el fotógrafo en plena jornada de trabajo. Decisión nada casual en la medida que supone poner el foco en su faceta profesional. Que una mujer profesional de la realización protagonizara una portada de *Tele-Radio* fue un hecho indudablemente excepcional que muestra cómo la revista se acercaba a la realidad de las mujeres profesionales del medio, pues Miró no era una presentadora sino que era utilizada como “gancho” simbolizando el nuevo prototipo de mujer moderna.

Es significativo cómo en la entrevista se destacaban sus estudios en la Escuela Oficial de Cine, donde no era una estudiante más: “En Prado del Rey da clases de realización a los que son sus maestros en la Escuela” (1966: 41). En cierto sentido, Miró utilizó las páginas de *Tele-Radio* para adoptar posiciones reivindicativas, por ejemplo con motivo del estreno de “Dos mujeres”, entrevistó a la guionista Isabel Suárez de Deza (*Tele-Radio*, “Telenovela: *Dos mujeres*”, nº 310, 1964: 41), a la que preguntó por la existencia de los programas específicamente dirigidos a las mujeres en los que ella misma trabajaba durante ese período. Suárez de Deza convirtió su respuesta en una reivindicación de los progresos que en su opinión se habían producido para las profesionales en las últimas décadas, una parte de ellas correspondientes al franquismo: “La mujer, en general, y aunque le sigue costando una denodada lucha, ha variado mucho en pocos años. Su



mentalidad no es la de hace veinte o cuarenta años. Ha tomado un incremento extraordinario en todos los sentidos y avanza a pasos agigantados”. Amén de tal alegato, Miró finalizó su texto poniendo a Suárez de Deza como un ejemplo a seguir: “Isabel Suárez de Deza es joven, tiene fuerza y sentido de lo que aún está por hacer y de la alta misión que ella, que cualquiera de nosotras, puede realizar fuera de un hogar y unida a él”.

En este punto es necesario explicar que, en realidad, el desembarco de las mujeres en televisión en España no sucede de manera repentina con la llegada de los cambios de la Transición sino que antes de ese período hay un elevado número de profesionales trabajando en el medio. Se puede concluir que la incorporación de las mujeres al medio televisivo es paulatina, de forma que su presencia es patente desde los inicios a pesar de la todavía escasa información sobre la época fundacional. No obstante, como en el resto de campos, la situación laboral de las mujeres está coartada legalmente debido a que “la exigencia de la autorización marital para el ejercicio de los derechos laborales se mantenía vigente, siendo necesario esperar hasta la ley de relaciones laborales de 1976” (Folguera, 1997: 543).

En esa incorporación paulatina, a la altura de 1974 -cuando se inicia la periodización de esta investigación- las mujeres llevaban un largo camino recorrido como profesionales de la televisión. Como ha señalado Inés García-Albí en su estudio panorámico sobre las mujeres periodistas en España, “La incorporación de la mujer a la televisión fue lenta, pero imparable. Desde el principio hubo rostros femeninos, pero eran presentadoras como Laura Valenzuela, que se convirtió en una estrella mediática. Las periodistas tardaron más en llegar a la redacción de informativos. Una de las primeras fue Blanca Álvarez, que presentó varios espacios y en 1970 se hace cargo de los programas infantiles. En la redacción de informativos, la primera mujer que trabajó fue Elena Martí” (2007: 141). En este sentido, en estas páginas se entiende el feminismo de forma relacional, es decir, comprendiendo que bajo el franquismo ciertas mujeres –pertenecientes en su mayoría a las élites- gozaban de una educación y de una relativa libertad en el espacio público que les permitía desarrollar trabajos intelectuales o artísticos.

Nuria Capdevila, quien ha abordado esta cuestión en su aproximación a la figura de las autoras de la familia *Roësset*, señala cómo, según datos del Instituto Nacional de Estadística, en 1931 había un 7,9% de alumnas universitarias y en 1958 un 20% (2013: 142). Capdevila, a partir de la figura de Consuelo Gil Roësset, explica las formas en las que la disidencia feminista se relacionaba con el poder franquista (2013: 142-143):

Consuelo Gil Roësset se halla entre ese 7,9% en 1931; en la década de 1950 se dedica a formar a las mujeres que llegarán a ser parte de ese pequeño 20% a través de su puesto de catedrática de inglés en enseñanza secundaria. Su trabajo llega al 80% restante a través de su labor en el ámbito de la cultura popular y de su trabajo al frente de colecciones de novelas para mujeres, rosas en apariencia pero con abundantes guiños emancipadores. De su posición de mujer ilustrada emanará una ideología progresista que merece llamarse feminista pues tuvo como uno de sus objetivos la mejora de la situación de la mujer, destinataria de gran parte de su trabajo (...) Ella es un ejemplo clave para comprender cómo se articuló la disidencia feminista durante la época de la dictadura franquista. Se relacionó con el poder de manera inteligente e interesada, estableciendo una buena relación con los órganos oficiales que podían silenciarla y sin desvincularse de una poderosa ideología católica de fuerte influencia en la configuración identitaria de las mujeres pero, en ocasiones (...) atacada desde dentro a través de las actividades de aquellas que se suponían acolitas.

La ejecución de la labor autora de las mujeres de la generación de Consuelo Gil como Lili Álvarez, Mercedes Fórmica y María Campo Alange ocurría en una realidad política que hacía más compleja y soterrada la actividad de las mujeres, pero no la destruía. Esta idea se puede aplicar a la década de los sesenta cuando Pilar Miró accede a TVE, una línea de trabajo<sup>108</sup> basada en la continuación del movimiento feminista durante el franquismo -y a pesar de él- que ha ido ganando prominencia en los últimos años.

---

<sup>108</sup> Véase el volumen *Señoritas in Blue: The Making of a Female Political Elite in Franco's Spain* de Inbal Ofer (2009).

Como explica Capdevila, esta línea de estudio se adentra en la relación aparentemente complaciente que las mujeres activas en el campo cultural o político parecían tener con el poder imperante, es decir, un terreno que durante mucho tiempo los investigadores no han querido abordar porque “implicaba trabajar con autoras en apariencia recatadas, merecedoras de la fácil etiqueta de conservadoras, pero que (...) fueron seres muy paradójicos que pretendían demostrar con su vida y su trabajo lo desacertado y anacrónico de ver en la promoción y mejora de los derechos profesionales, legales y políticos de la mujer una amenaza al poder imperante” (2013: 145). En este sentido, si bien Pilar Miró y Blanca Álvarez se movían en círculos, católicos, monárquicos y tradicionalistas, dicha circunstancia no implicaba necesariamente que fueran partidarias del régimen, todo lo contrario en el caso de Miró como atestiguan sus biografías.

Desde esta perspectiva, la analizada portada de Pilar Miró *Tele-Radio* de 1966, ya con el pelo a lo *garçon*, representa en última instancia un nuevo prototipo de mujer “moderna”, que encarna la posibilidad de la profesionalización femenina en el medio y que supone desde la atalaya de la contemporaneidad un punto de inflexión en los modelos de feminidad<sup>109</sup>. Su imagen entronca con una tradición en la que las mujeres representan las prácticas sociales, de forma que, si a la altura de 1966 parecía importante renovar dicho imaginario, Pilar Miró lograba encarnar ese nuevo prototipo. Esta idea, en la línea articulada por Capdevila, obliga a reevaluar los espacios de disidencia –también feminista- durante el franquismo<sup>110</sup>, situados en ocasiones en los círculos que se suponían afines dentro del régimen, y en los que por ejemplo Miró y Álvarez se desarrollaron. En última instancia, la imagen de Pilar Miró articulada desde mediados de los sesenta, basada en la autonomía y la intelectualidad, configura un arquetipo de feminidad que se mantendrá y

---

<sup>109</sup> Sobre la figura de la “moderna”, véase *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*, de Jordi Luengo (2008).

<sup>110</sup> En el volumen *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad: 1930-1980*, editado por Raquel Osborne (2012), se abordan los modelos sexuales y estrategias feministas bajo el franquismo, como por ejemplo el ideal de la mujer falangista.

asentará durante el período de la Transición<sup>111</sup>, una “figura autónoma no dominada por la subalternidad doméstica” (Nash, 2014: 214).

Concepción Cascajosa (2013b: 314) también ha señalado la importancia que tuvo Blanca Álvarez en su labor ejecutiva en infantiles en la medida que puso en marcha nuevos programas en los que mujeres ocupaban las principales posiciones creativas, como caso paradigmático puede señalarse *La casa del reloj* (TVE1: 1971-1974) con guion de Lolo Rico –posteriormente creadora del mítico programa *La bola de cristal* (TVE1: 1984-1988), donde trabajaría como realizadora Matilde Fernández Jarrín-, Pilar Herrero y Encarnación Martínez Vilariño, pero hubo otros programas infantiles como *Cuentopos* (TVE1: 1974-1975) con guion de María Elena Walsh y realización de María Herminia Avellaneda, procedente de la televisión argentina; así como la presencia de Milagros Valdés, que ocupó la jefatura del departamento de programas infantiles y juveniles entre 1974 y comienzos de 1975, y que puso en marcha el popular programa contenedor *Un globo, dos globos, tres globos* (TVE1: 1974-1979).

Asimismo, Josefina Molina y Pilar Miró trabajarán en algunos momentos en programas infantiles, aunque sin duda de las tres creadoras analizadas en esta investigación, Lola Salvador es quien más labor realiza en ese ámbito. Además de crear y escribir *Las aventuras del hada Rebeca*, trabaja en *El recreo* y *Barrio Sésamo*. En *Barrio Sésamo* es coordinadora general de guiones, siendo uno de los cometidos más duraderos que lleva a cabo Lola Salvador -desde 1970 hasta 1979-, un puesto al que llega por la necesidad que tiene TVE de contratar a una persona que domine el inglés para adaptar el formato norteamericano. Bien por la ética pedagógica que se adscribe al género femenino o por otros motivos, lo cierto es que los programas infantiles fueron el formato que permita a las mujeres conseguir un amplio hueco como creadoras.

---

<sup>111</sup> Para profundizar en los nuevos arquetipos y prácticas de género en la Transición, véase el estudio de Mary Nash (2014a).

Para finalizar este apartado, resulta pertinente citar los nombres propios que se han encontrado en los créditos de los dramáticos objeto de estudio de esta investigación en consonancia con los preceptos de la historiografía feminista del “nombrar para recordar”. Así, durante en el período seleccionado se observan numerosas mujeres trabajando detrás de las cámaras. En los dramáticos de Josefina Molina, el montaje estaba a cargo de Magdalena Pulido, Renata Merino, Josefa Melis, Consuelo López-Jamar y Nieves Martín; en vestuario, Carmina González y Reyes Narbona; como ayudante de decoración, María José García; como figurinista, María Antonia Fuentes (presente en la mayoría de las piezas visionadas); ayudante de figurinista, Carmen Moya; como sastra, Lucía Cleto; como secretarias de rodaje, María Teresa Font, Mayte de la Cruz; y como ayudante de realización, Montserrat Ezquerro. En cuanto a los dramáticos visionados de Miró, aparece de nuevo María Antonia Fuentes como responsable de ambientación y vestuario, pero también Elena de Miguel y María Ángeles Moreno. Como ayudante de montaje, María Ángeles Barragán; como *script*, Blanca Astiazu; en peluquería, Esther Martín; en maquillaje, Regina Ortiz; en decoración, Ana María del Castillo; y como ayudantes de realización, Montserrat Ezquerro y Manuela Noguera.

### **8.6.2. Caminos profesionales: las primeras guionistas de España**

En septiembre de 2014 la guionista Lola Salvador recogió el Premio Nacional de Cinematografía otorgado por el Ministerio de Educación y Cultura. Desde que en 1982 el premio fue otorgado a Rafael Azcona, ningún profesional conocido esencialmente por sus trabajos como guionista había obtenido el premio, lo que permitió que el galardón a Salvador se entendiera como un reconocimiento a todo el gremio. Sin embargo, Lola Salvador no sólo era una de las más veteranas guionistas del cine español con una carrera de más cuarenta años a sus espaldas, sino también una de las mujeres creadoras de ficción que había logrado desarrollar una carrera más consistente. Y eso era la primera vez que se premiaba, pues en la lista completa de los galardonados,

más de cuarenta, sólo se encuentran mujeres de forma esporádica, prácticamente todas actrices como María Luisa Ponte y Maribel Verdú. Se trata de un hecho que dice mucho de las dificultades históricas de las mujeres por lograr el reconocimiento a su labor.

La profesión de guionista tiene sus particularidades. Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, autores del estudio más completo sobre los guionistas en el cine español (1998), indican las dificultades al abordar el estudio de profesionales relegados a la bruma de la industria. Por un lado, la autoría de guiones es una cuestión dispersa con respecto a otras categorías técnicas dotadas de una mayor continuidad profesional dentro de la industria cinematográfica. Así pues, no es fácil encontrar profesionales que se denominen exclusivamente como guionistas. Riambau y Torreiro (1998: 29) respecto a la procedencia profesional señalan “la importancia del enorme mosaico compuesto por las actividades paralelas desarrolladas [por los guionistas españoles debido a] las debilidades de una industria incapaz de prohijar y mantener profesionales cuya actividad principal fuese la de guionista”. Tal es así que “Buen número de los profesionales de la escritura cinematográfica alternaron, o directamente, proceden, del campo teatral” (1998: 29). A estas dificultades para considerar a un guionista como profesional se añaden otras prácticas como el uso de seudónimos, las obras de colaboración, la figura del auteur (guionista y director/a o realizador/a), las debilidades industriales de nuestro cine, la censura franquista, así como “el carácter virtualmente anónimo del trabajo de ciertos guionistas, la escasa presencia pública de muchos de ellos [y] su desvinculación con otras categorías profesionales presentes a la hora de la materialización de la película” (Riambau y Torreiro, 1998: 31).

Investigar sobre “mujeres guionistas” hace necesario comenzar por establecer qué supone la intersección del colectivo “mujeres” con la profesión “guionistas”. Como se ha indicado, la figura del/la guionista es de por sí dispersa dentro de la industria audiovisual, de modo que si a la profesión se le añade la variable de género, las mujeres guionistas se enfrentan a una doble invisibilidad. En este sentido, se puede establecer una analogía con las

situaciones definidas bajo el término “doble discriminación” en la medida que se suman capas de desigualdades que interactúan de forma simultánea. De este modo, como en la mayoría de profesiones, el género y la profesión de guionista interactúan colocando a las mujeres guionistas en una posición desigual y claramente minoritaria.

Los párrafos siguientes pretenden ser una tentativa de genealogía sobre las guionistas españolas. Como indica María Ángeles Cabré, “para construir una genealogía, primero hay que comprender la ausencia de la voz de la mujer y leer los discursos que la silencian” (2013: 280). Así, escribir la historia de las guionistas en España sirve de herramienta para combatir el olvido. Recuperar a una minoría silenciada es preciso porque “Sin esa conciencia no hay reescritura que valga (...) Construir una genealogía literaria propia es eso, escapar de las líneas del patriarcado (...) Sin conocer a las abuelas, difícilmente podremos entender a las nietas; trazado el camino para la lectura, se traza el camino para la escritura futura” (Cabré, 2013: 281). Si bien la bibliografía sobre el trabajo de guionista en España es aún escasa, es prácticamente inexistente si se cierra el foco sobre las profesionales. Esto contrasta paradójicamente con la producción de manuales y guías sobre la escritura del guion, realizados precisamente por mujeres guionistas, sirvan de ejemplo *Seis mujeres guionistas. Contar historias, crear imágenes* por Dolores Devesa y Alicia Potes (1999), los dos libros de Alicia Luna: *Matad al guionista* (2000) y *Nunca mientas a un idiota* (2012); o el de Coral Cruz, *Imágenes narradas* (2014).

Para llevar a cabo una aproximación a la genealogía de guionistas españolas parece obligado partir del citado libro de Riambau y Torreiro en el que los autores confeccionan un diccionario bio-filmográfico identificando a 425 guionistas en el cine español, y con una documentación en muchos casos inédita. Entre los 425 nombres hay 11 mujeres: Joaquina Algars Soler (1998: 135-136), Yolanda García Serrano (1998: 298-299), Chus Gutiérrez (1998: 313-314), Ana Mariscal (1998: 380-381), María del Carmen Martínez Román “Karina Monti” (1998: 394-395), Pilar Miró Romero (1998: 412-413), Josefina Molina Reig (1998: 415-16), Carmen Rico Godoy (1998: 489), Margarita Robles

Menéndez (1998: 490-491), Lola Salvador Maldonado (1998: 508-509) y Natividad Zaro Casanova (1998: 572-574). Este resultado es agrí dulce porque por un lado la mayor parte de estas guionistas o directoras-guionistas son lo suficientemente populares pero, por otro, los autores descubren algunas mujeres más adentradas en la penumbra como Joaquina Algars Soler - guionista de numerosos largometrajes en la década de los cincuenta y guionista de radio en el célebre consultorio de Elena Francis- y María del Carmen Martínez Román “Karina Monti” -guionista muy prolífica cuyo trabajo estuvo mayoritariamente vinculado a coproducciones hispano-italianas-. También sirve para dar cuenta de la interdisciplinariedad de algunas de ellas como Natividad Zaro y Margarita Robles, quienes, además de guionistas, fueron actrices, dramaturgas y escritoras.

Esta aproximación es agrí dulce porque se podría haber exigido a los autores haber realizado un esfuerzo mayor en esa búsqueda arqueológica que los llevó a encontrar 412 varones guionistas frente a 11 mujeres. Por supuesto se notan ausencias y, aunque, obviamente en las cuestiones metodológicas se explican los parámetros de inclusión, es una realidad que las mujeres tradicionalmente han sido expulsadas de los cánones. En esta recuperación de mujeres guionistas es necesario volver la mirada sobre las tres licenciadas por la EOC en la especialidad de guion: Pilar Miró, Mari Luz Melcón Beltrán y Marina Téllez de Cepeda Ruiz (Blanco, 1990: 70-71). A excepción de Miró, Melcón y Téllez no desarrollaron una carrera continuada en la industria del cine. De Mari Luz Melcón se sabe que desarrolló su labor principalmente como crítica literaria y autora de narrativa obteniendo el I Premio Barral de Novela por *Celia muere la manzana* en 1972. De Marina Téllez de Cepeda Ruiz se desconoce su trayectoria. Sobre este punto cabe referenciar *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos* (2012) erigido como primer diccionario de directoras en el ámbito nacional y en el que la mayoría de nombres recogidos se pueden identificar con la figura de la directora-guionista. No obstante, una genealogía de mujeres guionistas exige diferenciar entre guionistas de ficción televisiva y cinematográfica.



Desde los inicios se descubre que la televisión resulta un espacio más accesible para las guionistas españolas. También cabe señalar cierta segregación por formatos, ya que como se ha visto en el epígrafe anterior, desde los años sesenta el departamento de programas infantiles estaba copado por mujeres guionistas y realizadoras. No obstante, rescatar los nombres de las guionistas televisivas no es tarea exenta de dificultades, como señalan Riambau y Torreiro (1998: 32):

En lo que se refiere a los créditos televisivos, la situación es aún más precaria que para los cinematográficos (...) la principal empresa televisiva del estado no dispone de un archivo convenientemente informatizado, o en todo caso, sólo consultable directamente a partir de los años ochenta, ello obliga, por una parte, a bucear entre esa información en busca de los programas, series o espacios cuya reemisión ha obligado a realizar un trabajo de identificación a los propios documentalistas de la casa, y por la otra, a recabar la información en fuentes que no se caracterizan precisamente por lo ajustado de los datos que aportan, como la revista *Tele Radio*, que solía incluir toda la programación semanal de Radio Nacional y de TVE.

Además, “TVE desarrolló su propio sistema de guionistas –en muchos casos, sobre todo adaptadores de obras ajenas, y casi siempre en la doble función de escritor y realizador” (Riambau y Torreiro, 1998: 32). Esta cuestión es interesante para la genealogía de mujeres guionistas porque, como se ha visto, los dramáticos contaron con una elevada presencia de textos originales escritos por mujeres. Carmen Martín Gaité, Elena Soriano, Mercè Rodoreda, Rosa Chacel o Ana María Matute, entre otras, fueron adaptadas en estos espacios (ver Ansón, 2010: 364). Así, por un lado no sólo la materia prima estaba hecha por mujeres, sino que por ejemplo muchos de los guiones del programa *Novela* (TVE1: 1962-1979) eran de Concha Alós, Dolores Medio y Dora Sedano. De hecho, *Tele-Radio* resaltó los esporádicos trabajos para televisión de autoras literarias como Carmen de Icaza, cuya obra *Cristina Guzmán* fue adaptada para el espacio *Novela* en 1963, y Luisa María Linares, autora de *Mis cien últimos amores* en 1964.

Siguiendo a Riambau y Torreiro, de *Tele Radio* se pueden rescatar a guionistas como Mercedes Sánchez de Neyra en los sesenta, Natalia Figueroa como guionista de documentales, Mariví Romero, especializada en el mundo del toreo; o la escritora Isabel Suárez de Deza, probablemente la guionista más prolífica de ficción dramática de TVE de mediados de los sesenta. Suárez de Deza escribió en 1963 expresamente para televisión una serie limitada para el espacio *Telenovela* -precedente de *Novela*- bajo el título de *Dos mujeres*, y a la que siguieron *Los cinco invitados*, *Una mujer llega* y *Aquella noche...* en 1964. Asimismo, Esmeralda Adam García<sup>112</sup>, guionista de *Novela* y adaptadora para televisión de *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité, es otro ejemplo de aquellas profesionales que merecen ser rescatadas del olvido, incluida la propia Martín Gaité en su faceta de guionista<sup>113</sup>.

La dificultad de escribir la historia de las mujeres guionistas en televisión se acrecienta porque algunas de ellas escribieron con pseudónimo. Además de Lola Salvador como “Salvador Maldonado”, la actriz Concha Cuetos también ejerció como guionista bajo pseudónimo. En contraste, las únicas mujeres que lograron escribir sus propias series procedían del ámbito de la creación literaria, como la dramaturga Ana Diosdado<sup>114</sup> con las series *Juan y Manuela* (TVE1: 1974) y quien alcanzaría verdadero éxito con sus series del período democrático *Anillos de oro* (TVE1: 1983) y *Segunda enseñanza* (TVE1: 1986) en las que también actuaba como protagonista; la novelista Rosa Montero con *Media Naranja* (TVE1: 1986)<sup>115</sup> y, más tarde, Lola Salvador con *El olivar de Atocha* (TVE1: 1989).

<sup>112</sup> Para profundizar en la figura de la guionista, véase “Esmeralda Adam: Dark Comedy in a Feminine Key” de Asier Aranzubia (2015).

<sup>113</sup> Sobre los guiones de Martín Gaité para televisión, véase el texto de Jo Labanyi titulado “Chicas raras: The Television Scripts of Carmen Martín Gaité” (2015).

<sup>114</sup> Concepción Cascajosa ha analizado un exhaustivo análisis de la trayectoria de Ana Diosdado como creadora audiovisual en sus publicaciones “Un nuevo modelo educativo en la televisión de la transición española: *Segunda enseñanza* de Ana Diosdado” (2010c) y “Mujeres creadoras de televisión y cambio social en la Transición: el caso de Ana Diosdado” (2013a).

<sup>115</sup> Para un análisis de la serie con perspectiva de género, véase “Social Change and Feminist Discourse in Rosa Montero’s *Media naranja* (1986)” de Alicia Castillo (2015).

### 8.6.3. Hacia la visibilidad canónica: las mujeres teleastas

En este apartado se propone abordar someramente los procesos de empoderamiento y las dificultades de las mujeres para ser insertadas en el canon de profesionales del medio televisivo. En primer lugar, tras haber observado las correspondientes trayectorias de Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador, resulta preciso abordar las dificultades que éstas encontraron a la hora de ejercer su profesión en un espacio profundamente patriarcal. Es decir, en la exigencia de sus horarios, el medio televisivo se descubría un medio hostil para las mujeres y su capacidad de conciliación.

El caso más evidente es el de Pilar Miró, mujer que rompió diversos “techos de cristal” (entrar en el control de realización, dirigir un dramático, sus cargos políticos, los galardones...) y que se vio duramente castigada por la prensa y la opinión pública. En 1994 ella misma explica cómo llegó a alcanzar todos esos puestos. “Me he pasado la vida demostrando que tenía capacidad para hacer las cosas. Siempre en la angustia perenne. Cada cosa que hacía era un examen. Cosa que no le pasaba a ninguno de mis compañeros (...) Tengo en mi casa papeles donde se pone de manifiesto que me han castigado un montón de veces y los castigos eran económicos” (Díaz, 1994: 597). En su época como directora de dramáticos, Pilar Miró experimentó en diversas ocasiones unas prácticas que no experimentaban a sus homólogos varones. Ella misma contaba cómo era castigada si cometía errores:

Trabajaba muchísimo: normalmente grabábamos por las mañanas, ensayábamos por las tardes y editaba por las noches. En algunas ocasiones hacía varias cosas a la vez, o incluso acababa justo a tiempo para la emisión... Una novela de cinco capítulos, por ejemplo, se producía en una semana. Y más de una vez tuve problemas con los tiempos. Me pasaba, y entonces me “suspendían” durante una temporada, me dejaban sin programa o me rebajaban el sueldo, me ‘multaban’...” (Pérez Millán, 2007: 48).

