

NUEVAS PROTAGONISTAS PARA NUEVOS TIEMPOS: LOS DRAMÁTICOS DE JOSEFINA MOLINA Y PILAR MIRÓ EN NOVELA DURANTE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

NATALIA MARTÍNEZ PÉREZ

SONIA DUEÑAS MOHEDAS

I. INTRODUCCIÓN

La Transición no fue solo un proceso de transformación política en el que España cerraba su etapa de dictadura franquista para abrazar la democracia, sino también un momento de profundos cambios sociales y culturales. Las mujeres se vieron afectadas por diversas medidas legislativas, como el divorcio (Ley 30/1981, de 7 de julio) y, más tarde, el aborto (Ley Orgánica 9/1985 de 5 de julio), que les garantizaron derechos y una nueva calidad de vida. No obstante, la Transición estuvo caracterizada por un contexto complicado de improvisación e incertidumbre (Quirosa-Cheyrouze, 2007). Las variadas organizaciones de izquierda que en su mayoría componían el antifranquismo desempeñaron un rol fundamental en esta etapa, ya que promovieron movilizaciones sociales que, tras la muerte de Francisco Franco, cuando evitaron la continuidad de la dictadura y el avance de los proyectos políticos que, desde el propio régimen,

intentaron mantener el sistema franquista a través de una reforma limitada (Juliá, 2006). El nuevo sistema político se estableció como resultado de negociaciones entre los sectores más reformistas del régimen y los líderes de los principales partidos antifranquistas, en un contexto dominado por la búsqueda de consenso (Pinilla García, 2021).

Dicho consenso se ha entendido como el concepto central de las negociaciones que permitieron el establecimiento del nuevo sistema político, fruto de los acuerdos entre diferentes formaciones que hicieron importantes concesiones para lograr una solución negociada y establecer un régimen democrático (Ortiz Heras, 2012). Contrariamente, una parte de la historiografía contemporánea sostiene que las élites políticas que optaron por el consenso lo hicieron al darse cuenta de que no podían imponer sus programas políticos por sí solas (Field, 2011). Las concesiones y acuerdos llevados a cabo por los diversos actores involucrados en las negociaciones fueron, por lo tanto, decisiones

pragmáticas y estratégicas, en parte para asegurar un rol destacado en el nuevo régimen político. Además, los pactos que facilitaron el establecimiento del nuevo sistema democrático se llevaron a cabo sin la participación de, en parte, la sociedad e incluso de las bases de los partidos involucrados en los acuerdos (Aróstegui Sánchez, 2007).

Los medios de comunicación fueron actores enormemente relevantes durante la Transición. «No solo a través de su línea editorial y el tratamiento prioritario dado a la acción política [...], sino también otorgando un papel destacado al registro visual de dicha actividad» (Tranche, 2016: 121). Los medios desempeñaron en el proceso una tarea insustituible, en tanto que el cine y el periodismo televisivo fueron fundamentales en «la canonización de la Transición» (Sánchez Biosca, 2016: 75). Por su parte, la televisión desarrolló durante estos años una labor educativa en torno a los principios democráticos. Aunque investigaciones anteriores (Siles Ojeda, 1998; Loma Muro, 2013; Martínez Pérez, 2016; Gómez Prada, 2019) han explorado las filmografías de Josefina Molina y Pilar Miró, dos de las primeras diplomadas de la Escuela Oficial de Cinematografía¹ y directoras más relevantes en la historia del cine español, sus trayectorias televisivas apenas han sido abordadas académicamente. Por ello, la presente investigación tiene como objetivo analizar las únicas adaptaciones literarias escritas y dirigidas por Josefina Molina y Pilar Miró entre 1974 y 1981 emitidas en el programa *Novela* (TVE: 1962-1979) *Los enemigos* (1974) y *Pequeño teatro* (1977) de Miró; y *Aire frío* (1974) y *El camino* (1978) de Molina. Así, se pretende reflexionar sobre los discursos democráticos y feministas propuestos, que, a su vez, reflejaron e impulsaron las transformaciones políticas y sociales del período. Además, este trabajo permite recuperar documentos visuales olvidados, pues estos espacios dramáticos no solo resultan sugerentes y valiosos desde el punto de vista del contenido, sino también desde el formal. A nivel metodológico se trata de un análisis textual con enfoque de género. Cabe indicar que el visionado de las piezas fue realizado en

el Centro de Documentación de RTVE, único acceso a este material audiovisual, pudiéndose reducir el *corpus* a las adaptaciones que ambas directoras realizaron para el programa *Novela* durante la Transición. Es destacable el papel del archivo en tanto que parte de estos programas contenedor, al contar con numerosos capítulos, están descatalogados o desaparecidos.

2. LA TELEVISIÓN DURANTE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

El medio televisivo durante el período histórico de la Transición es especialmente relevante en la medida en que la pequeña pantalla asistió a grandes transformaciones desde mediados de los años 70. Para ello, TVE² puso en marcha varias operaciones que, por un lado, trataron de erosionar aquellos valores que el franquismo había inculcado a la sociedad española y, por otro lado, el nuevo régimen de libertades adquirió un protagonismo simbólico para ser legitimado y materializado (Palacio, 2012). TVE intentó enfrentar a los sectores más conservadores del país que temían una regresión política, mostrando, por ejemplo, el semblante serio de los presentadores de noticias durante los conocidos *siete días de enero* de 1977, lo que subrayaba lo inapropiado de la violencia como herramienta política. También promovió la idea de que las elecciones eran motivo de celebración al emitir programas de variedades y espectáculos en las noches electorales. Como indica Bustamante, TVE se consolida en la década de los 70 como medio de comunicación de referencia en la sociedad española (2006). Esto es, la televisión se convierte en la industria cultural con mayor inversión y en el medio de comunicación más popular en la sociedad, teniendo en cuenta que, ya durante el franquismo, el medio no fue concebido «de alta cultura o [...] una plataforma para la propaganda revanchista» (Ibáñez, 2001: 67).

