

## LA ADAPTACIÓN TELEVISIVA (FEMINIZADA): JOSEFINA MOLINA Y EL CAMINO<sup>1</sup>

## THE (FEMINISED) TELEVISION ADAPTATION: JOSEFINA MOLINA AND EL CAMINO

Álvaro Martínez Sánchez  
Universidad de Córdoba

[l72masaa@uco.es](mailto:l72masaa@uco.es)

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1129-0245>

### Resumen

El objeto del presente artículo es el estudio de las convergencias y divergencias que habitan en la adaptación televisiva que lleva a cabo Josefina Molina de la novela *El camino* de Miguel Delibes, para poner de manifiesto una instancia autoral de mujer. A partir del concepto de transducción y de las teorías fílmicas feministas se pretende dar cuenta del diálogo entre ambas obras, con el fin de subrayar la *mirada de mujer* que allí opera, ahondando en las diferentes elecciones estilísticas y narratológicas empleadas por la directora.

### Abstract

The aim of this article is to study the convergences and divergences in Josefina Molina's television adaptation of the novel *El camino* by Miguel Delibes, to reveal a female authorial instance. Based on the concept of transduction and filmic theories of gender, the aim is to account for the dialogue between the two works

---

<sup>1</sup> La realización de este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda "Universidad de Córdoba. Becas Semillero de Investigación". Convocatoria 2021/2022.  
[https://www.uco.es/investigacion/portal/images/Resol\\_Definitiva\\_submod\\_2\\_1\\_BOUCO.pdf](https://www.uco.es/investigacion/portal/images/Resol_Definitiva_submod_2_1_BOUCO.pdf)

to understand the *female gaze* that operates there, addressing the different stylistic and narratological choices employed by the director.

## Palabras clave

Josefina Molina; perspectiva de género, transducción fílmica; Miguel Delibes; El camino; Miniseries de Televisión.

## Keywords

Josefina Molina; gender perspective; film transduction; Miguel Delibes; El camino; Television Miniseries.

## 1. Introducción

El camino emprendido por Josefina Molina dentro del mundo audiovisual no fue fácil. Entre sus primeros largometrajes pasan una serie de años en los que se dedica a trasladar a la gran pantalla numerosos –a la par que heterogéneos y diversos– textos de célebres y complejos escritores<sup>2</sup>. Es ahí, inmersa en las adaptaciones televisivas, donde se ubica el objeto de estudio del presente trabajo. Este panorama llama la atención, pues no son muchas las mujeres que se habían volcado –o más bien, que habían podido acceder– en la dirección cinematográfica<sup>3</sup>. Esta circunstancia no se nos debe pasar por alto ya que no solo Molina demuestra a lo largo de su trayectoria un profundo conocimiento del lenguaje cinematográfico, sino que también es posible constatar la presencia de una mirada de mujer en su cine.

En esta línea, el artículo se propone examinar la serie de televisión *El camino* (1977) para desentrañar las convergencias y divergencias entre dicho serial y el texto original. Se pretende, en concreto, lejos de la realización de un inventario que dé como resultado un listado de puntos de conexión y diferencias entre

---

<sup>2</sup> Esto ya muestra el carácter plural de la obra cinematográfica de Molina, pues sus diversos trabajos evidencian una marcada intencionalidad de ser libre, que se plasman en la heterogeneidad de propuestas fílmicas que plantea.

<sup>3</sup> Se encuentra en la sociedad extendida la idea de que Josefina Molina es una de las pioneras del cine español. Sin embargo, a pesar de que la afirmación no es del todo errónea, debemos poner el foco en otras miradas cinematográficas que años atrás consiguieron hacerse un hueco dentro del mundo de la realización, como Rosario Pi, Margarita Alexandre o Ana Mariscal.

ambas obras, rastrear las causas y justificaciones de estas modificaciones o pervivencias, indagando así en las motivaciones que han llevado a Molina a tomar dichas decisiones. Todo ello, por otra parte, nos permitirá subrayar la forma fílmica de la directora cordobesa y observar diferentes rasgos de su universo estético.