Asimismo, Pilar Miró explicaba cómo al ganar uno de sus primeros premios, en el Festival de Montecarlo de 1967 por el dramático *Una fecha señalada*, sus superiores le castigaron: “El premio tuvo como efecto más inmediato una especie de castigo “compensatorio”: Me tuvieron tres meses sin trabajar, ‘para que no me lo creyera’” (Pérez Millán, 2007: 44-45). Al mismo tiempo explica cómo debía negociar con el director de la sección de dramáticos los títulos que ella deseaba adaptar: “Tuve oportunidad de rechazar bastantes proyectos, y creo que nunca hice nada que no quisiera hacer, pero tampoco pude hacer lo que quería (...) A mí me interesaba mucho adaptar *Romeo y Julieta* o *Mujercitas* (...) Ni siquiera los éxitos me daban opción a elegir” (Pérez Millán, 2007: 48). En cuanto a Josefina Molina, como se ha contado arriba, tras la emisión del dramático *No te vayas así*, “Estuve dos años confinada en la Segunda Cadena sin poder hacer nada para la Primera” (2000: 62).

Miró desarrolló estrategias masculinizantes, como el uso de tacos y cierto mal carácter, para lograr posicionarse. Hugo Stiven<sup>116</sup>, su ayudante de realización durante muchos años, relata esa situación: “Fui ayudante de Pilar Miró, porque nadie quería ser ayudante de una mujer (...) Estaba bastante mal visto que las mujeres mandaran a los hombres, y por eso Pilar Miró y todas las periodistas de aquella época tuvieron que trabajar a brazo partido para hacerse un hueco. Incluso Pilar a veces hablaba mal y decía tacos para estar a la altura de los compañeros” (Gallego y González, 2011: 47). Por su parte, Lola Salvador recurrió al uso del pseudónimo masculino “Salvador Maldonado” como estrategia, con el que firmará la mayoría de los guiones.

Ella misma explica que la razón se debe a desacuerdos en el ámbito laboral, y a que el uso de ese nombre le daba más oportunidades. Además permitía que “perdurara el apellido de nuestra mami, que si no el Maldonado se perdería” (Díaz, 2012: 51). Otra aproximación tendría que ver con el acceso profesional de las mujeres, así como con la cuestión del pseudónimo masculino de las escritoras. Gilbert y Gubar explican en *La loca del desván* la razón del

---

<sup>116</sup> Hugo Stiven, realizador chileno, entró en TVE en 1966 donde fue ayudante de realización de Alfredo Castellón, Pilar Miró, Pedro Amalio López y Fernando Navarrete. Para conocer su trayectoria, véase *Quién te ha visto y quién t.ve. Historias de mi tele* (2006).

uso de los pseudónimos de George Eliot, las hermanas Brönte y otras escritoras del XIX. “Sus encarnaciones masculinas les servían para conseguir que los hombres aceptarían su seriedad intelectual (...) Después de todo, disfrazada de hombre, una escritora podía apartarse de los ‘temas menores’ y las ‘vidas menores’ que habían limitado a sus antecesoras” (1998: 79). Una estrategia que las permitía abordar trabajos que, como mujeres, no podrían explorar.

En ese sentido, resulta interesante que en el primer número de la revista *Vindicación feminista*<sup>117</sup>, Rosa Montero (“El búnker de televisión contra las mujeres”, 1976: 58) denunciara de forma global la situación que padecían las mujeres que trabajaban en televisión:

Desde los comienzos de Televisión las mujeres que allí trabajaban sólo fueron hermosos bustos parlantes. Únicamente se les pedía ser guapas, tener una voz medianamente inteligible, y la suficiente paciencia para leer el papelito de “A las cuatro y media *Caravana*, a las cinco *El Revistero...*”. Si alguna tenía aspiraciones más altas se iba directamente a la calle, bien motu proprio, o inevitablemente inducida por la mecánica del sistema.

Rosa Montero no sólo critica la injusta expulsión de las reporteras Cary Perales y Carmen Domínguez del programa de informativos *Aquí y ahora* y de Ana Cristina Navarro después de cuatro años en *Informe Semanal*, en lo que denomina “política antifeminista”, sino que reivindica que Elena Martí sea compensada con puestos directivos dada su experiencia. También fue sonada la dimisión de Milagros Valdés, quien ocupó la jefatura del departamento de programas infantiles y juveniles entre 1974 y comienzos de 1975<sup>118</sup>. En último lugar, Montero concluye que “En la plantilla de Televisión no hay una sola mujer redactora jefe porque las que podían serlo tienen fama de progresistas, se interesan por la política y no muestran ninguna curiosidad por las recetas de cocina”. Para concluir este apartado sobre las estrategias de empoderamiento, resulta interesante la reflexión que realiza Ana Martínez, hija de Blanca

<sup>117</sup> Para un análisis de la revista *Vindicación feminista* en relación a los medios audiovisuales, véase Carmen Peña-Ardid (2013a).

<sup>118</sup> Sobre el conflicto, véase Manuel Palacio (2012: 62-63).

Álvarez, sobre la paradójica situación de las profesionales de esa generación y que ilustra el acceso a los puestos creativos (2007: 212-213):

La Pilar que yo conocí en mi infancia era independiente, tenía genio y un atractivo casi irresistible (...) En los años sesenta y setenta ser mujer y directora-realizadora, en el país en el que nació, era una hazaña (...) Gran contradicción, ellas lo tenían más fácil que nosotras, las de ahora. Por lo menos, entonces, su aventura como mujeres llamaba la atención y las convertía en bichos raros a los que se permitía (...) ser originales. Al fin y al cabo, aquellas espléndidas profesionales se podían contar con los dedos de una mano y tenerlas en cuenta alimentaba la impresión de que las cosas estaban cambiando para las mujeres en nuestro país.

En cuanto al canon, tradicionalmente, ha resultado difícil que las mujeres se incorporen a éste. En el caso del canon televisivo, esta situación empeora dado que, de base, existen escasas monografías sobre los profesionales de la televisión, y las que hay tienen como protagonistas a varones. Si bien existen algunas publicaciones que llaman la atención sobre la laguna de género en el tratamiento de la televisión en España, como el apartado “Otros signos del cambio: mujer y sociedad en la Transición” en el volumen sobre la televisión del período de Manuel Palacio (2012: 168-178), la práctica totalidad de las investigaciones no escapan al androcentrismo, de forma que están dedicadas a los grandes realizadores y guionistas, también denominados “teleastas”, a pesar de que su número es reducido. Se ha calificado como teleastas a Chicho Ibáñez Serrador, Jaime de Armiñán, Adolfo Marsillach y Antonio Mercero.

Como ejemplo de estos textos dedicados a la labor en televisión de un creador se encuentran: los trabajos de José Luis Castro de Paz sobre la obra de Fernando Fernán Gómez, el libro de la colección “Cineastas” de Cátedra, (2010) y un capítulo de libro (2013); sobre Claudio Guerín Hill se pueden consultar los textos de Rafael Utrera (1991, 2003) y de Aranzubia Cob y Castro de Paz (2010); así como el volumen coordinado por Carlos Tejeda dedicado a Jaime de Armiñán: *El pulso del narrador* (2009). Todas estas obras analizan la obra televisiva de estos directores en conjunto con sus trabajos cinematográficos.

Como análisis centrados exclusivamente en la obra televisiva de ciertos guionistas/realizadores se encuentran los artículos sobre los trabajos en televisión de los cineastas Juan Antonio Bardem (Ibáñez Fernández y Palacio, 2004) y de Luis García Berlanga (Ibáñez Fernández y Palacio, 2005); el capítulo de Paul Julian Smith “Auteur TV: Case Studies in Creativity” (2009: 145-174), dedicado a la cuestión de la autoría a través de Narciso Ibáñez Serrador y Antonio Mercero; el apartado “La televisión de autor: Adolfo Marsillach, Jaime de Armiñán, Antonio Mercero” (Palacio, 2012: 28-33); el capítulo “Dos –o quizá tres- cabalgan juntos. Creadores múltiples en TVE: Jaime de Armiñán, Fernando Fernán-Gómez y Jesús Fernández Santos” (Luis Miguel Fernández, 2014: 101-123); así como los artículos sobre Narciso Ibáñez Serrador de Concepción Cascajosa (2010b) y de Alejandro Melero (2013); y sobre Jaime de Armiñán de Patricia Diego y María del Mar Grandío (2014). Todas estas obras evidencian que, a pesar de la presencia de las mujeres en televisión, la atención crítica y académica –especialmente de manera monográfica- sobre su labor es prácticamente inexistente.





## **CAPÍTULO 9**

# **CONCLUSIONES FINALES**

## CAPÍTULO 9: CONCLUSIONES FINALES

### 9.1. Conclusiones

Una vez realizado el análisis y recabado los datos se procede a valorar los resultados obtenidos a lo largo de la investigación. De esta forma se puede comprobar que la primera y la segunda hipótesis planteadas se cumplen, pues tanto los productos de ficción realizados por mujeres durante la Transición articulan una mirada nueva en la representación de la realidad española, como sus características formales y las temáticas permiten reflexionar sobre los discursos feministas y la autoría femenina.

Desde una perspectiva de género los dramáticos y series de las creadoras Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador se caracterizaron por una representación compleja y rica de los personajes femeninos. En este punto las mujeres profesionales jugaron un papel creativo clave al representar identidades femeninas complejas que se alejaban de los cánones establecidos, una subversión de los roles que fue posible incluso bajo el franquismo. En la práctica totalidad de los dramáticos examinados el protagonismo recae en mujeres fuertes, con agencia, y que se alejan de narrativas clásicas basadas en el romanticismo. Las protagonistas buscan empoderarse y tienen proyectos vitales que critican la maternidad normativa; mientras que el amor romántico y el matrimonio como institución se dibujan como un sistema opresor para las mujeres. Así pues, los relatos analizados no sólo denunciaron el sexismo de la sociedad patriarcal sino que dieron un paso más al cuestionar sus imaginarios y desestabilizar su discurso. La subversión se realizaba a través de diversas estrategias como la reivindicación de los espacios domésticos como *locus* de poder femeninos, la viabilidad de una mirada femenina que no cosificara el cuerpo de la mujer y convirtiera a ésta en sujeto de la mirada, así como la propuesta de nuevos modelos de masculinidad. Al mismo tiempo, estas ficciones abordaban el tratamiento de temas tabús como el adulterio, el deseo sexual femenino, la homosexualidad y el incesto.

De esta forma se confirma la hipótesis tres en tanto el acceso de las mujeres a los puestos creativos supone nuevos modelos de representación de las identidades de género. Es preciso señalar que el análisis de las temáticas, así como de la estructura narrativa y el estilo visual de los dramáticos, ha permitido distinguir entre la puesta en escena más arriesgada de Josefina Molina y la más clásica de Pilar Miró, cuestión que ha llevado a establecer conexiones entre las trayectorias de las creadoras, los dos canales de televisión y los programas contenedores en los que se emitían las ficciones.

El discurso feminista que se desprende del análisis de los contenidos de los dramáticos confirma la hipótesis cuatro, en la medida que resulta evidente que los trabajos se vieron influenciados por los presupuestos del movimiento feminista en boga durante la época, una conclusión que se ve reforzada por las declaraciones de las creadoras en entrevistas realizadas en aquel momento. Asimismo, esta hipótesis vincula las temáticas articuladas en las ficciones con las contemporáneas reivindicaciones feministas a favor de la ley del divorcio y de la despenalización del adulterio.

Partiendo de estas consideraciones se ven cumplidos los tres primeros objetivos de esta investigación al evidenciarse los discursos feministas que las mujeres creadoras establecieron en los productos de ficción televisiva y las formas en que, desde el medio, trabajaron para crear un espacio público democrático durante el período transicional. Por tanto, se ha acometido el tercer objetivo en tanto se entiende que las ficciones analizadas permitieron entender los nuevos roles de las mujeres en la incipiente democracia mediante la creación y normalización de nuevos imaginarios sociales. En su espíritu reivindicativo, las nuevas representaciones televisivas ayudaron a impulsar cambios socioculturales entre los que figuraba la mejora de la situación de las mujeres españolas.

Las ficciones de Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador durante la Transición no sólo mostraron a la audiencia un imaginario cultural propio en sintonía con el objetivo pedagógico de la televisión del momento, sino que como corpus proporcionan un paradigma de temáticas, preocupaciones y

ansiedades manifiestamente femeninas. La sorprendente consistencia apreciada en estas ficciones puede explicarse precisamente por la necesidad de las mujeres de redefinirse, de resignificarse, como sujetos dentro de un nuevo contexto social. Así, el conjunto de dramáticos y series sorprende en su consistencia de temas e imágenes a pesar de ser piezas emitidas y producidas en una amplia gama de programas –espacios contenedores- que diferían enormemente entre sí a nivel de cadena, producción, franja horaria, etc. Una coherencia presente a pesar de las presumibles diferencias individuales de las creadoras aun perteneciendo a la misma generación.

Las constantes temáticas y formales descubiertas en el análisis han dado pie a reflexionar sobre la creación femenina y la autoría. Se ha comprobado que abordar la autoría artística de tres creadoras tan polifacéticas y con largas trayectorias profesionales como es el caso de Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador no es una tarea exenta de desafíos. En primer lugar surge la dificultad de elaboración de un corpus altamente heterogéneo, compuesto en el plano audiovisual de productos de ficción y no ficción para televisión, largometrajes y cortometrajes; mientras que en el literario de novelas, cuentos, bio/autobiografías; así como trabajos periodísticos (prensa escrita y radio), y de escritura y puesta en escena de obras teatrales. En segundo lugar, el corpus compuesto por las obras televisivas está fragmentando, censurado, y en buena parte perdido. Al mismo tiempo, surgen otras consideraciones relativas a la problemática del autor como el carácter colectivo de la producción audiovisual, la cuestión de las adaptaciones de textos literarios a la pantalla, la crisis de la figura del artista o la concepción del autor desde parámetros androcéntricos. Es decir, la trayectoria de las profesionales en televisión no se limitaba a un trabajo monolítico y continuado en el medio sino que su labor en TVE se alternaba con el periodismo escrito – por ejemplo la revista *Tele-Radio* es una cantera de mujeres periodistas-, con la literatura (novelas, cuentos, ensayo...), con la interpretación (muchas guionistas son actrices como Susana Mara o Concha Cuetos), incluso entender su trabajo/obra en televisión en relación a otras artes como la pintura o la música (Elena y Carmen Santonja). No obstante, la problematización en torno a

los soportes desde los que emerge la figura autoral fémica ha posibilitado entender los dispositivos institucionales del campo televisivo.

El estudio de las ficciones durante el período transicional no sólo tiene su razón de ser en los cambios sociales del contexto, sino también en la posición creativa que a mediados de los setenta las tres profesionales habían adquirido. En ese momento no sólo sus carreras están consolidadas sino lo que es más importante: a esas alturas la autoría femenina en la televisión española había dejado de ser anómala. Así, a medida que se fue desarrollando la investigación, se descubrió la urgencia de abordar dos asuntos claves. Por un lado, el acceso o cómo llegaron a los puestos creativos y, por otro, las circunstancias a las que se enfrentaron para mantenerse en ellos, esto es, las estrategias de empoderamiento que estas mujeres tuvieron que articular a lo largo de su carrera en televisión.

Se ha llegado a la conclusión de que en un determinado momento, desde finales de los sesenta, surge una tradición televisiva manifiestamente femenina -incluso en programas y géneros diferentes-, apreciada por las espectadoras, que aún no había sido abordada ni definida. El trabajo con los públicos descubre una veta futura interesante que en esta investigación apenas se ha podido esbozar pero que evidenciaría la importancia de las mujeres espectadoras durante las primeras décadas de televisión española, por ejemplo a través de su interacción mediante cartas a la revista *Tele-Radio*. Se puede concluir por tanto que, desde épocas tempranas, existía una “subcultura televisiva femenina” en España relativamente amplia y claramente definida. Poniendo como ejemplo uno de los dramáticos analizados, *Pequeño teatro* (1977), de Ana María Matute y adaptado por Pilar Miró para *Novela*, se observa que el texto original fue escrito por una mujer, la adaptación televisiva la realizó otra mujer y el espacio contenedor en el que se emitió contaba con una audiencia presumiblemente femenina; evidenciando así la existencia de una comunidad de mujeres que consumía obras creadas por otras mujeres en una España en plena Transición, aunque el mismo fenómeno se daba bajo el franquismo.

El estudio de ficciones emitidas hace décadas supone además un recorrido por la Historia de la Televisión en España, de forma que la investigación ha recuperado imágenes olvidadas en los archivos. Rescatar estas imágenes han permitido una doble operación, por un lado reflexionar sobre el canon televisivo español a partir de los programas que han “sobrevivido” –a través de ediciones de VHS y DVDs, en la web, etc.- y los que han desaparecido o permanecen en el archivo de TVE; y por otro, redescubrir cómo eran formalmente las emisiones de programas emblemáticos que configuran parte del imaginario colectivo de varias generaciones.

Mediante el análisis detallado de los dramáticos se espera haber mostrado nuevas vías metodológicas para interpretar la obra televisiva de las mujeres españolas. Como se ha observado, la investigación ha pasado de centrarse en la recuperación de la labor televisiva de las mujeres durante la Transición a la necesidad de comprender la historia de éstas desde los inicios del medio. Esta idea entronca con el cuarto y último objetivo en tanto la última parte de la tesis se ha dedicado a investigar las circunstancias que posibilitaron el acceso de las mujeres españolas en la industria televisiva, y que, en última instancia, ha permitido profundizar en la Historia de la Televisión.

Partiendo del concepto “ginocine”, postulado por Barbara Zecchi, el trabajo de las tres creadoras se propone como punto de partida para realizar una historiografía feminista de las mujeres en la televisión española. Al tomar esta propuesta, que siguiendo a Zecchi pasaría a denominarse “ginotelevisión”, es preciso conocer la historia y trayectoria de las profesionales en el medio televisivo para evitar la repetición del término “pioneras”, que se ha utilizado tanto para denominar a directoras más tempranas como Ana Mariscal como al triunvirato Miró-Molina-Bartolomé. La historiografía feminista advierte sobre la perversidad del uso del término de forma porque, si se concibe que cada generación ha actuado como pionera, esa concepción implica un silencio historiográfico que ha negado a las mujeres continuidad y que, por supuesto, ha contribuido a su invisibilidad y ausencia en el canon.

Uno de los hallazgos ha sido comprender que en realidad el desembarco de las mujeres en televisión en España no sucede de manera repentina en el período de la Transición, aunque es evidente que en ese momento hay un elevado número de profesionales trabajando y las mujeres protagonizan gran cantidad de ficciones y programas. A partir del rescate historiográfico de otros nombres propios, se ha llegado a la conclusión de que la incorporación de las mujeres al medio televisivo es paulatina, de forma que su presencia es patente desde los inicios a pesar de la todavía escasa información sobre ese período. Así, a la altura de 1974, cuando se inicia la periodización de esta investigación, las mujeres llevaban un largo recorrido como profesionales de la televisión. Entender el feminismo de forma relacional es comprender que bajo el franquismo ciertas mujeres –pertenecientes en su mayoría a las élites– gozaban de una educación y de una relativa libertad en el espacio público que les permitía desarrollar trabajos intelectuales o artísticos. Precisamente Pilar Miró en la analizada portada de *Tele-Radio de 1966*, ya con el pelo a lo *garçon*, representa en última instancia un nuevo prototipo de mujer “moderna”, que encarna la posibilidad de la profesionalización femenina en el medio y que, desde la atalaya de la contemporaneidad, evidencia un punto de inflexión.

En la última década han tenido lugar numerosos esfuerzos por reivindicar la labor realizada por las mujeres en el ámbito audiovisual, especialmente a través de publicaciones dedicadas a analizar el trabajo de las directoras de cine en España. Si bien la presente investigación se ha movido en ese mismo tipo de aportaciones que buscan alcanzar escenarios de igualdad, su enfoque se ha centrado en el ámbito televisivo al comprender que el estudio sobre la obra cinematográfica de directoras implica aceptar categorías hegemónicas –androcéntricas– que siempre van a relegar a las mujeres a una posición secundaria. Por ello, se ha considerado que la historia de las mujeres en los medios de comunicación debe escribirse a partir de categorías diferentes que contemplen el amplio abanico de mujeres profesionales presentes en el audiovisual. De este modo, en el ámbito de la historiografía, la televisión ha sido y es un medio mucho menos explorado a pesar de que la presencia de las mujeres en él ha sido constante y, en determinados momentos importante, como la Transición. Ciertamente estas

lagunas epistemológicas han contribuido a la invisibilidad de la creación femenina en el espacio público.

Aunque esta Tesis se ha centrado en el análisis de la ficción, en futuros trabajos resulta necesario e imprescindible abordar otros géneros específicamente televisivos, alternativos a la ficción, como los informativos, la programación infantil, los espacios culturales y el entretenimiento con el objetivo de mostrar la labor significativa de las profesionales en el medio, dado que su esfuerzo en este ámbito apenas ha sido contado y raramente escrito. Esta investigación ha revelado además que los profundos cambios que tuvieron lugar en la sociedad española, desde los últimos años de la dictadura hasta la consolidación del régimen democrático, repercutieron notablemente en la vida de las mujeres, y que les permitieron alcanzar una presencia pública significativa. Aparte de las legislaciones que favorecieron el progreso social de las españolas, como la legalización del divorcio y el aborto, otro tipo de reformas contribuyeron a ese hecho posteriormente, como la puesta en marcha de un nuevo modelo universitario.

En el rescate historiográfico de esta investigación ha sido imprescindible abordar la historia de las antiguas escuelas oficiales en tanto se descubren clave para entender las limitaciones con las que se encontraban las mujeres para acceder al ámbito audiovisual. En aquellas con un carácter más de élite, como la Escuela Oficial de Cinematografía, la presencia de mujeres fue casi testimonial, y de ello se deriva el bajo número de directoras y guionistas en el período. En cambio, la Escuela Oficial de Periodismo, con más facilidad de acceso, ofreció un mayor contacto con la formación específica y con la propia profesión. Si bien la apertura de las nuevas facultades de Ciencias de la Información a principios de los setenta supuso un cambio radical que promovió la incorporación de las mujeres a los medios de comunicación de forma sistemática.

Por estas razones se ha propuesto realizar una breve revisión de la Historia de las mujeres en la Historia de la televisión entendida como una pieza obligatoria para completar el panorama de la aportación de las mujeres al



audiovisual español. A modo de conclusión, se puede afirmar que para poder hacerlo es también necesario mirar en los márgenes, un esfuerzo que se debe realizar de muchas formas distintas. En este sentido, el rescate de nombres propios, especialmente en el ámbito del guion, ha permitido sacar a la luz mujeres profesionales que han permanecido a la sombra de trayectorias más conocidas como las elegidas como estudio de caso: Pilar Miró, Josefina Molina y Lola Salvador. Analizar la labor realizada por estas tres profesionales no sólo ha permitido reivindicar su trabajo en televisión para entender de forma global su trayectoria profesional —en tanto la mayor parte de publicaciones académicas se han centrado en sus largometrajes—, sino también para mostrar sus decisivas aportaciones al desarrollo de la televisión en España.

Esta decisión sirve como punto de partida para pensar en paradigmas distintos —como arriba se indicaba, valorando otros géneros televisivos—, y también para articular nuevas metodologías que permitan realizar contribuciones significativas como la historia oral. No obstante, para rescatar los nombres de profesionales, que por el perfil de su trabajo no aparecen en los manuales y textos académicos, en esa última parte de la investigación se han utilizado dos metodologías. En primer lugar, la búsqueda en hemeroteca de publicaciones de la época —en este caso *Tele-Radio*— donde las mujeres fueron autoras o aparecieron entrevistadas; y, en segundo lugar, la búsqueda de nombres propios en los créditos de los programas visionados en el archivo. Estas dos operaciones han permitido realizar una reconstrucción histórica de las profesionales en el medio.

Finalmente analizar las adaptaciones televisivas realizadas por Miró, Molina y Salvador desde finales de los sesenta hasta el período abordado se considera una fructífera futura línea de investigación para establecer diferencias y paralelismos con los discursos de los dramáticos estudiados. Del mismo modo, realizar un análisis comparativo entre las adaptaciones televisivas que se realizaron en TVE sobre un mismo texto literario resultaría sumamente interesante, por ejemplo entre las diversas adaptaciones de *Don Juan* en TVE y la de Mercero y Salvador; o entre la versión de *Eugenia Grandet* de 1977 para *Los libros* y la de 1969 para *Novela*; o entre la adaptación de

*Rosaura a las diez* dirigida y escrita por Josefina Molina, y la realizada por Luis Sánchez Enciso y escrita por Lola Salvador en 1972.

