

LA MUJER COMO SUJETO: JOSEFINA MOLINA EN LA ESCUELA OFICIAL DE CINE

**Woman as protagonist:
Josefina Molina at Escuela Oficial de Cine**

Luis DELTELL ESCOLAR

Universidad Complutense de Madrid
ldeltell@ccinf.ucm.es

Resumen: Josefina Molina es la primera mujer diplomada en Dirección Cinematográfica en la Escuela Oficial de Cine de España (E.O.C.). Fue una de las primeras realizadoras televisivas incorporadas a la T.V.E. Durante toda su carrera artística, ha sido una pionera.

Abstract: Josefina Molina is the first woman graduate in film direction from Escuela Oficial de Cine (E.O.C.). She was one of the first women to work at Televisión Española (T.V.E.). She has been a pioneer in the Spanish Cinema.

Palabras clave: Josefina Molina, Escuela Oficial de Cine. Cine Español. Mujer directora.

Key Words: Josefina Molina. Escuela Oficial de Cine. Spanish Cinema. Woman filmmaker.

1. Introducción y antecedentes

El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), llamado desde 1962 Escuela Oficial del Cine (E.O.C.), es una de las organizaciones centrales de la historia del cine español. Josefina Molina, primera diplomada en dirección en dicha institución, ha ejercido un papel capital como precursora. Tanto la E.O.C. como la cineasta han sido analizadas en diversos trabajos. Sin embargo, hay una serie de factores que permiten abordar de nuevo este tema: el primero de ellos es el amplio material académico y el expediente administrativo, ambos inéditos y no investigados hasta ahora, que la E.O.C. y la Junta de Clasificación y Censura crearon acerca de la directora en sus años de formación; segundo, la recuperación de las cuatros obras realizadas por la autora. Esta restauración incluye el descubrimiento de *Cárcel de mujeres*; tercero, construir este análisis desde una perspectiva de género en el que Josefina Molina, junto a un grupo reducidísimo de mujeres, se presenta como una pionera.

La documentación administrativa sobre Josefina Molina es extraordinariamente amplia y valiosa. Se conservan todos los guiones de sus prácticas, los partes de cámara, las órdenes de trabajo, las fichas de producción y hasta los diarios de dirección y producción. También existen textos y manuscritos personales como las cartas que la autora dirigió a la E.O.C., los exámenes que la cineasta realizó durante sus cursos lectivos y las correspondientes calificaciones. Esta documentación tan minuciosa es fruto de una institución dictatorial, que archivaba y clasificaba toda correspondencia, examen y certificado. Dicho legajo nos permite entender los años de aprendizaje de Josefina Molina.

No menos sorprendente resulta la excelente conservación de las prácticas filmicas. Todos los ejercicios de esta directora se han custodiado en buen estado. Se han podido consultar y analizar las cuatro obras: *Cárceles de mujeres* (1964), *La otra soledad* (1966), *Aquel humo gris (que pasa)* (1967) y *Melodrama infernal* (1969). Es cierto que algunas de las bobinas han perdido contraste en la gama de grises, pero ninguna de ellas sufre ningún tipo de deterioro grave ni padecen el síndrome del vinagre o desperfectos significativos.

Por último, es necesario situar a la autora dentro de los estudios de género. Y, también, en este campo corregir errores e imprecisiones que se han ido transmitiendo de trabajo en trabajo. Josefina Molina era la tercera alumna ingresada en dirección tras Katryn Walco, y Cecilia Bartolomé, pero concluyó antes que ellas (tan solo unas semanas antes que esta última). Pilar Miró comenzó en la E.O.C. el mismo año que Molina pero aquella se matriculó en la especialidad guion.

Los objetivos de este trabajo son cuatro: analizar la documentación inédita (tanto administrativa como artística) en torno a la directora; realizar una cartografía de las prácticas de las E.O.C de Josefina Molina; presentar estos trabajos desde una perspectiva de género; y discernir los elementos narrativos y estilísticos de la autora que surgieron en la E.O.C.

La hipótesis de partida es que las primeras obras de Josefina Molina manifiestan una ruptura en el modelo de representación del cine español. Su discurso feminista supone un doble quebrantamiento del esquema tradicional, ya que la mujer pasa de ser el objeto de lo retratado a ser el sujeto de la narración: protagonista en el film y directora en la industria.

2. Metodología

Proponemos una doble metodología: primero, realizar un análisis histórico de la documentación inédita y del estudio de la filmografía no exhibida nunca y segundo, elaborar un análisis de las prácticas de la autora en la E.O.C.

En la metodología histórica utilizamos el esquema planteado por Emilio C. García-Fernández (2004: 98-102) en su estudio sobre Luis Enrique Torán, doble egresado del I.I.E.C. por Dirección y Cámara, en el estudio inicial de Lucio Blanco (1989: 55) sobre la E.O.C. y en el texto de Francisco Llinás (1999: 9-10) centrado en dicha institución docente. En el análisis de las prácticas de la escuela seguimos el modelo propuesto por Aranzubia-Cob y Castro-de-Paz (2010: 13-30) que analizaron el trabajo de Claudio Guerin Hill y en el estudio de Luis Deltell (2009: 231-243) sobre la figura del alumno Antonio Lara.