Si en los 50, el parque de televisores en España se estima que era de 600 aparatos (Díaz, 2006),

para las primeras elecciones generales de 1977 la cifra ya alcanzaba los ocho millones de aparatos, de los que tan solo el 10% son en color. En este sentido, la televisión de la década de los 70, «tiene un modelo de programación muy establecido, fruto de la propia evolución del medio que gracias a los avances técnicos y a la profesionalización de los trabajadores fue aproximándose a los gustos de las audiencias» (Antona, 2016: 9). No obstante, las innovaciones tecnológicas provocaron que la incorporación de nuevas dinámicas para la reinención del ente se extendiera hasta los años 80 (Berdón Prieto, 2024).

En 1976, con motivo de su vigésimo aniversario, TVE realizó una encuesta a través del Instituto de Opinión Pública para conocer la consideración que la ciudadanía tenía acerca de los contenidos televisivos. El 42% estimaba que el tiempo que dedicaba de más a la televisión había sido en detrimento de los minutos que destinaba a otros medios de comunicación como la radio. Al respecto, Martín Jiménez (2013), 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 solo por los diferentes productos ofertados, sino por el público al que iban dirigidos.

En lo relativo a la misión pedagógica emprendida por TVE, Rafael Ansón³ admitió que el medio facilitó la reforma política, aunque su desarrollo también vino causado por la capacidad tecnológica que tenía para influir en la sociedad española. Palacio afirma que la reforma del ente se planteó como una campaña publicitaria, repercutiendo en las «formas de la comunicación política en la televisión» (2001: 100) a modo de leyes propias en el ámbito publicitario. Así, durante la transición, los discursos de los partidos políticos, tanto reformistas como no, se adaptaron a los formatos del discurso televisivo, que a su vez estaba influenciado por las técnicas publicitarias. La televisión jugó un papel clave en consolidar y estructurar el

incipiente sistema político basado en las libertades públicas, definiendo al mismo tiempo las principales características de la comunicación política.

Sin embargo, es probable que ni Rafael Ansón ni el gobierno tuvieran la intención de emplear otros argumentos para persuadir a los españoles sobre las bondades de la democracia, aunque la oposición democrática no lo exigió (Palacio, 2001). Dentro de la oferta televisiva, las ficciones constituyen el núcleo central para observar las características de la televisión del pasado (Palacio, 2012). En este sentido, el estudio de los contenidos de ficción de este período resulta muy interesante, puesto que el imaginario de la Transición sigue estando presente⁴. Por ello, la presente investigación tiene como objeto de estudio la ficción, pues permite discernir algunos de los discursos articulados durante la Transición, de forma que el proceso democrático no puede comprenderse sin contemplar la influencia de la ficción televisiva emitida por la cadena estatal.

3. MUJERES Y CREACIÓN TELEVISIVA: LA INCORPORACIÓN FEMENINA EN EL ENTE PÚBLICO

Durante la Transición, las mujeres fueron las que más cambios experimentaron y reivindicaron, dejando atrás la educación patriarcal para convertirse en profesionales con derechos. Las reformas legales, como la despenalización del adulterio y los anticonceptivos en 1977, la igualdad proclamada en la Constitución de 1978, el divorcio en 1981 y el aborto en 1985, contribuyeron a mejorar significativamente la calidad de vida femenina. Fue en este contexto cuando resurgió el Movimiento Feminista⁵. Por este motivo, se pretende vincular la Transición democrática con la televisión con la irrupción de las mujeres profesionales en el ámbito creativo.

La televisión contribuía a visibilizar y acelerar los cambios en la vida de las españolas, lo que hizo que gran parte de su contenido estuviera liderado por mujeres tanto en pantalla como en roles de producción. Destacan periodistas como Car-

men Sarmiento, Sol Alameda, Ana Asensio, Rosa María Mateo y Rosa M^a Calaf, quienes realizaron reportajes para *Informe Semanal* (TVE: 1973–presente); Elena Martí, que trabajó en el *Informativo 24 horas* (TVE: 1970–1973); escritoras frecuentes como Gloria Fuertes y, en menor grado, Carmen Conde; así como la actriz Ana Diosdado, que fue guionista de las series *Juan y Manuela* (TVE: 1974) y *Los comuneros* (TVE: 1978). En el ámbito de la realización televisiva es preciso nombrar a Mercè Vilaret, una de las primeras realizadoras de TVE en Catalunya, especializada también adaptaciones literarias, cuyos «[...] programas (dramáticos y documentales) que dirige dejan entrever la escritura personal de la realizadora y los grandes temas de su imaginario» (Martí, 2003: 86). También la presentadora y directora Paloma Chamorro, que, en los 70, estuvo al frente de programas culturales como *Encuentros con las Artes y las Letras* (TVE2: 1976–1977) e *Imágenes* (TVE2: 1978–1981). De esta realidad, surgen dos aspectos fundamentales: la relevancia de la televisión en la representación de los nuevos roles que asumieron las mujeres en la sociedad española durante la Transición, y la creación de una nueva perspectiva femenina en el ámbito audiovisual español a través de las obras de estas creadoras.