Así pues, para adentrarnos en la adaptación tenemos que hacer frente, como punto de partida, a la cuestión teórica de la adaptación cinematográfica, puesto que nos permitirá sustentar el posterior análisis de manera rigurosa y con fundamento. En ese sentido, lo primero que debemos observar es que recurrir al término «adaptación» resulta poco fructífero, ya que la directora cordobesa va más allá de una simple trasposición de códigos. Es decir, si tenemos en cuenta las diferentes definiciones que se han vertido sobre el término<sup>4</sup>, se comprueba, por ejemplo, en el caso de Sánchez Noriega, que la adaptación es entendida como «proceso por el que un relato [...] expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones [...] en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico» (Sánchez Noriega, 2000: 47). Por ello, no debemos cotejar un término que nos habla de trasposición similar, si queremos sumergirnos en el punto de vista personal que articula Molina.

Todas estas ideas nos advierten de la necesidad de dirigir nuestro marco teórico hacia términos que resulten más productivos, como el de transducción propuesto por Dolezel, quien afirma que «parece expresar el sentido deseado de «transmisión con transformación» (2002: 200). Es decir, se trata de un término que abarca una intención de transformación del texto original por parte del receptor, quien vuelca su subjetividad al interpretar el sentido de una obra. Todo este entramado teórico se puede trasladar al cine, como acertadamente ha hecho Darío Villanueva, quien se aproxima a las relaciones filmoliterarias desde la transducción fílmica. El teórico entiende que la obra literaria pasa a la pantalla a partir de una interpretación concreta del director (2009: 54). Es en esa línea donde podemos abordar la mirada moliniana, y poner el acento en la libertad y subjetividad de la directora.

---

<sup>4</sup> Es más, debemos ser conscientes de la existencia del debate en torno al término adaptación, al no estar exento de multitud de problemáticas, por la complejidad que implica la trasposición de códigos. Es decir, es en la heterogeneidad de propuestas que pueda presentar la adaptación de un mismo texto literario donde reside la naturaleza del debate en torno al término.

Habiendo situado el escenario contextual y los conceptos teóricos, trataremos a continuación de proporcionar la visión de Molina sobre el texto de Delibes, acusando sus semejanzas, pero sin ignorar las reveladoras diferencias que se plantean. Para tal fin, en primer lugar, dedicamos ciertos apartados a desentrañar las claves del género que trabaja Molina, las miniseries, para luego dar cuenta de los rasgos de estilo de la obra delibesiana, junto con una introducción de las claves del cine –feminista– de Molina. Tras todos estos importantes pormenores, podremos adentrarnos finalmente en nuestro objeto de estudio: el análisis comparado entre el texto literario y el serial televisivo de *El camino*.

## 2. El auge de las miniseries en la Transición española

No pueden entenderse los procesos de adaptación que lleva a cabo Josefina Molina, sin ubicar su trabajo dentro de un género audiovisual concreto: las miniseries televisivas. En ese sentido, debemos realizar un necesario paréntesis en el trabajo para atender mínimamente a la comprensión de un género importante por su desarrollo a lo largo de los años 70 en el panorama audiovisual de nuestro país<sup>5</sup>. A este respecto conviene ahondar en alguna definición que nos permita cimentar el discurso televisivo de Molina. En palabras de Bellido-Acevedo, las miniseries son un

género televisivo cuyo relato está articulado según la retórica narrativa de la ficción. Está compuesto de dos o más capítulos (nunca más de diez) que guardan dependencia narrativa entre ellos, con un final cerrado, un número de capítulos fijado desde la fase de preproducción (...) y con una factura visual cinematográfica (Bellido-Acevedo, 2018: 38).

Aquí debemos resaltar cómo la adaptación que lleva a cabo Molina casa perfectamente con estos parámetros, de tal forma que nuestro objeto de estudio está compuesto únicamente por cinco capítulos que configuran una lógica ficcional basada en el texto de Delibes, a través de un lenguaje cinematográfico particular. A este abanico de elementos se añade la idea de

---

<sup>5</sup> A pesar del éxito que ostentó dicho género durante unas décadas en nuestro país, los constantes cambios de consumo, junto con las reformulaciones del audiovisual en el siglo XXI desembocaron en un declive del género, de manera que «pasó a ocupar poco después del cambio de siglo una posición modesta en base a una naturaleza aparentemente no homologable con el estallido de lo que se ha dado en llamar "Telerealidad"» (García Mirón y Ramahí García, 2011: 232).

que el uso de dicho género por parte de Molina no es baladí, sino que las miniserias se encontraban en expansión durante la transición española.

