

EL TRABAJO ESCÉNICO DE JOSEFINA MOLINA: LA VOZ DE LA MUJER MÁS ALLÁ DE LO AUDIOVISUAL

MARGARITA DEL HOYO VENTURA
Universidad Internacional de La Rioja
Instituto del Teatro de Madrid

1. Introducción

Ojos tímidos, boca fina, rostro apacible. Eso es lo que me sugieren las imágenes de Josefina Molina halladas en los documentos, en papel o en pantalla. Una mujer que a simple vista podría parecer casi débil, si nos apoyamos en esos absurdos tópicos que la cultura de la imagen nos ha dejado sobre los cánones físicos.

Josefina Molina. Leo sobre ella, estudio sobre ella, analizo su trabajo. Y no deja de sorprenderme. Se ha convertido en objetivo e inspiración, en referencia, en modelo. Josefina Molina, esa voz femenina en un mundo de hombres: directores hombres, realizadores hombres, productores hombres, guionistas hombres. No somos conscientes, las mujeres hoy, de la importancia de todo lo que hizo, de su legado. Resulta inevitable abordar su trabajo, su recorrido, sin referirse a esa faceta de mujer pionera, de rompedora de barreras invisibles y aceptadas en un mundo cuyas huellas seguimos viendo hoy.

El estudio de Josefina Molina que aquí se aborda tiene como objeto detenerse en su aportación en los escenarios a partir de algunos títulos que dirigió, buscando para ello un equilibrio

entre el análisis de los espectáculos y la búsqueda de su voz como creadora de historias, fundamentalmente, desde el lenguaje audiovisual. No se trata de un recorrido por todos los trabajos escénicos que asumió, sino de un viaje por aquellos que supusieron algo importante tanto para ella como para la escenificación española.

La selección de las escenificaciones se ha justificado durante el propio proceso investigador. En ella hay títulos que forman parte de la historia de este país como *Cinco horas con Mario*, de Delibes; textos clásicos, como *No puede ser... el guardar a una mujer*, de Moreto, o *La lozana andaluza*, de Delicado, y contemporáneos, como *Las últimas horas de Emmanuel Kant...*, de Alfonso Sastre. Todos ellos se estudian dentro del contexto que llevó a la directora a abordar esa dirección, y como prolongación de un lenguaje creador que va más allá de los cuestionables límites entre escenario y cámara.

2. Los primeros años

La amena lectura de *Sentada en un rincón*, ese relato sobre su vida que se publicó en el marco de la Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI), aporta, desde la sencillez de la narración, multitud de datos sobre la infancia y primera juventud en su Córdoba natal. Una Córdoba metida ya en la guerra —nació en 1936—, llena de la miseria y el hambre que familiarizaron a Josefina y a su hermano con el dolor y la angustia. Un paisaje de la infancia que ella no narra desde el trauma y del que rescata luces hermosas, como los primeros contactos con las películas en un *Cine Nic* que olía a lámpara caliente, o las primeras experiencias como espectadora de Harold Lloyd, Buster Keaton, El Gordo y el Flaco o Tarzán. Los libros también nutrieron su deseo de contar historias. Se adivina en su relato,

tras las breves alusiones a estos años de infancia, una importante dedicación de los padres a sus hijos y una influencia fundamental: cine y libros como medicina para combatir las secuelas de la guerra, los horrores de la represión y la precariedad.

Es posible rastrear en los primeros capítulos de *Sentada en un rincón* una serie de recuerdos basales en la configuración de la personalidad creativa de Josefina Molina: el impacto que le causó *El río* de Jean Renoir, que le ayudó a tomar la decisión de querer hacer cine; su experiencia en las Damas Auxiliares de la Cruz Roja como voluntaria o en el Servicio Social y sus primeras andanzas en esos años vitales de búsqueda de identidad —y en aquel momento, de respiraderos de libertad— en el Cineclub Senda, rodeada de incipientes intelectuales —entre ellos el doctor Carlos Castilla del Pino, que sería su amigo de por vida—.

Su primera experiencia teatral tuvo lugar precisamente en ese contexto de anhelo de aires nuevos, rodeada de amigos que, como ella, deseaban cambiar las cosas. Para ello, no eligieron un texto más adecuado que *Casa de muñecas*, que aburrió a todos —salvo familiares y amigos— y que fue el debut de Josefina como directora. A pesar de ser un grupo absolutamente *amateur*, no se achicó con el repertorio elegido tras el texto de Ibsen: Osborne, Shaffer, Sastre...

Años de ansias de algo distinto, de cuestionamientos, de asideros a los que aferrarse como única vía de escape ante el aire asfixiante de la provincia. Años en los que Josefina ve cómo se va formando una identidad que no va a poder desarrollarse en el entorno que la rodea. La decisión de presentarse a las pruebas de acceso de la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid fue, sin duda, la más importante de su vida profesional, dispuesta por fin a dedicarse por completo a construir su propia voz.

Acercándonos ya a la configuración de sus claves poéticas, la autora reconoce su eclecticismo frente a las modas

cinematográficas del momento, así como la influencia fundamental que sobre ella tendría Claudio Guerin, al que conoció en la Escuela y con quien mantuvo una profunda amistad hasta la muerte accidental de él¹.

En los primeros años en los que trabajó como ayudante de Guerin en la Segunda Cadena de Televisión Española, retomó la relación con las obras dramáticas, aunque limitada al ámbito del teatro rodado para ese medio. *Ricardo III* y *Fausto* fueron los textos que permitieron a Josefina avanzar en su formación como directora al lado de Guerin: de él absorbió su forma de dirigir a los actores. Enseguida, ya como directora de documentales, pudo evolucionar hacia cuestiones de narrativa visual que sin duda son rastreables en su trabajo escénico, como el ritmo rápido, la creación de atmósferas o la búsqueda del juicio crítico del espectador a partir de determinados recursos dramáticos.