Todos los trabajos arriba citados investigan sobre la E.O.C. y los estudiantes egresados de la misma, sin embargo, ninguno aborda el estudio de una alumna. Por ese motivo, tendremos en cuenta el texto sobre Cecilia B. Bartolomé (VV.AA., 2001), la autobiografía de Josefina Molina (2000) y los dedicados a Pilar Miró: el de Juan Antonio Pérez-Millán (2007) y el de Begoña Siles (2006).

Para organizar la investigación seguiremos los cursos académicos de la autora. Es decir: ingreso (1963), primer curso (años académicos de 1963-1964 y 1964-1965), segundo curso (años académicos 1965-1966 y 1966-1967) y tercer curso (año académico 1968-1969). Josefina Molina se inscribió en la escuela en septiembre de 1963 y se diplomó en 1969. Necesitó cinco años lectivos para concluir los tres cursos obligatorios.

3. Ingreso y primer curso: *Cárcel de mujeres*

En sus memorias, Josefina Molina detalla su ingreso en la E.O.C. y los problemas que tuvo en las pruebas de acceso (Molina, 2000: 41-43). En el archivo de la institución se custodian las cartas de aval de las diversas autoridades: Romualdo Molina confirmaba que ella había sido redactora de "Cuadernos universitarios de Cine", en carta de agosto de 1963, y Manuel Linares daba fe que había participado en Radio Popular y en Vida de Espectáculos, en carta de agosto 1963; y, además, tres cine fórums declaraban la asistencia de la candidata a sus sesiones: en carta de Eduardo Benítez, en carta de Agustín Tirado y en carta de Joaquín Martínez Bjorkman (Expediente administrativo, 1964-1965: 6-9)

El texto de Josefina Molina más antiguo que se custodia es el examen de ingreso. Este versaba sobre *La escapada (Il sorpasso, 1962)* de Dino Risi. La candidata no conocía previamente al cineasta, pero veía en él "un influjo cercano del cine moderno francés (Nueva Ola)" y, sobre todo, una semejanza con Valerio Zurlini y su película *La chica con la maleta (La ragazza con la valigia, 1960)*.

Desgraciadamente se ha perdido el guion de ingreso. En el expediente de la directora se conserva una prueba titulada *No Humanos*. Molina no la menciona en su autobiografía y se trata de un trabajo que en nada se parece al estilo de su filmografía. *No Humanos* es un proyecto de ciencia ficción protagonizado por un científico y profesor de una Universidad de California. La hipótesis que planteamos es que *No Humanos* es la práctica de ingreso de

Antonio Lara que era un enamorado de la ciencia ficción y que como mostró Luis Deltell (Deltell, 2009: 240) realizó todas sus prácticas en la E.O.C. sobre temática fantástica. Se trata, muy posiblemente, de un error de catalogación.

En el primer curso, Molina rodó uno de los ejercicios más interesante filmados en la E.O.C.: *Cárcel de mujeres*. El acierto del proyecto es la valiente mirada que hace a una prisión femenina. Este trabajo presenta los defectos habituales de los ensayos escolares: pobreza en la imagen, problemas de enfoque, saturación de la luz y movimientos bruscos. Pero, a la vez, muestra imágenes insólitas dentro de la historia del franquismo. Se trata de un documento visual de primer orden en el análisis del sistema penitenciario español ya que es el único cortometraje rodado en una cárcel de mujeres que no sufrió ningún tipo de censura. Los nueve minutos de duración del mismo suponen el retrato más veraz que el cine ha hecho del sistema penitenciario español de los sesenta y, además, ofrece una mirada feminista sobre este conflicto social.

A diferencia de los documentales de NO-DO o de los cortometrajes o largometrajes comerciales, las prácticas de primero de la E.O.C. no se exhibían en público. Por este motivo, Josefina Molina rodó y montó con total libertad política su ejercicio, una libertad que no se encontraba en ninguna institución franquista.

Para entender el impacto que supusieron las imágenes de *Cárcel de mujeres* en la E.O.C. se debe comparar su temática con las de sus compañeros de primero: Cecilia Bartolomé, que repetía curso, rodó *Cruzada del Rosario* (1964); Antonio Lara filmó el documental *Ciudad Universitaria* (1964), en el que se mostraba la universidad madrileña sin huellas de su pasado republicano o de la larga batalla que se desarrolló allí durante la Guerra Civil española; y el proyecto de Rafael Henríquez, *Hospital de San Rafael* (1964), alababa un "moderno y práctico" centro médico recién inaugurado. Es decir, todas ellas reflejaban una España católica y desarrollista.

La práctica de Josefina Molina era combativa en el tema y se entendió como una rareza: algo insólito que amenazaba. Lo propuesto por la autora superaba lo admisible. Desgraciadamente no se conserva más que la puntuación numérica de la práctica: 4,5 (suspense).

La primera práctica de Josefina Molina se posiciona con una mirada propiamente de mujer. No solo porque la directora sea una mujer que observa, sino, sobre todo, por el objeto observado: una cárcel de mujeres. Así desde sus primeros fotogramas Molina atenta contra una de las prohibiciones esenciales del discurso tradicional occidental "la prohibición de la representación de la mujer como sujeto y rara vez, como objeto de la representación" (Owens, 2002: 98). Pero este quebrantamiento de una norma básica del sistema patriarcal es, si cabe, aún mayor porque no son estereotipos de mujeres lo que se filma, sino mujeres delincuentes, o al menos enjuiciadas y sentenciadas a condena.