Con respecto a la consolidación del género en España, debemos atender a diversos factores que contribuyeron a su desarrollo. Tal y como afirma García-Serrano (1996: 75), gracias a la apertura de un nuevo canal que en aquellos tiempos fue bautizado como el Segundo Canal de Televisión Española, se extendió la posibilidad de crear nuevas formas ficcionales<sup>6</sup>, con el fin de cubrir la programación televisiva de dicho canal. Esto implicaba la apertura de una nueva veda creativa, donde los creadores audiovisuales emergentes, entre ellos, Josefina Molina, recién graduada en la Escuela de Cine, pudo estrenar la miniserie *El camino*. Todo ello iba ligado al alto presupuesto con el que contaban este tipo de realizaciones que permitía desplegar estrategias ficcionales que se usaban en la gran pantalla, pero dentro de las miniserias, desembocando en la creación de productos televisivos que atraían a los espectadores precisamente por su gran calidad.

Así pues, en contraposición con el franquismo, aquí el cine permite desarrollarse por caminos muchos más libres y es en ese discurrir, donde se inscribe la adaptación de Molina<sup>7</sup>. Por ello, nos encontramos con una programación televisiva libre y paradigmática, que incluía adaptaciones posmodernas en un intento por parte de TVE, en general, y de los directores, en particular, de no solo promover la cultura, sino también indagar en nuevas temáticas y formas fílmicas que venían a romper con lo conocido en el espacio fílmico español. Este es el caso de la serie que nos concierne.

En esta línea, resulta interesante que Molina escogiera fragmentar en pequeños episodios la adaptación de la novela de Delibes, puesto que encapsula una novela donde suceden tantos hechos significativos en tan solo cinco capítulos. Esto nos indica que Molina formula el montaje de su adaptación desde una concepción televisiva, pero con una notoria influencia del cine. Es decir, no

---

<sup>6</sup> No debemos pasar por alto que al igual que para la televisión, la transición supuso para el cine un periodo de grandes cambios. Es a partir de los años 70, tal y como afirma el teórico Antoine Jaime, cuando el cine «se dedicó a buscar técnicas de gran calidad, continuando su exploración de nuevos modos de pensar, de nuevas maneras de interpretar la vida» (Jaime, 2000: 131).

<sup>7</sup> Como se puede observar, a pesar de la importancia que tienen las miniserias dentro de la historia de la televisión de nuestro país, se trata de un género cuyo origen no se encuentra en España, sino que tenemos que echar la mirada fuera de nuestras fronteras para encontrarlo (Diego, 2004: 422). En ese sentido, se puede considerar a Molina como precursora de dicho género dentro de nuestro país, en tanto que ella ya en 1971 se sumergió en el género de las miniserias a partir de *Hora once*.

discrimina entre lenguaje televisivo y lenguaje cinematográfico, sino que las fronteras entre ambos códigos se diluyen para conformar una miniserie con la calidad de un filme. Todo esto no son conjeturas, sino que es la propia directora quien en su biografía declara que ella no discierne entre «un lenguaje específicamente televisivo o un lenguaje cinematográfico» (Molina, 2000: 63), por lo que Molina ya da cuenta de que lo importante es crear un producto de calidad, sin olvidar la libertad.

Por lo tanto, llegados a este punto, salta a la vista la importancia de estudiar la miniserie como género, pues nos permite atisbar las posibilidades expresivas con las que contaba Molina. De ese modo, y aun entendiendo que *El camino* se trata de un encargo para TVE, existe dentro de esa intención de acercar el texto delibesiano al público, una pulsión de libertad y plasticidad que, como hemos comentado, ya se encontrada latente en las miniseries del momento. Así pues, todo ello ligado a la fragmentación en episodios junto con la huella cinematográfica que subyace bajo el serial, se fragua una adaptación donde resaltan tanto sus similitudes con el texto original, como las ingeniosas disidencias.

### 3. La prosa paisajística delibesiana

Vista, pues, la importancia del género de la miniserie y cómo no extraña la influencia que ejerció en Josefina Molina, vamos ahora a rastrear los rasgos más importantes de la novela *El camino*, pues esto nos permitirá profundizar mucho más en la comparación con la miniserie de la directora cordobesa. Este sucinto subrayado formal de la novela es importante puesto que descripción cinematográfica es un sinónimo que resulta especialmente grato a la prosa de Delibes. Así pues, partimos de un texto que pone en funcionamiento unos procesos de escritura que evidencian una huella fílmica. Para conseguir tal empeño, Delibes recurre a la descripción detallada de los acontecimientos y, sobre todo, de los paisajes. En efecto, la formalización de la escritura de Delibes es concebida desde una descripción minuciosa del espacio. En ese sentido, Juan Ignacio Plaza comprende que el escritor vallisoletano escribe

con una riqueza y aportación de lenguaje específico muy grande, un vocabulario preciso cuya riqueza, diversidad y singularidad (...) Sus coordenadas son muy concretas: el mundo que directamente vive siente, conoce y percibe; Castilla, el mundo rural, los

problemas propios de Castilla y de la gente de sus pueblos; el paisaje castellano, su diversidad, sus tipos humanos, su realidad, sus pueblos (Plaza, 2019: 268).