Ya egresada de la Escuela, y con la consciencia de que el director de cine es ante todo un coordinador de esfuerzos, asumió la dirección de textos dramáticos de nuevo para la Segunda Cadena de la Televisión Española. Para ello, tuvo que adentrarse en cuestiones dramáticas de cierta dificultad, como la adaptación de textos narrativos en *La metamorfosis*, de Kafka o en *El hundimiento de la casa Usher*, de Poe. Para ella, la Segunda Cadena de la Televisión Española debía ser «un terreno abierto a experiencias, transformaciones y novedades» (Molina, 2000: 61). Estos trabajos fueron fundamentales en el perfeccionamiento de las adaptaciones del texto dramático a la imagen, y sirvieron a Molina para profundizar en estructuras dramáticas

¹ «[...] El 16 de febrero de 1973, rodando uno de los últimos planos de una película muy por debajo de su talento, dio un paso en falso, resbaló y cayó al suelo desde la torre de la iglesia de Noya, a veinte metros de altura.

Murió un viernes a las tres y media de la tarde. Le velamos el sábado y le enterramos el domingo. El lunes a las seis de la mañana salía yo de mi casa para ir a 'El Quexigal', una finca (...) donde empezaba a rodar mi primera película. Iba atiborrada de tranquilizantes y en estado de sonambulismo y, aún hoy, me es difícil comprender cómo pude hacerlo» (Molina, 2000: 54).

y familiarizarse con la dirección de actores. «Una adaptación te da pie a recrear, cortar y añadir lo que crees conveniente y, sobre todo, te permite una interpretación personal (...). La materialización de la historia ya no es cosa de la imaginación del autor, sino de la del director. *Realizar* es hacer realidad, y la realidad es siempre más concreta y limitada que la pura fantasía subjetiva» (Molina, 2000: 64).

3. *Cinco horas con Mario*²

Las diversas experiencias en televisión y en cine, así como el lazo con el teatro desde el *amateurismo* primero y desde el plató después, van consolidando a Josefina Molina como una directora cada vez con más herramientas. Las necesarias para que, en 1979, reciba la propuesta de dirigir *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, como monólogo teatral, de parte de la actriz Lola Herrera y del productor José Sámamo. Es de suponer que en aquel momento ni Josefina Molina ni sus dos compañeros de viaje sabrían lo que este trabajo significaría en sus vidas personales y profesionales. De las notas recogidas por Sámamo que Molina integra en *Sentada en un rincón*, destacamos estas reflexiones:

Lola abarrota a diario el Teatro Barcelona. Al mismo tiempo, empieza a sufrir una profunda crisis íntima de identidad. Se empieza a dar cuenta del paralelismo existente entre ella y Carmen Sotillo. Este personaje, al que da carne y voz todos los días en funciones de tarde y noche, empieza a explicarle su vida. Josefina y yo somos conscientes de ese proceso y estamos cerca de ella. Las re-

² Agradezco al Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) la cesión de las fotografías de los montajes que ilustran el texto.

laciones laborales que nos unen empiezan, poco a poco, a derivar hacia auténtica amistad (Molina, 2000: 87).

¿Qué atrajo a Josefina Molina de este texto? La palabra de Delibes, de la que ya había disfrutado en su trabajo televisivo sobre *El camino*, fue sin duda un importante incentivo, al que se ha de sumar el haber dirigido a Lola Herrera anteriormente o el desafío de poner en escena una obra en formato de monólogo. Pero más allá del reto en cuanto a la estructura, lo que atraía a Molina era todo lo que significaba el personaje de Carmen Sotillo:

Para mí, *Cinco horas con Mario* era fundamentalmente el grito de una mujer a la que nunca se había escuchado, magistralmente recogido por Delibes. Un grito contradictorio pero necesario, similar al que colectivamente se estaba dando desde el feminismo de los años de la Transición. Por eso teñí el escenario de color violeta y por eso —con ayuda de Rafael Palmero— el decorado era de tela y formas cúbicas. Como el de un ataúd por dentro, pues para mí en la obra no había un solo cadáver, el de Mario, sino dos. El otro era el de una forma de mujer que tenía que desaparecer necesariamente (Molina, 2000: 89).

El viaje de Lola Herrera y la mencionada crisis en la que se sumerge a partir de su identificación con el personaje de Delibes va más allá del devenir personal de esta actriz. Josefina Molina, primera mujer que finaliza los estudios de cinematografía en España, que lucha por abrirse camino en un mundo profesional monopolizado por hombres en unos años tan complicados política y culturalmente, sin duda dialoga a la perfección con este personaje, no por identificación sino por la necesidad de dar voz a esta mujer, víctima de una sociedad, de una educación y de una época, que hicieron de ella la frustración hecha

persona, como se recoge en la entrevista a la actriz en el programa de televisión *Atención obras*, con motivo de la reposición del montaje en 2016. Es en esta obra de plena madurez donde la voz de Molina emerge con fuerza poderosa en el panorama teatral español; la audacia de abordar un monólogo se apoya en la contundencia de la directora; en *Cinco horas con Mario* convergían tres voces, la de Carmen Sotillo, la de Lola Herrera y la de Josefina Molina, en un magnífico ejercicio de simbiosis entre ficción y realidad.



Cinco horas con Mario. CDAEM

Desde el punto de vista del análisis del espectáculo, nos encontramos ante una propuesta sobria, capaz de conjugar el realismo interpretativo y el referencial en el uso del espacio escénico y los objetos —la mesa, los libros, las sillas, la indumentaria—, con la estrategia conceptual a la que aludían las anteriores palabras de la directora: un color morado, connotativamente relacionado

con el feminismo, pero que a la vez sugiere luto, dolor y muerte; un ataúd situado en el centro mismo del escenario como síntesis de la obra, como signo que nos habla tanto del cadáver de Mario como de la necesidad de finalizar con esa mujer que es Carmen Sotillo. Un pacto de ficción apoyado rotundamente en el monólogo como forma teatral que conlleva la distancia necesaria para suscitar la reflexión.

El espectador se encuentra así ante la verbalización del descontento, el dolor, el reproche, el tabú, el prejuicio y es instado a conmoverse con Carmen, a sentir compasión de ella, pero también a posicionarse, a conocer las muchas causas que han hecho tanto de ella como de Mario un ejemplo de una sociedad dañada. La perfecta comunicación Herrera-Molina permite que podamos ver tras la actriz la voz de la directora, su realidad, su punto de vista.