Dos momentos resultan claves en esta representación: el primero es la lección en el aula y el segundo la celebración de la eucaristía, en honor a San José, patrón de los trabajadores y cuyo onomástico es el primero de mayo. En estas secuencias todo aparenta armonía y se impone una fraternidad femenina. Las presas parecen no estar en un presidio, sino en un balneario o un hotel de descanso. Estas imágenes nos evocan a *La fundación* de Antonio Buero Vallejo de 1974. En el examen de ingreso a la escuela de cine Luis García Berlanga preguntó a la autora qué escritor o dramaturgo español adaptaría y ella contestó:

“ninguno”. Después se corrigió así misma y dijo: “tal vez, a Buero Vallejo” (Molina, 2000: 41), cosa que haría en *Esquilache* (1988). En *Cárcel de mujeres* no hay adaptación ni inspiración posible de *La fundación*, ya que el texto teatral es muy posterior. Sin embargo, ambas obras juegan con la ilusión de fraternidad dentro de una cárcel. Buero y Molina nos presentan dos lugares apacibles que, poco a poco, se descubren como prisiones horribles.

La ilusión de fraternidad femenina se mantiene en el retrato de la enfermería, la maternidad y la consulta médica de la penitenciaría. En todas ellas, el cuidado y el mimo puesto por las autoridades carcelarias para mostrar el espacio como un lugar apacible se repite. Los niños de las presas son atendidos con diligencia por las enfermeras, se les da baños de sol y hasta caricias. Sin embargo, Josefina Molina insiste en desvelar que aquello sí es una cárcel: los barrotes se presentan en planos detalles e, incluso, utiliza dos veces el acercamiento con lentes zoom para enfocar las rejas.

Es aquí donde el posicionamiento de la cineasta se manifiesta más audaz, su idea no se trata de hacer un documental sobre el sistema penitenciario sino sobre las mujeres reas. Así, como descubrió Julia Lesage en el documental feminista anglosajón de los sesenta, estos formatos ofrecieron la posibilidad de crear nuevos discursos, una nueva representación de la mujer. Por primera vez en España, una mujer observa, realiza un documental sobre una cárcel y, a la vez, las reas comunes son las protagonistas y sujetos de su representación.

Esta transgresión con el lenguaje tradicional y patriarcal alcanza su momento máximo en la representación de las madres presas con sus hijos. Teresa de Lauretis ha explicado con claridad, basándose en Lévi-Strauss, que en los relatos fílmicos la mujer surge como “generadora de signos”. En la década de los cincuenta y en los primeros sesenta estos “signos” eran en el cine español claramente estereotipados y las escasas representaciones de delinquentes femeninas se daban solo a personajes extranjeras (Medina, 2000: 67). Sin embargo, Josefina Molina plantea como centro de su representación a mujeres enjuiciadas y condenadas y, a la vez, madres.

La imagen de la mujer que se ofrecía en el cine clásico basada en la “dualidad de los arquetipos judeo-cristianos (MARÍA-EVA)” (Siles, 2006: 52) queda, en este cortometraje, sustituida por una nueva representación: una heroína que al mismo tiempo es madre (MARÍA) y delincuente (EVA).

Este primer trabajo de Molina parece confirmar las teorías de Teresa de Lauretis: la mujer cineasta puede golpear el discurso hegemónico de tal modo que “crea las condiciones de visibilidad de un sujeto social diferente” (Lauretis, 1992: 17). El “sujeto social diferente” en este caso son las reas comunes españolas. Lógicamente esta valentía conllevó la incompreensión de la escuela y el suspenso académico.

4. Curso segundo: *La otra soledad y Aquel humo (que pasa)*

En el segundo curso académico Josefina Molina tuvo que enfrentarse con una serie de obstáculos complejos. En especial el bajo presupuesto para la compra de celuloide virgen y el casi inexistente fondo para la construcción de decorados. La directora realizó dos

cortometrajes para poder superar el segundo curso: *La otra soledad* (1965-1966) y *Aquel humo (que pasa)* (1966-1967).

Molina logró su mejor puntuación en la prueba de Historia del Cine. En el examen de dicha materia, la alumna describe la "Nouvelle Vague" con palabras de admiración:

Poco después veía Los 400 golpes de François Truffaut. Después de la profunda impresión que me causaba la película que cuenta lo que para el cine mundial la "nouvelle vague" iba a ser, no un movimiento que pronto perdiera eficiencia, sino algo parecido a lo que en su momento había significado el neorrealismo italiano. [...] por todas estas razones reitero mi admiración por los componentes de la nueva ola y mi agradecimiento por lo mucho que sus películas me han enseñado (Expediente administrativo, 1965-1967: 2-3).

Sus dos prácticas de segundo toman elementos de la "Nouvelle Vague". Los protagonistas son jóvenes incomprendidos que se oponen a sus padres y a la sociedad. De nuevo, la mirada de la directora se distancia del discurso hegemónico.

4.1. *La otra soledad*

De todas las prácticas de la E.O.C. realizadas por Molina, *La otra soledad* es la más feminista. La autora aborda directamente un de los tabús claves de la representación del cine clásico: "¿tiene derecho la mujer a desear sexual?" (Lauretis 1992: 157).

El presupuesto previo de rodaje, conservado en Filmoteca Española, es 20.000 pesetas (cantidad máxima ofrecida ese año por la E.O.C. para la producción). Más de la mitad del gasto se destina a la compra de material virgen. Uno de los grandes óbices a los que se enfrentaban los discentes fue a la escasez de celuloide del que disponían para filmar sus prácticas (archivo prácticas).