Ante lo expuesto, cabe entender que son dichas descripciones las que confieren al lector la posibilidad de imaginarse los paisajes como si de fotogramas se trataran. Por lo tanto, se convierte la pluma delibesiana en una fuente de inspiración para el cine, tal y como se puede comprobar en la miniserie de Molina, donde se podrá observar cómo la directora cordobesa encuentra en el paisaje su mejor medio para conducir la acción<sup>8</sup>. En esta línea, el paisaje que cobra un mayor protagonismo es el castellano desde el trabajo de la cotidianidad. Esto revela un interés por parte del escritor de crear ciertos efectos de realidad, dotando así a sus textos de una verosimilitud que parte de la observación de dichos paisajes. Además, todo ello es planteado desde la sencillez del lenguaje a la hora de «tratar los temas, sin que haya de por medio, adornos discursivos que resulten artificiales o innovaciones vacías de significado» (Cárdenas, 2014: 107). Esa comunión entre la descripción minuciosa –y sencilla– ligada al interés por el paisaje castellano, no solo son las claves en el texto de Delibes, sino que serán también rasgos que se encontrarán en el serial televisivo de Molina.

Sin embargo, no debemos quedarnos ahí, en tanto que existe otro elemento, dentro de la historia de Delibes que confiere a *El camino* un cariz cinematográfico: la mirada. El escritor subraya en todo momento la importancia de la observación (Martín Garzo, 2013: 70). Ese acento en la mirada por parte de Delibes se ejemplifica desde el propio protagonista de la historia, que es apodado como Mochuelo no en vano, sino por su capacidad de observación de la realidad que le rodea. Por ello, debemos prestar atención a los mecanismos que luego pondrá en juego Molina para subrayar la importancia de la mirada en la miniserie.

---

<sup>8</sup> El uso de la naturaleza y lo rural como medio sobre el que construir la narración entronca con una fuerte tradición de la cinematografía española, donde el uso de ambientes bucólicos adquiere una relevancia significativa, siendo un gran número de ejemplos los que colman la filmografía de nuestro país, donde lo rural es un protagonista más.

#### 4. Apuntes bio-cinematográficos sobre Josefina Molina

Una vez tratada la importancia que Delibes le concede tanto a lo rural como a la mirada, junto con los rasgos estilístico-cinematográficos de su escritura, vamos a indagar ahora en la figura de Josefina Molina, quien es conocida por ser la primera realizadora en conseguir el título de dirección en la Escuela Oficial de Cinematográfica, donde pudo consolidar su conocimiento del lenguaje cinematográfico. Es reseñable su recorrido por la Escuela, en relación con la adaptación que nos atañe, en tanto que, a través de las diferentes prácticas de realización, ya evidenció un notorio interés por las cuestiones relacionadas con las vicisitudes de las mujeres. Así, tanto en *Cárcel de mujer* como *La otra soledad* subvierte muchos de los preceptos del cine coetáneo –sobre todo del cine clásico–, poniendo el acento en cuestiones relacionadas con el género y la invisibilidad de la mujer. En ese sentido, llama la atención cómo muestra ya los primeros signos de libertad que luego desarrollará en sus trabajos, una vez se gradúe (Owens, 2002: 98-99).

A este respecto se ha teorizado sobre el cine feminista de Josefina Molina pues se entiende que, a partir de sus formas fílmicas, establece una poética particular que, en este caso, le lleva a *transducir* el texto de Delibes desde una conciencia de mujer. Asimismo, Gómez Prada, analizando el cine moliniano nos habla de cómo «la obra de Josefina Molina es de una coherencia irrefutable y su mirada feminista sobre la sociedad de una importancia capital que no ha sido aun debidamente reconocida» (Gómez, 2017: 111). La visión feminista es, pues, una constante a lo largo de todo el cine de Molina, planteándose como un rasgo formal de su cinematografía<sup>9</sup>.