En una estrategia institucional, Televisión Española inició varios proyectos que habían estado en desarrollo meses, o incluso años, y programaron de manera consecutiva tres series, cuyas narrativas se centraban en mujeres: *La señora García se confiesa* (Adolfo Marsillach, TVE: 1976–1977), *Mujeres insólitas* (Cayetano Luca de Tena, TVE: 1977) y *Las viudas* (Alberto González Vergel, TVE: 1977). «Desde noviembre de 1976 hasta junio de 1977, cada martes por la noche, los televidentes podían ver en sus hogares producciones que empleaban el universo femenino como referencia» (Palacio, 2012: 170). En estos espacios contenedores, como *Novela*, compuestos por capítulos de media hora emitidos en días laborables, los contenidos parecían dirigidos una audiencia femenina, idea que se refuerza

en la notable presencia de escritoras en los textos adaptados, como Carmen Martín Gaité, Dolores Medio, Elena Soriano, Mercè Rodoreda, Rosa Chacel y Ana María Matute, entre otras. Esta tendencia, centrada en las obras escritas por mujeres, «se mantendrá en los años posteriores, dando lugar a una presencia significativa, e incluso mayoritaria, de autoras» (Ansón, 2010: 364).

Es importante señalar que las escritoras mencionadas ya contaban con una presencia considerable, o incluso mayor, en la televisión durante el franquismo. Por tanto, el interés por atraer a las audiencias femeninas podría estar más relacionado con continuidades de épocas anteriores a la Transición. Estas adaptaciones se basaban en ficciones enmarcadas «[...] dentro de los géneros más relevantes de la época (teatro televisivo, novelas por entregas y series dramáticas, estas últimas desarrolladas y producidas con técnicas propias de la pequeña pantalla)» (Chicharro-Merayo y Gil-Gascón, 2022: 119).

Muchos de estos programas fueron producidos en la segunda mitad de los años 60 y principios de los 70, su desarrollo se debe a la llegada de jóvenes directores formados en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid), los cuales encontraron su lugar en la ficción de la Segunda Cadena, transformando el estilo narrativo y formal de la televisión (Palacio, 2001). El enfoque de este estudio se centra en las obras de ficción de Pilar Miró y Josefina Molina, su elección permite revisar las ideas planteadas. A menudo, cuando se habla de las primeras mujeres en el ámbito audiovisual español —refiriéndose a la industria cinematográfica— se menciona a Pilar Miró, Josefina Molina y Cecilia Bartolomé, ya que fueron las primeras mujeres en graduarse de la Escuela Oficial de Cine (García López, 2021), a pesar de que muchas otras profesionales también trabajaron en televisión, como Paloma Chamorro, Pilar Herrero, Milagros Valdés o Lolo Rico, entre otras. En este sentido, el trabajo científico de la academia se ha centrado especialmente en sus obras cinema-

ESTAS CREADORAS EVIDENCIARON LA NECESIDAD DE LIBERAR A LAS MUJERES A PARTIR DE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA Y TRAS UN PERÍODO DE REPRESIÓN Y DESIGUALDAD QUE TRAJÓ CONSIGO EL FRANQUISMO

tográficas, obviando su etapa televisiva o considerándola como un período de aprendizaje previo al largometraje. Estas creadoras evidenciaron la necesidad de liberar a las mujeres a partir de la Transición democrática y tras un período de represión y desigualdad que trajo consigo el franquismo. Guichot-Reina señala que, para ello, se ofreció a los espectadores nuevos referentes femeninos en la ficción televisiva que revelan cuestiones como «las discriminaciones de género y las realidades injustas a que se veían abocadas por su sexo» (2024: 131) con el fin de romper con los estereotipos de género perpetuados y proponer cambios en materia de igualdad, tanto en términos legislativos como en la propia estructura social española.

4. LAS ADAPTACIONES DE MIRÓ Y MOLINA EN NOVELA

Novela es un espacio «contenedor» que se mantuvo en antena entre 1963 y 1978 y que estaba compuesto por 42 episodios de media hora cada uno. Estos eran emitidos en las noches de lunes a viernes ante la continuidad de sus historias, que se podían extender por varios capítulos. Nutrido por textos universales que gozaban de amplia popularidad, directoras como Pilar Miró y Josefina Molina⁶ optaban por adaptar obras de escritoras reconocidas como Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Mercè Rodoreda o Rosa Chacel, entre otras, otorgando relevancia al trabajo literario de las mujeres (Ansón, 2010: 364) y, al mismo tiempo, apelando a las espectadoras a través de dramáticos con personajes femeninos de cierta relevancia narrativa

o protagonistas. Durante el período 1974-1978, Miró y Molina realizaron cuatro dramáticos compuestos por cinco episodios cada uno. Por orden de emisión, *Los enemigos* (Pilar Miró), lanzada entre el 18 y el 22 de febrero de 1974, suponía la adaptación del clásico de origen ruso *Los duelistas* (Bretior, Iván Turguénev, 1847), contextualizado durante el siglo XIX. El actor Antonio Canal daba vida a un noble alemán que se ve envuelto en un enfrentamiento con su mejor amigo durante su incorporación al ejército por culpa de sus sentimientos por Masha, interpretada por Emma Cohen para incorporar elementos de romance en la narrativa. Tan solo unas semanas después, entre el 25 y el 29 de marzo del mismo año, se emitió el trabajo de Molina *Aire frío*, basado en la obra de teatro homónima del escritor cubano Virgilio Piñera. En él, la actriz Lola Cardona encarna a Luz Marina, una mujer de especial fortaleza que lleva las riendas de la casa y su familia, los Romaguera, durante los años 40 y 50. No sería hasta 1977 cuando Miró regresó a *Novela* con el trabajo que Ana María Matute publicó en 1954, *Pequeño teatro*, en emisión entre el 7 y el 11 de marzo, con una narración que situaba al público en un pueblo costero del País Vasco, en donde un extranjero atrae la atención de la joven Zazu, cuyo papel asumió Fiorella Faltoyano. Por último, entre el 17 y el 21 de abril de 1978, Molina estrenó *El camino* (1978), la adaptación de gran presupuesto de la popular obra de título homónimo de Miguel Delibes, que se alzó con el Premio a la Mejor Realización en el XV Festival Internacional de Televisión de Praga de ese mismo año. Ambientada supuestamente en Molledo (Cantabria) durante la posguerra española, cuenta las vidas y costumbres de los habitantes del pequeño pueblo.