Es interesante valorar qué relación se crea hoy con este monólogo y este personaje; y es procedente, ya que, más allá de lo que las memorias de Josefina Molina nos dejen ver sobre qué supuso para ella este trabajo, a él ha vuelto en ocasiones posteriores, tanto con Lola Herrera como con Natalia Millán en el año 2011. La crítica deja afirmaciones interesantes sobre la vigencia del mismo, más allá del contexto político en que fue creado:

Las palabras que escribió Delibes siempre van más allá de lo que dicen, por eso, el personaje de Menchu, visto desde hoy, crea a la vez ternura y rechazo, comprensión y repudio. No importa tanto ahora para el espectador el marco político del franquismo, sino cómo se interiorizaron las ideas de un sistema (machista, discriminatorio, esterilizador) que trabajaba por la infelicidad de estos seres.

El público de hoy ríe en algún momento de la función por las manifestaciones de una forma de ser y pensar que ahora pueden

parecer exageradas y hasta caricaturescas; esas risas son un fresco testimonio de cómo ha cambiado la sociedad española cincuenta años después de la fecha en que el escritor situó la acción, y puede interpretarse que el velatorio lo es también de toda una época felizmente pasada (...). Algún aspecto estético del montaje puede que haya envejecido, pero las líneas de dirección marcadas por Josefina Molina funcionan a la perfección en este reencuentro tantos años después³.

En el programa de RTVE *El ojo crítico*, la entrevista en directo a la actriz y a la directora en 2018 nos deja ver de nuevo el éxito de taquilla y público que supuso la reposición, esta vez con la actriz que lo estrenó. Al respecto, Molina afirma que la buena acogida se debe «a una mezcla: Delibes, *Cinco horas*, Lola Herrera (...) Sí, Lola tiene mucho tirón».

La actriz, por su parte, añade que lo que más le atrae «es el texto, el texto en sí, que nunca pude imaginar que tuviera tanto fondo, tantos pasillos secretos, siempre encuentro algo, y a veces mucho... pero lo encuentro de la mano de Josefina, claro está».

Y según ambas, el tiempo ha jugado a favor de la obra, del entendimiento del personaje: la época queda hoy más lejana, y esto sin duda modifica la recepción del espectáculo; pero por eso mismo, quizá gana en universalidad, casi en epicidad: un viaje a una forma pasada de vivir que induce, sin lugar a dudas, a la reflexión. Josefina Molina se convierte, a partir de *Cinco horas con Mario*, en una sólida directora de teatro, capaz de dominar el lenguaje escénico como ya dominaba el televisivo y el cinematográfico, dispuesta a unir elementos de ambos, lenguajes que no concibe como excluyentes sino como similares, herramientas semejantes para abordar el objetivo de contar historias con diferentes medios. La cercanía entre cámara y escenario está en la

³ La valoración del crítico puede cotejarse en el visionado del documento conservado en el Centro de Documentación Teatral.

génesis de *Función de noche* (1980-1981)⁴, consecuencia artística y personal de *Cinco horas con Mario*, y vínculo íntimo entre Lola Herrera, José Sámamo y Josefina Molina:

10 de octubre de 1980. Comemos juntos, Lola, Josefina y yo, en Madrid. Lola nos habla del proceso de su crisis y, ya muy conscientemente, de la relación Lola Herrera-Carmen Sotillo. El personaje le ha explicado las claves de su vida. Desea cambiar y vivir. El efecto de «espejo» que pretendíamos que fuera Carmen Sotillo para los espectadores y espectadoras teatrales ha operado más profundamente, y antes que en nadie, en su intérprete (Molina, 2000: 99).

4. *Motín de brujas*

La década de los 80 comienza para Josefina Molina con la propuesta del Centro Dramático Nacional (CDN) —dirigido en ese momento por Nuria Espert, Ramón Tamayo y José Luis Gómez— de montar el texto de Josep María Benet i Jornet, *Motín de brujas*. El texto se revela ante la directora como «una reflexión sobre la fragilidad del ser humano, enmarcada en el realismo cotidiano» (Molina, 2000: 90). Se parte, para ello, de un espacio escénico que recuerda un lugar de experimentación, una especie de laboratorio, donde los seres humanos son sometidos a pruebas. El espectáculo, que combina un lenguaje y un trabajo actoral de base realista-costumbrista, que casi roza lo

⁴ «(...) Lo único patente es la intención de una mujer de poner las cartas sobre la mesa, de manifestar un hecho sobre su vida personal y sexual que había guardado en secreto y llegaba la hora de compartir con su ex marido. Un simple dato que hoy sería carnaza para rellenar el horario de *prime time* y mañana ya estaría olvidado, en *Función de noche* se convierte en un giro clave y perdurable, en una confesión íntima expuesta con clase y que funciona como un reflejo de la absoluta modernidad que caracteriza a la película. Se trata de una arista, de una de las infinitas secuelas de una estafa, de una educación podrida que bajo las etiquetas “decencia” e “integridad”, han carcomido la vida personal de Lola Herrera» (Bernardo, 2014).

que podríamos llamar *popular* en el habla de los personajes, se apoya en la presencia escénica del grupo de mujeres y en una estructura coral que busca la confusión de las voces y la fuerza dramática del colectivo. Prima la situación sobre la acción, el juego de poderes y enfrentamientos, los matices de cada una en contraste con las demás y la búsqueda del guiño en el lenguaje, el juego de palabras, el chiste con doble sentido y el vocerío confuso en algunos momentos, que provoca la risa de los espectadores en ocasiones y la disolución de esta en silencios tensos⁵.