#### 5. Del argumento literario al argumento fílmico: similitudes ilusorias

Una vez llegados a puerto los cauces teóricos, conviene adentrarse ya en el binomio Delibes/Molina. Así pues, con independencia de las múltiples –y originales– diferencias que presentan ambos textos, *a priori*, la miniserie de

---

<sup>9</sup> Incluso, es la propia Bárbara Zecchi quien afirma que es también en su discurso televisivo donde adquiere fuerza su marcado carácter feminista: «los relatos televisivos de Josefina Molina dan forma e imagen a un abanico femenino de gran fuerza, que luchan por su dignidad e independencia» (Zecchi, 2014: 91).



Molina elaboró un texto bastante similar al de Delibes en lo que a la narración respecta. Este aspecto no ha pasado inadvertido por los teóricos, como Elvira Loma, quien afirma que la directora cordobesa «procura reflejar al máximo el contenido de la obra y respetar la letra del texto novelesco» (Loma, 2013: 90). Por ello, a lo largo de los diferentes capítulos, no deconstruye la narración original ni plantea novedades con respecto al argumento. Más bien, es bastante fiel a la esencia de la novela. Prueba de ello es la pervivencia del hilo argumental, salvaguardando un par de cambios anecdóticos. En ambos textos, el espectador sigue la vida de Miguel, el Mochuelo, un jovencísimo protagonista de tan solo once años que, tras la decisión de su padre de ir a la ciudad a estudiar, rememora la noche de antes algunos de los mejores momentos vividos en la aldea. De ese modo, a partir de la mirada infantil, tanto Delibes como Molina realizan un recorrido por la Castilla rural.

Por otro lado, esa sencillez del lenguaje delibesiano la recoge Molina, en tanto que no elabora un discurso filmico ornamentado desde el punto de vista expresivo. Más bien, tanto la composición de los planos como la puesta en escena son muy sencillas al plantear innovaciones técnicas ni experimentaciones. Generalmente construye la escena con una iluminación natural, utiliza los espacios naturales y la planificación de las escenas parten de un plano general para contextualizar y, al modo del cine clásico de Hollywood, hace pivotar los diálogos en torno al plano y el contra-plano. Todo ello revela un interés por dotar de importancia al argumento y la trama. Dicha importancia a la narración no sorprende puesto que la miniserie se trata de un encargo de TVE, quien pretendía acercar la historia de Delibes al público. En ese sentido, uno de los ejemplos más claros de su relación fidedigna con el texto original parte de la utilización de los mismos diálogos. De ese modo, quien haya leído la obra previamente, reconocerá en seguida las conversaciones y diálogos que se utilizan, debido a su literalidad.

No obstante, en función de las características de la miniserie, habría que preguntarse cómo influye la fragmentación y condensación que plantean dentro de la narración. En ese sentido, los capítulos del serial televisivo encapsulan algunos de los episodios más importantes de la novela, dotándolos de una introducción y un desenlace dentro de cada capítulo. He aquí, pues, la primera diferencia con respecto a la novela, que obedece a una estructura

episódica no lineal. Cabe decir que dicha adecuación del texto literario al lenguaje televisivo viene dada por la finalidad de facilitar la labor al espectador. En cualquier caso, sí que es relevante cómo frente a la novela, donde muchos de los acontecimientos se entremezclan con otros, es en la miniserie donde en cada capítulo vemos una estructura narrativa clásica, haciendo más accesible la obra de Delibes.

## 6. La expansión femenina

Los personajes, para Delibes, no son un elemento más de la novela, sino que funcionan como ejes vertebradores de sus historias<sup>10</sup>. A este respecto cabe destacar cómo predominantemente los personajes principales, aquellos sobre los que sustenta la narración son los masculinos, como en el caso de *El camino*. A pesar de ello, la mujer también tiene una presencia importante dentro de la obra de Delibes (García Domínguez, 2010: 391), aunque no siempre sean las que conduzcan la acción. Sea como fuere, en el caso que nos ocupa, debemos poner el acento en las diferencias entre la narración en la novela y la producción televisiva. Mientras que, en el primer caso, la mirada queda focalizada en un niño, en la miniserie tiene lugar una expansión de las mujeres a través de personajes que, si bien aparecen en la novela, ostentan un mayor peso narrativo.