La otra soledad narra el sufrimiento de Mónica, una adolescente, que se encuentra enamorada de Antonio, el novio de su hermana. Ella oculta su sentimiento a unos y a otros y evita repetidamente explicar los motivos de su tristeza. Solo parece confesarse con una amiga (respetamos el formato de guion escogido por la autora en todas las citas a textos inéditos).

MÓNICA

Me gustaría morirme.

MARÍ LUZ *le echa un brazo por el hombro.*

MARÍ LUZ

No seas tonta, no llores más. ¿Quieres pipas? Están muy ricas. ¿Por qué no me cuentas lo que te pasa?

MÓNICA *niega con la cabeza, saca el pañuelo y suena.*

MARÍ LUZ

¿Sabes una cosa? A mí me da la impresión que esto de ser mujer es una lata. ¿Tú crees que dolerá mucho tener un hijo?

MÓNICA *se encoje de hombros y vuelve a sonarse.*

MARÍ LUZ

Hija, habla algo. A mí me da mucho miedo llegar a ser mayor, la gente mayor nunca está contenta.

MÓNICA

¿Tú crees que cuando nosotras tengamos hijas las comprenderemos o seremos igual que nuestras madres?

MARÍLUZ

Seguro que yo no seré como mi madre

(Expediente administrativo, 1965-1967: 54-32).

En el final de la práctica, la familia y Antonio viajan a la Casa de Campo. Mónica se queda a solas con el novio de su hermana. El espectador comprende que el amor es imposible. De regreso a la ciudad, avanzan primero los padres, después la hermana y Antonio y, rezagada, Mónica. La planificación de esta escena resulta interesante: en plano medio se retrata a la protagonista y luego en plano detalle y subjetivo de ella, se muestran las espaldas de Antonio y de la hermana: la pareja se abraza. De nuevo en plano medio, se muestra Mónica melancólica. El espectador comprende que Mónica está enamorada de Antonio. En la siguiente escena la familia toma una barca. Mónica está absorta, mira inerte al pantano y decidida se arroja al agua. En el plano final la joven se seca con una toalla. De fondo se oyen las recriminaciones de sus progenitores.

La otra soledad es una práctica poco frecuente en la E.O.C., Molina escoge un protagonista fuera del esquema prototípico del cine español de los cincuenta y sesenta: una adolescente mujer, es decir, un “sujeto social diferente”. Como indica Begoña Siles, que cita a Laura Mulvey, la estrategia de la representación patriarcal “se centra en la existencia de una dicotomía de la visión que concuerda con la bipolaridad desigual presente en el sistema sexo-género: masculino = sujeto activo, y femenino = objeto pasivo” (Siles, 2006: 49). Molina subvierte estos patrones y, ahora, es la mujer el sujeto activo, mientras que el hombre, donjuanesco, se ha convertido en el objeto pasivo. La directora se sitúa en el problema mismo del tabú de la representación del deseo femenino: ¿puede expresar su pulsión sexual una mujer? “el cine narrativo clásico como el cine de vanguardia se han desarrollado en una cultura basada tan sólo en la exclusión de todo discurso en el que pueda plantearse esa pregunta” (Lauretis, 1992:157). Así, el personaje de Mónica resulta un protagonista inquietante para el cine español de los años sesenta, pues desea y lucha por conseguir su objeto sexual (el novio de su hermana).

Molina toma, además, una perspectiva nueva. No se trata solo de representar un nuevo “sujeto diferente”, la mujer que desea, sino también de utilizar un nuevo modelo de narración. Frente al ímpetu de la narración de los cortometrajes de la E.O.C. plagados de muertes, asesinatos, persecuciones y violaciones, la práctica de esta directora solo se basa en miradas, silencios y tiempos muertos. La transgresión es enorme ya que supone una ruptura mayor. Ante el modelo de héroe masculino y acción violenta hacia el otro, Molina nos plantea un modelo de heroína femenina, no violenta hacia el otro y que no pretende imponer su deseo.

Pilar Pedraza ha mostrado cómo el cine clásico de Hollywood tuvo que construir complejas metáforas para mostrar el deseo femenino. Estas casi siempre concluían con mujeres diabólicas o vampirasas (Pedraza, 2004: 317). La protagonista de Molina no es en

absoluto de este modo. Su deseo sexual y su frustración solo son padecidos por ella misma. A pesar de la brevedad de la pieza, Mónica es una de las protagonistas femeninas más interesantes de esta directora.

No extraña que la mirada feminista de *La otra soledad* tuviese una durísima evaluación. Los profesores de la E.O.C. suspendieron el ejercicio de Josefina Molina con un cuatro. El cortometraje representaba un enfoque inquietante dentro de un universo tan masculino como era el cine español de los sesenta. Su pésima evaluación en la E.O.C. solo es comprensible al entender que esta mirada feminista suponía una ruptura con el modelo icónico de la institución.