Motín de brujas. Foto Antonio de Benito. CDAEM

La magia sobrevuela la escenificación, contrastando con la frialdad de la propuesta escenográfica, el costumbrismo del lenguaje y la configuración de los personajes. El espacio facilita así mismo cierto ritmo a partir de la distribución de los personajes

⁵ La valoración se hace a partir del visionado del espectáculo documentado en el Centro de Documentación Teatral.

en dos alturas y en varios habitáculos, o creando momentos de convención a partir de los soliloquios de las mujeres, aisladas en su hueco, buceando en sus miserias, sus miedos, sus frustraciones, sus errores o sus anhelos truncados. De nuevo la mujer sola, herida, ninguneada, temerosa o aplastada deja oír su voz gracias a la mano de Josefina Molina:

En todo se advierte una calidad de dirección: la de Josefina Molina. Esta temporada nos ofreció ya una muestra de su capacidad en su primer trabajo, *Cinco horas con Mario*: era una obra de un solo personaje y una sola situación, lo cual, por una parte, es más difícil —hay que sostenerlo todo—, pero, por otra, deja la incógnita de saber si tiene capacidad o no para una obra de movimiento, de reparto extenso y de acciones cruzadas. Acaba de despejar muy favorablemente esa incógnita. Josefina Molina trae al teatro —desde la televisión y el cine, de donde procede— una novedad muy importante: la de la mano invisible (...). El trabajo de Josefina Molina es mucho más difícil, mucho más sutil: consiste en sacar adelante todo lo que la obra tiene o puede tener, en reforzar su capacidad de comunicación. Parece que tiene un verdadero sentido de equipo: está presente en el conjunto de las actrices, en el movimiento de los personajes, en el subrayado de cada uno de ellos. Ha conseguido, por segunda vez en su carrera, una excelente dirección (Haro Tecglen, 1980).

Josefina Molina ha montado este texto sobre una base radicalmente naturalista de la que brota la fuerza irresistible del drama (...). Todo el movimiento, que es muy complejo, se atiene a una hermosa naturalidad, a un realismo poderoso, quizá excesivo en alguna nota (...). En un espacio escénico bello, nuevo, con la belleza funcional más rigurosa (...) el juego interpretativo está logrado casi con un sentido musical; es decir, de página sinfónica bien empastada por la batuta directora (Pérez Jiménez, 1998: 68).

El carácter simbólico del texto y de la escenificación, jugado sobre todo a partir del espacio y las rupturas en forma de soliloquio, parece haber quedado en un segundo plano con respecto a la lectura principal que de la propuesta se desprende. Con todo ello, el trabajo de Molina es de una solidez absoluta y de nuevo nos hallamos ante la claridad narrativa como punto de partida:

[El escenógrafo Rafael Palmero] y yo teníamos que expresar dos cosas con el espacio escénico: de un lado, que existe un contraste evidente entre el avance enorme de la tecnología y el estado tan primitivo en que se encuentra el ser humano en el terreno de los sentimientos (...). Por otra parte, siguiendo la imagen de las cajitas chinas, yo quería que hubiese un espacio dentro de otro, dentro de otro espacio (Molina, 2000: 93).

La clave de esta escenificación se halla con toda seguridad en la combinación de lo cotidiano, real y a veces vulgar que ancla al ser humano a la existencia con lo mágico y lo insondable que rodea, al mismo tiempo, todo instante vital. Esta enorme complejidad permite varios niveles de lectura y de recepción, posibilita al espectador la risa de lo inmediato, la conexión con el lenguaje rudo, la identificación con la limitación humana... a la vez que sume en silencio al patio de butacas cuando aflora en los personajes la estupefacción, casi beckettiana, ante la imposibilidad de encontrar respuestas:

[En *Motín de brujas*] había una serie de gente con una problemática doméstica, realista y en cierta medida, de reivindicación social. Pero en un determinado momento de la obra se preguntaban si aquello bastaba, si no había problemas individuales insalvables, si, en definitiva, en un momento determinado, la última rebelión del ser humano no sería contra ese supuesto creador que tendría la

culpa definitiva de que naciera gente no inteligente, gente menos dotada, que permitió la enfermedad y el cáncer (...). Había un núcleo que era la humanidad, que estaba representada simbólicamente por una serie de tipos, pero luego había una superestructura, todavía dentro de un nivel de poder en definitiva humano, y luego había otra estructura mayor que, en definitiva, era el universo (...) esa especie de cosa que no sabemos lo que es, que está fuera de nosotros, que nosotros no podemos controlar. Todo eso era lo que yo quería dar (Matteini, 198: 29).

La repentina muerte del actor Luis Politti, apenas transcurridos dos meses y medio desde el estreno, supuso el fin de las representaciones de *Motín de brujas*. A juzgar por la acogida del público que se desprende de la grabación, es presumible que la vida escénica de *Motín de brujas* hubiese sido larga.

5. *No puede ser... el guardar a una mujer*

Abordamos a continuación el trabajo de Josefina Molina en el ámbito del teatro clásico. Adolfo Marsillach, responsable de la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1986, le encarga la dirección del texto de Agustín Moreto *No puede ser... el guardar a una mujer*, con el objetivo de ser estrenada en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro durante el verano de ese mismo año⁶. La propuesta era atractiva y perfectamente acorde con la visión que Josefina había demostrado con respecto a los controvertidos temas de adaptación o versión. Su experiencia en el plató televisivo y su olfato con las técnicas del guion, el texto dramático y su economía, contribuyen a que

⁶ Para una visión completa de la fundación de la Compañía y de los años de Marsillach al frente de la misma, véase De Paco Serrano, 2019.

su visión del texto clásico sea muy próxima a lo que Marsillach pretendía hacer —e hizo— al frente de la Compañía⁷:

[Adolfo Marsillach] me dijo que (...) no era intransigente, como algunos doctos puristas, en el corte y retoque de una obra clásica, si hacía falta para el mejor entendimiento de la misma por el espectador de hoy. Quería un público joven al que interesar para la Compañía y no un público de eruditos especializados en el Siglo de Oro (Molina, 2000: 126).



No puede ser... el guardar a una mujer. Foto Ros Ribas. CDAEM

Molina se enfrenta al texto de Moreto asumiendo que se trata de una obra centrada en el personaje de Tarugo, gracioso tipificado interpretado por Antonio Valero. Para la versión, contó

⁷ «(...) Me opongo al empecinamiento de algunos *puristas* que, en nombre de la inmaculada virginidad de los textos, han conseguido que el público huya en cuanto suena la palabra cultura: no hay teatro culto o inculto, sino únicamente bueno o malo» (Marsillach, 1998: 457).

con José Luis Alonso de Santos, cuyo teatro «conectaba con la gente joven» (Molina, 2000: 127), si bien él mismo era consciente de las críticas negativas que los retoques al texto o la inserción de escenas escritas en la actualidad podían acarrear⁸.