A simple vista, a pesar de que Molina se mantiene fiel al texto original, también proyecta su propia subjetividad, dando lugar a un discurso desde una autoría femenina que vale la pena iluminar. Debemos comprender que Delibes en su novela «se ocupa de una temática de una gran significación en el momento en que escribe su novela: el progresivo despoblamiento del mundo rural y el trasvase de su población hacia el mundo urbano» (Loma, 2013: 88). Sin embargo, esa reflexión social que hunde sus raíces en la problemática rural queda diluida por la selección de escenas que lleva a cabo Josefina Molina. Esto es, no todos y cada uno de los momentos de Miguel aparecen en el serial,

---

<sup>10</sup> Enrique Ferrari afirma que para Delibes la novela «es un mecanismo único que permite el análisis del entorno desde la retina de los personajes (cuya creación es lo que justifica a la propia novela), como una posibilidad de adoptar una o varias perspectivas diferentes con las que ahondar en el hombre» (Ferrari, 2012: 109).

puesto que la adaptación, a pesar de su apego al texto original, no presta gran atención a las anécdotas del protagonista. Con esto queremos decir que encontramos momentos en la realización televisiva donde la mirada de Miguel queda reemplazada por las escenas en las que las mujeres son protagonistas. De ese modo, aunque el protagonista también tenga importancia dentro de la miniserie, la directora rehúye todas esas reflexiones sobre el mundo rural y que interesaban a Delibes, para plantear un discurso fílmico en el que, sin despegarse del texto, elaborar una radiografía de las diferentes mujeres del mundo rural. En palabras de Fernández Soto, la directora cordobesa en su adaptación focaliza la mayor parte de su relato en una exploración de las

diversas cualidades de la condición femenina, la riqueza de perfiles con las que están trazadas esas mujeres, su marginación social, ese retrato de la encrucijada femenina tanto psicológica como social, el difícil tránsito de la marginación social hasta la paulatina conquista de su dignidad en la España que les había tocado vivir (Fernández, 2010: 283).

Para poder plasmar todo ello y así esclarecer las afirmaciones vertidas, vamos a pasar ahora a concretar en algunos ejemplos la construcción de los personajes femeninos molinianos, contraponiéndolos con los de la novela, para así observar la impronta feminista, derivada de la lectura del texto, que la directora imprimió a la transducción audiovisual que elabora. Ya advierte Loma Muro que son los «personajes femeninos los que sobresalen en la historia por encarnar auténticos prototipos y llevar el peso de muchos momentos de la narración. En comparación con ellas los hombres aparecen como más monolíticos y con menos matices» (Loma Muro, 2013: 138). Este rasgo encuentra su sentido en la obra televisiva desde la teoría fílmica feminista de Laura Mulvey. La teórica en su ensayo (1975) critica la sumisión de la mujer a la pasividad en el cine clásico de Hollywood –aunque se puede extrapolar a cualquier cinematografía–, frente a los personajes masculinos que, en placer de la escopofilia de sus directores, eran a quienes se les dotaba de acción, de manera que «la mujer está condenada a la inmovilidad, a la impotencia, a la espera, siendo ella misma uno de los obstáculos a vencer por el héroe» (Colaizzi, 2001: 9), por mantener el placer del hombre en observar la pasividad femenina.

Especial mención requiere esta idea que nos indica, cómo marcando desde diferencias generales entre el serial y la novela, ya es posible hallar el primer hallazgo feminista de Molina: el despliegue de las mujeres como protagonistas.

Esto conecta con la teoría de Mulvey puesto que no se asocia a la mujer como objeto de deseo, sino que en cada uno de los capítulos encontramos que la mayor parte del tiempo la ocupan problemas ligados a los personajes femeninos. Esto es revelador si lo ponemos en relación con el resto de su obra. Tal y como afirma Natalia Martínez:

La mayoría de los textos audiovisuales no suelen elegir a las mujeres como protagonistas; y cuando el protagonismo es compartido, los papeles femeninos aparecen levemente perfilados o subordinados a algún varón. Josefina Molina se aparta de esa lectura de la realidad y tiene en cuenta lo femenino como representación y a las mujeres como espectadoras (Martínez, 2014: 43).