En 1966, mientras se concluye *La otra soledad*, Josefina Molina colabora con Pilar Miró en la escritura de un libro: *Lecciones de Belleza*. Este texto fue publicado en la editorial Castilla y bajo el pseudónimo de Natacha. El texto se escribió en agosto según declaró Pilar Miró (Pérez, 1992: 38). En ella las dos cineastas se reúnen para realizar un “trabajo comercial por encargo de Manuel Alcántara” (email de Josefina Molina al autor del artículo). Aunque el libro poco sirve para analizar las prácticas de la autora, sí hay una frase en el prólogo que parece encajar directamente con Mónica, la protagonista de *La otra soledad*:

A menudo hemos tropezado con chicas excelentes que producían una impresión desastrosa no sólo a los hombres sino también a las demás mujeres, [...] Así hemos encontrado muchas chicas introvertidas, solitarias, depresivas, que se daban cuenta de que los demás las compadecían, o se reían de sus defectos, y arrastraban como una maldición su complejo de inferioridad. Pensábamos entonces en lo muy desamparadas que se encontraban entre la gente (Miró y Molina, 1966: 9-10).

4.2. *Aquel humo (que pasa)*

Tras el fracaso académico anterior Josefina Molina parece aceptar el sistema tradicional de representación de la E.O.C. y planea una práctica que encaja a la perfección con el modelo patriarcal. Se conservan tres versiones distintas de *Aquel humo (que pasa)*. Todas ellas fueron escritas por Josefina Molina en colaboración con Romualdo Molina. Las dos primeras son duramente criticadas por los tutores. Estos recomiendan que se reduzca en varias páginas el libreto (Expediente administrativo, 1965-1967: 14).

Según el presupuesto definitivo conservado en el archivo de la E.O.C. la práctica costó: 19.935 pesetas de un presupuesto máximo de 20.000 ptas. (Expediente administrativo, 1965-1967: 7). Si comparamos el presupuesto de *Aquel humo (que pasa)* con el de su prueba anterior, observamos que se aumentó considerablemente la partida de material virgen. Sin embargo, el cortometraje se alargó más de lo esperado por la directora y la autora se quedó sin celuloide, por ese motivo se recurrió a la compra de material extra fuera de los cauces académicos.

Se conserva una carta del Jefe de Estudios, A. Juderías, que protesta porque Josefina Molina ha comprado este material extra. El tutor explica que la autora ha adquirido al menos 265 metros de celuloide y añade: “Deseo poner de manifiesto la irregularidad que supone la venta de material virgen en la propia Escuela (...) con el evidente perjuicio para aquellos directores que por su situación económica tengan que limitarse al material previsto” (Expediente administrativo, 1965-1967: 7). La E.O.C. ignora la falta y no expedienta a la autora por esta compra.

La práctica conclusa se diferencia mucho de las primeras versiones de guion. En el proceso de síntesis y en el montaje se han elaborado cambios muy significativos. Para su análisis nos centramos solo en el cortometraje montado y no en los textos previos. El primer cambio fundamental es el título de la misma. En todos los expedientes se nombra como *Aquel humo gris que pasa*. Sin embargo, en la práctica el cartón inicial la titula *Aquel humo gris*. El cambio es menor, pero no insignificante, ya que en los libretos a esta frase se le añade un pie de página indicando el autor: Bertolt Brecht. Se trata en realidad de una cita de la obra *La buena persona de Sezuan* (*Der gute Mensch von Sezuan*).

El cortometraje de Josefina Molina narra la fuga de un joven, llamado Ricardo. La trama comienza con el conflicto en marcha, es decir, el chico huye en un tren. La planificación es compleja, con continuos saltos temporales retrospectivos y se ajusta al esquema narrativo de la E.O.C.: protagonista hombre, suceso violento —robo—, descubrimiento sexual (de protagonista masculino) y captura.

Aquel humo gris (que pasa) logra una gran solvencia técnica. Los planos presentan un encuadre ajustado y preciso. La calidad fotográfica es más que aceptable para un ejercicio estudiantil. Muy posiblemente estos aciertos se deban a la participación en el equipo de fotografía de Julio Madurga.

El rodaje se produce en abril de 1967 sin incidencias graves pero en el montaje surgió un problema entre Josefina Molina y la profesora de montaje, Ana María Romero Marchent. La estudiante se encontraba descorazonada y ante las imposiciones de la tutora exige un cambio de montador. Así lo indica en carta dirigida a la Dirección. Al día siguiente Inspección de Prácticas remite una carta a la Dirección, en la que notifica que Josefina Molina no acudió sola a la escuela, sino con alumnos y gente de fuera de la institución, la cual representa un “salto en la normativa” (Expediente administrativo, 1965-1967: 13). La E.O.C. no sanciona a la directora y permite que se remonte el ejercicio como deseaba la realizadora.

Sin embargo, los problemas con *Aquel humo gris* se mantienen. Los cambios efectuados en el montaje y el retraso en el laboratorio en realizar la primera copia standard hacen que la práctica no esté concluida en fecha. Un retraso administrativo impide su evaluación hasta la primavera de 1968. Los miembros del tribunal se reúnen el 7 de mayo y aprueban a la autora en las tres disciplinas.

Josefina Molina se personó al día siguiente en la escuela y se matriculó, ya que tenía derecho a hacerlo, del curso 1967-1968, sin embargo esta matrícula solo fue un símbolo ya que el calendario de prácticas había sido repartido y carecía de posibilidades de preparar un cortometraje final. Así que no será hasta el curso 1968-1969 cuando Josefina Molina aborde su tercer curso de la escuela.