Para crear escénicamente el juego de la comedia de enredo barroca, Molina concibe un espacio escénico que redundaba en el artificio del juego: «(...) tenía que ser como los recortables de los cuentos, que se abrían y surgía entre sus páginas un palacio o un castillo» (Molina, 2000: 128). El ritmo de la comedia se apoyaba, además, en la música de José Nieto, sumergiéndolo ya desde el comienzo al espectador en una atmósfera lúdica y dinámica acorde con la subversión del texto.

El carácter estereotipado de los personajes se apoya en un código que fomenta la frontalidad y la caracterización extrema a partir de la palabra y el trabajo gestual. Parece Molina aunar con absoluta naturalidad los matices de los personajes con el trabajo del verso y los códigos de la tipificación del personaje áureo: la escenificación se ve hoy como un ejercicio de comedia puro, apoyado en el texto, en sus enredos y en su juego significativo⁹. El espacio, a cargo de Julio Galán, rodea el trabajo actoral y se despliega a partir de diversas alturas, escaleras y alternancia entre espacios abiertos y cerrados. Galán es también responsable del vestuario, fiel a la época de Moreto, ágil, divertido y sencillo y contribuye a subrayar la comicidad de algunos momentos de la acción a cargo de Tarugo.

Con esta escenificación, Molina entra en un teatro nacional firmando un texto cuya base es el juego escénico y la convención semántica y dramática del Siglo de Oro. A pesar de lo estricto que esto pudiera parecer, hay en el trabajo de la directora un deseo por dar su espacio a la mujer activa capaz de mover los

⁸ «Naturalmente, la crítica nos dijo de todo, pero a la gente le gustaba. Y no se aburría. Para mí, objetivo cumplido», (Molina, 2000: 128).

⁹ La valoración del espectáculo se ha realizado a partir de visionado en la Teatroteca del Centro de Documentación Teatral.

hilos de la acción; esa mujer que, a pesar de lo previsible del tipo, supone siempre un paso hacia delante.

6. *Los últimos días de Emmanuel Kant*

A finales de los años 80, ya habiendo rodado películas de éxito, José Carlos Plaza ofrece a Josefina Molina trabajar en el Centro Dramático Nacional (CDN) montando el texto de Alfonso Sastre *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*¹⁰.

Acercarse a Plaza, director clave en el desarrollo de la escenificación española en el siglo xx y pieza indiscutible en la evolución y consolidación de las técnicas interpretativas en muchos de los grandes actores y actrices de este país, supuso a Molina la oportunidad de dirigir intérpretes formados en la técnica de William Layton y en el método Stanislavski. A este maestro se había acercado ya siendo muy joven y asistiendo a algunas clases, y posteriormente al local del Teatro Experimental Independiente (TEI) situado en la calle Magallanes¹¹. Consciente de la gran labor de Plaza como referente del teatro español contemporáneo, Josefina Molina escribe en sus memorias:

Siento una gran admiración por su talento, y creo que ha luchado mucho por modernizar el teatro español en unos tiempos difíciles (...) Ver sus ensayos es un verdadero espectáculo, que muchas veces he tenido la intención de rodar. Es un hombre que vive para el teatro con toda la pasión de que es capaz y por esa pasión, a veces, es incomprendido (Molina, 2000: 142).

¹⁰ *Lo más natural* (1989) supuso un importante hito en la carrera de Josefina Molina en tanto que éxito de público: la directora recuerda con humor en sus memorias el estreno en el cine Roxy B de Madrid, donde los fans de Miguel Bosé colapsaron la entrada a la sala (Molina, 2000:139-40).

¹¹ Un estupendo estudio sobre Layton, Plaza y lo que ambos supusieron en la historia de la escenificación española puede verse en Juan J. Fernández Villanueva, 2015.

Molina profundiza con este montaje en «el Método» —con mayúscula— del trabajo actoral, llegando a hacer de él una herramienta básica pero no inflexible sino moldeable para ser aplicada a diversos tipos de texto, escenificaciones y actores:

Sigo el Método, pero de forma poco ortodoxa, a mi manera. Por otra parte, no creo que el actor pueda tener total libertad. Al igual que te diriges al espectador y lo vas conduciendo hacia los focos de atención que te interesan, lo mismo haces con el actor, lo que ocurre es que yo no creo en el actor no creativo, para mí un actor que no crea no es un actor. Es un equilibrio difícil, lo sé, pero yo procuro siempre no coartar al actor (Matteini, 1981: 30).

De nuevo, la directora aborda este proyecto desde la solidez del trabajo dramático. En la publicación que el CDN elabora en 1990 acerca de su puesta en escena, se incluye un artículo, más bien una reflexión de la directora, titulada «Sobre los últimos días de Emmanuel Kant», donde las palabras del conocido poema de Gil de Biedma glosan, en cierto modo, lo que Molina sintió al leer el texto de Sastre¹²: «[...] envejecer, morir/ es el único argumento de la obra». Tras una lectura completa, la apuesta sigue siendo la de la ironía con la que se trata el tema de la vejez y la muerte:

Una importante META A CONSEGUIR sería encontrar el equilibrio entre:

—EL HUMOR.

—EL LIRISMO.

¹² Nos referimos a la publicación Cuaderno de trabajo, del Departamento de Dramaturgia del Centro Dramático Nacional. Incluye, además de toda la documentación artística, artículos y reflexiones de Alfonso Sastre, de Molina, de Duarte, del creador del vestuario Pedro Moreno y del responsable de la música, Mariano Díaz. Las páginas de esta publicación aparecen sin numerar, por lo cual en estos casos haremos referencia a los autores sin citar la página.

—LA TRASCENDENCIA¹³.

Se debería disfrutar de algo tan desagradable como es la vejez y muerte de nuestros seres queridos y la nuestra propia. Este sería el aspecto catártico de la obra (Molina, 1990).

La documentación recoge, además, importantes valoraciones del trabajo sobre los personajes, en donde se puede apreciar la profundidad con la que Josefina Molina y su equipo llevaron a cabo el proceso de análisis, estudio, comprensión y proyección escénica de todos ellos. Se trata de una minuciosa investigación en donde se une la comprensión intelectual sobre el ser de ficción y su valoración dentro de las necesidades dramáticas. Veamos un ejemplo de las anotaciones al personaje de Kant:

ASPECTO EXTERNO¹⁴: Analogía con «El hombre elefante», «E.T», Kant como MONSTRUO. Físico horrendo y a la vez tierno seductor.