4.1. Estilo visual y características narrativas

Los dramáticos analizados están repletos de elementos que generan distancia y metaficción, evidenciando un deseo de jugar con la narrativa en contraposición de una planificación clásica. No obstante, destaca el montaje expresivo en casos

como la escena del duelo entre los protagonistas, Lutchkov y Kister, en *Los enemigos*, en donde Miró recurre a una grúa en panorámica para picar el plano general de esta escena. La ágil movilidad de la cámara en sus obras a partir de *travellings* y los numerosos planos cortos de escasa duración conforman un estilo visual propio, acelerando con fluidez los instantes de mayor tensión narrativa. Además, en *Pequeño teatro*, se hace uso del *zoom in* para un mayor acercamiento a los personajes. De esta forma, la cámara permite que el público invada su espacio, especialmente con el personaje de Zazu, al que le otorga un mayor protagonismo visual y narrativo, puesto que su *voice-over* es la única proyectada. Con un mayor número de escenas de introspección, llama la atención el empleo de música sinfónica, que aporta un mayor dramatismo a la narración.

Teniendo en cuenta que el rodaje se realiza en plató, ambas obras revelan la importancia que Miró concede a la composición de los planos y encuadres, sobre todo, a la profundidad de campo, colmados de detalles y de una puesta en escena que, aunque sencilla, posee decorados ampulosos propios de su contexto narrativo. La representación de la alta sociedad a través de los ricos y lujosos tejidos y mobiliario que bañan las estancias de las casas también se magnifica con el gran número de extras sobre el escenario.

Por su parte, las obras de Molina reflejan una planificación más sobria y tradicional, evitando la experimentación formal tanto en el montaje como en el estilo visual. Se aprecia una amplia gama de tipos de plano que aportan mayor variedad en su lenguaje técnico, pero destaca el uso de la cámara en mano en la escena del banquete de boda en *El camino*, proyectando un aire documental para, por un lado, recoger las costumbres rurales y los bailes folclóricos y, por otro, evidenciar la miseria y la pobreza de la posguerra española. Los escasos momentos de dicha son a los que Molina procura valor para crear un fuerte contraste con el evidente malestar social y la represión que sufren

los habitantes del pueblo. Este clasicismo técnico atípico en su trayectoria que bien pudiera deberse por tratarse de La 1 y no La 2⁷ en la que Molina solía trabajar más, contrasta con la complejidad narrativa a través de la incorporación de *flashbacks*, aunque estos obliguen al público a situarse en el contexto temporal a través del propio texto. No obstante, en *El camino*, resulta indispensable este recurso narrativo para adaptar correctamente la obra de Delibes (Zurián Hernández y Gómez Prada, 2015; Martínez Sánchez, 2022), puesto que su narración no es lineal y cuenta con numerosas analepsis para expresar los recuerdos del personaje de Daniel. Frente a la exuberancia de los escenarios de Miró, Molina opta por una puesta en escena natural que le lleva a rodar en exteriores y a tomar sonido en directo. Esto no sucede en *Aire frío*, cuya acción se desarrolla únicamente en el interior de una casa familiar, respetando el texto original a modo de obra teatral. Sin duda, el estilo visual de Molina en ambas obras se acerca al de sus trabajos cinematográficos. En sus memorias, señala que nunca ha distinguido entre un lenguaje televisivo y otro cinematográfico: «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» (Molina, 2000: 62-63).

El hecho de que la acción se desarrolle en espacios interiores conecta con el ámbito privado al que las mujeres han sido relegadas en un sistema dicotómico, mientras que la esfera pública es dominada por los hombres (Pateman, 1995). En esta línea, las cuatro obras ofrecen una mirada íntima y crítica sobre las mujeres que se mueven en el

LAS CUATRO OBRAS OFRECEN UNA MIRADA ÍNTIMA Y CRÍTICA SOBRE LAS MUJERES QUE SE MUEVEN EN EL INTERIOR DE LOS ESPACIOS DOMÉSTICOS

interior de los espacios domésticos, puesto que no solo cuestionan el arquetipo de «ángel del hogar», sino que también reflexionan sobre la institución del matrimonio o, más específicamente, la virginidad y la honra en *El camino*.

4.2. Personajes femeninos y características temáticas

Las obras de Miró analizadas llevan a pensar en el interés de esta por las historias ambientadas en el siglo XIX, ya sea a través del belicismo de *Los enemigos* o del drama de *Pequeño teatro*. Más evidente, si cabe, es la propuesta pedagógica que supone este primer trabajo al enfatizarse el diálogo y la tolerancia frente a la violencia, una cuestión que permite la participación indirecta de la directora en el debate de la época sobre la transición democrática a través de imágenes y narrativas que conectaban con las inquietudes y la realidad político-social de entonces y que contribuían a la construcción del imaginario democrático. *Pequeño teatro* también recurre a una crítica a la moral religiosa, que igualmente se aprecia en *Aire frío*, siendo un espacio abierto a la reflexión en torno al régimen franquista. El anticlericalismo está presente a través de la figura del sacerdote, que suele vincularse a los placeres mundanos, una característica que puede encontrarse en las obras de ambas cineastas. El ejemplo más evidente se aprecia en *El camino*, en la que el cura pone en duda la existencia de milagros, siendo el personaje menos devoto. En cuanto a las mujeres, la moral religiosa resulta una carga que soportar sobre sus hombros, como en *Aire frío* o, en *Pequeño teatro*, un elemento vinculado con la mentalidad provinciana, como se observa en los personajes de Luz Marina y Zazu, respectivamente.