Aunque *Aquel humo gris* es un ejercicio con un acabado técnico y formal mejor que el de *La otra soledad* pero su contenido resulta menos novedoso y combativo. Todo lo contrario que en la práctica anterior, Molina se ha posicionado dentro del lenguaje tradicional y patriarcal. El evitar que la protagonista de su obra sea una mujer parece no una casualidad sino una causalidad. La pésima puntuación de *La otra soledad* le lleva a plantear un ejercicio opuesto.

La mujer ya no es el sujeto en ningún momento, sino que vuelve a ser el objeto de la narración. De nuevos surgen las dicotomías que plantea Begoña Siles: María o Eva. En *Aquel humo gris* las mujeres son madres o prostitutas: la madre del protagonista, la meretriz a la

que paga por su primer encuentro sexual. La mujer deja de ser un “sujeto diferente” para ser el estereotipo que encaja en los iconos clásicos.

Es cierto que el joven héroe de la práctica se enfrenta con su padre, lo mismo que hace Mónica. Pero mientras que en la primera práctica esta lucha es silenciosa, por espacios domésticos y se manifiesta solo con gestos débiles, en *Aquel humo gris* el héroe, roba, miente, huye y corre. La actividad se vuelve frenética y masculina.

En las dos propuestas primeras, ambas suspensas, la cineasta había optado por rodar detalles, gestos y evitar de los acontecimientos narrativos bruscos como robos, fugas, violaciones. Su representación suponía una quiebra. Sin embargo, *Aquel humo gris* encaja en el modelo de representación de la escuela, hay un robo, una cita con una prostituta, una confesión y un sentimiento culposo perdonado por un sacerdote y una persecución policial. La mirada de mujer que ofrecía la directora ha quedado desdibujada.

Las dos prácticas que realizó Josefina Molina en el curso segundo sirven como ejemplo y contraejemplo de la representación de la mujer desde una perspectiva feminista y desde un modelo tradicional masculino. Igual que no sorprendió el suspenso de la práctica anterior, tampoco extraña que los profesores optasen por aprobar *Aquel humo gris (que pasa)*.

La calificación de estos trabajos parece confirmar la extraordinaria dificultad de la mujer como directora en la industria fílmica. Para lograr aprobado, debe renunciar a su modo de representación y adaptarse al esquema patriarcal. Es decir, la lucha feminista no está solo en el discurso, sino en la carrera misma de esta directora. En palabras de Siles, que se refiere al trabajo de todas las cineastas, “Hacer visible lo invisible es una metáfora ideal no sólo para arrojar luz sobre la imagen de la mujer e los con/textos fílmicos sino para alumbrar el hacer de las directoras dentro de la industria cinematográfica” (Siles, 2006: 98).

5. Tercer curso: melodrama infernal

En el curso de 1968-1969 se inició un nuevo cambio de estudios en la E.O.C. Todos los alumnos de dirección se vieron implicados en este suceso. Josefina Molina e Iván Zuleta lograron que sus prácticas figurasen como ejercicios del curso 1967-1968, mientras el resto de la promoción (Antonio Lara, Cecilia Bartolomé, Patricio Guzmán, Manuel Gutiérrez, Bernardo Fernández, Manuel Revuelta y Mario Gómez Martín) tuvo que cursar el nuevo plan y sus pruebas se clasificaron en el año académico 1968-1969. A esta decisión administrativa se debe que la primera diplomada mujer en dirección fuese Josefina Molina y no Cecilia Bartolomé, según carta de J.J. Baena, (Expediente administrativo, 1968-1969: 23).

Melodrama infernal es una práctica acorde con el estilo de su promoción de E.O.C. La directora y guionista parece influida por los gustos de Antonio Lara, Iván Zulueta y Claudio Guerin ya que escoge como inspirador de su historia a Ray Bradbury, el autor favorito de los alumnos citados.

Josefina Molina y Romualdo Molina coescriben el guion y sus diversas versiones. Al igual que en su ejercicio anterior tiene problemas por la larga extensión de su propuesta. En el archivo de la E.O.C. se conservan las siguientes críticas:

Profesor D. José Luis Borau: Molina, deberá realizar un segundo tratamiento menor. Los repartos son menores y bastaría con que discutiese su trabajo con el profesor de guión

correspondiente. [...] Sin firmar: Parece realizable fácilmente. Completo en nuestros propósitos de incluir ext. Naturales y decorados. Solo es aconsejable prestar especial atención a la 1.º la presencia de niños en el guión aconsejo rodar los exteriores e interiores de niños con sonido directo (Expediente administrativo, 1968-1969: 12-13).

Las sugerencias conservadas no abordan cuestiones narrativas, sino que se centran principalmente en problemas de producción. Una vez entregada la segunda versión, la autora recibió comentarios similares:

José Luis Borau: Se ha partido de dos historias diferentes de Ray Bradbury y al cabo de varias redacciones del guión, sigue advirtiéndose esta falta de unidad de origen. En la versión actual, hay varias escenas o secuencias excesivamente morosas e inconcretas (9,10) y no acaba de comprenderse claramente la relación de algunos personajes entre sí, como el marido de Elena y la criada. Convendría intensificar la acción, quizá despojándola de matizaciones inútiles (Expediente administrativo, 1968-1969: 15-16).