KANT está encerrado, vive prisionero de su propia decrepitud. Sin elementos para conectar con el exterior. Con miedo y deseo de salir.

EXPRESIVIDAD: (...) La cara tiene un rictus de enfado que se rompe si sonríe, adquiriendo el rostro una luz muy extraña...

En este montaje, Molina volvió a trabajar con el pintor José Duarte, amigo con el que había colaborado en los primeros años de vida teatral en Córdoba, creando con él un espacio siniestro, sugerente, con algo de cuento de terror contrastado con potentes colores:

El patetismo del tema se presta a caer en la tentación de acentuar el drama en base al negro, a lo envejecido, decadente... pero a

¹³ Las mayúsculas son de Josefina Molina.

¹⁴ Las mayúsculas son de Josefina Molina.

medida que trabajo sobre esta idea advierto que ese no es el camino (...) Empiezo a trabajar la búsqueda de sensaciones diferentes, creo que el trabajo debe dar como resultado un cierto clima inquietante. Para conseguirlo he contado con el color; con elementos simbólicos y con unos espacios con los que espero conseguir un ambiente no convencional para una obra de estas características (Duarte, 1990).



Los últimos días de Emmanuel Kant. Foto Chicho. CDAEM

La música de Offenbach cumple su función como elemento estratégico para construir la atmósfera, envolvente en ocasiones, siniestra en otras, marco indispensable en el que se dialoga quizá en exceso si atendemos a los parámetros de la teatralidad actual. La acción —o la situación, mejor dicho, que en muchos momentos prima sobre aquella— se centra en la figura del moribundo y resulta, quizá, excesivo el peso depositado en el texto; hermoso, poético, pero texto por encima de acción teatral que genera un ritmo lento aliviado con algunas escenas de cierto

dinamismo que sirven como contrapunto de *tempo* y tensión escénica.

La crítica del momento recibió positivamente el trabajo de Josefina Molina, y por supuesto el de un actor tan incuestionable como José Pedro Carrión al frente del reparto. Las palabras de López Sancho en el *ABC* —sin duda mediatizadas por su valoración de Alfonso Sastre— nos dejan una lectura ambigua ante el texto y sus posibilidades escénicas¹⁵:

Esa noción de lo irreal de la vida y de lo absoluto de la muerte es lo que muestra Sastre, a pesar de los pequeños excesos ostensivos de Josefina Molina, que cursiliza un poco una salida de Hannah y Peter, el médico ruso, sacándolos de escena en tiempo de vals, que crispa los diálogos iniciales innecesariamente en busca de un clima que por sí solo produce el autor y que consiste en cierto esteticismo del escenario que desvirtúa el deseo de sordidez, de realismo miserabilista, de Alfonso Sastre.

Haro Tecglen, por su parte, tituló la crítica de *El País* como «abominable senilidad». El duro título parece dirigirse a Sastre, de nuevo apuntando como problema escénico la hermosa calidad literaria de su palabra en contraste con una cuestionable eficacia escénica. En cuanto a la dirección, Haro Tecglen destaca cómo «Josefina Molina lleva al teatro algunas de sus buenas experiencias de cine; utiliza fundidos, iluminaciones, busca de primeros planos, músicas, para narrar. Otros directores han intentado hacerlo a veces y no les ha salido con esta limpieza».

Se trata, ante todo, de un ejercicio de teatro básicamente textual, que Molina supo aderezar con su conocimiento cinematográfico, su dominio de la creación de atmósferas a partir de

¹⁵ López Sancho indica cómo Sastre desplaza la responsabilidad artística de relatar los últimos días del filósofo de Thomas de Quincey a Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann, «las iniciales de cuyos nombres, uno falso, son gratas al escritor» (López Sancho, 1990).

elementos de plástica escénica —iluminación, campo sonoro— y su sensibilidad con la palabra. El público valoró positivamente el montaje y la propia directora vivió su paso por el Centro Dramático Nacional como «la ocasión de trabajar en equipo con gente extraordinaria, con los medios necesarios» (Molina, 2000: 143), a la vez que su amistad con José Carlos Plaza se hacía sólida.

7. *La lozana andaluza*

El Centro Andaluz de Teatro (CAT), dirigido por Emilio Hernández, permite a Josefina Molina volver a dirigir teatro en los primeros años del nuevo siglo con el complicado texto *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado. Novela dialogada escrita en 1528, la obra de Delicado acerca al lector a la Sevilla y a la Roma de los bajos fondos habitados por judíos españoles que habían huido de la persecución inquisitorial. Se trata de un texto que requería una importante intervención para ser escenificado: además de las herramientas necesarias para la conversión de una obra narrativa en una escénica, en esta ocasión había, además, que jugar con un lenguaje plagado de dificultades: italianismos, construcciones sintácticas y léxico que refleja el ambiente picaresco y prostibulario de la época.

La elección de la obra no era fácil, pero para la directora estaba clara y así lo deja ver un año más tarde en una entrevista compartida con Jaime Chávarri en *El Cultural*:

(...) Desde hace más de un año decidimos [Emilio y yo] que [dirigiría] *La lozana andaluza*, de Delicado, versión de Rafael Alberti. Una propuesta del CAT que yo he asumido por diversas razones. Primero, porque rescatar un clásico es siempre un bien cultural; segundo, porque la Lozana es un personaje femenino inteligente,

fuerte y libre; y tercero, porque la obra trata del mundo de la prostitución, cosa tan generalizada hoy, que ya no se puede aplicar este término solo al sexo.

De nuevo vemos esa pulsión de la directora que, a pesar de los años y las variaciones de la situación política, cultural y económica, sigue intacta: es necesario abordar la cuestión de la mujer en la escena —y en la pantalla—. Estar atentos y vigilar que siempre se vuelva a ella es una de las claves de la evolución de Josefina Molina, un objetivo que de forma más o menos evidente, puede rastrearse en sus trabajos y en las lecturas de las obras que dirige.