Esta tesis ha tenido como objetivo la contribución a la Historia de la televisión en España, pero también a la Historia de las mujeres en la medida que se espera sirva para reivindicar la singular presencia de las profesionales en el medio televisivo. Recuperar la Historia de las mujeres en la televisión, ya sea en la Transición o en otros períodos, contribuye a recuperar una tradición y una genealogía que ha sido silenciada y olvidada. A pesar del reto que supone para los y las investigadoras del ámbito universitario cubrir los vacíos de la Historia de las mujeres españolas en la televisión, éste debe acometerse pensando en las generaciones pasadas –como reconocimiento- y, sobre todo, en las futuras. Su conocimiento es necesario, pues, como ya señalara Louise Otto-Peters, “La historia de todos los tiempos y la de hoy especialmente nos enseña que las mujeres serán olvidadas si ellas se olvidan de pensar sobre sí mismas” (Joeres, 1979). Poner sobre la palestra la labor profesional y creativa de las predecesoras se descubre fundamental para fomentar la incorporación de las nuevas generaciones a los medios audiovisuales.

## 9.2. Conclusions

Once the analysis had been completed and the data gathered, the results obtained throughout the investigation were assessed. In this manner it was found that the first and second hypotheses advanced were fulfilled, as firstly the fiction products made by women during the Transition constructed a new vision in terms of representing the reality of circumstances and conditions in Spain, and secondly their formal characteristics and themes encouraged reflections on feminist discourse and female authorship.

From a gender perspective, the dramas and series made by creators Pilar Miró, Josefina Molina and Lola Salvador are characterised by rich, complex representations of the female characters. In this respect, these women professionals played a key creative role by portraying complex female identities distanced from the established canons, a subversion of roles which was possible even under Franco's regime. In virtually all the dramas we examined the leading roles are occupied by strong women, diligent and active, who turn away from classic narratives based on romanticism. These protagonists seek empowerment and pursue life projects which criticise normative motherhood, while romantic love and matrimony as an institution are depicted as systems that are oppressive towards women. Thus the stories analysed not only denounced the sexism of patriarchal society but also went one step further, questioning its imaginaries and destabilizing its discourse. This subversion was carried out by means of several different strategies such as the claiming of domestic spaces as loci of feminine power, the viability of the female view which does not objectify the female body but converts instead woman into the subject of the view, as well as proposing new models of masculinity. At the same time, these works of fiction dared to address taboo subjects such as adultery, female sexual desire, homosexuality and incest.

In this way the third hypothesis was confirmed, as women's access to creative positions led to new models of representation being applied to gender identities. It should be noted that the analysis of the themes, in addition to that

of the narrative structure and the visual style of the dramas made it possible to distinguish between Josefina Molina's most daring *mise en scène* and Pilar Miró's most classic, an aspect which led us to make connections between the creators' careers, the two television channels concerned and the programmes showcasing the fiction works.

The feminist discourse which emerges from our analysis of the content of the drama confirms the fourth hypothesis, as it is obvious that the works were influenced by the assumptions of the feminist movement then in full swing; a conclusion reinforced by the comments of the creators in interviews given at the time. Furthermore, this hypothesis links the themes expressed in the pieces with the contemporary feminist calls for the divorce law and the decriminalization of adultery.

On the basis of these considerations, it is clear that the first three aims of this investigation have been met, as the feminist discourses that the women directors established in their television fiction products and the ways in which they worked from within this medium to create a democratic public space during the transition era have been demonstrated. Consequently, the third objective has been undertaken insofar as it has been established that the works of fiction analysed made it possible to comprehend women's new roles in the fledgling democracy through the creation and normalization of new social imaginaries. Thanks to their spirit of protest, the new television representations helped to drive socio-cultural changes including the improvement of Spanish women's condition.

The fiction products made by Pilar Miró, Josefina Molina and Lola Salvador during the Transition did not only show viewers their own cultural imaginaries in harmony with the educational aims of television broadcasting at that time, but as a body of work provide a paradigm of manifestly female themes, concerns and anxieties. The surprising coherence to be observed in these works can be explained precisely by women's need to redefine, resignify themselves as subjects within a new social context. Thus, the collection of dramas and series are startling in the consistency of their themes and images

despite being pieces produced and broadcast within a wide range of showcase programmes – anthology series – which differed greatly in terms of channel, production, time slot and so forth. This cohesion is present despite the individual differences which may be assumed between the creators, though they belonged to the same generation.

The thematic and formal constants discovered during the analysis gave us reason to reflect on feminine creation and authorship. We had discovered that addressing the artistic authorship of three such multifaceted creators with such long careers as Pilar Miró, Josefina Molina and Lola Salvador was a task not lacking in challenges. First of all there was the difficulty in devising a highly heterogeneous corpus, composed in the audiovisual sphere of fiction and non-fiction products for television, short and feature-length films; then in the literary sphere there were novels and short stories, bio/autobiographies, in addition to journalistic works (for the printed press and radio) and the writing and staging of plays. Secondly, the corpus composed by the televised works is fragmented, censored, and a considerable part has been lost. At the same time, other considerations arose, concerning the problems of authorship, the collective character of audiovisual production, the question of the adaptation of literary texts for the screen, the crisis of the figure of the artist or the conception of the author seen from androcentric parameters. That is to say that the television careers of these professionals were not limited to a monolithic, continuous labour devoted to that medium; instead, their work at TVE was combined with written journalism – the magazine *Tele-Radio*, for example, was a wellspring of female journalists – with literature (novels, short stories, essays...) with acting (many scriptwriters are also actresses, like Susana Mara or Concha Cuetos); their television work can even be considered in relation to other arts, like painting or music (Elena and Carmen Santonja). However, the problematization concerning the artistic mediums from which the female authorial figure emerges has enabled us to understand the institutional mechanisms of the field of television.

The *raison d'être* of the study of fiction products made during the transitional era lies not only in the social changes of the context, but also in the

creative positions attained by the three professionals by the mid-seventies. At that time their careers had been consolidated and something still more important had been achieved: by then female authorship in television had ceased to be an anomaly. Thus, as our research progressed the need to tackle two key issues arose. Firstly, the question of access: how had they arrived at these creative posts? And secondly, the circumstances they had to face in order to remain in their positions, or in other words the empowerment strategies these women had to employ throughout their television careers.

The conclusion has therefore been reached that at a certain point in time, since the late sixties, there arose a manifestly female tradition within television – even in different programmes and genres – much appreciated by women viewers, which had not yet been studied or defined. The work carried out with audiences reveals an interesting future vein for study, one which in this investigation we have hardly been able to outline but which would demonstrate the importance of female viewers during the first decades of Spanish television, for instance through their interaction by means of letters to the magazine *Tele-Radio*. Therefore it can be concluded that since early times there existed a “female TV subculture” in Spain, which was relatively broad and clearly defined. Taking as an example one of the dramas analysed, *Pequeño teatro* by Ana María Matute, adapted by Pilar Miró for the programme *Novela*, it can be seen that the original text was written by a woman, the TV adaptation was done by another woman and the showcase series in which it was broadcast presumably had a female audience, thus demonstrating the existence of a community of women consuming works created by other women even under Franco’s regime.

The study of works of fiction broadcast many years ago also involves taking a look at the history of television in Spain; consequently as part of the investigation some forgotten images were retrieved from the archives. The recovery of these images served a dual purpose: on the one hand it allowed us to reflect upon the Spanish television canon based on the programmes which have “survived” – by means of VHS and DVD editions, presence on the web and so forth - and those which have disappeared or remain in the TVE archives; and on the other, to rediscover what the flagship programmes which shaped

part of the collective imaginary of several generations were actually like in terms of form.

Through the detailed analysis of the dramas we hope to have shown new methodological avenues for interpreting Spanish women's televisual works. As already observed, the research passed from focusing on the retrieval of work done by women for television during the Transition to the need to comprehend the history of such women since the infancy of the medium. This idea ties in with our fourth and final objective, as the last part of the thesis is devoted to investigating the circumstances which enabled Spanish women to gain access to the TV industry; and this ultimately made it possible to go much deeper into the history of television.

Based on Barbara Zecchi's concept of "gynocine", the work of these three creators is proposed as the starting point for a feminist historiography of women in Spanish television. Having adopted this approach, which following Zecchi's example will be called "gynotelevision", it was necessary to find out more about the history and careers of the professionals within the TV medium in order to avoid repetition of the term "pioneers", which has been applied so often to earlier directors like Ana Mariscal or the Miró-Molina-Bartolomé triumvirate. Feminist historiography warns against over-use of this term; if indeed every generation has acted as a pioneer, a historiographical silence has been generated that denies women continuity, which of course has contributed to their invisibility and absence from the audiovisual canon.

One of the findings has been to comprehend that in reality the arrival of women in television in Spain did not happen overnight during the Transition period, although it is evident that during this time there were a large number of female professionals working and women had leading roles in a great many works of fiction and other television programmes. Based on the historiographical retrieval of further proper names, we reached the conclusion that the incorporation of women into the medium of television was gradual; their presence is clear right from the start despite the scarcity of information about that period. Thus, by 1974, the point at which the periodization of this research

begins, women had already been working as TV professionals for quite some time. Understanding feminism in a relational way means assimilating the fact that under Franco's regime certain women – mostly belonging to an elite – enjoyed the benefits of education and relative freedom in the public space, which allowed them to undertake intellectual or artistic work. Specifically, Pilar Miró, featured on the cover of a 1966 issue of *Tele-Radio* we analysed sporting a short gamine haircut, ultimately represented a new prototype of “modern” woman, embodying the possibility of female professionalization in the medium. From the vantage point of the contemporary era, that image clearly marks a turning point.

Over the last decade there have been many endeavours to revindicate women's work in the audiovisual sphere, particularly through publications devoted to analysing the work of female film directors in Spain. While our investigation is allied to this kind of contributions which seek to attain scenarios of equality, its approach focuses on the sphere of television, since it was clear that the study of women directors' cinematographic works implied accepting hegemonic (androcentric) categories which will always relegate women to a secondary position. For this reason we considered that the history of women in the media should be written based on different categories which contemplate the wide range of professional women present in the audiovisual sector. Thus, in the sphere of historiography, television has been and remains a relatively unexplored medium even though the presence of women there has been constant and at certain times, like the Transition, considerable. These lacunas have contributed to the invisibility of female creation in the public space.

Although this thesis has concentrated on the analysis of fiction, in future works it will be necessary, indeed indispensable to address other, non-fiction television genres such as news programmes, children's programming, cultural spaces and entertainment, with the aim of demonstrating the significant work performed by these women professionals in this medium, as their efforts in this arena has hardly been discussed and as rarely written about. This investigation has also revealed that the profound changes which took place in Spanish society between the last years of the dictatorship and the consolidation of the



democratic regime had a remarkable impact on women's lives, and allowed them to achieve a significant public presence. Besides the legislation which favoured the social progress of Spanish women, like the divorce and abortion laws, other kinds of reforms contributed to this occurrence, like the introduction of a new university system.

As a part of the historiographical retrieval performed during this research it was necessary to look into the history of the old "official schools", these being key if we are to understand the limitations women had to overcome in order to access the audiovisual sphere. In the more elite ones like the "Official School of Cinematography", the presence of women was practically symbolic, and to this is due the small numbers of female directors and scriptwriters of the period. However, it was easier to get into the "Official School of Journalism", and this offered more specific training and contact with the profession itself. However, the opening of the new information science faculties in the early seventies represented a radical change which systematically promoted the incorporation of women into the communication media.

The proposal to carry out a review of the history of women within the history of television is a necessary step for completing the overview of their contribution to the audiovisual sector in Spain. By way of conclusion, we can state that in order to be able to achieve this it is also necessary to look into the margins. But this endeavour must be carried out in many different ways. For these reasons we have conducted a brief review of the history of women in the history of television, as a vital component for completing the overview of women's contribution to the Spanish audiovisual sector. The recovery of proper names, especially with reference to scripts, has enabled us to bring to light professional women whose efforts have remained in the shadow of better-known careers such as those chosen as case studies: Pilar Miró, Josefina Molina and Lola Salvador. Analysing the work performed by these three directors has not only allowed us to reclaim their work in television in order to understand their professional careers – given that the majority of academic publications have focused on their feature films – but also to draw attention to their vital contributions to the development of television in Spain.

This decision served as a starting point for thinking in different paradigms – as indicated above, by assessing other television genres – and also for constructing new methodologies with which to make significant contributions, for example oral history. However, in order to recover the names of professionals which due to the profile of their work do not appear in the academic manuals and texts, in that final part of the investigation two methodologies were employed. Firstly, searching periodicals libraries for publications from the era - in this case *Tele-Radio* -in which women wrote articles or appeared in interviews-; and secondly, the search for proper names in the credits of the programs viewed at the archive. These two operations made it possible to build a historical reconstruction of the professionals engaged in this medium.

Finally, we consider that an analysis of the television adaptations made by Miró, Molina and Salvador from the end of the sixties up to the period studied would be a fruitful future line of research in order to establish differences and parallels between the discourses of the dramas concerned. Similarly, it would be extremely interesting to carry out a comparative analysis of the television adaptations made at TVE of the same literary text, for example between the various adaptations of *Don Juan* by TVE and that of Mercero and Salvador, or between Pilar Miró's version of *Eugénie Grandet* for *Los libros* and the 1969 one for *Novela*; or between the adaptation of *Rosaura a las diez* written and directed by Josefina Molina and the version written by Lola Salvador and directed by Luis Sánchez Enciso in 1972.

The aim of this dissertation has been the contribution to the History of Television in Spain as well as to the women's history in order to vindicate the important work of the female professionals in this medium. Giving voice to women who have worked in television is essential to bring to light a silenced and forgotten tradition. Despite the huge difficulties to fill the gap in this field of research, it is important consider the past -as a way of acknowledgement- and, above all, for the next generations. The need for this knowledge is clear and, according to Louis Otto-Peters, "The history of all times and especially the current history teaches us that women will be forgotten if they ignore thinking about themselves" (Joeres, 1979). Therefore, studying and analyzing the

creative and professional task of these female predecessors is crucial for encouraging the incorporation of next generations into the audiovisual media.



## **CAPÍTULO 10**

### **BIBLIOGRAFÍA**

## CAPÍTULO 10: BIBLIOGRAFÍA

### 10.1. Fuentes bibliográficas

ABEL, Richard (1998): "Del esplendor a la miseria: Cine francés, 1907-1918" en TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *Historia general del cine, vol. III. Europa 1908-1918*. Madrid: Cátedra, pp. 11-39.

ABRIL, María Victoria y MIRANDA, María Jesús (1978): *La liberación posible*. Madrid: Akal.

ACOSTA, Oliva (2011) (ed.): Cuaderno adjunto al DVD del documental *Las Constituyentes*. Cádiz: Olivavá Producciones.

AGUILAR, José (2012): *Las estrellas del destape y la Transición: el cine español se desnuda*. Madrid: T&B Editores.

AGUILAR CARRASCO, Pilar (1998): *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Fundamentos.

AGUILAR CARRASCO, Pilar (2001): "Mujeres realizadoras: una mirada nueva y necesaria" en BECERRA, Carmen et al. (eds.) *Lecturas: imágenes Revista Poética de la Imagen*. Vigo: Servicio de Publicaciones Universidad de Vigo, pp. 9-21.

AGUILAR CARRASCO, Pilar (2010): "La violencia sexual contra las mujeres en el relato audiovisual", en SANGRO, Pedro y PLAZA, Juan F. *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes, pp. 141-158.

AGUILAR CARRASCO, Pilar (2014): *No quise bailar lo que tocaban*. Ciudad Real: Almud, ediciones de Castilla-La Mancha.

AGULLÓ DÍAZ, M<sup>a</sup> del Carmen (1997): "Transmisión y evolución de los modelos de mujer durante el franquismo (1951-1970)" en TRUJILLO SÁNCHEZ, José Manuel y GAGO GONZÁLEZ, José María (coords.) *Jornadas Historia y fuentes orales. Historia y memoria del Franquismo, 1936-1978*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, pp. 491-502.

ALBERDI, Inés, ESCARIO, Pilar y LÓPEZ-ACOTTO, Ana Inés (1996): *Lo personal es político: el movimiento feminista en la transición*. Madrid: Instituto de la Mujer.

ALBERDI, Inés (2009): "La influencia del feminismo en la transición de España a la democracia" en MARTÍNEZ TEN, Carmen et al. (eds.) *El movimiento feminista en España en los años 70*. Madrid: Cátedra / Fundación Pablo Iglesias, pp. 203-212.

- ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos (1998): *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos (2003): "La Bola de Cristal y su contexto" en *Revista de Tecnologías de la Información y Comunicación Educativas*, nº 4 (ejemplar dedicado a "Televisión educativa: reto y utopía").
- ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos (2005): "Haciendo estudios culturales: la homosexualidad como metáfora de libertad en el cine español de la Transición" en LOZANO AGUILAR, Arturo y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.): *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Asociación de Historiadores del Cine, Cuadernos de la Academia, nº 13-14, pp. 201-218.
- ALTÉS, Elvira (2004): "El estereotipo" en LÓPEZ DÍEZ, Pilar (ed.) *Manual de información en género*. Madrid: Ministerios de Trabajo y Asuntos Sociales / IORTV, pp. 39-52.
- ALTÉS, Elvira (2012): "La publicidad o la venta del imaginario oculto: ¿existe violencia sexista en los anuncios?" en *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, nº 7, pp. 197-205.
- ÁLVAREZ VAQUERO, Alicia (2015): "Paloma Chamorro and La edad de oro (1983-1985): Transgression and Music Journalism in Spanish Television" en CASCAJOSA, Concepción (ed.) *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, pp. 127-136.
- AMORÓS, Celia (1986): "Algunos aspectos de la evaluación ideológica del feminismo en España", en BORREGUERO, Concha (ed.) *La mujer española: De la tradición a la modernidad*. Madrid: Tecnos, pp. 29-39.
- AMORÓS, Celia (1995): "Feminismo filosófico español: Modulaciones hispánicas de la polémica feminista IGUALDAD-DIFERENCIA" en *Deva* nº 3, junio, pp. 46-78.
- AMORÓS, Celia (1997): *Tiempo de feminismo*. Madrid: Cátedra.
- ANG, Ien (1985): *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Londres: Methuen.
- ANG, Ien (1991): *Desperately Seeking the Audience*. Londres: Routledge.
- ANDERSON, Steve (2001): "History TV and Popular Memory", en EDGERTON, Gary R. y ROLLINS, Peter C. (eds.) *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*. Lexington: The University Press of Kentucky, pp. 19-36.

- ANDRE, Julie y BARKER, Chris (1996): "Did you see? Soaps, Teenage Talks and Gendered Identity" en *Young, Nordic Journal of Youth Research*, nº 4, vol. 4. pp. 21-38.
- ANANIA, Francesca e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Juan Carlos (coords.) (2010): *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- ANSÓN, Antonio (2010) "Novela (1973-1983)", en ANSÓN, Antonio *et al* (eds.) *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 363-365.
- ARANZUBIA COB, Asier y CASTRO DE PAZ, José Luis (2010): "Desmontando el discurso televisivo: *Luciano* (Claudio Guerin Hill, 1964-1965)" en *ZER*, vol. 15, nº 29, pp. 13-30.
- ARANZUBIA COB, Asier (2015): "Esmeralda Adam: Dark Comedy in a Feminine Key" en CASCAJOSA, Concepción (ed.) *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, pp. 147-156.
- ARDÁNAZ, Natalia (1998): "La Transición política española en el cine (1973-1982)" en *Comunicación y sociedad*, vol. 11, nº 2, pp. 153-176.
- ARDÁNAZ, Natalia (2004): "Cría Cuervos, la representación del universo femenino en una película de la transición" en RUZAFÁ, Rafael *La historia a través del cinetransición y consolidación democrática en España*. Bilbao: Servicio de Publicaciones del País Vasco, pp. 129-165.
- ARDÁNAZ, Natalia (2005): "Representaciones de género en el cine español de la transición" en *Actes del Congrés "La Transició de la dictadura franquista a la democràcia"*. Barcelona: Centre d'Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica, pp. 415-427.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción (2000): "Del romanticismo a la generación del 27" en *Literatura y comunicación en Andalucía. Conocer Andalucía*. Sevilla: Ediciones Tartessos, pp. 164-219.
- ARMSTRONG, Nancy (1991): *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Cátedra. (Feminismos).
- AROCENA BADILLOS, Carmen (2004): "De lo visible y lo invisible: las primeras mujeres del cine español" en *El Documental, carcoma de la ficción*. Asociación Española de Historiadores del Cine, vol. 2, pp. 9-14.
- AROCENA BADILLOS, Carmen y ZUBIAUR GOROZIKA, Nekane (2012): "En el limbo de lo invisible" en *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, nº 4, pp. 10-36.



- ARRANZ, Fátima (ed.) (2010): *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer.
- ARROYO, Patricia; CASÁUS, Marta; GARAVELLI, Clara; ORTEGA, María Luisa (eds.) (2012): *Reflexiones fragmentadas: pensar los Estudios Culturales desde España*. Madrid: Editorial Verbum.
- ARTHURS, Jane (2004): *Television and Sexuality: Regulation and the Politics of Taste*. Maidenhead: Open University Press.
- BADINTER, Elisabeth (1992): *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal (XVII-XX)*. Barcelona: Paidós.
- BADINTER, Elisabeth (1993): *XY. La identidad masculina*. Madrid: Alianza.
- BADINTER, Elisabeth (2011): *La mujer y la madre*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- BAEHR, Helen (1981): "Women's Employment in British Television: Programming the Future?" en *Media, Culture and Society*, vol. 3, pp. 125-134.
- BAEHR, Helen y DYER, Gillian (1987): *Boxed In: Women and Television*. Londres y Nueva York: Pandora.
- BAEHR, Helen y GRAY, Ann (1996): *Turning it On: A Reader in Women & Media*. Londres: Arnold.
- BAGET HERMS, Josep Maria (1975): *18 años de TVE*. Barcelona: Diáfora.
- BAGET HERMS, Josep Maria (1993): *Historia de la televisión en España, 1956-1975*. Barcelona: Feed Back.
- BAGET HERMS, Josep Maria (1994): *Història de la televisió a Catalunya*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació / Generalitat de Catalunya.
- BALAGUER CALLEJÓN, María Luisa (1985): *La mujer y los medios de comunicación de masas. El caso de la publicidad en televisión*. Málaga: Arguval.
- BALAGUER CALLEJÓN, María Luisa (2005): *Mujer y Constitución: la construcción jurídica del género*. Madrid: Cátedra.
- BALAGUER CALLEJÓN, María Luisa (2008): *Género y regulación de la publicidad en el ordenamiento jurídico. La imagen de la mujer en Revista Latina de comunicación social*, nº. 63, pp. 382-391.
- BALLESTEROS, Isolina (2001): "La mirada femenina en el cine de la Transición: *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) de Pilar Miró y

- Función de noche* (1981) de Josefina Molina en BALLESTEROS, Isolina (ed.) *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos, pp. 29-56.
- BARLOW, Judith E. Barlow (1998): "O' Neill's Female Characters" en MANHEIM, Michael (ed.) *The Cambridge Companion to Eugene O' Neill*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 164-177.
- BARNOUW, Erik (1982): *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. Oxford: Oxford University Press.
- BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel (2014): "Vivienda y género en la Andalucía de Juan Valera" en *ARENAL*, nº 21, vol. 1, enero-junio, pp. 47-68.
- BARRET, Michele (1986) "Ideology and the Cultural Production of Gender" en NEWTON, Judith y ROSENFELT, Deborah (eds.) *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class, and Race in Literature and Culture*. Nueva York: Methuen, pp. 65-85.
- BARTHES, Roland (1987): "La muerte del autor" en BARTHES, Roland *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 65-72.
- BASIN, Donna, HONEY, Margaret y KAPLAN, Meryle Mahrer (1994): *Representations of Motherhood*. New Haven: Yale University.
- BAUMAN, Zygmunt (2005): *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- BEIRNE, Rebecca (ed.) (2007): *Televising Queer Women: A Reader*. Londres: Palgrave Macmillan.
- BENTLEY, Bernard P. E. (2008): *A Companion to Spanish Cinema*. New York: Tamesis.
- BENÍTEZ, Anto J. (2014): *Verdad y libertad. Escuchando a José Ramón Pérez Ornia*. Madrid: Cuadernos Tecmerin.
- BENGOECHEA, Mercedes, DÍAZ-AGUADO, M<sup>a</sup> José, FALCÓN, Laia, LÓPEZ DÍEZ, Pilar y PÉREZ, Ángeles (2005): *Representación, estereotipos y roles de género en Infancia, Televisión y Género: Argumentos para la elaboración de una guía de contenidos no sexistas para la programación infantil de televisión*. Madrid: IORTV e Instituto de la Mujer.
- BERGER, John (2000): *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BERNÁRDEZ, Asunción (ed.) (2002): *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- BERNÁRDEZ, Asunción; GARCÍA RUBIO, Irene; y GONZÁLEZ GUERERO, Soraya (2008): *Violencia de género en el cine español. Análisis de los*

años 1998 a 2002. Madrid: Editorial Complutense, Instituto de Investigaciones Feministas UCM.