Melodrama infernal narra la historia de una anciana, Elena, que vive en una vivienda a las afueras de la ciudad. La mujer se encuentra recluida y solo tiene contacto con la realidad por medio de una criada. Ambas conviven en tensión, desde el principio de la historia comprendemos que Elena sufre algún trastorno mental y habla con su marido muerto. La narración cambia cuando entra en escena un grupo de niños que se encuentran con la anciana. Estos charlan con ella. Elena los trata con ternura, pero los chicos se muestran nerviosos, traviesos e, incluso, groseros. Ellos cuestionan a la anciana cuando ella les dice que también fue niña. La trama de la historia se basa en cómo la mujer intenta demostrar que ha sido una cría de seis años. Elena les entrega objetos de cuando era pequeña: muñecos, fotografías y vestidos. Pero los niños no la creen y queman los juguetes. Ella queda desolada.

La historia se basa en uno de los capítulos de *Dandelion Wine*, en concreto en el dedicado a la anciana Helen Bentley. Este libro se tradujo y se publicó en España como *El viento del estío* en 1957. Las diferencias entre cortometraje y narración son mínimas hasta la secuencia final. En la película, la anciana se horroriza y al ver cómo los niños destruyen sus cosas se desespera en la tristeza. Sin embargo, en la novela de Bradbury hay un giro magistral. La anciana piensa qué consejo le hubiese dado su amado, el Sr. Bentley, y el fantasma de este, le recomienda que acepte a los niños, que se olvide de su pasado. Así, cuando los niños regresan a la casa, ella les ayuda a quemar sus objetos personales y les confiesa a ellos que siempre ha sido una anciana:

- ¿Cuántos años tenía hace cincuenta años?
- Setenta y dos.
- ¿Nunca fue joven, no es cierto, y nunca usó cintas y vestidos como éstos?
- No.
- ¿No tiene nombre?
- Mi nombre es señora Bentley.
- ¿Y siempre vivió en esta casa?
- Siempre.
- ¿Y nunca fue bonita?
- Nunca.

—¿Nunca en un millón de trillones de años?

—Nunca ni en un millón de años (Bradbury, 1957: 132).

La práctica de Molina está ejecutada con una gran libertad de estilo, tanto formal como narrativamente. Existen muchas escenas que se derivan de la trama principal y también recursos técnicos y estéticos novedosos. Uno de ellos es el uso de los títulos de cartones o subtítulos. En una de las secuencias la anciana recuerda a su marido y dice: “Mi marido fue un santo”. A la vez sobreimpreso se lee: “En realidad era un granuja”.

Algo parecido ocurre con una larga escena muda entre dos niños. Los chicos gesticulan y hablan, pero no oímos lo que dicen. En subtítulos se nos reproduce los diálogos. Esta escena tan novedosa, y que podría entenderse como una continuación del recurso estilístico anteriormente citado, se debe a problemas técnicos con el doblaje y los “takes”. Durante la posproducción, Josefina Molina comprendió que el sonido de la escena era inservible. Por ese motivo optó, solo como solución eventual, por editar la escena e incluir subtítulos. La autora en carta a la dirección ruega que le autoricen a cambiar la escena y realizar el doblaje, pero la institución considera concluida la práctica y no le permite los cambios (Expediente administrativo, 1968-1969: 25-29).

La producción de la película se calculó en 70.000 pesetas. Las partidas más importantes eran las dedicadas al material virgen y al laboratorio que superaron el 50% del presupuesto inicial, este no se cumplió y la práctica costó cerca de 110.000 pesetas (Expediente administrativo, 1968-1969: 34).

Aunque los cortos de la E.O.C. carecían de proyección, *Melodrama infernal* se distribuyó en cine-clubs. Uno de estos pases se realizó de forma conjunta con *Luciano* de Claudio Guerin Hill. Dicho acto se produjo en Sevilla en el cine club Vida el 23 de febrero de 1973 y tuvo, según la prensa del momento cierto éxito (*Abc-Sevilla*, 24/02/1970).

A pesar de que *Melodrama infernal* puede parecer un práctica menor en contenido no lo es. Uno de los temas centrales del discurso feminista es la representación de la mujer como sujeto y no como objeto. Es obvio como sostiene Owens que la historia del Arte está llena de imágenes de mujeres —objeto—, pero carece de mujeres activas de mujeres protagonistas —sujeto— (Owens, 2002: 96).

En este sentido el ejercicio final de Molina se posiciona como una pieza evidente, la mujer no es un objeto de contemplación para el ojo masculino, sino un sujeto de la acción. No se trata de representar a una mujer en su plenitud sexual o a una adolescente bella, sino a una anciana enferma. Frente al discurso de la mujer deseada o deseable para el espectador masculino, se presenta una mujer anciana como única protagonista de la narración.

De nuevo el protagonista femenino es un “sujeto social diferente” un prototipo de mujer que no encaja ni en “María” ni en “Eva”. Una anciana solitaria que no es ni dañina ni piadosa sino simplemente una mujer enferma. Así la mirada feminista de la obra parece oculta, parece velada y solo se contempla en lo invisible, no en la acción o en el acontecimiento sino en el modo de la representación de estas mujeres.

En la documentación de la E.O.C. se conservan varias cartas de la cineasta que muestran su agotamiento con la burocracia y sistema escolar. *Melodrama infernal* hay que entenderlo como una obra de trámite, el verdadero objetivo de Molina era lograr el título de Diplomada en Dirección y ser la primera mujer que lograra egresar en la escuela:

Ya había dejado de tomarme (la E.O.C.) en serio. Tenía prisa, quería mi título aunque era consciente de lo poco que valía y entrar así definitivamente en la profesión, pero la Escuela no era fácil y el hecho de que todavía ninguna mujer hubiera salido titulada en Dirección no ayudaba, precisamente, a tener muchas esperanzas (Molina, 2002: 56).