Coincidiendo con el centenario de Rafael Alberti (1902-2002), Josefina Molina escoge la versión que el poeta hiciera en 1963, aunque a ella añade un minucioso trabajo de mesa, de adaptación y ajuste, de revisión detallada y permanente de la palabra en su traslación escénica. Cotejando ambos textos, el de Alberti y el documentado en el CAT, una de las intervenciones más llamativas que Molina realiza sobre el texto de Alberti es la inclusión del personaje de El Autor, narrador que enlaza con el espectador desde la convención y ayuda a la distancia necesaria para la unión de lo clásico y lo contemporáneo¹⁶. El carácter episódico de la obra se apoya, al igual que el elemento ficcional, en este personaje que subraya lo que el texto tiene de épico. Un texto, el original, con dificultades para ser trasladado al escenario y una versión realizada hace años con más carga poética que escénica, son la base sobre la que se asienta el trabajo final que Josefina enriquece y hace dialogar con el espectador de hoy.

El escenario presenta una escenografía concebida en forma de vórtice escalonado, donde el centro es el espacio de la Lozana, eje absoluto dramático y escénico. La propuesta nos

¹⁶ Agradecemos a Juan José Villanueva el material prestado que ha posibilitado este cotejo. Villanueva realizó labores de ayudantía de dirección en el CAT entre los años 2001-2004, siendo además ayudante de dirección de Molina en *La lozana andaluza*.

acerca a un mundo actual en la caracterización de los personajes, potenciando el valor referencial de los mismos y la lectura de hoy al espectador. Esta referencialidad no obstaculiza el carácter universal del clásico, sino que dialoga con él y favorece el ritmo escénico.



La lozana andaluza. Foto CDAEM

Molina aborda el texto con claridad absoluta sobre lo que podríamos llamar su núcleo de convicción dramática y el eje de su lectura contemporánea: la obra de Delicado habla, según la directora, de la necesidad de supervivencia del ser humano y del impulso vital derivado de esta:

[La vida de la Lozana] manifiesta una potencia insólita, un deseo de libertad a toda prueba y una visión gozosa, por muy miserables que sean las condiciones de la sociedad que le ha tocado vivir, de las dos prescripciones obligadas por la programación del ser humano: el sexo y la comida. Se mueve en un mercado en que

a veces es depredadora y a veces víctima (...), no hace consideraciones metafísicas sobre la existencia porque su instinto la guía con infalible listeza. Ella sabe que sobrevivir es su trayectoria en la vida y lo hará pese a quien pese (Molina, 2001: Programa de mano).

La crítica no fue muy positiva con este trabajo, acusando a la propuesta de ofrecer muchas acciones al espectador (la totalidad de la peripecia de la Lozana y quienes la acompañan) sin un enfoque crítico que enriquezca la lectura hoy:

Se echa en falta crítica, una actualización del discurso de Delicado que lo convierta en azote de las mentes. Pues no hay que olvidar que ni la prostitución es de color de rosa, ni unos coqueteos sirven para ganarse el pan en el complejo mercado del sexo y, mucho menos, para quien se encuentra en tierra ajena.

Se trata, en efecto, de una obra deudora de una construcción no teatral en tanto que la estructura interna de la acción se asienta en el principio de acumulación que supone el contar la vida de un personaje. No obstante, el visionado permite valorar aspectos muy hermosos como el trabajo de la creación de atmósferas lumínicas y musicales, una buena dirección de actores y una condensación de la tensión dramática hacia la parte final, que facilita al receptor empatía con Lozana y Rampín. La supervivencia, la picaresca, el goce de la sensualidad y el gusto por el enredo y la palabra poética son las claves de este trabajo. La imagen final de ambos, heridos, magullados y solos, unidos frente al devenir dudoso, supervivientes de una sociedad hipócrita e individualista, cierra el espectáculo dejando al espectador un sabor agrio.

8. Algunas consideraciones finales

Hemos recorrido hasta aquí algunos de los trabajos más significativos de Josefina Molina como directora de escena, eligiendo, como se decía al comienzo, aquellos que han supuesto un hito importante para ella o para la historia del teatro español contemporáneo. Tras ellos, volvemos a mirar a los ojos a la directora y buscamos respuestas a las preguntas y a las sensaciones que la investigación nos deja.

Es evidente, en primer lugar, que nos hallamos ante una mujer cuya voluntad es por encima de todo contar historias desde dos herramientas básicas: la imagen y la palabra, ambas siempre unidas y de la mano. Esa voluntad la lleva al empeño de formarse como cineasta por encima de las limitaciones sociales y geográficas que la rodean en su juventud: firmeza y decisión en los pasos abordados, sí. Y también dudas, cuestionamientos, crisis. La vulnerabilidad como cara oculta del espejo de la seguridad, como parte inherente del proceso creativo.

La posibilidad de trabajar sobre sus memorias, al menos hasta el año 2000, permite indagar en la construcción de un ser humano complejo que se mira a sí mismo y mira, a la vez, a todo lo que le rodea, ubicándose como parte del devenir de los acontecimientos. Es palpable la influencia que en ella han tenido amigos y creadores, actrices, actores, productores, escritores... La certeza de que tanto el cine como el teatro son trabajos en equipo y en diálogo queda absolutamente patente en sus reflexiones y en la contemplación de sí misma en permanente relación con los demás.

Molina concibe el paso al trabajo escénico como una prolongación lógica y natural del trabajo televisivo y cinematográfico. Consciente de que no se halla ante lenguajes excluyentes sino vinculados profundamente, es capaz de establecer lazos y conexiones entre ambos, llegando a retroalimentar lo escénico

gracias a su dominio del trabajo con la imagen. En unos años en que la televisión se configura como el medio de comunicación más importante con un alcance masivo, Josefina Molina consigue asumir las limitaciones y las virtudes de esta, potenciando sus posibilidades de comunicación y creación más allá de los límites a los que se encuentra sujeta en tanto que ente público:

[Cine y teatro] son realmente como vasos comunicantes. Lo que creo es que son distintos planteamientos (...). En teatro también existen una serie de planos, como en el cine: existen el primer plano, el plano medio, el plano americano, el plano general, para eso está la luz. Con la luz y los movimientos de los actores, tú estás creando planos, con la diferencia de que no lo tienes parcelado y no lo sirves directamente, sino que tienes que dejar cierta libertad al espectador para seleccionar. Pero no se trata de una libertad absoluta, porque cuando tú quieres que mire algo, le provocas para que mire allí y no a otro lado y le vas conduciendo. Son leyes mecánicas iguales o equivalentes de las de televisión, porque lo que quieres contar es lo mismo, aunque se haga con otro planteamiento técnico (Matteini, 1981: 28).