En *Los enemigos*, el personaje de Masha es el que provoca el conflicto entre los dos amigos protagonistas, cuya relación tiene una lectura homoerótica, pero que también representan dos modelos de masculinidad contrapuestos: patriarcal y hegemónica en Lutchkov; y comprensiva,

delicada y pacifista en Kister. Frente a esta situación, Masha opta por no querer ser tratada como un simple objeto, pero coquetea con ambos y los pone a prueba hasta tensar su amistad en un claro ejemplo de rebelión consciente, que se revela al pertenecer al movimiento de emancipación ruso. Su personaje, mestizo y en oposición a las obligaciones que su familia y clase social le imponen, supone una denuncia irónica ante el tratamiento que han sufrido las mujeres en su representación en ficción a través de la mirada masculina. La relevancia del contexto social y político opresor para las mujeres también se aprecia en *Pequeño teatro*. Miró otorga un mayor peso narrativo a Zazu, pese a no ser la verdadera protagonista de la historia. No obstante, cuestiones como la maternidad y la religión rigen y perfilan a este personaje femenino que evoluciona psicológicamente a través del monólogo interior que incluye Miró: «he ido siempre buscando algo sin saber qué, algo que grita en mi corazón. [...] Hijo tras hijo, paseo tras paseo, algún viaje a la ciudad, [...] todo absurdo. Hasta cerrar el círculo de una vida muerta y vacía». Al igual que Masha, Zazu se niega a aceptar el destino dictado por una sociedad patriarcal en la que las mujeres son entendidas como una mercancía que se intercambian los hombres. Para ella, el personaje de Marcos, un forastero trotamundos, representa la libertad, la posibilidad de escapar del pueblo. Se trata de un medio para el empoderamiento y, por ello, comienza una relación amorosa con él. No obstante, la adaptación rompe con el concepto de «amor romántico», transformando a Zazu en una mujer escéptica, solitaria, melancólica y pesimista que concibe el amor como un veneno. Así, este personaje sigue la línea de representación de otros trabajos de Miró, en los que las mujeres tropiezan y se desmoronan ante hechos que irrumpen en sus vidas y se ven sumidas en el dolor y la tristeza (Siles, 2006). En definitiva, en ambas obras, se trata de personajes femeninos que mantienen una lucha interior en contextos patriarcales que las someten y les conducen a la soledad y el fracaso.

Por su parte, Molina recurre a personajes que se desprenden poco a poco de las imposiciones ultraconservadoras que permanecieron arraigadas en el ámbito rural con la llegada de la Transición. Frente a esa modernidad en las grandes urbes, los pueblos mostraban aún una sombría realidad como herencia social y patriarcal del régimen. En *Aire frío*, Molina aporta protagonismo a Luz Marina, una mujer fuerte y trabajadora que lucha para sostener económicamente a su familia, pero que recibe las críticas de los varones más allegados al ser ya una «solterona». Por ello, se muestra cínica frente al matrimonio por culpa de la presión familiar, aunque, al final, este le sirva para salir del yugo familiar que no le daba libertad. Luz Marina, soltera por elección propia, aprende que el matrimonio también 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». En este contexto, se trata de un personaje que finalmente debe asumir la carga de sus padres y su marido, revelando el impacto psicológico que supone la «ética de los cuidados» (Gilligan, 1985) para las mujeres y la culpabilidad en caso de no cumplir con él. Molina expone una crítica sobre los deberes con los que debían cargar las mujeres por imposición social y representa la vida cotidiana de estas a través de las tareas del hogar, relegando el ocio y los placeres a seriales radiofónicos que Luz Marina disfruta en soledad.

En *El camino*, Molina focaliza una buena parte de la acción en las mujeres representadas más allá del verdadero protagonista de la historia, Daniel «el mochuelo». De nuevo, la presencia de «la solterona» se desarrolla a través de «las hermanas Guindilla», dos mujeres de mediana edad que poseen una tienda de ultramarinos en el pueblo. La mayor de ellas, Lola, dedica sus noches a vigilar que los jóvenes no cometan pecados como salvaguarda de la moral cristiana, reduciendo las actividades ociosas del pueblo a exclusivamente reli-

giasas. Sin embargo, la más pequeña, Irene, sufre las consecuencias del abandono de su enamorado, que le obliga a vestir de luto durante el resto de su vida como símbolo de deshonor. Junto a otros personajes femeninos se conforma un retablo de mujeres de la posguerra rural subyugadas por una vida amarga y relegada al matrimonio y la descendencia como objetivo último. La intención de Molina no solo es la de expresar una crítica abierta al franquismo, la institución familiar y los pilares básicos de la moral católica como elementos que rigen el destino femenino, sino también la de presentar a las mujeres como un colectivo unitario y metafórico a las que uniforma. La acción de todas se enclaustra en los hogares y las iglesias, reduciéndose aún más su ámbito privado. La escena del entierro de Germán «el Tiñoso» resulta reveladora al respecto, puesto que solo los hombres acuden a la marcha funeraria a excepción de una niña, Uca-Uca, que supone una esperanza entre las nuevas generaciones que, en el contexto de producción de la adaptación, crecerán en un escenario democrático. Otros personajes a los que Molina otorga cierto espacio narrativo son, por ejemplo, Josefa, que, tras la boda de su amado, se suicida tirándose al río desnuda en un acto de liberación femenina que muestra su cuerpo ocultado. En este sentido, su descubrimiento frente a la cámara en un breve plano frontal resulta llamativo por el contexto político-social de la producción y por su revelación en lo que ahora se denomina el *prime time* de La 1.