BIDOT MARTÍNEZ, Irina (2012): “El insulto en la obra *Aire Frío* de Virgilio Piñera” en *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, nº 22 (1), pp. 14-33.

BIGNELL, Jonathan (2004): *An Introduction to Television Studies*. Londres/Nueva York: Routledge.

BIGNELL, Jonathan (2005): “Exemplarity, Pedagogy and Television History” en *New Review of Film and Television Studies*, nº 3, vol. 1, pp. 15-32.

BIGNELL, Jonathan y LACEY, Stephen (eds.) (2005): *Popular Television Drama: Critical Perspectives*. Manchester: Manchester University Press.

BLANCO, Antonio (1997): *La televisión de culto: 100 series míticas*. Barcelona: Glenat.

BLANCO, Lucio (1989): *IIEC y EOC. Una escuela para el cine español*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense.

BLANCO, Lucio (1996): “La Escuela Oficial de Cine” en *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares: Festival Internacional de Cine de Alcalá de Henares, pp. 109-130.

BLASCO HERRANZ, Inmaculada (1999) “Interpretar el franquismo considerando la historia de las mujeres y el género” en CARRERA, Isabel, CID LÓPEZ, Rosa María y PEDREGAL, María Amparo (eds.) *Cambiando el conocimiento: universidad, sociedad y feminismo*. Oviedo: KRK Ediciones, pp. 51-59.

BLUESTONE, George (2003): *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

BOBO, Jacqueline y SEITER, Ellen (1997): “Black Feminism and Media Criticism: The Women of Brewster Place” en BRUNSDON, Charlotte, D’ACCI, Julie y SPIGEL, Lynn (eds.) *Feminist Television Criticism*. Oxford: Oxford University Press, pp. 167-183.

BOGARD, Travis (1972): *Countour in Time: The Plays of Eugene O’Neill*. Nueva York: Oxford University Press.

BOLLAÍN, Iciar (2003): “Cine con tetas” en *DUODA Revista d’Estudis Feministes*, nº 24, pp. 89-93.

BONNER, Frances (2003): *Ordinary Television*. Londres: Sage Publications.

BOOTH, Wayne C. (1974): *La retórica de la ficción*. Barcelona: Antoni Bosch.

- BORNAY, Erika (1994): *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin (1997): *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (1997): *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre (1988): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BOYD-BOWMAN, Susan (1990): "Television Authorship in France: Le Réalisateur" en THOMPSON, Robert J. y BURNS, Gary (eds.) *Making Television: Authorship and the Production Process*. Nueva York: Praeger, pp. 51-63.
- BRANDT, George (1981): *British Television Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRANSTON, Gill (1998): "Histories of British Television" en GERAGHTY, Christine y LUSTED, David (eds.) *The Television Studies Book*. Londres: Arnold, pp. 51-62.
- BRIGGS, Asa (1979): *The History of Broadcasting in the United Kingdom, vol. 4. Sound and Vision*. Oxford: Oxford University Press.
- BROWN, Mary Ellen (ed.) (1990): *Television and Women's Culture: The Politics of the Popular*. Sydney: Currency Press.
- BROWN, Mary Ellen (1997): "El discurso femenino y el público de las telenovelas: un argumento a favor de la lectura de resistencia". En VERÓN, Eliseo y ESCUDERO, Lucrecia (coords.) *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, pp. 223-233.
- BRUNSDON, Charlotte (ed.) (1986): *Films for Women*. Londres: British Film Institute.
- BRUNSDON, Charlotte (1997): *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*. Londres: Routledge.
- BRUNSDON, Charlotte (1998): "What is the Television of Television Studies?" en GERAGHTY, Christine y LUSTED David (eds.) *The Television Studies Book*, Londres: Arnold, pp. 95-113.
- BRUNSDON, Charlotte (2000): "Not Having It All: Women and Film in the 1990s" en Murphy, Robert (2000) (ed.): *British Film of the 90s*. Londres: British Film Institute.

- BRUNSDON, Charlotte (2002): *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- BRUNSDON, Charlotte y MORLEY, David (1978): *Everyday Television: Nationwide*. Londres: British Film Institute.
- BRUNSDON, Charlotte; D' ACCI, Julie y SPIGEL, Lynn (eds.) (1997): *Feminist Television Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- BRYANT, Steve (1989): *The Television Heritage*. Londres: British Film Institute.
- BRYCE, Jennifer (1987): "Family Time and Television Use" en LINDLOF, Tom (ed.) *Natural Audiences*. Nueva Jersey: Ablex.
- BUGALLO, Ana (2002): "Y la mirada se hizo carne: mujer, nación y modernidad en las comedias cinematográficas de los años setenta" en MEDINA, Raquel y ZECCHI, Barbara (eds.) *Sexualidad y escritura (1850- 2000)*. Barcelona: Anthropos, pp. 213-234.
- BUONANNO, Milly (1999): *El drama televisivo: Identidad y contenidos sociales*. Madrid: Gedisa.
- BUONANNO, Milly (2003): *Shifting Landscapes: Television Fiction in Europe*. Luton: University of Luton Press.
- BUONANNO, Milly (2005): "Visibility without Power: Women Journalists in Italy" en FRÖHLICH, Romy y LAFKY, Sue A. (eds.) *Women Journalists in the Western World*. Londres: Hampton Press, pp. 67-82.
- BUONANNO, Milly (2008): *The Age of Television: Experiences and Theories*. Bristol: Intellect Books.
- BUONANNO, Milly (2012): *Italian TV Drama and Beyond: Stories from the Soil, Stories from the Sea*. Chicago: University of Chicago Press.
- BURNS, Gary y THOMPSON, Robert J. (eds.) (1989): *Television Studies*. Londres: Praeger.
- BUSCOMBE, Edward (1973): "Ideas of Authorship" en *Screen*, nº 14, vol. 3, pp. 75-85.
- BUSCOMBE, Edward y PEARSON, Roberta E. (eds.) (1998): *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*. Londres: British Film Institute.
- BUSTAMANTE, Enrique (2004): *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa.
- BUSTAMANTE, Enrique (2006): *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa.

- BUSTAMANTE, Enrique y ZALLO, Ramón (1988): *Las industrias culturales en España*. Madrid: Akal.
- BUTLER, Jeremy G. (2012): *Television: Critical Methods and Applications*. (Fourth Edition). Nueva York y Londres: Routledge.
- BUTLER, Judith (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith (2002): *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- BYRNE-GOLDSTEIN, Maureen (1994): *The Problem of Subjectivity in Balzac's Eugénie Grandet*. Columbia: University of South Carolina Press.
- CABALLERO WANGÜEMERT, María (ed.) (2011): *Mujeres de cine. 360° alrededor de la cámara*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CABALLERO WANGÜEMERT, María (2011a): "La mujer directora, una aventura en marcha" en CABALLERO WANGÜEMERT, María (ed.) *Mujeres de cine. 360° alrededor de la cámara*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 17-46.
- CABRÉ, María Ángeles (2013): *Leer y escribir en femenino*. Barcelona: Editorial Aresta.
- CALVO, José Luis (2010): "Estudio 1 y otros dramáticos" en ANSÓN, Antonio et al (eds.) *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 345-356.
- CAMPORESI, Valeria (1999): "Imágenes de la televisión en el cine español de los sesenta: fragmentos de una historia de la representación" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 32, pp. 149-162.
- CAMPORESI, Valeria (2000): *Mass Culture and National Traditions: The BBC and American Broadcasting 1922-1954*. Fucecchio: European Press Academic Publishing.
- CANÓS CERDÁ, Elvira (2015): *Los originales de ficción en soporte electrónico de TVE entre 1964 y 1975: conformación y evolución histórica*. Tesis Doctoral Inédita. Valencia: Universidad Cardenal Herrera-CEU.
- CANTERO ROSALES, María Ángeles (2011): "El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán" en *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 21.
- CANTOR, Muriel G. y PINGREE, Suzanne (1983): *The Soap Opera*. Beverly Hills: Sage Publications.

- CAPDEVILA ARGÜELLES, Nuria (2008): *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*. Madrid: Horas y Horas.
- CAPDEVILA ARGÜELLES, Nuria (2013): *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*. Madrid: Horas y Horas.
- CARABÍ, Angels y ARMENGOL, Josep M. (2008): *La masculinidad a debate*. Barcelona: Icaria.
- CARBONELL GONZÁLEZ, María Paloma (2006): *Series de televisión españolas (1989-2005)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CARDWELL, Sarah (2002): *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press.
- CARR, Raymond y FUSI, Juan Pablo (1979): *España, de la dictadura a la democracia*. Barcelona: Planeta.
- CARTMELL, Deborah y WHELEHAN, Imelda (eds.) (1999): *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Londres: Routledge.
- CASCAJOSA, Concepción (2010a): "Mujeres creadoras de ficción televisiva en España" en SANGRO, Pedro y PLAZA, Juan F. (eds.) *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes, pp. 177-197.
- CASCAJOSA, Concepción (2010b): "Narciso Ibáñez Serrador, an Early Pioneer of Transnational Television" en *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 7, nº 2, pp. 133-146.
- CASCAJOSA, Concepción (2010c): "Un nuevo modelo educativo en la televisión de la transición española: *Segunda enseñanza* de Ana Diosdado" en Actas del 7e Congrès International du Grimh - Image et Éducation Université Lyon II, Lyon, Francia (18-20 noviembre de 2010), pp. 239-248.
- CASCAJOSA, Concepción (2013a): "Mujeres creadoras de televisión y cambio social en la Transición: el caso de Ana Diosdado" en PALACIO ARRANZ, Manuel (ed.) *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 97-110.
- CASCAJOSA, Concepción (2013b): "Una antena para Eva: creación televisiva y mujeres de la dictadura a la Post-Transición española" en PÉREZ PERUCHA, Julio y RUBIO ALCOVER, Agustín *De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español*. Actas del III Congreso Internacional del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad UPV/EHU / XIV Congreso Internacional de la A.E.H.C., pp. 305-316.

- CASCAJOSA, Concepción (ed.) (2015): *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.
- CASCAJOSA, Concepción (2015a): "Introduction. A Review of the History of Women Creators of Film and TV in Spain" en CASCAJOSA, Concepción (ed.) *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, pp. XV-3.
- CASCAJOSA, Concepción y FERNÁNDEZ MORALES, Marta (2008): "Género y estudios televisivos", en CLÚA, Isabel (ed.) *Género y cultura popular*. Barcelona: UAB, pp. 177-228.
- CASSETTI, Francesco (2005): *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra.
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (2013): *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- CASEY, Bernadette, CASEY, Neil, CALVERT, Ben, FRENCH, Liam y LEWIS, Justin (2002): *Television Studies: The Key Concepts*. Londres/Nueva York: Routledge.
- CASSIDY, Marsha F. (2005): *What Women Watched: Daytime Television in the 1950s*. Austin: University of Texas Press.
- CASTAÑEDA CEBALLOS, Paloma (1998): "Josefina Molina: soy feminista porque soy mujer" en *Meridiana: revista del Instituto Andaluz de la Mujer*, nº 11, pp. 42-45.
- CASTEJÓN LEORZA, María (2004): "Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la Historia de las mujeres" en *Berceo*, nº 147, pp. 303-327.
- CASTEJÓN LEORZA, María (2013a): *Feminidades y masculinidades en el cine español de la democracia (1975-2000). Rupturas conflictos y resistencias*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CASTEJÓN LEORZA, María (2013b): *Fotogramas de género. Representaciones de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*. Logroño: Siníndice.
- CASTEJÓN LEORZA, María (2015): "Genealogía de cineastas españolas del siglo XX. El acceso a la educación superior como eje de análisis" en CUESTA, Josefina, DE PRADO HERRERA, María Luz y RODRÍGUEZ, Francisco J. (dir.) *¿Mujeres sabias? Mujeres universitarias en España y América Latina*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Collection Féminin/Masculin, pp. 413-436.



- CASTILLO VILLANUEVA, Alicia (2015): "Social Change and Feminist Discourse in Rosa Montero's *Media naranja* (1986)" en CASCAJOSA, Concepción (ed.) *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, pp. 15-26.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2010): *Fernando Fernán Gómez*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen / Cineastas.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2013): "Modernidad ibérica, pedagogía televisiva: el cine y la televisión de Fernando Fernán-Gómez durante la transición" en PALACIO, Manuel (ed.) *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 77-96.
- CASTRO DE PAZ, José Luís, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (2005): *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*. La Coruña: Vía Láctea.
- CASTRO GARCÍA, Amanda (2009): *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*. Oviedo: KRK Ediciones.
- CASTRO VÁZQUEZ, Olga (2008): "Rebatiendo lo que otrOs dicen del lenguaje no sexista" en *Festa da palabra silenciada*, nº 24 (Ejemplar dedicado a: O verbo patriarcal), pp. 39-49.
- CAUGHIE, John (2000): *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- CAUGHIE, John (2001): *Theories of Authorship*. Nueva York: Routledge.
- CEBRIÁN HERREROS, Mariano (1978): *Introducción al lenguaje de la televisión: una perspectiva semiótica*. Madrid: Pirámide.
- CERDÁN, Josetxo y DÍAZ LÓPEZ, Marina (eds.) (2001): *Cecilia Bartolomé: El encanto de la lógica*. Barcelona: Ocho y medio / La Fàbrica de Cinema Alternatiu.
- CERDÁN LOS ARCOS, Josetxo (2002): "Dos o tres conclusiones, desde el presente, sobre el binomio televisión/transición" en *Área abierta*, nº 3, pp. 1-4.
- CERDÁN LOS ARCOS, Josetxo (2005): "Haciendo estudios culturales. Del NCE a la televisión española a través de "Cuadernos para el diálogo" (1963-1978)" en LOZANO AGUILAR, Arturo y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.): *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Asociación de Historiadores del Cine, Cuadernos de la Academia, nº 13-14, pp. 219-234.

- CERDÁN LOS ARCOS, Josetxo; BINIMELIS, Mar y FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2009): "TVE Catalunya: Fifty years of Light and Shade" en *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, vol. 1, nº 1. pp. 97-103.
- CERDÁN LOS ARCOS, Josetxo y FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2013): "Tardotransición y televisión: el caso de Camaleó" en PALACIO, Manuel (ed.) *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 111-132.
- CERVERA SALINAS, Vicente (1999): "Los cuentos de Virgilio Piñera en el Aire Frío cubano" en *Monteagudo*, 3ª época, nº 4, pp. 47-64.
- CHABROWE, Leonard (1976): *Ritual and Pathos: The Theater of O' Neill*. Londres: Associated University Presses.
- CHAMBERS, Samuel A. (2009): *The Queer Politics of Television*. Nueva York: Palgrave.
- CHAPMAN, James (2003): *Television Genres*. Milton Keynes: The Open University Press.
- CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- CHODOROW, Nancy (1978): *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1994): *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- CILLER, Carmen (2011): "Hacia una nueva interpretación de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980)". Hacer visible lo invisible" en PALACIO, Manuel (ed.) *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 86-102.
- CILLER, Carmen y PALACIO, Manuel (2011): "Cecilia Roth en España (1976-1985) en *UNED. Revista Signa* nº 20, pp. 335-358.
- CIXOUS, Hélène (1995 [1975]): *La risa de la Medusa*. Anthropos: Barcelona.
- CLÚA, Isabel (2008): *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB.
- COBO, Rosa (2004): "El sistema sexo / género" en LÓPEZ DÍEZ, Pilar (ed.) *Manual de información en género*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales / IORTV, pp. 13-21.

- COBO, Rosa (1993): "Mujer y poder: el debate feminista en la actual Filosofía Política española" en *Revista internacional de filosofía política*, nº 1, pp. 165-177.
- COHAN, Steve y HARK, Ina Rae (1993) (comps.): *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Londres: Routledge.
- COLAIZZI, Giulia (2007): *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- COLLINS, Richard (1999): "The European Union Audiovisual Policies of the UK and France" en SCRIVEN, Michael y LECOMTE, Monia (eds.) *Television Broadcasting in Contemporary France and Britain*. Nueva York: Berghann.
- COLUBÍ, Pepe (1999): *La tele que me parió*. Barcelona: Alba.
- CONNELL, Robert (1987): *Gender and Power*. Stanford: Stanford University Press.
- CONNELL, Robert (1995): *Masculinities*. Sydney: Allen and Unwin.
- CONTRERAS, José Miguel y PALACIO, Manuel (2003): *La programación de televisión*. Madrid: Síntesis.
- COOK, Pam y DOOD, Philip (1993): *Women and Film. A Sight and Sound Reader*. Londres: Scarlet Press / Philadelphia: Temple University Press.
- COOKE, Lez (2015): *British Television Drama. A History* (2nd Edition). Surrey: British Film Institute.
- CORNER, John y HARVEY, Sylvia (eds.) (1996): *Television Times: A Reader*. Londres: Arnold.
- CORNER, John (1999): *Critical Ideas in Television Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- CORNER, John (2003): "Finding data, Reading patterns, telling stories: issues in the historiography of television" en *Media, Culture and Society*, nº 25, vol. 2, pp. 273-280.
- CORONADO RUÍZ, Carlota y RUEDA LAFFOND, José Carlos (2010): "La televisión franquista ante el espejo. Ejemplos sobre la ficcionalización audiovisual de la televisión en la España de los años sesenta y setenta" en *Razón y palabra*, nº. 72.
- CORONADO RUÍZ, Carlota, RUEDA LAFFOND, José Carlos y SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2009): "La historia televisada: una recapitulación sobre narrativas y estrategias historiográficas" en *Comunicación y sociedad*, nº 12, pp. 177-202.

- CORRIGAN, Timothy (1998): *Film and literature: An Introduction and Reader*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- CRAIG, Steve (1992): *Men, Masculinity, and the Media. Research on Men and Masculinities*. Newbury Park: Sage.
- CREEBER, Glen (ed.) (2001): *The Television Genre Book*. Londres: British Film Institute.
- CREEBER, Glen (2006): *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television*. Londres: British Film Institute.
- CREED, Barbara (1993): *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres y Nueva York: Routledge.
- CRISELL, Andrew (2002): *An Introductory History of British Broadcasting* (2ª Edición) Londres: Routledge.
- CRUZ, Coral (2014): *Imágenes narradas. Cómo hacer visible lo invisible en un guión de cine*. Barcelona: Laertes.
- CRUZ, Jacqueline (2009): "Las mujeres en el ojo de la cámara (de cine)" en Ciudad de mujeres. Disponible en: <http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/IMG/pdf/LasMujeresEnElOjoDeLaCamara.pdf> (Acceso: 03/02/2012).
- CRUZ, Jacqueline y ZECCHI, Bárbara (eds.) (2004): *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria Editorial.
- CRUZ, Jacqueline y ZECCHI, Barbara (2004a): "Más que evolución, involución: a modo de prólogo" en CRUZ, Jacqueline y ZECCHI, Barbara Zecchi (eds.) *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria, pp. 12-24.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles (2009): *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista. De los textos a las pantallas*. Sevilla: Arcibel Editores.
- CUESTA GONZÁLEZ, Raquel (2012): "Literatura y el serial televisivo. El camino de Delibes en imágenes" en *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº. 23.
- CUEVAS PUENTE, Antonio (1994): *Las relaciones entre el cinema y la televisión en España y la Unión Europea*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, Consejería de Educación y Cultura / Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales EGEDA.
- CURRAN, James y SEATON, Jean (1997): *Power Without Responsibility: The Press and Broadcasting in Britain* (3ª edición). Londres: Routledge.

- CURRAN, James, MORLEY, David y WALKERDINE, Valerie (comp.) (1998): *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós.
- CURTI, Lidia (1988): "Genre and Gender" en *Cultural Studies*, nº 2, pp. 152-67.
- CURTI, Lidia (1992): "What is Real and What is Not: Female Fabulations in Cultural Analysis" en GROSSMAN, Lawrence *et al.* (eds.) *Cultural Studies*. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 134-153.
- D' ACCI, Julie (1994): *Defining Women: Television and the Case of Cagney & Lacey*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- D' ACCI, Julie (2002): "Gender, Representation and Television" en MILLER, Toby (ed.) *Television Studies*. Londres: British Film Institute, pp. 91-94.
- DATES, Jannette L. y BARLOW, William (eds.) (1990): *Split Image: African Americans in the Mass Media*. Washington: Howard University Press.
- DAVIES, Ann (ed.) (2011): *Spain on Screen: Developments in Contemporary Spanish Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan.
- DAVIS, Glyn y NEEDHAM, Gary (2009): *Queer TV: Theories, Histories, Politics*. Londres: Routledge.
- DAWSON, William M. (1970): *The Female Characters of August Strindberg, Eugene O' Neill, and Tennessee Williams*. Ann Arbor: University Microfilms.
- DE BEAUVOIR, Simone (2006): *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- DE ESPAÑA, Ramón (2001): *La caja de las sorpresas: una historia personal de la televisión*. Barcelona: Planeta.
- DE GRADO, Mercedes (2004): "Encrucijada del feminismo español: disyuntiva entre igualdad y diferencia". En CRUZ, Jacqueline y ZECCHI, Bárbara (eds.) *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?*. Barcelona: Icaria Editorial, pp. 25-58.
- DE LAURETIS, Teresa (1987): "La tecnología del género" en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- DE LAURETIS, Teresa (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra / Instituto de la Mujer.
- DE MIGUEL, Casilda, OLABARRI, Elena e ITUARTE, Leire (2004): *La identidad de género en la imagen filmica*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco.

- DE MIGUEL, Ana (2007): "El feminismo como referencia de legitimidad para las mujeres" en *Crítica*, año 57, nº 943, pp. 14-18.
- DEL PINO ROMERO, Cristina (2004): *Marcas y ficción televisiva: el product placement en las teleseries españolas (1991-2002)*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- DELIBES, Miguel (1994): *El camino*. Barcelona: Destino.
- DELTELL ESCOLAR, Luis (2015): "La mujer como sujeto: Josefina Molina en la Escuela Oficial de Cine" en *Revista Signa* (UNED), nº 24, pp.293-306.
- DEVESA, Dolores y POTES, Alicia (1999): *Seis mujeres guionistas. Contar historias, crear imágenes*. Málaga: Festival de Cine español de Málaga.
- DÍAZ, Lorenzo (1994): *La televisión en España, 1949-1995*. Madrid: Alianza Editorial.
- DÍAZ, Susana (2012): *Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador*. Madrid: Cuadernos Tecmerin.
- DÍAZ-GUIJÓN, José Ramón (1996): "Estrategias de análisis y modelos de transición a la democracia" en TUSELL, Javier y SOTO, Álvaro (eds.) *Historia de la transición (1975-1986)*. Madrid: Alianza, pp. 89-108.
- DÍAZ SOLOAGA, Paloma *et al.* (2010): "Cuerpos mediáticos versus cuerpos reales: Un estudio de la representación del cuerpo femenino en la publicidad de marcas de moda en España" en *Icono14*, vol. 8, nº 3, pp. 244-255.
- DÍAZ SOLOAGA, Paloma (2007): "Valores y estereotipos femeninos creados en la publicidad gráfica de las marcas de moda de lujo en España" en *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, nº 35, pp. 27-45.
- DIEGO, Patricia (2004): *La producción de ficción televisiva en España (1990-2002): evolución histórica, industria y mercado*. Tesis doctoral. Pamplona: Universidad de Navarra.
- DIEGO, Patricia (2010): *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España*. Pamplona: Eunsa.
- DIEGO Patricia y GRANDÍO, María del Mar (2014): "Producción y programación de series cómicas de TVE en la época franquista: Jaime de Armiñán y las primeras comedias costumbristas" en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, nº 20, pp. 105-120.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2010): *Dramáticos para TV*. Madrid: Fragua.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2012): *Golpe a la Transición. El secuestro de 'El crimen de Cuenca' (1978-1981)*. Barcelona: Laertes.

- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2014): *La televisión por escrito: antología de guiones*. Madrid: Fundamentos.
- DIJKSTRA, Bram (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.
- DOANE, Mary Ann (1987): *The Desire to Desire: the Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- DOANE, Mary Ann (1992): *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nueva York y Londres: Routledge.
- DOANE, Mary Ann (2000): "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator" en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, pp. 417-436.
- DONAPETRY, María (2001): *Toda ojos*. Oviedo: KRK Ediciones.
- DOTY, Alexander (1993): *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- DOW, Bonnie J. (1996): *Prime-Time Feminism: Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- DRUCKER, Trudy (1982): "Sexuality as Destiny: The Shadow Lives of O' Neill's Women" en *Eugene O' Neill Newsletter*, vol. 6, nº 2, pp. 3-7.
- DURÁN, María Ángeles y María Teresa Gallego (1986): "The Women's Movement in Spain and the New Spanish Democracy" en DAHLERUP, Drude (ed.) *The New Women's Movement: Feminism and Political Power in Europe and the U.S.A.* Londres: SAGE, pp. 200-216.
- DURAN FROIX, Jean Stéphane (2009): *La télévision espagnole, un contre-modèle?* Paris: OPHRYS.
- DURAN FROIX, Jean Stéphane (2012a): *La télévision espagnole en point de mire*. Paris: Publications du CREC.
- DURAN FROIX, Jean Stéphane (2012b): "Archivos televisivos españoles, ¿Patrimonio o escaparate de recuerdos?" en *La télévision espagnole en point de mire*. Publication du CREC, pp. 11-56.
- DURAN FROIX, Jean Stéphane (2014): "La mediatización del escritor durante la Transición: el papel de la televisión" en *Littérature et cinéma: allers-retours. Hispanística XX*. Villeurbanne: Orbis Tertius, pp. 271-285.
- DYER, Richard (1986): *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Londres: Macmillan.