La piedra angular del teatro es para Molina el actor capaz de hacer llegar un texto, muy por encima del concepto de lo espectacular. Entendemos así la conexión absoluta y profunda con el montaje del texto de Delibes, centrado en el trabajo de la actriz y la palabra del autor: «quizá yo no sea capaz de hacer un teatro excesivamente imaginativo, sino un teatro dentro de una línea de sentido común, de lógica y (...) basado en los actores» (Matteini, 198: 29).

Estamos, con Molina, ante una directora que no llega al teatro desde el lenguaje cinematográfico, sino que evoluciona en ambos casi en paralelo a partir de su experiencia televisiva. La palabra, en forma de guion, de texto dramático o de obra

narrativa, es la tierra fértil de su trabajo, y sobre ella solo hay herramientas diversas con las que contar. Por eso su labor como directora de escena es versátil, capaz de abordar la dramaturgia clásica, contemporánea o las labores de intervención y adaptación. La solidez con lo que podemos llamar trabajo de mesa es absoluta en todos los procesos, base de escenificaciones sólidas y coherentes.

Ahora volvemos a mirar al marco que la rodea. A sus ojos. Y vemos de nuevo a la mujer pionera, la que se adentró en un mundo de hombres, la que dio voz, sin gritar, a los pensamientos de muchas mujeres de su época. La que abrió puertas y se sintió cuestionada, la que acabó imponiéndose sin avasallar, la que se ganó su lugar con la decisión, el trabajo y la constancia. La que años después es plenamente consciente de todo aquello:

(...) No gastaré mucho espacio ni tiempo refiriéndome a las dificultades que las mujeres de mi generación tuvimos para incorporarnos a trabajos normalmente desarrollados por hombres. A veces pongo el acento más en mi condición femenina que en mi condición de cineasta, y pienso que el único mérito que le encuentro a mi biografía es el de haber sido una mujer andaluza, nacida en la Guerra Civil, que, contra viento y marea, hizo todo lo posible por romper una implacable inercia y dedicarse a lo que de verdad quería (Molina, 2000: 158).

Esa firme decisión que le ayudó a no cejar y no dejarse llevar es la que ha permitido que su evolución como directora de escena haya sido concebida con enorme ilusión en cada etapa, con el estímulo del aprendizaje continuo, del reto vivificante cada vez. El escenario como continuación lógica del audiovisual, sin fisuras y desde el diálogo. La creación con la palabra y las historias como meta.

Josefina Molina. Sus ojos tímidos, su boca fina, su rostro apacible nos dejan reposo y calma; la que nos reporta el hecho de contemplar a seres humanos cuya existencia es el diálogo y el trabajo creativo para llegar a los demás.

Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO (2002): «JosefinaMolina-JaimeChávarri. Los dos cineastas se reencuentran esta semana en las tablas». *El Cultural de El Mundo*, 9 de enero. <https://elcultural.com/Josefina-Molina-Jaime-Chavarri> [Fecha de consulta: 5 de mayo de 2019].
- _____ : «Programa de mano. *La lozana andaluza*». teatro.es/guiarte/centro-andaluz-de-teatro-cat-492/estrenos/la-lozana-andaluza-22379/documentos-on-line/otros-documentos [Fecha de consulta: 5 de mayo de 2019].
- DE PACO SERRANO, Mariano (2019): *Adolfo Marsillach: Escenificar a los clásicos (1986-1994)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- DONCEL, Diego (2016): «Crítica de teatro. *Cinco horas con Mario*, el idilio sin fin». *ABC*, 22 de septiembre. https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-cinco-horas-mario-idilio-sin-201809220125_noticia.html [Fecha de consulta: 15 de abril de 2019].
- FERNÁNDEZ VILLANUEVA, Juan José (2015): *Aportaciones de William Layton a la creación escénica. Metodología y puesta en escena*. Alcalá de Henares. Tesis doctoral.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (2016): «Crítica de teatro. *Cinco horas con Mario*, velatorio de toda una época». *ABC*, 28 de junio. https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-cinco-horas-mario-velatorio-toda-epoca-201606261733_noticia.html [Fecha de consulta: 15 de abril de 2019].
- HARO TECGLÉN, Eduardo (1980): «Crítica. Teatro. Dos hallazgos. *Motín de brujas*». *El País*, 27 de abril. <https://elpais.com>

com/diario/1980/04/27/cultura/325634408_850215.html
[Fecha de consulta: 21 de mayo de 2019].

- _____ (1990): «Crítica. Teatro. Kant abominable senilidad». *El País*, 23 de febrero. https://elpais.com/diario/1990/02/23/cultura/635727611_850215.html [3 de mayo de 2019].
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1990): «Crítica de teatro. El ‘Kant-Hoffman’ de Sastre, trabajo interesante». *ABC*, 23 de febrero. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/02/23/099.html>
- MARSILLACH, Adolfo (1998): *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*. Barcelona: Tusquets.
- MATTEINI, Carla (1981): «Josefina Molina. Teatro y cine, vasos comunicantes». *Pipirijaina. Revista de Teatro*, n^o 18, pp.29-31.
- MOLINA, Josefina (2000): *Sentada en un rincón*. Valladolid: Semana Internacional de Cine.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (1998): *El teatro de la transición política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*. Kassel: Reichenberger.
- RAMOS, Carolina (2002): «Las dos caras de una misma moneda». *ABC*, 12 de enero. https://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-12-01-2002/sevilla/Sevilla/las-dos-caras-de-una-misma-moneda_33248.html [Fecha de consulta: 5 de mayo de 2019].
- RODRÍGUEZ, Juan Bernardo (2014): «*Función de noche* (1981), de Josefina Molina. Lola a través del espejo». *Revista de cine*. www.encadenados.org/rdc/rashomon/124-rashomon-n-82-crisis-de-pareja/3548-funcion-de-noche-1981-de-josefina-molina [Fecha de consulta: 5 de mayo de 2019].

Documentos de radio/TV

- _____ : «Atención, obras». TVE. www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras/atencion-obras-lola/3613324/ [Fecha de consulta: 14 de abril de 2019].