5. CONCLUSIONES

Desde sus inicios en los dramáticos hasta sus últimos largometrajes y series, Pilar Miró y Josefina Molina cultivaron temas que llamasen la atención de las audiencias en relación con la política, la juventud, el conflicto generacional y la emancipación de las mujeres, aspectos que resultan fundamentales en la construcción de una cultura democrática. En este contexto, un hilo conductor que se puede interpretar en las obras de estas dos

creadoras es la perspectiva feminista o la superación de una visión androcéntrica en sus textos. Sin embargo, el formato de cada programa influye considerablemente en su tratamiento. Además, la reflexión sobre la problemática de género varía dependiendo de si se trata de la adaptación de un texto literario preexistente, como ocurre en gran parte de sus producciones.

Esta investigación sostiene que ambas creadoras abordan una serie de inquietudes relacionadas con las condiciones de vida de las mujeres, esto es, la reivindicación de derechos por la igualdad y el papel de las mujeres en la Historia. Desde una perspectiva de género, sus producciones de ficción se caracterizan por denunciar el sexismo de la sociedad y ofrecer representaciones más complejas y ricas de los personajes femeninos. Sin embargo, surge la pregunta sobre si la elección de estos títulos se debió a una preferencia personal o si simplemente les fueron encargados por el hecho de ser mujeres. En efecto, muchos de estos trabajos eran impuestos por ejecutivos de la cadena, quienes asumían que las mujeres tenían una mayor «sensibilidad» o afinidad para abordar temáticas consideradas femeninas. No obstante, aunque los títulos fueran impuestos desde la dirección de RTVE, el enfoque que las creadoras decidieron darles les otorgó cierta libertad.

En las obras analizadas, las protagonistas no adoptan roles secundarios ni se someten a las imposiciones de la familia o la pareja, sino que persiguen sus sueños y exploran sus propios proyectos de vida. Se enfrentan a sus aspiraciones y deseos en contraposición a las convenciones sociales, pudiéndose relacionar con la propuesta de Kaplan (1998) sobre el interés de las cineastas feministas en deconstruir textos clásicos y explorar las narrativas de mujeres. En las cuatro piezas de ficción se presentan personajes femeninos fuertes, con metas definidas, que no se intimidan ante las adversidades y que buscan empoderarse, ya sea intentando escapar de una vida monótona y provinciana, como Zazu en *Pequeño teatro*; o convirtiéndose

en pilares fundamentales de sus más allegados, como le sucede a Luz Marina en *Aire frío*. Molina afirma que siempre ha procurado retratar perfiles femeninos desde una perspectiva comprometida: «en mis películas, series y teatro siempre hay un personaje femenino que lucha contra la opresión. He hecho mi lucha y he puesto énfasis en personajes que defienden su libertad» (Castañeda Ceballos, 1998: 45). Desde esta perspectiva, *Aire frío* de Molina ofrece la mirada de una mujer que ansía la independencia enfrentándose a sus padres y hermanos varones, mientras sostiene la economía familiar trabajando como modista y maestra.

SE PRESENTAN PERSONAJES FEMENINOS FUERTES, CON METAS DEFINIDAS, QUE NO SE INTIMIDAN ANTE LAS ADVERSIDADES Y QUE BUSCAN EMPODERARSE

Las dos creadoras analizadas deconstruyen la imagen tradicional y pasiva de los personajes femeninos buscando nuevas maneras de definir su identidad. Esto es significativo, ya que la maternidad, que suele considerarse una narrativa central de la feminidad convencional, es subvertida en varios dramas. En ninguno de estos títulos se presenta como un deseo o un proyecto vital para las protagonistas. De hecho, ni siquiera se menciona, ya que las protagonistas priorizan otras cuestiones. Esta idea se justifica por la necesidad que tienen estas figuras centrales de huir de un sistema patriarcal y de un entorno opresor dominado por personajes varones. En conclusión, las obras de Miró y Molina durante la Transición no solo ofrecieron a la audiencia un imaginario cultural alineado con el objetivo pedagógico de la televisión de la época, sino que también conformaron un corpus que refleja temáticas e inquietudes claramente femeninas. La notable consistencia observada en estas ficciones puede atribuirse a la necesidad de las mujeres de redefinirse y resignifi-

carse como sujetos en un nuevo contexto social. A pesar de haber sido emitidas y producidas en una amplia variedad de programas con diferencias significativas en términos de cadena, producción y franja horaria, los dramáticos y series sorprenden por su cohesión en motivos e imágenes. Esta coherencia persiste a pesar de las posibles diferencias individuales entre ambas creadoras, por el hecho de que tanto Molina como Miró pertenecen a una misma generación. ■

NOTAS

- 1 Molina fue la primera directora diplomada en la Escuela Oficial de Cinematografía en 1969, mientras que Miró terminó sus estudios en la rama de guion en 1968. Esto supuso la institucionalización de tales estudios, lo que permitió a las mujeres acceder a puestos creativos del audiovisual español.
- 2 La televisión comenzó a emitir de forma regular en 1956, implantándose en un clima renovador y de aperturismo por parte del franquismo. Así, el objetivo del medio era «ofrecer a la ciudadanía un nuevo y acabado modelo de integración y de sociabilidad» (Ibáñez, 2001: 67).
- 3 Rafael Ansón fue director general de Radiodifusión y Televisión Española (RTVE) (julio de 1976 y noviembre de 1977) y es considerado el promotor del cambio cultural y de la modernización de TVE.
- 4 Véase Magaldi Fernández (2023) en torno a los *biopics* de figuras relevantes de la Transición.
- 5 Según Verdugo Martí (2010), las I Jornadas por la Liberación de la Mujer, celebradas en diciembre de 1975 y en Barcelona en 1976, suponen la eclosión del Movimiento Feminista en España y se erigen como un espacio de apertura al debate sobre la situación de discriminación.
- 6 Ambas directoras, como otros egresados de la EOC, llegaron a la dirección gracias a estos espacios dramáticos convertidos en «verdaderos laboratorios de innovación» (Palacio 2001: 131).
- 7 La 2, cuya emisión solo era en núcleos urbanos, poseía una condición mucho más experimental y un com-

ponente cultural, mientras que los programas de la primera, que cubría todo el territorio nacional, «[...] se inscriben completamente en las reglas que combinan la cultura de masas, el entretenimiento y el espacio público» (Palacio 2012: 9).