- DYER, Richard (2000): *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.
- DYER, Richard, GERAGHTY, Christine; JORDAN, Marion; LOVELL, Terry; PATERSON, Richard; y STEWART, John (1980): *Coronation Street*. Londres: British Film Institute.
- EARLY, Frances y KENNEDY, Kathleen (eds.) (2003): *Athena's Daughters: Television's New Women Warriors*. Syracuse: Syracuse University Press.
- EDGERTON, Gary R. y ROLLINS, Peter C. (eds.) (2001): *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- ELLIS, John (1982): "The literary adaptation" en *Screen*, May/June, vo. 23, nº1, pp.3-5.
- ELLIS, John (2000): *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. Londres: I.B. Tauris.
- ELLIOTT, Kamilla (2003): *Rethinking the Novel / Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ESQUEMBRE, María del Mar (2005): "Televisión y tratamiento de género" en GARCIA CASANOVA, Juan Francisco y CASADO SALINAS, Juan María (coords.) *El Servicio Público de la Televisión*. Granada: Universidad de Granada, pp. 127-152.
- ESQUEMBRE, María del Mar (2006): "Género y ciudadanía, mujeres y Constitución" en *Feminismos*, nº 8, pp. 35-52.
- EVANS, Peter (ed.) (1999): *Spanish Cinema: The Austerist Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- ERSKINE, Thomas L. y WELSH, James M. (ed.) (2000): *Video Versions: Film Adaptations of Plays on Video*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- FALCÓN, Lidia (1990): "Auge y caída del movimiento feminista" en *Poder y libertad*, nº 12, pp. 36-41.
- FALUDI, Susan (1992): *Backlash: The Undeclared War Against Women*. Londres: Vintage.
- FALUDI, Susan (2000): *Stiffed: The Betrayal of Modern Man*. Nueva York: Harper Perennial.
- FARFAN, Penny (1996): "From Hedda Gabler to Votes for Women: Elizabeth Robins' s Early Feminist Critique of Ibsen" en *Theatre Journal, The Johns Hopkins University Press*, vol. 48, nº 1, pp. 59-78.



- FAULKNER, Sally (2004): *Literary Adaptations in Spanish Cinema*. Woodbridge: Tamesis.
- FAULKNER, Sally (2006a): *A Cinema of Contradiction: Spanish Film in the 1960s*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- FAULKNER, Sally (2006b): "The Contradictions of Nostalgia: Ruralist Cinema and Mario Camus's *Los santos inocentes* (1984)" en FOWLER, Catherine y HELFIELD, Gillian *Representing the Rural in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 35-47.
- FAULKNER, Sally (2007): "'Las alas cortadas': El género y el espacio en las adaptaciones al cine y a la televisión de *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós" en HERRERO, Javier y MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina (eds.) *Hispanismo y Cine*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 337-346.
- FAULKNER, Sally (2012): "Literary Adaptations" en LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana (eds.) *A Companion to Spanish Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp. 493-504.
- FAULKNER, Sally (2013a): *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910-2010*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- FAULKNER, Sally (2013b): "The Galdós Intertext in Buñuel's *Viridiana*" en GUTIÉRREZ ALBILLA, Julián Daniel y STONE, Rob (eds.) *A Companion to Luis Buñuel*. Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp. 381-398.
- FAULKNER, Sally, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente y SMITH, Paul Julian (2012): "Cinema, Popular Entertainment, Literature, and Television" en LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana (eds.) *A Companion to Spanish Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, pp. 489-517.
- FAUS BELAU, Ángel (1995): *La era audiovisual: Historia de los primeros 100 años de radio y la televisión*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias.
- FEASEY, Rebecca (2008): *Masculinity and Popular Television*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- FEENSTRA, Pietsie, GIMENO, Esther y SARTINGEN, Kathrin (eds.) (2014): *Directoras de cine en España y América Latina: Nuevas voces y miradas*. Viena: Lang.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2010a): "Clásicos y modernos. La serie *Los libros y la televisión de la Transición*" en ANSÓN, Antonio *et al.* (eds.) *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 119- 138.

- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2010b): "Cuentos y leyendas", en ANSÓN, Antonio *et al.* (eds.) *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 311-316.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2010c): "Varia (I): Dramáticos (1973-1979)" en ANSÓN, Antonio *et al.* (eds.) *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 373-379.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2014): *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- FERNÁNDEZ, Isabel y SANTANA, Fernanda (2000): *Estado y medios de comunicación en la España democrática*. Madrid: Alianza.
- FERNÁNDEZ ALONSO, María Isabel (1998): *La política informativa de UCD durante la transición española (1977-1982): Los procesos de privatización del espacio audiovisual*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2006): "Paisaje con figuras" en PALACIO, Manuel (ed.) *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Madrid: IORTV / RTVE, pp. 72.
- FERNÁNDEZ MORALES, Marta (2002): *Los malos tratos a escena: el teatro como herramienta en la lucha contra la violencia de género*. Oviedo: KRK Ediciones.
- FERNÁNDEZ MORALES, Marta (coord.) (2009): *Publicidad y violencia de género: un estudio multidisciplinar*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- FERNÁNDEZ SORO, Concepción (2010): "El camino de Miguel Delibes contado a través de las cámaras de Ana Mariscal y Josefina Molina" en CAMPOS FÍGARES, Mar; NÚÑEZ RUÍZ, Gabriel y MARTOS NÚÑEZ, Eloy *¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar*. Cuenca: ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 275-286.
- FERNÁNDEZ SOTO, Concepción CHECA Y OLMOS, Francisco (2010): "El cine de Pilar Miró: homenaje y puente hacia la literatura" en *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 741, pp. 79-88.
- FISHER, David E. y FISHER, Marshall J. (1997): *Tube: The Invention of Television*. San Diego: Harvest Books.
- FISKE, John y HARTLEY, John (1996): *Reading Television*. Londres: Routledge.
- FISKE, John (1997): *Television Culture*. Londres: Routledge.

- FRANCÉS I DOMÈNEC, Miquel y LLORCA ABAD, Germán (coords.) (2012): *La ficción audiovisual en España: Relatos tendencias y sinergias productivas*. Barcelona: Gedisa.
- FRANCKE, Lizzie (1996): *Mujeres guionistas en Hollywood*. Barcelona: Laertes.
- FRIEDAN, Betty (2009): *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.
- FOLGUERA, Pilar (1988): “De la transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988” en FOLGUERA, Pilar (ed.) *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, pp. 111-131.
- FOLGUERA, Pilar (1997). “El franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975)” en GARRIDO, Elisa (ed.) *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.
- FONSECA AGUILAR, Victoria (2000): *Ana Mariscal (1921-1995): biofilmografía de una cineasta española*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- FONSECA AGUILAR, Victoria (2002): *Ana Mariscal. Una cineasta pionera*. Madrid: Egeda.
- FOUCAULT, Michel (1977): “Film and Popular Memory” en *Edinburgh Magazine*, nº 2, pp. 20-25.
- FOUCAULT, Michel (1979): “What Is an Author?” en *Screen*, 20 (1), pp. 12-34.
- FOUCAULT, Michel (2006): *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- FUCHS, Cynthia (1993): “The Buddy Politic” en COHAN, Steve y HARK, Ina Rae (comps.) *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Londres: Routledge pp. 194-210.
- GALÁN, Diego (2006): *Pilar Miró: nadie me enseñó a vivir*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GALÁN FAJARDO, Elena (2007a): *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura.
- GALÁN FAJARDO, Elena (2007b): “Construcción de género y ficción televisiva en España” en *Comunicar*, nº 28, pp. 229-236.
- GALÁN FAJARDO, Elena (2007c): “Televisión iberoamericana: mujer, realidad social y ficción” en *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, nº 097, pp. 44-49.

- GALÁN FAJARDO, Elena (2007d): "Las Huellas del Tiempo del Autor en el Discurso Televisivo de la Posguerra Española" en *Razón y palabra*, nº 56. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/egalan.html> (Acceso: 03/08/2012).
- GALLEGO, Ferrán (2008): *El mito de la transición: la crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*. Barcelona: Crítica.
- GALLEGO, Juana (1990): *Mujeres de papel: De ¡Hola! a Vogue: La prensa femenina en la actualidad*. Barcelona: Icaria.
- GALLEGO, Juana (dir.) (2002): *La prensa por dentro. Producción informativa y transmisión de estereotipos de género*. Barcelona: La Frontera.
- GALLEGO-DÍAZ, Soledad (2011): "Prólogo para Las Constituyentes". Cuaderno adjunto al DVD del documental *Las Constituyentes*. Cádiz: Olivavá Producciones, pp. 5-8.
- GALLEGO MÉNDEZ, María Teresa (1983): *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid: Taurus.
- GALLEGO, María y GONZÁLEZ, Blanca (2011): "Tesoros vivos de la televisión" en *Academia TV. Revista de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión*, nº 121, pp. 45-47.
- GARCÍA ALBI, Inés (2007): *Nosotras que contamos. Mujeres periodistas en España*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel (2004): *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Madrid: Egalés.
- GARCÍA DE CASTRO, Mario (2001): *El neorrealismo contemporáneo en las series televisivas de Globomedia. La hegemonía de la ficción televisiva local (1995-2000)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GARCÍA DE CASTRO, Mario (2002): *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA DE CASTRO, Mario (2008): "Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas" en *Comunicar*, nº 30, vol. XV, pp. 147-153.
- GARCÍA DE LEÓN, María Antonia (1999): "Los estudios de género en España" en *Revista Complutense de Educación*, vol.10, nº 2, pp. 167-187.
- GARCÍA DE LEÓN, María Antonia (2008): *Rebeldes ilustradas (La Otra Transición)*. Barcelona: Anthropos.

- GARCÍA, GARCÍA, Antonio Agustín (2009): *Modelos de identidad masculina: representaciones y encarnaciones de la virilidad en España (1960-2000)*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GARCÍA-LUENGO MANCHADO, Javier (2009): “Más allá de Vainica doble: Carmen Santonja, pintora” en *Ars longa: cuadernos de arte*, nº 18, pp. 185-192.
- GARCÍA REYES, Irene (2003): *La mujer, sujeto y objeto de la publicidad en televisión*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GARCÍA REYES, Irene y GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (2004): “Los estereotipos de mujer en la publicidad actual” en *Questiones publicitarias: revista internacional de comunicación y publicidad*, nº 9, pp. 43-64.
- GARCÍA RUBIO, Irene (2007): “Las mujeres y el trabajo en las series de ficción. Cambio social y narraciones televisivas”, en SÁNCHEZ LEYVA, María José y REIGADA OLAIZOLA, Alicia. Sevilla: Comunicación Social ediciones y publicaciones, pp. 136-148.
- GERAGHTY, Christine (1991): *Women and Soap Opera: a Study of Prime-time Soaps*. Cambridge: Polity Press.
- GERAGHTY, Christine (1998): “Feminismo y consumo mediático” en CURRAN, James, MORLEY, David y WALKERDINE, Valerie (comp.) *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós, pp. 455-480.
- GERAGHTY, Christine y LUSTED, David (eds.) (1998): *The Television Studies Book*. Londres: Arnold.
- GIDDINGS, Robert and SELBY, Keith y WENSLEY, Chris (1990): *Screening the Novel: the Theory and Practice of Literary Dramatization*. Basingstoke: Macmillan.
- GIDDINGS, Robert y SELBY, Keith (2001): *The Classic Serial on Television and Radio*. Basingstoke: Palgrave.
- GIFFORD, Denis (1991): *Books and Plays in Films, 1896-1915: Literary, Theatrical and Artistic Sources of the First Twenty Years of Motion Pictures*. Ed. Jefferson: McFarland.
- GIL GASCÓN, Fátima (2009): *Construyendo a la mujer ideal: Mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- GIL GASCÓN, Fátima y MATEOS-PÉREZ, Javier (eds.) (2012): *Qué cosas vimos con Franco... Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*. Madrid: Rialp.
- GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- GILLESPIE, Marie (1995): *Television, Ethnicity and Cultural Change*. Londres y Nueva York: Routledge.
- GILMORE, David (1994): *Culturas de la masculinidad*. Barcelona: Paidós.
- GILMORE, David (2001): *Hacerse hombre. Conceptos culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós.
- GIORDANO, Eduardo y ZELLER, Carlos (1999): *Políticas de televisión. La configuración del mercado audiovisual*. Barcelona: Icaria.
- GLEDHILL, Christine (1987): "The Melodramatic Field: An Investigation", en GLEDHILL, Christine (ed.) *Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, pp. 5-39.
- GLEDHILL, Christine (1991): *Stardom: Industry of Desire*. Londres: Routledge.
- GOBLE, Alan (1999): *The Complete Index to Literary Sources in Film*. Londres: Bowker-Saur.
- GÓMEZ, Carlos (2012): *Por una mirada ética*. Madrid: Cuadernos Tecmerin.
- GÓMEZ-ESCALONILLA MORENO, Gloria (2002): "Cuarenta años de televisión" en *Studia carande: Revista de ciencias sociales y jurídicas*, nº 7, vol. 2, pp. 443-469.
- GÓMEZ-ESCALONILLA MORENO, Gloria (2003): *Programar televisión: análisis de los primeros cuarenta años de programación televisiva en España*. Madrid: Dykinson.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONEZ, Antonio (2009): "Bandoleros de la Transición: rasgos del imaginario nacional democrático en Curro Jiménez" en LÓPEZ, Francisca, CUETO-ASÍN, Elena y GEORGE, David R. Jr. (eds.) (2009): *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, pp. 29-52.
- GÓMEZ MONTANO, Alicia (2006): *La manipulación en televisión*. Valencia: Espejo de Tinta.

- GONZÁLEZ, Damián-Alberto (2008): *El franquismo y la transición en España: desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época*. Madrid: Libros de la Catarata.
- GONZÁLEZ CRUZ, Luis (1974): *Virgilio Piñera y el Teatro del absurdo en Cuba*. New Kensington: Pennsylvania State University.
- GONZÁLEZ DE GARAY, Beatriz (2008): “La representación de la homosexualidad femenina en *Hospital Central*” en MARTÍN ALGARRA, Manuel *et al.* (coords.) *Nuevos escenarios de la comunicación y la opinión pública*. Madrid: Edipo, pp. 95-101.
- GONZÁLEZ DE GARAY, Beatriz (2012): *El lesbianismo en las series de ficción televisivas españolas*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GONZÁLEZ DE GARAY, Beatriz y ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos (2010): “Negociación de la visibilidad homosexual en la ficción televisiva española” en Actas de *La Construcción de Género en la Ficción televisiva*. Girona: Universitat de Girona, pp. 1-20.
- GONZÁLEZ DE GARAY, Beatriz y ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos (2011): “Género y programación televisiva: el caso de Nitro y Nova” en *Icono14*, vol. 9, nº 3, (ejemplar dedicado a “Discursos de la sexualidad en el cine”), pp. 396-409.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús (2006): *Mujer y moral católica en el cine de la Transición española*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús (2008): “La descomposición de la familia tradicional en el cine español de la Transición” en *Quaderns de cine*, nº 2 (Ejemplar dedicado a: Cine i Transició (1975-1982)), pp. 7-16.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús (2010): “Aproximación social y cinematográfica a la problemática del aborto en la Transición” en *Quaderns de cine*, nº 5, pp. 43-50.
- GONZÁLEZ MARÍN, Carmen y ORSI PORTALO, Rocío (2015): “Pilar Miró: A Troubled Account”, en CASCAJOSA, Concepción (ed.) *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, pp. 61-74.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1995): *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada (1999): *Narrativa y televisión*. Sevilla: MAD.

- GOULD LEVINE, Linda (2004): "Feminismo y repercusiones sociales: De la Transición a la actualidad" en CRUZ, Jacqueline y ZECCHI, Barbara Zecchi (eds.) *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria, pp. 59-72.
- GRANT, Barry Keith (ed.) (2008): *Auteurs and Authorship. A Film Reader*. Malden: MA / Oxford: Blackwell Publishing.
- GRAY, Ann (1992): *Video Playtime: The Gendering of a Leisure Technology*. Londres: Routledge.
- GRIFFITHS, Alison (2002): "Gender and Stereotyping" en MILLER, Toby (ed.) *Television Studies*. Londres: British Film Institute, pp. 94-97.
- GRITTI, Jules (1966): "La télévision en regard du cinéma" en *Communications Année*, vol. 7, nº 1, pp. 27-39.
- GUARINOS, Virginia (1992): *Teatro y televisión*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro / Ediciones Alfar.
- GUARINOS, Virginia (2003): "Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España" en *Cuadernos de EIH CEROA*. Sevilla: Universidad de Sevilla, nº 2, pp.61-77.
- GUARINOS, Virginia (2008): "Mujer en Constitución: la mujer española en el cine de la Transición" en *Quaderns de cine*, nº 2 (Cine i Transició (1975-1982)), pp. 51-62.
- GUARINOS, Virginia (2010): "El teatro en TVE durante la Transición (1975 - 1982). Un panorama con freno y marcha atrás" en ANSÓN, Antonio Anson et al. (eds.) *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza: Institución Fernando el católico, pp. 97-118.
- GUARINOS, Virginia (ed.) (2013): *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de la ficción seriada española de televisión*. Madrid: Fragua.
- GUARINOS, Virginia (2014): "Nosotras dirigimos. Nosotras decidimos. Mujeres cineastas para una Transición" en GUARINOS, Virginia (ed.) *Apuntes de cine español*. Madrid: Delta, pp.89-104.
- GUARINOS, Virginia (2015): "El país de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición" en *Area abierta*, vol. 15, nº 1 (Ejemplar dedicado a: Monográfico: Estudios sobre masculinidades, LGBTIQ y cultura audiovisual), pp. 3-14.
- GUBERN, Román (1965): *La televisión*. Barcelona: Bruguera.
- GUBERN, Román (1981): *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.



- GUERRERO, Enrique (2010): *El entretenimiento en la televisión española. Historia, industria y mercado*. Barcelona: Deusto CIEC.
- GUTIÉRREZ LOZANO, Juan Francisco (2006): *La televisión en el recuerdo. La recepción de un mundo en blanco y negro en Andalucía*. Málaga: RTVA-Universidad de Málaga.
- HALL, Stuart (1998): "Significado, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas" en CURRAN, James, MORLEY, David y WALKERDINE, Valerie (comp.) *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós, pp. 27-62.
- HALL, Stuart y DU GAY, Paul (1996): *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage.
- HALLAM, Julia (2007): "Independent Women: Creating TV Drama in the UK in the 1990s" en *Critical Studies in Television*, vol. 2, nº 1, pp. 18-34.
- HALLAM, Julia (2011): *Lynda La Plante. The Television Series*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- HALPERIN, David M. (2003): "The Normalization of Queer Theory" en *Journal of Homosexuality*, 45, nº 2/3/4, pp. 339-343.
- HAMAMOTO, Darrell Y. (1994): *Monitored Peril: Asian Americans and the Politics of TV Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HARALOVICH, Mary Beth y RABINOVITZ, Lauren (eds.) (1999): *Television, History, and American Culture: Feminist Critical Essays*. Durham: Duke University Press.
- HARDING, Sandra (1993): *Ciencia y feminismo*. Madrid: Ediciones Morata.
- HART, Andrew (1988): *Making The Real World: A Study of a Television Series*. Cambridge: Cambridge University.
- HARTLEY, John (2000): *Los usos de la televisión*. Barcelona: Paidós.
- HASKELL, Molly (1974): *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Nueva York: Penguin.
- HAWES, William (2002): *Filmed Television Drama (1952-1958)*. Londres: MacFarland & Company.
- HEIDE, Margaret J. (1995): *Television Culture and Women's Lives: Thirtysomething and the Contradictions of Gender*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- HEITZ, Françoise (2001): *Pilar Miró. Vingt ans de Cinéma espagnol (1976-1996)*. Arras: Artois Presses Université.
- HEREDERO, Carlos F. (1998): "La mitad del cielo" en HEREDERO, Carlos F. (ed.) *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Málaga: Primer Festival de Cine Español de Málaga, pp. 8-12.
- HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARINA, Antonio (2010): *Biblioteca del cine español. Fuentes literarias 1900-2005*. Madrid: Cátedra /Filmoteca española.
- HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira (2008): *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona: Gedisa.
- HERNÁNDEZ LEZ, Juan Antonio (1981): "Josefina Molina" en *Revista Papeles de Cine. Casablanca*. Noviembre 1981. nº 11. pp. 14-17.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo (2004): *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo (2005): "Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine español durante la Transición española (1973-1983)" en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.) *La nueva memoria: Historia(s) del Cine Español (1939-2000)*. La Coruña: Vía Láctea.
- HERRERA, Lola (2013): *Me quedo con lo mejor*. Madrid: La esfera de los libros.
- HERRERO JIMÉNEZ, Beatriz (2014): *La construcción de las identidades femeninas en el Woman's Film de Isabel Coixet: género, autoría y géneros cinematográficos*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- HIGSON, Andrew (2003): *English Heritage, English Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- HILMES, Michele (ed.) (2003): *The Television History Book*. Londres: British Film Institute.
- HILMES, Michele (2003a): "Preface" (pp. vii-ix) y "TV Nations" (pp.1-3) en HILMES, Michele (ed.) *The Television History Book*. Londres: British Film Institute.
- HOBSON, Dorothy (1980): "Housewife and the Mass Media" en HALL, Stuart et al. (comps.) *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-1979*. Londres: Hutchinson.

- HOBSON, Dorothy (1982): *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*. Londres: Methuen.
- HOBSON, Dorothy (1989): "Soap Operas at Work" en SEITER, Ellen *et al.* (eds.) *Remote Control: Television, Audience and Cultural Power*. Londres: Routledge.
- HOBSON, Dorothy (1990): "Women Audiences and the Workplace" en BROWN, Mary Ellen (ed.) *Television and Women's Culture. The Politics of the Popular*. Londres: Sage.
- HOBSON, Dorothy (2003): *Soap Opera*. Cambridge: Polity Press.
- HOLLINGER, Karen (1998): *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*. Minneapolis y Londres: University of Minneapolis Press.
- HOLMLUND, Chris (1993): "Masculinity as Multiple Masquerade: The "Mature" Stallone and the Stallone Clone" en COHAN, Steve y HARK, Ina Rae (comps.) *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Londres: Routledge, pp. 213-229.
- HOOKS, Bell (2000): *Feminist Theory: From Margin to Center*. Londres: Pluto Press.
- HOPEWELL, John (1989): *El cine español después de Franco*. Madrid: Ediciones el arquero.
- HUERTA, Miguel Ángel y SANGRO, Pedro (eds.) (2007): *De los Serrano a Cuéntame: Cómo se crean las series de televisión en España*. Madrid: Arkadin (Colección Ficción TV).
- HUERTAS BAILÉN, Amparo (2002): *La audiencia investigada*. Barcelona: Gedisa.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Juan Carlos (2001a): "Televisión y cambio social en la España de los años 50. Apuntes sobre el proceso de legitimación del medio televisivo en la dictadura de Franco" en *Secuencias*, vol. 13, pp. 48-67.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Juan Carlos (2001b): "Sobre adioses, rupturas y pactos cotidianos: sociedad e identidad en el otro cine de Cecilia Bartolomé" en Cerdán, Josetxo y Díaz López, Marina (eds.) (2001): *Cecilia Bartolomé: El encanto de la lógica*. Barcelona: Ocho y Medio / La Fábrica de Cinema Alternatiu, pp. 23-32.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Juan Carlos (2002): "El reto de la audiencia ante la transformación del modelo televisivo en España" en *Área Abierta*, vol. 2.

- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Juan Carlos (2003a): "Dinámicas culturales de los hábitos de recepción televisiva" en *Archivos de la filmoteca*, vol. 45. Valencia: Filmoteca Valenciana, pp. 142-158.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Juan Carlos (2003b): "La programación de espacios culturales y educativos en la televisión española" en *Red Digital*, vol. 4. Valencia: CNICE. MEC, pp. 40-56.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Juan Carlos (2004): "Mercado de ficción en la televisión nacional" en *Panorama Audiovisual*. Barcelona: Egeda, pp. 209-262.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Juan Carlos (2006a): "Don Juan Tenorio" en PALACIO, Manuel (ed.) *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Madrid: IORTV / RTVE, p. 24.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Juan Carlos (2006b): "Con las manos en la masa" en PALACIO, Manuel (ed.) *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Madrid: IORTV / RTVE, p. 101.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Juan Carlos (2007): "El debate sobre el modelo de televisión pública en España: dos apuntes históricos" en *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 8, nº 1, pp. 23-36.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Juan Carlos y PALACIO, Manuel (2004): "Biografía y ficción histórica en la obra del Bardem televisivo" en *El cine a codazos, Juan Antonio Bardem*. Ourense: Festival Internacional de Cine de Ourense, pp. 139-155.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Juan Carlos y PALACIO, Manuel (2005): "Berlanga y la quiebra del canon en la ficción histórica televisiva" en *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*. Ourense: Festival Internacional de Cine de Ourense, pp. 127-140.
- IMBERT, Gérard (1990): *Los discursos del cambio: imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*. Madrid: Akal.
- IRIZARRY, Estelle (1991): "El exilio en las obras de dos narradores gallegos: Granell y Dieste" en NAHARRO-CALDERÓN, José María (coord.) *El Exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿adónde fue la canción?* Barcelona: Anthropos, pp. 340-348.
- IRIZARRY, Estelle (1992): *Estudios sobre Rafael Dieste*. Barcelona: Anthropos. Col. Memoria rota: exilios y heterodoxias.
- JACOBS, Jason (2000): *The Intimate Screen: Early British Television Drama*. Oxford: Oxford University Press.
- JACOBS, Jason (2006): "Television and history: investigating the past" en CREEBER, Glen (ed.) *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television*, pp. 107-115.

- JARDINE, Alice y SMITH, Paul (1987): *Men in Feminism*. Londres: Routledge.
- JEFFORDS, Susan (1989): *Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War. Theories of Contemporary Culture*. Indiana: Indiana University Press.
- JEFFORDS, Susan (1993): *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- JENKINS, Henry (1992): *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Nueva York: Routledge.
- JENKINS, Keith (1991): *Re-Thinking History*. Londres: Routledge.
- JÉREZ FARRÁN, Carlos (1989): "Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Pinera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista" en *Latin American Theatre Review*. vol. 22, nº 2, Spring, pp. 59-71.
- JIMÉNEZ, Encarnación (1981): "La mujer en el franquismo. Doctrina y acción de la Sección Femenina" en *Tiempo de Historia*, nº 83, pp. 5-15.
- JOHNSON, Katie (2004): "Anna Christie: the Repentant Courtesan, Made Respectable" en *Eugene O'Neill Review*, nº 26 (June 2004), pp. 87-104.
- JOHNSON, Katie (2006): *Sisters in Sin: the Image of the Prostitute on the New York Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, American Drama Series.
- JOHNSON, Merri Lisa (ed.) (2007): *Third Wave Feminism and Television: Jane Puts It in a Box*. Londres / Nueva York: I.B. Tauris.
- JOHNSON, Richard (2001): "Historical Returns: Transdisciplinarity, Cultural Studies and History" en *European Journal of Cultural Studies*, nº 4, 3, pp. 261-288.
- JOHNSTON, Claire (1980): "The Subject of Feminist Film Theory/Practice" en *Screen*, nº 21 (2), pp. 27-34.
- JOHNSTON, Claire (2000): "Women Cinema as Counter-Cinema" en KAPLAN, E. Ann (ed.) *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press, pp. 22-33.
- JORGE ALONSO, Ana (2004): *Mujeres en los medios, mujeres de los medios. Imagen y presencia femenina en las televisiones públicas: Canal Sur TV*. Barcelona: Icaria.
- JOST, François (2001): *La télévision du Quotidien: entre réalité et fiction*. Bruselas: De Boek-Ina.

- JOWETT, Lorna (2005): *Sex and the Slayer: A Gender Studies Primer for the Buffy Fan*. Middletown: Wesleyan University Press.
- JULIÁ, Santos (2003): "Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición" en *Claves de Razón Práctica*, nº 129.
- JULIÁ, Santos (2004): *Historias de las dos Españas*. Madrid: Taurus.
- JULIÁ, Santos (2006): "En torno a los proyectos de Transición y sus imprevistos resultados" en MOLINERO, Carmen (ed.) *La Transición, treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*. Barcelona: Península, pp. 59-80.
- JULIÁ, Santos, PRADERA, Javier y PRIETO, Joaquín (coords.) (1996): *Memoria de la transición*. Madrid: Taurus.
- KAPLAN, Ann E. (ed.) (1983): *Regarding Television: Critical Approaches*. Los Ángeles: University Publications of America.
- KAPLAN, E. Ann (1992a): *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*. Nueva York: Routledge.
- KAPLAN, E. Anne (1992b): "Feminist Criticism and Television" en ALLEN, Robert C. (ed.) *Channels of Discourse, Reassembled*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, pp. 271-276.
- KAPLAN, E. Ann (1994): "Sex, Work, and Motherhood: Maternal Subjectivity in Recent Visual Culture" en BASIN, Donna, HONEY, Margaret & KAPLAN, Meryle Mahrer (eds.) *Representations of Motherhood*. New Haven / Londres: Yale University, pp. 256-271.
- KAPLAN, E. Ann (1998 [1983]): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- KAUFMAN, William (ed.) (1977): *Great Television Plays*. Nueva York: Dell Publishing.
- KEEN, Sam (1992): *Fire in the Belly: on Being a Man*. Londres: Piatkus.
- KILBORN, Richard (1992): *Television Soaps*. Londres: Batsford.
- KILBOURNE, Jean (1999): *Can't Buy My Love. How Advertising Changes the Way We Think and Feel*. Nueva York: Touchstone.
- KIMMEL, Michael S., HEARN, Jeff y CONNELL, Raewyn W. (2005): *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. California: Sage Publications.
- KINDER, Marsha (1997): *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation*. Durham y Londres: Duke University Press.

- KIRKHAM, Pat y THUMIN, Janet (eds.) (1993): *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. Londres: Lawrence & Wishart.
- KRISTEVA, Julia (1988): *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- KUHN, Annette (1991): *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- LABANYI, Jo (1995a): "Postmodernism and the Problem of Cultural Identity" en GRAHAM, Helen y LABANY, Jo (eds.) *Spanish Cultural Studies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 396-406.
- LABANYI, Jo (2002): *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- LABANYI, Jo (2015): "Chicas raras": The Television Scripts of Carmen Martín Gaité", en CASCAJOSA, Concepción (ed.) *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, pp. 3-14.
- LABANYI, Jo y GRAHAM, Helen (eds.) (1995): *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*. Oxford: Oxford University Press.
- LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatjana (eds.) (2012): *A Companion to Spanish Cinema*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell Publishing.
- LACEY, Nick (2000): *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. Nueva York: St. Martin's Press.
- LACEY, Stephen (2006): "Some Thoughts on Television History and Historiography: a British Perspective" en *Critical Studies in Television*, nº 1, vol. 1, pp. 3-12.
- LAGARDE, Marcela (2009): "Pacto entre mujeres. Sororidad", disponible en: <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf> (Acceso: 20/08/2012).
- LAGARDE, Marcela (2011): *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Madrid: Horas y Horas.
- LANG, Robert (2002): *Masculine Interests: Homoerotics in Hollywood Film*. Nueva York: Columbia University Press.
- LARUMBE, María Ángeles (2002): *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la Transición*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- LARUMBE, María Ángeles (2004): *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- LARUMBE, María Ángeles (2005a): “El feminismo en la transición democrática” en *Rolde: Revista de cultura aragonesa*, nº 111-112, pp. 22-25.
- LARUMBE, María Ángeles (2005b): “El feminismo y la transición española”, en *Laberintos*, nº 6, pp. 10-13.
- LARRAZ, Emmanuel (1996): “Evocación de Lola Salvador Maldonado, guionista” en *Hispanística XX*, nº 14, pp. 193-201.
- LAUZEN, Martha (2006): *Boxed In: Women On Screen and Behind the Scenes in the 2003-2004 Prime-time Season*. California: San Diego State University Press.
- LEMA, Eva Victoria (2003): *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood (1990-2000)*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- LEMAN, Joy (1987): “Programmes for women in 1950s British Television” en BAEHR, Helen y DYER, Gillian (eds.) *Boxed In: Women and Television*. Londres y Nueva York: Pandora, pp. 73-88.
- LEMISH, Dafna (1982): “The Rules of Viewing Television in Public Places” en *Journal of Broadcasting*, vol 26, nº 4, pp. 758-781.
- LERNER, Gerda (1987): *The Creation of Patriarchy*. Nueva York: Oxford University Press.
- LÈVI STRAUSS, Claude (1993): *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Planeta Agostini.
- LEVINE, Eleana (2007): *Wallowing in Sex: The New Sexual Culture of 1970s American Television*. Durham: Duke University Press.
- LEWIS, Lisa (1990): *Gender Politics and MTV: Voicing the Difference*. Philadelphia: Temple University Press.
- LIVINGSTONE, Sonia M. (1990): *Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation*. Oxford: Pergamon Press.
- LOMA MURO, Elvira (2011): “Una lectura en clave pictórica del filme *Esquilache* (Josefina Molina, 1988)” en *Revista Latente*, nº 9; diciembre 2011, pp. 59-77.
- LOMA MURO, Elvira (2013): *Las imágenes de Josefina Molina: de la escritura literaria a la audiovisual*. Tesis doctoral. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.



- LÓPEZ, Francisca, CUETO-ASÍN, Elena y GEORGE, David R. Jr. (eds.) (2009): *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- LÓPEZ, Francisca y CASTELLÓ, Enric (2014): *Cartografías del 23-F. Representaciones en la prensa, la televisión, la novela, el cine y la cultura popular*. Barcelona: Laertes.
- LÓPEZ DÍEZ, Pilar (dir.) (2002): *Manual de Urgencia del tratamiento informativo de la violencia de género*. Madrid: IORTV (RTVE) e Instituto de la Mujer (MTAS).
- LÓPEZ DÍEZ, Pilar (ed.) (2004): *Manual de información en género*. Madrid: Ministerios de Trabajo y Asuntos Sociales / IORTV.
- LÓPEZ DÍEZ, Pilar (dir.) (2005): *Segundo Informe. Representación de género en los informativos de radio y televisión*. Madrid: IORTV e Instituto de la Mujer.
- LÓPEZ DÍEZ, Pilar (dir.) (2006): *Representación de la violencia de género en los informativos de TVE*. Madrid: IORTV e Instituto de la Mujer (MTAS).
- LÓPEZ DÍEZ, Pilar (2008): "Los medios y la representación de género: algunas propuestas para avanzar" en *Feminismo/s: revista del Instituto de Investigación de Estudios de Género de la Universidad de Alicante*, nº 11 (Ejemplar dedicado a: La representación/ presencia de la mujer en los medios de comunicación), pp. 95-108.
- LÓPEZ-DORIGA ALONSO, Begoña (ed.) (2005): *La publicidad y la salud de las mujeres. Análisis y recomendaciones*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- LOSCERTALES, Felicidad y NÚÑEZ, Trinidad (coords.) (2007): *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*. Madrid: Visionnet / Siranda Editorial.
- LOTZ, Amanda (2006): *Redesigning Women: Television After the Network Era*. Urbana: University of Illinois Press.
- LUENGO CRUZ, María (2002): *Estereotipos y tipos en la ficción televisiva: un estudio de la comunidad representada en las series Coronation street y Farmacia de guardia*. Tesis doctoral. Pamplona: Universidad de Navarra.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2008): *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- LULL, James (ed.) (1988): *World Families Watch Television*. Newbury Park / Londres: Sage.

- LULL, James (1990): *Inside Family Viewing. Ethnographic Research on Television's Audience*. Londres / Nueva York: Routledge.
- LUNA, Alicia (2000): *Matad al guionista (entrevistas a guionistas sobre metodologías de trabajo)*. Madrid: Nuer.
- LUNA, Alicia (2000a): "Lola Salvador" en LUNA, Alicia (ed.): *Matad al guionista... y acabaréis con el cine*. Madrid: Nuer, pp. 103-109.
- LUNA, Alicia (2012): *Nunca mientas a un idiota, póker para guionistas y otros escribientes*. Barcelona: Alba.
- LUPACK, Tapa (ed.) (1994): *Take Two: Adapating the Contemporary American Novel to Film*. Bowling Green: Bowling Green State University.
- McCABE, Janet y AKASS, Kim (2004): *Reading Sex and the City*. Londres/Nueva York: IB Tauris.
- McCABE, Janet y AKASS, Kim (2005): *Reading Six Feet Under: TV to Die for*. Londres/Nueva York: IB Tauris.
- McCABE, Janet y AKASS, Kim (2006): *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*. Londres/Nueva York: IB Tauris.
- McCABE, Janet y AKASS, Kim (2007): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londres/Nueva York: IB Tauris.
- McCABE, Janet y AKASS, Kim (2013): *TV's Betty Goes Global: From Telenovela to International Brand*. Londres/Nueva York: IB Tauris.
- McCABE, Janet, AKASS, Kim y WARN, Sarah (2006): *Reading The L Word: Outing Contemporary Television*. Londres/Nueva York: IB Tauris.
- McCARTHY, Anna (2001): *Ambient Television: Visual Culture and Public Space*. Durham: Duke University Press.
- McROBBIE, Angela (1990): *Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen*. Londres: Routledge.
- McROBBIE, Angela (1999): *In the Culture Society: Art, Fashion and Popular Music*. Londres: Routledge.
- MACIÁ, Pedro (1980): *La televisión hora cero*. Madrid: Erisa.
- MAINER, José Carlos (2005): *Tramas, libros, nombres*. Barcelona: Anagrama.
- MAINER, José Carlos y JULIÁ, Santos (2000): *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986: la cultura de la transición*. Madrid: Alianza.

- MANVELL, Roger (1979): *Theater and Film: A Comparative Study of the Two Forms of Dramatic Art, and of the Problems of Adaptation of Stage Plays into Films*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- MANZANO, Cristina (2015): “Discurso de género y diseño de personajes en la obra de Pilar Miró” en ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. (ed.) *Construyendo una mirada propia: Mujeres directoras en el cine español: De los orígenes al año 2000*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 67-77.
- MARGULIES, Ivone (1996): *Nothing Happens: Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday*. Durham: Duke University Press.
- MARGULIES, Ivone (2013): “A Matter of Time: Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles” en *Film Essays. The Criterion Collection*.
- MARÍN, José María, MOLINERO, Carme e YSÀS, Pere (2001): *Historia política de España, 1939-2000*. Madrid: Istmo.
- MARKS, Laura (2000): *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham / Londres: Duke University Press.
- MARKS, Laura (2002): *Touch: Sensuous Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MARSH, Steven y NAIR, Parvati (eds.) (2004): *Gender and Spanish Cinema*. Oxford: Berg.
- MARSH, Steven (2005): *Popular Spanish Film under Franco. Comedy and the Weakening of the State*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- MARTÍ, Montserrat (2002): *Estructura narrativa i estil visual dels documentals de la realitzadora de televisió Mercè Vilaret*. Tesis doctoral inédita. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- MARTÍ, Montserrat (2003): “Mercè Vilaret. Aproximación a su escritura visual” en *Quaderns del CAC*, nº 16, pp. 63-70.
- MARTÍN, Ángela (2008): “Refocusing Authorship in Women’s Filmmaking” en GRANT, Barry Keith (ed.) *Auteurs and Authorship. A Film Reader*. Malden: MA/ Oxford: Blackwell Publishing, pp. 127-134.
- MARTÍN ALEGRE, Sara (2007): “Los estudios de la masculinidad: una nueva mirada al hombre a partir del feminismo” en TORRAS, Meri (ed.) *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB, pp. 89.116.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1994): *Usos Amorosos de la Postguerra española*. Barcelona: Anagrama.

- MARTÍN JIMÉNEZ, Virginia (2010): "Transition to democracy and state television: Comparative analysis for Portugal and Spain" en *International Journal of Iberian Studies*, nº 26, (3), pp. 15-173.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Virginia (2011a): "Mujer, nueva imagen. La mujer en Televisión Española durante la transición a la democracia" en CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo *et al.* (coords.) *Historia social, movimientos sociales y ciudadanía*, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 449-466.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Virginia (2011b): "De la clandestinidad a los spots: el discurso televisivo del PCE durante la Transición" en *Las organizaciones políticas*, pp. 597-608.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Virginia (2013): *Televisión Española y la transición democrática. La comunicación política del Cambio (1976-1979)*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Virginia (2014a): "El parlamento catódico: los programas de debate sobre la actualidad política durante la transición (1976-1979)" en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 20, pp. 121-137.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Virginia (2014b): "Lecturas televisivas de la Transición: Informe Semanal y las primeras efemérides del Cambio" en *Historia y Comunicación Social*, nº 19, pp.167-174.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Virginia (2014c): "Informe Semanal como narrador oficial de la transición democrática" en DE HARO DE SAN MATEO, María Verónica (coord.) *La comunicación a través de la historia*. Madrid: Visión Libros, pp. 305-317.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Virginia y CAMPOS DOMÍNGUEZ, Eva (2011): "¿Qué dicen los medios y qué dicen los públicos?: análisis del contenido informativo de TVE y TVE durante el 23-F". *Actas del II Congreso Internacional Sociedad Digital: espacios para la interactividad y la inmersión*. Icono 14, pp. 585-598.
- MARTÍN MÁRQUEZ, Susan (1994): "La literatura proyectada por una lente feminista: Josefina Molina y la adaptación cinematográfica" en *Letras Peninsulares*, Spring 1994, vol.7, nº 1, pp. 351-368.
- MARTÍN MÁRQUEZ, Susan (1999): *Feminist Discourse and Spanish Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.
- MARTÍN MÁRQUEZ, Susan (1999a): "Imaging Agency: Pilar Miró" en *Feminist Discourse and Spanish Cinema*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 141-182.

- MARTÍN MORÁN, Ana María, y DÍAZ LÓPEZ, Marina (2005): "Haciendo estudios culturales: la asignatura de las fulanitas. Mujer e imaginario masculino pensados a través de dos estrellas femeninas del cine de la Transición" en LOZANO AGUILAR, Arturo y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.): *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Asociación de Historiadores del Cine, Cuadernos de la Academia, nº 13-14, pp. 181-200.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Ana (2007): "Paseo por el amor y la tele" en BALBÁS CISNEROS, María Jesús (ed.) *Hilando fino: Mujeres, un viaje en común. Milenrama*. Barcelona: Icaria, pp. 207-232.
- MARTÍNEZ MONTALBÁN, José Luis (2006): "Lola Salvador Maldonado" en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura. Escritoras españolas del siglo XX*, vol.182, nº 720 (dedicado a "Escritoras españolas del siglo XX"), pp. 537-546.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Natalia (2011a): "Modelos de masculinidad en el cine de la Transición" en *Icono14*. vol. 9, nº 3 (Ejemplar dedicado a: Discursos de la sexualidad en el cine), pp. 275-293.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Natalia (2011b): "El cuerpo del hombre homosexual en el cine de la Transición. El caso de José Sacristán" en DEL POZO, Alba y SERRANO, Alba (eds.): *La piel en la palestra. Estudios corporales II*. Barcelona: Editorial UOC-UAB, pp. 153-162.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Natalia (2013a): "Narrativas del deseo y locas del desván: una aproximación a Lola Salvador como autora televisiva durante la Transición" en *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Publisher: Intellect. vol. 10, nº 2, 1 October 2013, pp. 151-166.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Natalia (2013b): "Entre el compromiso político y la experimentación: la autoría televisiva de Josefina Molina durante los 60-70" en PÉREZ PERUCHA, Julio y RUBIO ALCOVER, Agustín *De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español*. Actas del III Congreso Internacional del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad UPV/EHU / XIV Congreso Internacional de la A.E.H.C., pp. 382- 394.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Natalia (2014): "Representación femenina y discurso feminista en las primeras adaptaciones televisivas de Josefina Molina" en *Acotaciones: revista de investigación teatral*, nº. 33, pp. 31-50.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Natalia (2014): "Mujeres y hechizos en la televisión de la Transición: *Las aventuras del hada Rebeca*" en DE GREGORIO GODEO, Eduardo y RAMÓN TORRIJOS, María del Mar (coords.) *Visiones multidisciplinares sobre la cultura popular*. Actas del 5º Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP), pp. 355-361.

- MATEOS PÉREZ, Javier (2008): *A la caza del espectador. Estrategias de programación en los inicios de la televisión privada en España (1990-1994)*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- MATTELART, Michèle (1982): *Mujeres e industrias culturales*. Barcelona: Anagrama.
- MATTELART, Michèle (1986): *Women, Media and Crisis: Femininity and Disorder*. Londres: Comedia.
- MATTELART, Michèle (2007): "Mujeres y medios. Memorias de un pensamiento crítico" en SÁNCHEZ LEYVA, María José y REIGADA OLAIZOLA, Alicia. Sevilla: Comunicación Social ediciones y publicaciones, pp. 29-54.
- MATTELART, Armand y MATTELART, Michèle (2003): *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- MATUTE, Ana María (2010 [1954]): *Pequeño teatro*. Barcelona: Planeta.
- MAXWELL, Richard (1995): *The Spectacle of Democracy: Spanish Television, Nationalism, and Political Transition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MAY, Renato (1959): *Cine y televisión*. Madrid: Rialp.
- MAYERSON, Caroline (1965): "Thematic Symbols in *Hedda Gabler*". A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs. pp. 131-138.
- MAYNE, Judith (1990): *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- MAYNE, Judith (2008): "Female Authorship Reconsidered (The Case of Dorothy Arzner)" en GRANT, Barry Keith (ed.) *Auteurs and Authorship. A Film Reader*. Malden: MA/ Oxford: Blackwell Publishing, pp.263-283.
- MAYAYO, Patricia (2011): *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- McFARLANE, Brian (1996): *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press.
- McFARLANE, James (ed) (1994): *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MCQUAIL, Denis (2000): *Introducción a la Teoría de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.

- MEDINA LAVERÓN, Mercedes (1998): *Valoración publicitaria de los programas de televisión*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra / EUNSA.
- MEDINA LAVERÓN, Mercedes et al. (1997): *Estrategias de marketing de las empresas de televisión en España*. Pamplona: EUNSA.
- MEDINA LAVERÓN, Mercedes (2005): *Estructura y gestión de empresas audiovisuales*. Pamplona: EUNSA.
- MEDINA LAVERÓN, Mercedes (coord.) (2008): *Series de televisión. El caso de Médico de Familia, Cuéntame y Los Serrano*. Pamplona: EUNSA.
- MEEHAN, Diana (1983): *Ladies of the Evening: Women Characters of Prime Time Television*. Lanham: Scarecrow Press.
- MELERO, Alejandro (2004): "New Sexual Politics in the Cinema of the Transition to Democracy in Spain: de la Iglesia's *El diputado* (1978)" en MARSH, Steven y NAIR, Parvati (eds.) *Gender and Spanish Cinema*, Oxford: Berg.
- MELERO, Alejandro (2010): *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious.
- MELERO, Alejandro (2011a): "Hacia la construcción de una teoría 'queer' española. Foucault y la homofobia del tardofranquismo" en *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, nº 10, pp. 49-54.
- MELERO, Alejandro (2011b): "Armas para una narrativa del sexo. Transgresión y 'Cine S'" en PALACIO, Manuel (ed.) *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 127-144.
- MELERO, Alejandro (2013): "Hacia una historia queer de la televisión española. Ibáñez Serrador y los primeros intentos de representación televisiva de la homosexualidad", en *Iberian and Latin American Studies*, vol. 14, nº 6, pp. 505-521.
- MELERO, Alejandro (2014): "Arquetipos gay y lesbiano en el cine de la transición" en NASH, Mary (ed.) *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza, pp. 271-294.
- MELLEN, Joan (1977): *Big Bad Wolves*. New York: Pantheon Books.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel (2003): *El cuarto poder ¿un poder de mujeres?*. Oviedo: Milenta.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel (2005): *Entre Penélope y Mesalina. El discurso de las revistas dirigidas a adolescentes*. Oviedo: Milenta.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel (2006): *El zapato de Cenicienta. El cuento de hadas del discurso mediático*. Oviedo: Ediciones Trabe.

- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel (2008): *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, Isabel (2009): “Aproximación teórica al concepto de prensa femenina” en *Comunicación y sociedad*, nº 2, vol. 22, pp. 277-297.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, Isabel (2010): “Variables de diferencia en ficción televisiva: cultura, clase y género en Mujeres y Mujeres desesperadas”, en SANGRO, Pedro y PLAZA, Juan F. (eds.) *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes, pp. 199-220.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, Isabel (2013a): “Tipología de la prensa femenina. Una propuesta de clasificación” en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 19 (1) pp. 191-206.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel (2013b): “Prensa femenina internacional en la transición española: el fracaso de *Cosmopolitan* y *Marie Claire*” en *Revista internacional de comunicación*, nº 23, pp. 71-80.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel (2015): “Reflexiones feministas sobre cultura popular: claves estéticas y narrativas del cine de Dunia Ayaso y Félix Sabroso desde la perspectiva de género” en ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. (ed.) *Construyendo una mirada propia: Mujeres directoras en el cine español: De los orígenes al año 2000*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 189-202.
- MESSENGER DAVIES, Máire (2007): “Salvaging Television’s Past: What Guarantees Survival? A Discussion of the Fates of Two Classic 1970s Serials, *The Secret Garden* and *Clayhanger*” en WHEATLEY, Helen (ed.) *Re-viewing Television History: Critical Issues in Television Historiography*. Londres/Nueva York: IB Tauris, pp. 40–52.
- MILLER, Toby (2002): *Television Studies*. Londres: British Film Institute.
- MILLER, Toby (2010): *Television Studies. The Basics*. Nueva York: Routledge.
- MILLET, Kate (1970): *Sexual Politics*. Nueva York: Doubleday Press.
- MITCHELL, Hayley R. (1998): *Readings on A Doll’s House*. Detroit: Greenhaven Press. Literary Companion Series.
- MOI, Toril (2013): “Hedda’s Silences: Beauty and Despair in *Hedda Gabler*” en *Modern Drama*, vol. 56, nº. 4, pp. 434-456.
- MODLESKI, Tania (ed.) (1982): *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Nueva York: Methuen.



- MODLESKI, Tania (1982a): "The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas" en MODLESKI, Tania (ed.) *Loving with a Vengeance Mass-Produced Fantasies for Women*. Nueva York: Methuen, pp. 85-109.
- MODLESKI, Tania (1983): "The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women's Work" en KAPLAN, Ann E. (ed.) *Regarding Television: Critical Approaches*. Frederick MD: University Publications of America, pp. 65-75.
- MODLESKI, Tania (1987): "Time and Desire in the Woman's Film" en GLEDHILL, Christine (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, pp. 325-338.
- MODLESKI, Tania (1991): *Feminism without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminism" Age*. Nueva York: Routledge.
- MOLINA, Josefina (1997): *Cuestión de azar. Historia de una mujer atrapada en un tiempo que no es el suyo*. Barcelona: Planeta.
- MOLINA, Josefina (1999): *En el umbral de la hoguera*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- MOLINA, Josefina (2000): *Sentada en un rincón*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- MOLINA, Josefina (2001): *Los papeles de Bécquer*. Barcelona: Martínez Roca.
- MOLINA, Josefina (2003): "Punto y seguido" en *DUODA Revista d' Estudis Feministes*, nº 24, pp. 75-81.
- MOLINERO, Carme (ed.) (2006): *Transición, treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*. Barcelona: Península.
- MOLINERO, Carme (2010): "La transición y la 'renuncia' a la recuperación de la 'memoria democrática'" en *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, nº 1, March 2010, pp. 33-52.
- MOLINERO, Carme e YSÀS, Pere (2008): *Anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía, 1945-1977*. Barcelona: Crítica.
- MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MONTERO COROMINAS, Justa (2004): "Movimiento feminista: una trayectoria singular" en *Mientras tanto*, nº 91-92, pp. 107-122.
- MONTESINOS, Rafael (2002): *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona: Gedisa.

- MORAGA, María Ángeles (2006): "La igualdad entre hombres y mujeres en la Constitución española de 1978" en *Feminismos*, nº 8, pp. 53-70.
- MORADO, Raúl (1984): *La transición política*. Tecnos: Madrid.
- MORANT, Isabel (2009): "La historia de las mujeres en Francia. Análisis comparativo" en FRANCO RUBIO, Gloria e IRIARTE GOÑI, Ana (eds.) *Nuevas rutas para Clío. El impacto de las teorías francesas en la historiografía feminista española*. Barcelona: Icaria.
- MORENO SARDÁ, Amparo (1977): *Mujeres en lucha, el movimiento feminista en España*. Barcelona: Anagrama.
- MORENO SARDÁ, Amparo (1986): *El arquetipo viril protagonista de la historia: ejercicios de lectura no androcéntrica*. Barcelona: La Sal.
- MORLEY, David (1980): *Nationwide Audience: Structure and Decoding*. Londres: British Film Institute.
- MORLEY, David (1986): *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. Londres: Comedia.
- MORLEY, David (1996): *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- MOSES, Gabriel (1995): *The Nickel was for the Movies: Film in the Novel from Pirandello to Puig*. Berkeley: University of California Press.
- MULVEY, Laura (1990 [1975]): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.
- MUNSÓ CABÚS, Joan (2001): *La otra cara de la televisión. 45 años de historia y política audiovisual*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones.
- NASH, Mary (ed.) (2014): *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza.
- NASH, Mary (2014a): "Nuevas mujeres de la Transición: arquetipos y feminismo" en NASH, Mary (ed.) *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza, pp. 189-216.
- NEALE, Steve y KRUTNIK, Frank (1990): *Popular Film and Television Comedy*. Londres: Routledge.
- NEBOT CALPE, Natividad (2006): "Un agónico destino en *Doña Luz* de Valera" en Actas del CTAS XLI Congreso 125 años del nacimiento de Picasso en Málaga (AEPE). Centro Virtual Cervantes, pp. 351-361.

- NELSON, Doris (1982): "O' Neill's Women" en *Eugene O' Neill Newsletter*, vol. 6, nº 2, pp. 7-10.
- NELSON, Robin (1997): *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*. Londres: Macmillan.
- NELSON, Robin (2001): "Studying Television Drama" en CREEBER, Glen (ed.) *The Television Genre Book*. Londres: British Film Institute, pp. 8-9.
- NEWCOMB, Horace (1974): *Television: The Most Popular Art*. Nueva York: Anchor.
- NEWCOMB, Horace (1993): "La creación del drama televisivo" en JENSEN, Klaus Bruhn y JANKOWSKI, Nicholas (eds.) *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona: Bosch, pp. 116-133.
- NEWCOMB, Horace (ed.) (1997): *The Encyclopedia of Television*. Chicago: The Museum of Broadcast Communication.
- NEWCOMB, Horace (ed.) (2000): *Television: The Critical View (Sixth Edition)*. Oxford: Oxford University Press.
- NICHOLS, Geraldine C. (1989): *Escribir espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis: Institute for the Ideologies and Literature.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (2004): *Narradoras españolas en la transición política: textos y contextos*. Madrid: Fundamentos.
- NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad, SILVA ORTEGA, May y VERA BALANZA, Teresa (coords.) (2012): *Directoras de Cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*. Sevilla: Fundación Audiovisual de Andalucía / Publicaciones Universidad de Sevilla.
- NÚÑEZ PUENTE, Sonia (2005): "Género y televisión. Estereotipos y mecanismos de poder en el medio televisivo" en *Comunicar*, nº 25, (2).
- NÚÑEZ PUENTE, Sonia y FERNÁNDEZ ROMERO, Diana (2012): "Representación femenina y discursos mediáticos" en SUÁREZ OJEDA, Magdalena (coord.) *Género y mujer desde una perspectiva multidisciplinar*. Madrid: Fundamentos, pp. 215-230.
- NUÑO GÓMEZ, Laura (2010): *El mito del varón sustentador. Orígenes y consecuencias de la división sexual del trabajo*. Barcelona: Icaria.
- OFER, Inbal (2009): *Señoritas in Blue: The Making of a Female Political Elite in Franco's Spain*. Sussex: Sussex Academic Press.

- OJEA FERNÁNDEZ, María Elena (2000): "Narrativa feminista en los cuentos de la Condesa de Pardo Bazán" en *Epos: Revista de filología*, nº 16, pp. 157-176.
- OSBORNE, Raquel (ed.) (2012): *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad: 1930-1980*. Madrid: Fundamentos.
- PACHECO, Gilda (1995): "The Female Image in Eugene O' Neill's *Desire Under the Elms* and *A Moon for the Misbegotten*" en *Revista de Filología y Lingüística*, vol. 21, nº 1, pp. 55-63.
- PALACIO, Manuel (2001a): *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- PALACIO, Manuel (2001b): "Experiencias de televisión en la España de los años cuarenta" en *Cuadernos de la Academia*, nº. 9 (ejemplar dedicado a "La herida de las sombras. El cine español en los años 40"), pp. 331-343.
- PALACIO, Manuel (2002a): "Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión" en HEREDERO, Carlos F. (ed.) *La imprenta dinámica. La literatura española en el cine español*. Cuadernos de la Academia, nº 11-12, pp. 519-537.
- PALACIO, Manuel (2002b): "Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la Transición democrática" en *Área Abierta*, nº 3, pp. 1-6. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/cavp1/Area%20Abierta/AREA%20ABIERTA%203/articulos/palacio.PDF> (Acceso: 12/12/2013).
- PALACIO, Manuel (ed.) (2006): *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Madrid: IORTVE.
- PALACIO, Manuel (2007): "Estudios culturales y cine en España" en *Comunicar Revista Científica de Comunicación y Educación*, vol. 15, nº 29, pp. 69-73.
- PALACIO, Manuel (2010): "Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural" en ANSÓN, Antonio et al. (eds.) *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp.11-24.
- PALACIO, Manuel (ed.) (2011): *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PALACIO, Manuel (2011a): "Introducción" en PALACIO, Manuel (Ed.) *El cine y la Transición política española (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 7-18.

- PALACIO, Manuel (2011b): “Marcos interpretativos, Transición democrática y cine. Un prólogo y tres consideraciones” en PALACIO, Manuel (Ed.) *El cine y la Transición política española (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 19-32.
- PALACIO, Manuel (2012): *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra.
- PALACIO, Manuel (ed.) (2013): *Las imágenes del cambio: medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PALACIO, Manuel y CORTELL, Guido (2001): “(1956-2001) Los estudios de Televisión: Desde el Paseo de la Habana hasta Prado del Rey” en *Cuadernos de la Academia*, nº. 9 (ejemplar dedicado a “La herida de las sombras. El cine español en los años 40”), pp. 344-357.
- PATEMAN, Carole (1995): *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.
- PEBERDY, Donna (2011): *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan.
- PENLEY, Constance y Sharon Willis (1993): *Male trouble*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- PEÑA ARDID, Carmen (2009 [1992]): *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PEÑA ARDID, Carmen (2010a): “Escrito en América” en ANSÓN, Antonio et al (eds.) *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 335-343.
- PEÑA ARDID, Carmen (2010b): “Las primeras grandes series literarias de la Transición: *La saga de los Rius y Cañas y Barro*” en ANSÓN, Antonio et al (eds.) *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 71-96.
- PEÑA ARDID, Carmen (2011): “Del patriarcado machista a la sentimentalidad sexista: *Los gozos y las sombras* en TVE de la Transición” en BECERRA SUÁREZ, Carmen y PÉREZ BOWIE, José Antonio (coords.) *Mujeres escritas: el universo femenino en la obra de Torrente Ballester*. Madrid: CSIC / Los libros de la catarata, pp. 229-268.
- PEÑA ARDID, Carmen et al. (coords.) (2013): *El relato de la Transición: La Transición como relato*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- PEÑA ARDID, Carmen (2013a): "La crítica feminista. La crítica de cine en *Vindicación Feminista* (1976-1979), un ejercicio de autoridad intelectual" en ZECCHI, Barbara (coord.) *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza / Amherst: University of Massachusetts, pp. 23-44.
- PEÑAMARÍN, Cristina y LÓPEZ DíEZ, Pilar (eds.) (1995a): *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*. Madrid: Comunidad de Madrid/ Dirección General de la Mujer / Universidad Complutense de Madrid.
- PEÑAMARÍN, Cristina (1995b): "La comunicación televisiva, las mujeres y las tradiciones sentimentales" en PEÑAMARÍN, Cristina y LÓPEZ DíEZ, Pilar (eds.) (1995): *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*. Madrid: Comunidad de Madrid-Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense / Dirección General de la Mujer, pp. 1-9.
- PEÑAMARÍN, Cristina (2007): "El hogar y el mundo. La imaginación en los discursos informativos y publicitarios" en *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, nº 12 (Ejemplar dedicado a: Información y cultura visual), pp. 169-184.
- PÉREZ, Janet e INHRIE, Maureen (2002): *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature: A-M*. Londres: Greenwood Press.
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (2007): *Pilar Miró. Directora de cine*. Madrid: Fundación Festival de Cine de Huesca / Calamar Ediciones.
- PÉREZ CALDERÓN, Miguel (1965): *La televisión*. Madrid: Editora Nacional.
- PÉREZ CALDERÓN, Miguel (1982): *Las mil y una noches de TVE (1956-64) Anecdotario de una etapa inverosímil*. Madrid: Ediciones Santafé.
- PÉREZ ORNIA, Juan Ramón (1988): *La televisión y los socialistas. Actividades del PSOE respecto a TVE durante la transición (1976-1981)*. Madrid: Editorial Universidad Complutense.
- PÉREZ OROZCO, Amaia (2006): "Amenaza tormenta: la crisis de los cuidados y la reorganización del sistema económico" en *Revista de economía crítica*, nº. 5, pp. 7-37.
- PÉREZ OROZCO, Amaia (2015): "Subversión feminista de la economía" en *Sociología del trabajo*, nº 83, pp. 7-15.
- PÉREZ OROZCO, Amaia y DEL RÍO, Sira (2002): "La economía desde el feminismo: trabajos y cuidados" Disponible en: [http://www.sindominio.net/karakola/antigua\\_casa/textos/trabajocuidado.htm](http://www.sindominio.net/karakola/antigua_casa/textos/trabajocuidado.htm) (Acceso 11/08/2012).

- PÉREZ PERUCHA, Julio y LOZANO AGUILAR, Arturo (2005): *Cuadernos de la Academia: El cine español durante la Transición democrática (1975-1983)*, nº 13-14, Madrid: Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España.
- PÉREZ PERUCHA, Julio y PONCE, Vicente (2011[1986]): “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español” en PALACIO, Manuel (ed.) *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca nueva, pp. 223-268.
- PERKINS, Tessa E. (1979): “Rethinking Stereotypes” en BARRETT, Michèle, CORRIGAN, Philip; KUHN, Annette y WOLFF, Janet (eds.): *Ideology and Cultural Production*. Londres: Croom Helm.
- PERRIAM, Chris (2003): *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*. Oxford: Oxford University Press.
- PHARAND, Michel W. (2004): *Dionysian Shaw*. University Park: Penn State University Press.
- PHILIPPE, Virginie (2007): *Transition et télévision en Espagne. Le role de la TVE (1973-1978)*. París: L’Harmattan.
- PIÑERA, Virgilio (2006 [1958]): *Aire Frío / Dos viejos pánicos*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana.
- PLAZA, Juan F. y DELGADO, Carmen (eds.) (2007): *Género y comunicación*. Madrid: Fundamentos.
- POWELL, Charles T. (1991): *El piloto del cambio. El Rey, la Monarquía y la transición a la democracia*. Barcelona: Planeta.
- POWELL, Charles T. (2002): *España en democracia, 1975-2000. Las claves de la profunda transformación de España*. Barcelona: Plaza & Janés.
- POYATO, Pedro (2015): “Josefina Molina and *Función de noche* (1981): Transition, Crisis and Feminism” en CASCAJOSA, Concepción (ed.) *A New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, pp. 39-48.
- PRATS, Juan Carlos (1996): *Telemanía: una crónica de la era dorada de la televisión*. Valencia: Midons.
- PREGO, Victoria (1995): *Así se hizo la Transición*. Barcelona: Plaza & Janés.
- PRESS, Andrea L. (1991): *Women Watching Television: Gender, Class, and Generation in the American Television Experience*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- PRESS, Andrea L. y COLE, Elizabeth R. (1999): *Speaking of Abortion: Television and Authority in the Lives of Women*. Chicago: University of Chicago Press.
- PRESTON, Paul (1986): *El triunfo de la democracia en España, 1969-1982*. Barcelona: Plaza & Janés.
- PRESTON, Paul (1995): "La trayectoria política de Franco" en *Temas para el Debate*, nº 12.
- PRIEST, Patricia (1995): *Public Intimacies: Talk Show Participants and Tell All TV*. Londres: Hampton Press.
- PROJANSKY, Sarah (2001): *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. Nueva York: New York University Press.
- PULEO, Alicia (1992): *Dialéctica de la sexualidad: Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid: Cátedra (Feminismos).
- QUINTANA PAZ, Nuria (2007): *Televisión y prensa durante la UCD. Premios y castigos mediático-gubernamentales*. Madrid: Fragua.
- QUINTANA PAZ, Nuria (2010): "Tratamientos sexistas en el infoshow: visión de género sobre el pseudoperiodismo satírico en televisión" en SANGRO, Pedro y PLAZA, Juan F. (eds.) *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes, pp. 221-234.
- RADL, Rita María (2011): "Medios de comunicación y violencia contra las mujeres. Elementos de violencia simbólica en el medio televisivo" en *Revista Latina de Sociología*, nº 1, pp. 156-181.
- RADWAY, Janice A. (1984): *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- READ, Jacinda (2000): *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester: Manchester University Press.
- RIAMBAU, Esteve (2000): "El cine español durante la transición (1973-1978): Una asignatura pendiente" en GUBERN, Román (ed.) *Cuadernos de la Academia: un siglo de cine español*, nº 1, Zaragoza: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1998): *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1999): "Lola Salvador. La chica que quiso ser Víctor Hugo" en *Historias, palabras, imágenes. Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid, pp. 439-470.



- RICH, Adrienne (1972): "When We Dead Awaken: Writing as Revision" en RICH, Adrienne (ed.) *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose, 1966-1978*. Nueva York: Norton, pp. 259-273.
- RICH, Ruby (1978): "The crisis of naming in feminist film criticism" en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, nº 19, pp. 9-11. Disponible en: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/RichCrisisOfNaming.html> (Acceso: 20/11/2012).
- RILOVA JERICÓ, Carlos (2007): "Transición y televisión: la lección de Historia de los domingos a la noche. De la Formación del Espíritu Nacional a Curro Jiménez (1939-1977)" en Quirosa-Cheyrouze Muñoz, Rafael; Navarro Pérez, Luis Carlos; y García Ruiz, Carmen Rosa (coords.) *El papel de los medios de comunicación*. Almería: Servicio de Publicaciones Universidad de Almería, pp. 963-985.
- RINCÓN, Aintzane (2012a): *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): Figuras y fisuras*. Tesis doctoral inédita. Bilbao: Universidad del País Vasco UPV/EHU.
- RINCÓN, Aintzane (2012b): "La emoción del desnudo y el desnudo emocional: Género y sexualidad en la Transición". *Actas del XI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea de Granada Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea Claves del mundo contemporáneo. Debate e investigación* (12-15 de septiembre de 2012). Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Granada, pp.1-16.
- RINCÓN, José María (1976): "Veinte años de dramáticos" en *Tele/Radio 1956-1976* (monográfico dedicado a los veinte años de Televisión Española). Número extraordinario.
- RIVIÈRE, Joan (1994): "La Féminité en tant que mascarade, Féminités mascarades" en HAMON, Marie-Christine (ed.) *Études Psychanalytiques Réunies*. París: Seuil, pp.197-212.
- ROBERTS, Graham y TAYLOR, Philip M. (2001): *The Historian, Television and Television History*. Luton: Univeristy of Luton Press.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, María del Carmen (2007): *Diosas del celuloide: Arquetipos de género en el cine clásico*. Madrid: Jaguar.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, María del Carmen y VIÑUELA SUÁREZ, Eduardo (eds.) (2011): *Diccionario crítico de directoras de cine europeas*. Madrid: Cátedra.
- RODRÍGUEZ FUENTES, Carmen (2001): *Las actrices en el cine español de los cuarenta*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- RODRÍGUEZ MÁRQUEZ, Ignacio y MARTÍNEZ UCEDA, Javier (1992): *Televisión: la historia y desarrollo*. Barcelona: Mitre.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (2014): “Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: *Estudio 1* de TVE” en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 20, pp. 267-279.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.) (2002): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- ROMERO, María José (2009): *Evolución de Televisión Española y de las series de ficción: medios de comunicación y difusión de nuevos valores en la España de la transición (1975-1982)*. Almería: Procompal.
- ROQUERO, Esperanza (2010): “Las categorías profesionales en el cine” en ARRANZ, Fátima (ed.) *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer.
- ROSEN, Marjorie (1973): *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream*. Nueva York: Coward, McCann & Geoghegan.
- ROWE, Kathleen (1995): *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos (2005): “La televisión en España: expansión y consumo social (1963-1969)” en *Anàlisi*, nº 32, pp. 45-71.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos (2009): “¿Reescribiendo la historia?: una panorámica de la ficción histórica televisiva española reciente” en *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, nº 29, pp. 85-104.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos (2010): “La codificación televisiva del franquismo: de la historia del entretenimiento a la historia como entretenimiento” en *Historia Crítica*, nº 40, pp 170-195.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos (2013a): “Escritura de la historia en televisión: la representación del Partido Comunista de España (1975-2011)” en *Historia crítica*, nº 50, pp. 132-156.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos (2013b): “Entre Franco y Juan Carlos. Representación y memoria en televisión y otros medios populares (1966-1975)” en *Historia Actual Online*, nº 32, pp. 93-105.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos y CHICHARRO MERAYO, Mar (2006): *La televisión en España, 1956-2006. Política, consumo y cultura televisiva*. Madrid: Fragua.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos y CORONADO RUIZ, Carlota (2009): *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid: Fragua.

- RUIZ DEL OLMO, Francisco Javier (1997): *Orígenes de la televisión en España*. Málaga: Universidad de Málaga.
- RUIZ FRANCO, Rosario (2011): “La participación política de las mujeres en la España del siglo XX: de las sufragistas a las Constituyentes” Cuaderno adjunto al DVD del documental *Las Constituyentes*. Cádiz: Olivavá Producciones, pp. 45-49.
- RUIZ FRANCO, Rosario (2007): *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- RUZAFÁ, Rafael (ed.) (2004): *La historia a través del cinetransición y consolidación democrática en España*. Bilbao: Servicio de Publicaciones del País Vasco.
- SALINERO CASCANTE, María Jesús (2001): “El cuerpo femenino y su representación en la ficción literaria” en AZPEITIA, Marta et al. (eds.) *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria, pp. 39-76.
- SALVADOR LÓPEZ, Alicia (2004): “El caso Viridiana” en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 47, pp. 10-47.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (1999): *Luis Buñuel: Viridiana*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Darío (2013) “Cecilia Bartolomé y los lobos de la Transición” en ZECCHI, Barbara (coord.) *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza / Amherst: University of Massachusetts, pp. 187-200.
- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo (2003): “Todas fuimos Eva. La identidad de la historiadora de las mujeres” en TUBERT, Silvia (ed.) *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid: Catedra, pp. 161-207.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario (1990): *Mujer española, una sombra de destino en lo universal trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi: (2006): *Narrativa audiovisual*. Barcelona: UOC.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.) (2014): *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Madrid: Laertes.
- SANDERS, Marlene y ROCK, Marcia (1994): *Waiting for Prime Time: The Women of Television News*. Champaign: University of Illinois Press.

- SANTANA, Mario (2013) "La inversión del Western en *Gary Cooper, que estás en los cielos*, de Pilar Miró" en ZECCHI, Barbara (coord.) *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza / Amherst: University of Massachusetts, pp. 215-226.
- SANTAMARINA, Antonio (1998): "Telenovelas, teleteatro y teleseries" en *Nosferatu: Revista de cine*, nº 28, pp. 66-70.
- SARTORIUS, Nicolás y SABIO, Alberto (2007): *El final de la dictadura: La conquista de la democracia en España noviembre de 1975-junio de 1977*. Madrid: Temas de Hoy.
- SAU, Victoria (2000): *Diccionario ideológico feminista. Volumen I*. Barcelona: Icaria.
- SCANLON, Geraldine (1990): "El movimiento Feminista en España, 1900-1985: Logros y dificultades" en ASTELARRA, Judith (ed.) *Participación política de las mujeres*. Madrid: Siglo XXI, pp. 83-100.
- SCANNELL, Paddy y CARDIFF, David (1991): *A Social History of British Broadcasting, vol. 1, 1922-1939: Serving the Nation*. Oxford: Blackwell.
- SCHLESINGER, Philip (1991): *Media, State and Nation*. Londres: Sage.
- SCHOR, Naomi (1985a): *Breaking the Chain: Women, Theory, and French Realist Fiction*. New York: Columbia University Press.
- SCHOR, Naomi (1985b): "Eugénie Grandet: Mirrors and Melancholia", en NELSON GARNER, Shirley, KAHANE, Claire y SPRENGNETHER, Madelon (eds) *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, pp. 217-237.
- SCHULER, Margaret (1997): "Los derechos de las mujeres son derechos humanos: la agenda internacional del empoderamiento" en LEÓN, Magdalena (ed.): *Poder y empoderamiento de las mujeres*, TM: Bogotá.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985): *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1991): *Epistemology of the Closet*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- SEGAL, Lynne (1990): *Slow Motion. Changing Masculinities, Hanging Men*. Londres: Virago.
- SEGUIN, Jean-Claude (1999): *Historia del Cine español*. Madrid: Acento Editorial.