6. Conclusiones

La revisión del análisis de la documentación inédita custodiada en la Filmoteca Española, en el Archivo General de la Administración y las prácticas conservadas de la E.O.C. nos permiten acercarnos al proceso de formación y aprendizaje de Josefina Molina. Así se encuentra una mirada propia y feminista diferenciada del resto de compañeros de la escuela E.O.C.

En sus tres primeras prácticas, *Cárcel de mujeres*, *La otra soledad* y *Aquel humo gris (que pasa)*, la cineasta aborda conflictos propios y cercanos al universo de la "Nouvelle Vague": el enfrentamiento entre generaciones, la ruptura de la tradición y la lucha con la sociedad. Especialmente interesantes son *Cárcel de mujeres* y *La otra soledad* donde la autora toma una posición feminista ante el discurso de representación patriarcal. El primero de ellos es el único documental rodado en una prisión femenina durante el franquismo que no tuvo ningún tipo de censura previa o a posteriori. Aunque esta práctica es silente, la cineasta nos presenta un retrato fiel y humano de las presas y sus hijos.

La otra soledad es uno de los ejercicios más valientes rodados en la escuela. Su mirada es claramente la de una mujer. La protagonista es una joven que descubre su sexualidad y busca su propio modelo. El posicionamiento de la directora es novedoso y rompedor con el esquema masculino de representación. Sin embargo, los profesores de la institución cercenaron este camino y esta búsqueda. La práctica fue suspendida y enjuiciada con dureza.

Tanto *Aquel humo gris (que pasa)* como la práctica final *Melodrama infernal* presentan a una directora segura en la planificación y arriesgada en la puesta en escena. Además, estos ejercicios nos acercan al primer proceso de adaptación de la directora.

Esta investigación muestra cómo tres de las primeras obras de Josefina Molina se centran en la representación de un "sujeto social diferente", es decir, de mujeres distintas a los estereotipos del cine español de la década de los cincuenta y sesenta. Se detalla el esfuerzo de la cineasta por crear una mirada de mujer sobre temas poco o nada tratados como las reas comunes, el deseo sexual femenino en la adolescencia o la senectud.

El análisis de los años de estudio y formación de Josefina Molina en la E.O.C. nos permite entender y comprender mejor el inicio de una de las trayectorias fundamentales para la incorporación de la mujer en la realización televisiva y en la dirección cinematográfica en España.

Las primeras prácticas de la E.O.C. de Josefina Molina suponen un doble quebrantamiento en el discurso tradicional del cine español: ella se posiciona como sujeto de la industria, al ser guionista y directora, y a la vez sitúa a sus protagonistas femeninas como sujetos del relato y no como objetos de contemplación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANZUBIA-COB, A. y CASTRO-DE-PAZ, J. L. (2010). "Desmontando el discurso televisivo: Luciano (Claudio Guerin Hill, 1964-1965)". *Zer, Revista de estudios de comunicación* (Bilbao) 29, 13-30.
- BLANCO, L. (1990). *I.I.E.C. y E.O.C. Una escuela para el cine español*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- BRADBURY, R. (1957). *El vino del estío*. Barcelona: Minor.
- DELTELL, L. (2009). "Antonio Lara director de cine". En *Antonio Lara, la enseñanza de la imagen*, E. C. García-Fernández (ed.), 231-243. Madrid: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1.
- GARCÍA-FERNÁNDEZ, E. C. (ed.) (2004). *Torán, escritor de luz*. Madrid: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1.
- GREGORI, A. (2009). *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra.
- LAURETIS, T. de (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- LESAGE, J. (1974). "Feminist film criticism: theory and practice". *Women and Film* 5, 12-20.
- LLINÁS, F. (ed.) (1999). 50 años de la Escuela Oficial de Cine/ Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Madrid: Filmoteca Española.
- MEDINA, E. (2000). *Cine negro y policíaco español en los años cincuenta*. Barcelona: Laertes.
- MIRÓ, P. y MOLINA, J. (1966). *Natacha, lecciones de belleza*. Madrid: Editorial Castilla.
- MOLINA, J. (2002). *Sentada en un rincón*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- OWENS, C. (2002). "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo". En *La posmodernidad*, H. Foster (ed.), 43-47. Barcelona: Kairós.
- PEDRAZA, P. (2004). *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar-Intempestivas.
- PÉREZ-MILLÁN, J. A. (2007). *Pilar Miró. Directora de cine*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- SILES, B. (2006). *La mirada de la mujer y la mujer mirada (En torno a Pilar Miró)*. Bilbao: Universidad País Vasco.
- VV.AA. (2001). *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*. Barcelona: La Fábrica— L'alternativa.
- _____. (1963-1969). *Expedientes administrativos: promoción e ingreso 1963. Primer curso: 1963-1964 y 1964-1965. Segundo curso: 1965— 1967. Tercer curso: 1968-1969*. Madrid: Archivos de la Escuela Oficial de Cine (Documentación inédita).
- _____. (1969). *Melodrama infernal*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración Número de expediente: 60449. Signatura: AGA 36,04257 (Documentación inédita).

Recibido el 29 de enero de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.