REFERENCIAS

- Ansón, A. (2010). *Novela (1973-1983)*. En A. Ansón, J. C. Ara Torralba, J. L. Calvo Carrilla, L. M. Fernández, M. Á. Naval López y C. Peña Ardid (eds.), *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)* (pp. 363-365). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Antona, T. (2016). La programación televisiva del tardofranquismo: la propaganda en las emisiones de entretenimiento y divulgación. *Revista Comunicación y Medios*, 25(34), 8-21. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i34.41633>
- Aróstegui Sánchez, J. (2007). La Transición a la democracia, matriz de nuestro tiempo reciente. En R. Quiroga-Cheyrouze Muñoz (coord.), *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador* (pp. 31-43). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Berdón Prieto, P. (2024). El liderazgo de TVE en tiempos de cambio, innovación y dirección frente a la liberalización (1982-1989). *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 30(4), 703-712. <https://doi.org/10.5209/emp.98062>
- Bustamante, E. (2006). *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa.
- Castañeda Ceballos, P. (1998). Josefina Molina: soy feminista porque soy mujer. *Meridiana: Revista del Instituto Andaluz de la Mujer*, 11, 42-45.
- Chicharro-Merayo, M. y Gil-Gascón, F. (2022). Home-grown fiction programmes in the late-Franco period and the first transition: Shaping a democratic culture (1970-1976). *European Journal of Cultural Studies*, 25(1), 117-131. <https://doi.org/10.1177/1367549420935894>
- Díaz, L. (2006). *La televisión en España, 1949-1995*. Madrid: Alianza Editorial.
- Field, B. N. (2011). Interparty Consensus and Intraparty Discipline in Spain's Transition to Democracy. En G. Alonso; D. Muro (Eds.), *The Politics and Memory of De-*

- mocratic Transition. *The Spanish Model* (pp. 71-91). Nueva York y Oxon: Routledge.
- Gómez Prada, H. C. (2019). *La obra cinematográfica de Josefina Molina en la historiografía del cine español: un análisis audiovisual* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Guichot-Reina, V. (2024). Mujeres vistas por mujeres. El compromiso educativo por la emancipación femenina de las directoras de la transición española. *Historia De La Educación*, 42(1), 127-149. <https://doi.org/10.14201/hedu2023127149>
- Ibáñez, J. C. (2001). 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. *Secuencias*, 13, 48-67.
- García López, S. (2021). Miradas invisibles. Mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía, 1947-1976. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 22 (3), 311-329.
- Gilligan, C. (1985). *La moral y la teoría: Psicología del desarrollo femenino*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Juliá, S. (2006). En torno a los proyectos de la Transición y sus imprevistos resultados. En C. Molinero (ed.), *La Transición, treinta años después* (pp. 59-79). Barcelona: Ediciones Península.
- Kaplan, A. E. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Loma Muro, E. (2013). *Las imágenes de Josefina Molina: de la escritura literaria a la audiovisual* [Tesis doctoral]. Universidad de Córdoba.
- Magaldi Fernández, A. (2023). Entre la historia y la ficción: la Transición española a través de los biopics históricos. *Área Abierta*, 23(1), 55-68. <https://doi.org/10.5209/arab.86177>
- Martí, M. (2003). Mercè Vilaret. Aproximación a su escritura visual. *Quaderns del CAC*, 16, 63-70.
- Martín Jiménez, V. (2013). *Televisión Española y la transición democrática. La comunicación política del Cambio (1976-1979)*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Martínez Pérez, N. (2016). *Mujeres creadoras de ficción televisiva durante la transición española (1974-1981)* [Tesis doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid.
- Martínez Sánchez, Á. (2022). La adaptación televisiva (feminizada): Josefina Molina y "El Camino". *SERIARTE*, 2, 54-74. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v2i.14555>
- Molina, J. (2000). *Sentada en un rincón*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Ortiz Heras, M. (2012). Nuevos y viejos discursos de la Transición. La nostalgia del consenso. *Historia Contemporánea*, 44, 337-370.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Palacio, M. (2012). *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra.
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.
- Pinilla García, A. (2021). *La Transición en España. España en Transición. Historia reciente de nuestra democracia*. Madrid: Alianza.
- Quirosa-Cheyrouze, R. (2007). La Transición a la democracia: una perspectiva historiográfica. En R. Quirosa-Cheyrouze (coord.), *Historia de la Transición en España: los inicios del proceso democratizador* (pp.13-27). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sánchez Biosca, V. (2016). PCE, Santiago Carrillo: enero de 1977 o el giro sacrificial de la Transición. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 22(1), 49-76. https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2016.v22.n1.52582
- Siles Ojeda, B. (2006). *Pilar Miró (1940-1997)*. Madrid: Biblioteca de Mujeres.
- Tranche, R.R. (2016). 28 de octubre de 1982, una noche para un líder. Radiografía de una imagen para la Historia. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 22(1), 101-123. https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2016.v22.n1.52584
- Verdugo Martí, V. (2010). Desmontando el patriarcado: prácticas políticas y lemas del movimiento feminista español en la transición democrática. *Feminismo/s*, 16, 259-279.
- Zurián Hernández, F. A. y Gómez Prada, H. C. (2015). Josefina Molina, mirada de mujer sobre la mujer y la sociedad. En F. A. Zurián Hernández (ed.) *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000* (pp. 49-66). Madrid: Síntesis.