- SHATTUCC, Jane M. (1997): *The Talking Cure: TV Talk Shows and Women*. Nueva York: Routledge.
- SHOWALTER, Elaine (1977): *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- SHOWALTER, Elaine (1979): "Towards a Feminist Poetics" en JACOBUS, Mary (ed.) *Women Writing and Writing about Women*. Nueva York / Londres: Methuen, pp. 22-41.
- SILVERMAN, Kaja (1984): "Dis-Embodying the Female Voice" en DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia y WILLIAMS, Linda (eds.) *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism*. Los Ángeles: American Film Institute, pp. 130-149.
- SILVERMAN, Kaja (1992): *Male Subjectivity at the Margins*. Nueva York y Londres: Routledge.
- SILES OJEDA, Begoña (1998): *La mirada de la mujer y la mujer mirada: en torno al cine de Pilar Miró*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco: Servicio Editorial UPV/EHU.
- SILES OJEDA, Begoña (2004): "Las series televisivas: discursos fragmentados sobre la emocionalidad" en *La identidad de género en la imagen televisiva*. Madrid: Instituto de la mujer, pp. 83-115.
- SILES OJEDA, Begoña (2005a): "La Mirada de la Mujer y la Mujer Mirada: en torno al Cine de Pilar Miró" en *Razón y palabra*, nº. 46.
- SILES OJEDA, Begoña (2005b): "Pilar Miró, una mujer pública" en *Texturas. Nuevas Dimensiones del texto y de la imagen*, nº 13, pp. 70-72.
- SILES OJEDA, Begoña (2006): *Pilar Miró (1940-1997)*. Madrid: Ediciones del Orto / Biblioteca de Mujeres.
- SINYARD, Neil (1986): *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*. Londres: Croom Helm.
- SINYARD, Neil (2003): "The Classic Serial on British Television" en CHAPMAN, James *Television Genres*. Milton Keynes: The Open University Press, pp. 33-63.
- SKOVMAND, Michael y SCHRODER, Kim Christian (eds.) (1992): *Media Cultures*. Londres: Routledge.
- SKUTCH, Ira (ed.) (1998): *The Days of Live*. Lanham: Scarecrow Press.
- SLADE, Christina y BECKENHAM, Annabel (2005): "Introduction: Telenovelas and Soap Operas: Negotiating Reality" en *Television & New Media* 6, nº 4, pp. 337-41.

- SMELIK, Anneke (1998): *And The Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. Londres: Palgrave.
- SMITH, Anthony (ed.) (1998): *Television: An International History*. Oxford y New York: Oxford University Press.
- SMITH, Paul Julian (1992): *Laws and Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*. Oxford y Nueva York: Clarendon-Oxford University Press.
- SMITH, Paul Julian (2006a): *Television in Spain: From Franco to Almodóvar*. Woodbridge: Tamesis.
- SMITH, Paul Julian (2006b): "The Approach to Spanish Television Drama of the New Golden Age: Remembering, Repeating, Working Through" en *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 83, vol. 1, pp. 61-75.
- SMITH, Paul Julian (2009): *Spanish Screen Fiction. Between Cinema and Television*. Manchester: Liverpool University Press.
- SMITH, Paul Julian (2011a): "Sobre la representación de la(s) Teresa de Ávila en las producciones de Josefina Molina (televisiva) y Ray Loriga (cine)" en ZURIÁN HERNÁNDEZ, Francisco (ed.) *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 34-45.
- SMITH, Paul Julian (2011b): "Re-visions of Teresa: Historical Fiction in Television and Film" en DAVIES, Ann (ed.): *Spain on Screen: Developments in Contemporary Spanish Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 60-78.
- SMITH, Sharon (1975): *Women Who Make Movies*. Nueva York: Hopkinson and Blake.
- SMITH-SHOMADE, Beretta E. (2002): *Shaded Lives: African American Women and Television*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- SMITH-SHOMADE, Beretta E. (2008): *Pimpin' Ain't Easy: Selling Black Entertainment Television*. Nueva York: Routledge.
- SOGUELO GARCÍA, Francisco Miguel (1997): "Luis de Castresana: recuerdo de un olvido", en *Letras de Deusto*, vol. 27, nº 76, pp. 219-224.
- SOLÁ, Anna y Marta SELVA (2002): "El cine de mujeres es el cine" en SOLÁ, Anna y Marta SELVA (eds.) *Diez años de la Muestra Internacional de filmes de mujeres de Barcelona*. Barcelona: Paidós, pp. 19-28.
- SONTAG, Susan (2007): *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.

- SOTO CARMONA, Álvaro (2005): *Transición y cambio en España (1975-1996)*. Madrid: Alianza.
- SPANGLER, Lynn C. (2003): *Television Women from Lucy to Friends: Fifty Years of Sitcoms and Feminism*. Westport: Praeger Publishers.
- SPIGEL, Lynn (1992): *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press.
- SPIGEL, Lynn (1995): "From the Dark Ages to the Golden Age: Women's Memories and Television Reruns" en *Screen*, 36, nº 1, pp. 16-33.
- SPIGEL, Lynn (2001): *Popular Media and Postwar Suburbs*. Durham: Duke University Press.
- SPIGEL, Lynn (2004): "Theorizing the Bachelorette: Waves of Feminist Media Studies" en *Signs*, vol. 30, nº 1, pp. 1209-1221.
- SPIGEL, Lynn (2005a): "Our TV Heritage: Television, the Archive, and the Reasons for Preservation" en WASKO, Janet (ed.) *A Companion to Television*. Malden: Blackwell, pp. 67-99.
- SPIGEL, Lynn (2005b): "TV's Next Season?" en *Cinema Journal* 45, nº 1, pp. 83-90.
- SPIGEL, Lynn y MANN, Denise (eds.) (1992): *Private Screenings: Television and the Female Consumer*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- STAM, Robert (2001): *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- STARTT, James D. y SLOAN, William David (1989): *Historical Methods in Mass Communications*. Hillsdale: Erlbaum.
- STERNER, Mark H. (1998): "Shaw's Superwoman and the Borders of Feminism: One Step Over the Line?" en *SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies*, nº 18, University Park: Penn State University Press, pp. 147-60.
- STOKES, Jane (1999): *On Screen Rivals: Cinema and Television in the United States and Britain*. Basingstoke: Macmillan.
- STOKES, Jane (2000): *On Screen Rivals: Cinema and Television in the United States and Britain*. New York: St. Martin's Press.
- STOKES, Jane (2012): *How to Do Media and Cultural Studies* (2ª edición). Londres: Sage.
- STONE, Rob (2001): *Spanish Cinema (Inside films)*. Nueva York: Longman.

- STOWELL, Sheila (1992): *A Stage of Their Own: Feminist Playwrights of the Suffrage Era*. Michigan: University of Michigan Press.
- STUVEN, Hugo (2006): *Quién te ha visto y quién t.ve. Historias de mi tele*. Madrid: Espejo de tinta.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2002): "Las producciones televisivas de teatro clásico" en ROMERA CASTILLO, José (ed.) *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, pp. 571-595.
- SUBIRATS, Marina (1998): *Con diferencia. Las mujeres frente al reto de la autonomía*. Barcelona: Icaria.
- TASKER, Yvonne (1993): *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London: Routledge.
- TEJEDA, Carlos (coord.) (2009): *El pulso del narrador: Jaime de Armiñán*. Madrid: Notorious.
- THOMPSON, Kristin (2003): *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press.
- THOMPSON, Robert J. y BURNS, Gary (eds.) (1990): *Making Television: Authorship and the Production Process*. Nueva York: Praeger.
- TIBBETTS, John C. y WELSH, James M. (eds.) (1999): *Novels into Film: The Encyclopedia of Movies Adapted from Books*. Nueva York: Facts on File.
- TIBBETTS, John C. y WELSH, James M. (eds.) (2001): *The Encyclopedia of Stage Plays into Film*. Nueva York: Facts on File.
- THORNHAM, Sue (ed.) (1999): *Feminist Film Theory. A Reader*. Nueva York: New York University Press.
- THORNHAM, Sue (2000): *Feminist Theory and Cultural Studies. Stories of Unsettled Relations*. Londres: Arnold.
- THRELFALL, Mónica (2009): "El papel transformador del movimiento de mujeres en la Transición política española", en MARTÍNEZ TEN, Carmen et al. (eds) *El movimiento feminista en España en los años 70*. Madrid: Cátedra / Fundación Pablo Iglesias, pp. 17-52.
- THRELFALL, Mónica, COUSINS, Christine y VALIENTE, Celia (2005): *Gendering Spanish Democracy*. Nueva York: Routledge.
- THUMIN, Janet (2004): *Inventing Television Culture: Men, Women and the Box*. Oxford: Oxford University Press.



- TODD, Janet (1988): *Women and Film*. Nueva York / Londres: Holmes and Meier.
- TORRAS, Meri (2007): “El delito del cuerpo” en TORRAS, Meri (ed.): *Estudios de género y sexualidad I: Cuerpo e identidad*. Barcelona: Edicions UAB.
- TORRE FICA, Iñaki (2001): “‘La mujer ventanera’ en la poesía de Carmen Martín Gaité” en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 19.
- TORREIRO, Casimiro (2000): “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)” en GUBERN, Román *et al.* *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- TRANCHE, Rafael y BARROSO, Jaime (coord.) (1996): “Historia de la televisión en España 1956-1996” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 23-24 (junio-octubre).
- TRENZADO ROMERO, Manuel (1999): *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid: Siglo XXI, Centro de investigaciones sociológicas.
- TRENZADO ROMERO, Manuel (2007): “El cine español de la Transición: desmontando a Franco” en QUIROSA-CHEYROUZE y MUÑOZ, Rafael (coord.) *Historia de la transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 433-448.
- TRIANA-TORIBIO, Núria (1998): “In Memoriam: Pilar Miró (1940-1997)” en *Film History*, nº 10, pp. 231-240.
- TRIANA-TORIBIO, Núria (2000): “Ana Mariscal: Franco’s Disavowed Star” en SIEGLOHR, Ulrike *Heroines without Heroes: reconstructing Female and National Identities in European Cinema 1945-51*. Londres: Cassell, pp. 185-195.
- TRIANA-TORIBIO, Núria (2003): *Spanish National Cinema*. Londres: Routledge.
- TROPIANO, Stephen (2002): *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV*. Montclair: Applause Theatre & Cinema Books.
- TUBERT, Silvia (ed.) (2003): *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra /Universitat de València/ Instituto de la Mujer. (Feminismos).
- TUCHMAN, Gaye Tuchman, KAPLAN, Arlene y BENET, James (eds.) (1978): *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*. Nueva York: Oxford University Press.
- TULLOCH, John (1990): *TV Drama: Agency, Audience and Myth*. Londres: Routledge.

- TUÑÓN DE LARA, Manuel (ed.) (1991): *Transición y democracia (1973-1985)*. Barcelona: Labor.
- TURKLE, Sherry (1998): *La vida en la pantalla*. Barcelona: Paidós.
- TUSSELL, Javier (1999): *La transición española a la democracia*. Madrid: Historia 16.
- TUSELL, Javier (ed.) (2003): *La transición a la democracia y la España de Juan Carlos I*. Volumen XLII de la Historia de España Menéndez Pidal. Madrid: Espasa Calpe.
- TUSSELL, Javier (2007a): *Historia de España en el siglo XX*. Madrid: Taurus.
- TUSSELL, Javier (2007b): *La transición a la democracia (España, 1975-1982)*. Barcelona: Espasa.
- TUSELL, Javier y SOTO CARMONA, Álvaro (eds.) (1996): *Historia de la Transición (1975-1986)*. Madrid: Alianza.
- URIBE PINILLO, Elizabeth (1998): "Pilar Miró, ella misma" en *DUODA, Revista d'Estudis Feministes*, nº 14, pp. 189-192.
- UTRERA, Rafael (1991): *Claudio Guerín Hill. Obra Audiovisual*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- UTRERA, Rafael (2003): "Teatro para televisión de Claudio Guerín Hill" en *Cuadernos de EIH CEROA*. Sevilla: Universidad de Sevilla, nº 2, pp.15-60.
- VALCÁRCEL, Amelia (1991): *Sexo y filosofía. Sobre mujer y poder*. Barcelona: Anthropos.
- VALCÁRCEL, Amelia (1993): *Del miedo a la igualdad*. Barcelona: Crítica.
- VALCÁRCEL, Amelia (2000): *Rebeldes. Hacia la paridad*. Barcelona: Plaza & Janés.
- VALENCIA MIRÓN, María Dolores (1995): "Notas para el estudio de la recepción y censura del Decamerón en España" en PAREDES, Juan Salvador (coord.) *Medioevo y literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Granada: Universidad de Granada, pp. 423-430.
- VARELA, Nuria (2002): *Íbamos a ser reinas*. Barcelona: Ediciones B.
- VARELA, Nuria (2008): *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.

- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Miguel (1973): *El libro gris de televisión española*. Madrid: Ediciones 99.
- VEIGA, Yolanda e IBÁÑEZ, Isabel (2006): *Religión catódica. 50 años de televisión en España*. Madrid: Rama-Lama.
- VERNON, Kathleen (1995): "Cine de mujeres, Contra-cine: la obra fílmica de Josefina Molina" en LÓPEZ DE MARTÍNEZ, Adelaida (ed.) *Discurso femenino actual: ensayos críticos sobre la teoría del feminismo*. San Juan de Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 225-252.
- VERNON, Kathleen (1996): *Out of the Shadows: Women's Cinema in Spain, 1935-1996*. Westport: Greenwood Press.
- VERNON, Kathleen (2002): "Screening Room: Spanish Women Filmmakers View the Transition" en FERRÁN, Ofelia y GLEEN, Kathleen M. (eds.). *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*. Nueva York y Londres: Routledge.
- VERNON, Kathleen (2011): "Cine de mujeres en la Transición. La trilogía 'feminista' de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina" en PALACIO, Manuel (ed.) *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 145-158.
- VILA SAN JUAN, Juan Felipe (1981): *La trastienda de TVE*. Barcelona: Plaza & Janés.
- VILARÓS, Teresa (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- VOGLINO, Barbara (1999): *Perverse Mind: Eugene O' Neill's Struggle with Closure*. Londres: Associated University Presses.
- VV.AA. (2002): *Mujeres, hombres y medios de comunicación* (4 vols.). Valladolid: Lex Nova/ Junta de Castilla y León / Dirección General de la Mujer e Igualdad de Oportunidades.
- WALKERDINE, Valerie (1990): *Schoolgirl Fictions*. Londres y Nueva York: Verso.
- WALKERDINE, Valerie (1998): *Daddy's Girl: Young Girls and Popular Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- WALTONEN, Karma (2004): "Saint Joan: From Renaissance Witch to New Woman" en SHAW: *The Annual of Bernard Shaw Studies*. University Park: Penn State University Press, nº 24, pp. 186-203.
- WASKO, Janet (2005): *A Companion to Television*. Malden: Blackwell.

- WEINTRAUB, Rodelle (1977): *Fabian Feminist: Bernard Shaw and Woman*. Univesity Park: Pennsylvania State University Press.
- WELLDON, Estela (1993): *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad*. Madrid: Siglo XXI.
- WHEATLEY, Helen (2006): *Gothic Television*. Manchester: Manchester University Press.
- WHEATLEY, Helen (ed.) (2007): *Re-viewing Television History: Critical Issues in Television Historiography*. Londres/Nueva York: IB Tauris.
- WHEATLEY, Helen (2007): "Introduction: Re-viewing television histories" en WHEATLEY, Helen (ed.) *Re-viewing Television History: Critical Issues in Television Historiography*. Londres/Nueva York: IB Tauris, pp. 1-12.
- WHEELER, Duncan (2015): *Art, Power and Governance: The Cultural Politics of Spain's Transition to Democracy*. Londres: Bloomsbury Academic.
- WHEELER, Duncan (2012): *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: University of Wales Press.
- WILLIAMS, Linda (1984): "When the Woman Looks" en DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia y WILLIAMS, Linda (eds.) *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism*. Los Ángeles: American Film Institute, pp. 83-99.
- WILLIAMS, Linda (1987): "Something Else Besides a Mother: *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama" en GLEDHILL, Christine (comp.) *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, pp. 299-325.
- WILLIAMS, Raymond (1974): *Television: Technology and Cultural Form*. Londres: Fontana.
- WILLIAMSON, Judith (1978): *Decoding Advertisements. Ideology and Meaning in Advertising*. Londres: Marion Boyars Publishers.
- WIMMMER, Roger D. y Joseph R. Dominik (1996): *La investigación científica de los medios de comunicación. Una Introducción a sus métodos*. Barcelona: Bosch.
- WINSTON, Brian (1998): *Media, Technology and Society: A History from the Telegraph to the Internet*. Londres: Routledge.
- WOOD, Helen (2009): *Talking with Television: Women, Talk Shows and Modern Self-Reflexivity*. Urbana: University of Illinois Press.
- WOODWARD, Kath (2003): "Representations of Motherhood" en EARLE, Sarah & LETHERBY, Gayle (eds.) *Gender, Identity and Reproduction*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 18-32.

- WOOLF, Virginia (1997 [1929]): *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- ZAVALA, Iris M. (2004): *La otra mirada del siglo XX: la mujer en la España contemporánea*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- ZECCHI, Barbara (2004): "Mujer y cine: estudio panorámico de éxitos y paradojas" en CRUZ, Jacqueline y ZECCHI, Barbara (eds.) *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?* Barcelona: Icaria, pp. 315-350.
- ZECCHI, Barbara (coord.) (2013): *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza / Amherst: University of Massachusetts.
- ZECCHI, Barbara (2013a): "Gynocine: la necesidad de nombrar" en ZECCHI, Barbara *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza / Amherst: University of Massachusetts, p. 11-19.
- ZECCHI, Barbara (2014a): *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.
- ZECCHI, Barbara (2014b): *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra (Feminismos).
- ZUMALDE, Imanol (2008): "Estamp(it)as multiculturales. Las tribulaciones del texto fílmico contemporáneo ante las veleidades de la crítica posmoderna" en *ZER*, vol. 13, nº 24, pp. 223-236.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2002): *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2008): "Cualquier adaptación es una tirada de dados" en DÍAZ, Susana y GOIN, Andrea *Territorios en red: prácticas culturales y análisis del discurso*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 179-206.
- ZURIAN, Francisco (ed.) (2011): *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. Madrid: Ocho y Medio.
- ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. (2011b): "Héroes, machos o, simplemente hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades" en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 34, pp. 32-53.
- ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. (ed.) (2015): *Construyendo una mirada propia: Mujeres directoras en el cine español: De los orígenes al año 2000*. Madrid: Editorial Síntesis.

ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. y HERRERO, JIMÉNEZ, Beatriz (2014): “Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual” en *Área Abierta*, nº 3, pp.5-21.

ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. y GÓMEZ PRADA, Hernando C. (2015): “Josefina Molina, mirada de mujer sobre la mujer y la sociedad” en ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. (ed.) *Construyendo una mirada propia: Mujeres directoras en el cine español: De los orígenes al año 2000*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 49-59.

## 10. 2. Fuentes hemerográficas

ABC (1975): “La comparsa”, *ABC*, 19/08/1975: 78.

ABC (1975): “Televisión”, *Blanco y negro*, 08/11/1975: 85.

ALCÁZAR, Juan (1973): “Nueva serie infantil. *Las aventuras del Hada Rebeca*: un hada juguetona y traviesa a ritmo de ‘cómic’”, *Tele-Radio*, nº 823, 1973: 42.

ARIZCUN CERECEDO, José María (1976): “Programación inadecuada” en la sección “Opiniones ajenas, polémicas, cartas, puntualizaciones, comentarios”, *ABC*, 31/01/1976: 4.

BARROSO, Miguel Ángel (2008): “Nacidas en 1938. La visión de sus coetáneas”, *ABC*, 02/11/2008: 16-17.

BERNÁRDEZ, Alberto (1974): “Pilar (Miró) en busca de sus soledad”, *Tele-Radio*, nº 855, 1974: 20-24.

CASTRO, María Jesús y ROYÁN SANABRIA (1963): “Cinco ayudantes de realización femeninos trabajan en TVE”, *Tele-Radio*, nº 287, 1963:15-17.

COLECTIVO FEMINISTA DE MADRID (1977): “El feminismo español en la década de los 70”, *Triunfo*, nº. 27, 1977: 29-37.

DE TORDEHUMOS, Luis (1966): “Una realizadora en TVE: Pilar Miró”, *Tele-Radio*, nº 432, 1966: 36-41.

DEL CORRAL, Enrique (1974): “Televisión: *En la vida y en la muerte*”, *ABC*, 26/05/1974: 96.

- DEL CORRAL, Enrique (1975): “*La comparsa*, serie experimental”, *ABC*, 11/10/1975: 142.
- DEL CORRAL, Enrique (1975): “Crítica de la semana: *Los tres maridos burlados*”, *ABC*, 02/11/1975: 118.
- DEL CORRAL, Enrique (1975): “Crítica diaria”, *ABC*, 11/12/1975: 142.
- DEL CORRAL, Enrique (1975): “*La comparsa*, calidad y seriedad en el tratamiento”, *ABC*, 12/11/1975: 142.
- DEL CORRAL, Enrique (1976): “Crítica diaria”, *ABC*, 20/01/1976: 118.
- DEL CORRAL, Enrique (1976): “Crítica diaria: *Deseo bajo los olmos*”, *ABC*, 21/01/1976: 102.
- DEL CORRAL, Enrique (1976): “Crítica diaria”, *ABC*, 17/03/1976: 126.
- DEL CORRAL, Enrique (1976): “Crítica de la semana”, *ABC*, 06/06/1976: 126.
- DEL CORRAL, Enrique (1976): “Televisión 76: Casi seis mil horas de programación”, *ABC*, 26/12/1976: 157-158.
- DEL CORRAL, Enrique (1977): “Crítica diaria”, *ABC*, 28/06/1977: 120.
- DEL CORRAL, Enrique (1977): “Crítica diaria: Balzac, Méndez, Pilar Miró”, *ABC*, 17/12/1977: 94.
- DEL CORRAL, Enrique (1978) “Crítica diaria: Buena idea, mal guión”, *ABC*, 05/03/1978: 110.
- DEL CORRAL, Enrique (1979): Crítica diaria: “La’ magma del mal menor”, *ABC*, 10/02/1979: 86.
- DEL CORRAL, Enrique (1980): “Monte-Carlo en directo: *Rosaura*”, *ABC*, 05/02/1980: 110.
- E.H. (1974): “*Los enemigos*. Odio, amor, violencia... y un final sorprendente”, *Tele-Radio*, nº 843, 1974: 18-19.
- ERQUICIA, Pedro; TORRALBO, José María y MIRÓ, Pilar (1980): “Los de la Escuela Oficial de Periodismo” / “Los de la Escuela de Radiotelevisión” / “Los de la Escuela Oficial de Cinematografía”, *Tele-Radio*, nº 1200, 1980: 79-81.
- FERNÁNDEZ, J.M. (1979): “*La profesión de la señora Warren*”, *Tele-Radio*, nº 1102, 1979: 48-49.
- FERNÁNDEZ, J.M. (1979): “*Rosaura a las diez* de Marco Denevi”, *Tele-Radio*, nº 1122, 1979: 18-19.

- GARCÍA RAMOS, Cristina (1980): “Josefina Molina, al Festival de Montecarlo”, *Tele-Radio*, nº 1155, 1980: 3 y 23-24.
- GORTARI, Carlos (1971): “Dramáticos: *Casa de muñecas*, de Henryk Ibsen”, *Tele-Radio*, nº 685, 1971: 43.
- HIDALGO, Nono (1975): “Pilar Miró. Una realizadora enamorada de su trabajo. Sin él no podría vivir”, *Tele-Radio*, nº 894, 1975: 12.
- MIRÓ, Pilar (1964): “Telenovela: *Dos mujeres*”, *Tele-Radio*, nº 310, 1964: 41.
- MONTERO, Rosa (1976): “El bunker de Televisión contra las mujeres” *Vindicación Feminista*, nº 1, 1976: 58.
- MONTERO, Rosa (1976): “Josefina Molina: serie televisiva abortada”, *Vindicación Feminista*, nº 1, 1976: 59.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón (1979): “*Escrito en América*: dos años y medio de peregrinaje televisivo”, *El País*, 09/02/1979: 29. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1979/02/09/cultura/287362805\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1979/02/09/cultura/287362805_850215.html) (Acceso: 10/09/2015).
- PRADES, Joaquina (1981): “Satisfacción en el sector socialdemócrata de UCD por la aprobación del proyecto”, *El País*, 08/04/1981. Disponible en: [http://www.elpais.com/articulo/elpepiesp/19810408elpepinac\\_16/Tes](http://www.elpais.com/articulo/elpepiesp/19810408elpepinac_16/Tes) (Acceso: 15/11/2014).
- TELE-RADIO (1970): “Encuesta *Tele-Radio*: Cómo van a pasar la nochebuena y qué esperan de 1971”, *Tele-Radio*, nº 678, 1970: 16.
- TELE-RADIO (1977): “Un ‘Planeta’ para *Novela. Pequeño teatro*, de Ana M<sup>a</sup> Matute”, *Tele-Radio*, nº 1002, 1977: 44-45.