NUEVAS PROTAGONISTAS PARA NUEVOS TIEMPOS: LOS DRAMÁTICOS DE JOSEFINA MOLINA Y PILAR MIRÓ EN NOVELA DURANTE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

Resumen

Este artículo examina las adaptaciones televisivas dirigidas y/o escritas por las creadoras españolas Pilar Miró y Josefina Molina durante el período comprendido entre 1974 y 1981 a través del programa contenedor *Novela* (TVE: 1962-1979), cuatro obras que, en algunos casos, supone un material olvidado pese a su valiosa contribución historiográfica: *Los enemigos* (1974) y *Pequeño teatro* (1977) de Miró; y *Aire frío* (1974) y *El camino* (1978) de Molina. Debido a la notable influencia que tuvieron en la audiencia de dicho período, se propone una reflexión en torno a los discursos y las representaciones de género presentadas en estas ficciones. Desde una perspectiva de género, la televisión de la Transición desempeñó un papel crucial al tratar de promover nuevas realidades sociales que exploraban, cuestionaban y desafiaban los nuevos roles adoptados por las mujeres de la época. El análisis de los dramáticos permite reflexionar sobre los discursos articulados en términos feministas por las creadoras, considerándolos un reflejo de las transformaciones políticas y sociales que tuvieron lugar durante la Transición española, como la mejora de la situación de las mujeres en el contexto político-social, con el fin de promover los nuevos valores democráticos desde el papel pedagógico que desempeñaba Televisión Española.

Palabras clave

Estudios televisivos; Televisión Española; Transición española; Feminismo; Ficción televisiva; Pilar Miró; Josefina Molina.

Autoras

Natalia Martínez Pérez (Vizcaya, 1986) es doctora en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid, Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Historia, Geografía y Comunicación de la Universidad de Burgos y miembro de los grupos de investigación "Televisión-Cine: Memoria, Representación e Industria" (TECMERIN) y "Sociedad y conflicto. Estudios culturales de la(s) violencia(s)" (SYCON). Sus líneas de investigación parten principalmente de las relaciones entre los Estudios Feministas y los Estudios Televisivos. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Retos* y *Visual Review*. Contacto: nmpez@ubu.es

NEW PROTAGONISTS FOR NEW TIMES: THE TELEVISION DRAMAS OF JOSEFINA MOLINA AND PILAR MIRÓ FEATURED ON NOVELA DURING THE SPANISH TRANSITION TO DEMOCRACY

Abstract

This article examines the television adaptations directed and/or written by the Spanish creators Pilar Miró and Josefina Molina during the period from 1974 to 1981 for the program *Novela* (TVE: 1962-1979). The four productions discussed—Miró's *Los enemigos* (1974) and *Pequeño teatro* (1977); and Molina's *Aire frío* (1974) and *El camino* (1978)—have been largely forgotten despite their historiographical value. In view of their significant influence on audiences of the period, this study proposes a reflection on the discourses and representations of gender presented in these fictional narratives. From a gender perspective, television during Spain's transition to democracy played a crucial role in the promotion of new social realities by exploring, questioning and challenging the new roles being adopted by women at the time. The analysis of these dramas can shed light on the feminist discourses articulated by the creators, which may be viewed as a reflection of the political and social transformations taking place during the democratic transition (such as the improvement of the status of women in the Spanish political and social context) with the aim of fulfilling TVE's pedagogical mission to promote the country's new democratic values.

Key words

Television studies; Spanish Television; Spanish Transition; Feminism; Television fiction; Pilar Miró; Josefina Molina.

Authors

Natalia Martínez Pérez holds a PhD in Media Research from Universidad Carlos III de Madrid. She is a lecturer in the Department of History, Geography and Communication at Universidad de Burgos and a member of the research groups "Television-Cinema: Memory, Representation and Industry" (TECMERIN) and "Society and Conflict: Cultural Studies of Violence" (SYCON). Her lines of research focus mainly on the relationship between feminist studies and television studies. She is the author of several articles published in academic journals such as *Retos* and *Visual Review*. Contact: nmperez@ubu.es

Sonia Dueñas Mohedas (Madrid, 1985) es doctora en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid, Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación "Televisión-Cine: Memoria, Representación e Industria" (TECMERIN). Sus líneas de investigación parten principalmente de las relaciones entre los Estudios Fílmicos y los Media Industry Studies. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Brumal* y *Artnodes*. Contacto: sduenas@hum.uc3m.es

Referencia de este artículo

Martínez Pérez, N., Dueñas Mohedas, S. (2026). Nuevas protagonistas para nuevos tiempos: los dramáticos de Josefina Molina y Pilar Miró en *Novela* durante la Transición española. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 246-259. <https://doi.org/10.63700/1282>

Sonia Dueñas Mohedas holds a PhD in Media Research from Universidad Carlos III de Madrid. She is a lecturer in the Department of Communication at Universidad Carlos III de Madrid and a member of the research group "Television-Cinema: Memory, Representation and Industry" (TECMERIN). Her lines of research focus mainly on film studies and media industry studies. She is the author of several articles published in academic journals, such as *Brumal* and *Artnodes*. Contact: sduenas@hum.uc3m.es

Article reference

Martínez Pérez, N., Dueñas Mohedas, S. (2026). New Protagonists for New Times: The Television Dramas of Josefina Molina and Pilar Miró Featured on *Novela* during the Spanish Transition to Democracy. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 246-259. <https://doi.org/10.63700/1282>

recibido/received: 31.01.2025 | aceptado/accepted: 22.12.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