Por lo tanto, la conciencia feminista de Molina se proyecta en la miniserie desde ese *pensar* en su recepción, para construir un universo heterogéneo de mujeres donde elimina casi cualquier rastro de personaje masculino, a pesar de que en el texto original son los que predominan. Todo ello se acoge también a los preceptos teóricos feministas de Teresa de Lauretis quien estudió como la introducción y exploración de la subjetividad femenina resulta ser una constante en las cintas con un marcado sello feminista, sobre todo, a través de la idea de la directora que piensa en la identificación femenina de las espectadoras (De Lauretis 1987: 144).

Este envite de Molina se puede evidenciar desde el primer capítulo donde refleja a la mujer pecadora a partir de Irene, la Guindilla. Si bien es cierto que este elemento se plantea en la novela de Delibes, en la miniserie es la trama principal del primer capítulo y parte del segundo, de tal manera que es el personaje femenino mujer quien sustenta la narración y sobre quien recae la acción. Es a partir de la mitad del primer capítulo, cuando la cámara se desprende en la mayor parte del tiempo de Miguel, el Mochuelo, para retratar la situación de una mujer que ha sido engañada por un hombre. A este respecto, coincido con Loma Muro cuando afirma que en este primer capítulo «la narración se centra en la “deshonra” de Irene, la Guindilla menor, tema que en esos momentos históricos conmocionaba las conciencias de los biempensantes, entendiéndolo como tales a los partidarios a ultranza de la moral oficial establecida» (Loma Muro, 2013: 97). Además, no en vano ahonda en un personaje que, en un contexto conservador, decide vivir su sexualidad libremente, escapándose a la ciudad para vivir una aventura con un hombre.

Esta expresión del deseo femenino, aunque más tarde es castigado por la hermana y por las convicciones católicas de la sociedad, supone un paso hacia la visibilización de nuevas subjetividades femeninas. Esta exploración del mundo interior del personaje de Irene se esclarece en el final del primer capítulo cuando en una escena se observa su cabizbaja llegada de la ciudad. Mientras que en el texto de Delibes este momento se narra desde el punto de vista del protagonista y su inocente curiosidad por el estado de la mujer, en la miniserie Molina decide dejar a un lado a Miguel y sus amigos que de forma literal quedan al final de la composición del plano y realizar un *travelling* de acompañamiento al personaje de Irene que queda sostenido en el tiempo. En dicho plano se muestra el recorrido del personaje femenino en soledad y silencio, sufriendo por el reciente acontecimiento. Todo ello encaja con el resto de su filmografía puesto que «Josefina Molina hace hincapié en la introspección de las mujeres, a las que suele dedicar secuencias completas en soledad y en silencio» (Martínez, 2014: 44). Por lo tanto, no solo expande el mundo de las mujeres en la Castilla rural, sino que además construye la subjetividad y el deseo femenino. Ambos rasgos, que constituyen una constante en textos de índole feminista Kaplan (1998). Dicha cuestión revela ya algunas de las señas autorales de mujer que se encuentran en la miniserie. Además, a diferencia de los hombres cuya construcción en la narración queda supeditada a acciones sencillas, sin una profundización en su psicología, enmarcados bajo su lugar de trabajo cuya puesta en escena funciona como el apodo en libro pues permite definirlos, las mujeres en la miniserie, como en el caso de Irene, muestran un arco dramático mucho más complejo que, a modo de prisma, muestra las diferentes caras –o subjetividades– de las mujeres.

Otro ejemplo claro es la presencia de Uca-Uca<sup>11</sup>. Esta joven en la novela se manifiesta en determinados momentos muy concretos y ya pasados los primeros capítulos. En cambio, en la obra televisiva aparece desde el primer capítulo. Una presencia que es reforzada desde el primer plano, lo que evidencia un claro interés por parte de la directora de dotar de protagonismo a este personaje

---

<sup>11</sup> Así lo plasma Loma Muro: «en la serie la presencia de la Uca-uca es más continua y comúnmente aparece como una más de los componentes de la pandilla en la mayoría de las escenas, incluso en algunas en las que no aparecía en la novela, como cuando la pelea entre las bandas, en los preparativos de la jornada de caza, en los ensayos y actuación del coro, en las escenas que acompañan la muerte y el velatorio de Germán y, sobre todo, cuando en la procesión fúnebre se coloca definitivamente al lado de Daniel» (Loma Muro, 2013: 126).

como ocurre en la despedida final. Un protagonismo que en la serie no es tal, pero que, sin embargo, en la serie con tan solo observar los dos primeros capítulos, se comprueba la importancia del personaje, por la cantidad de planos que Molina le dedica y, sobre todo, por la notoria introducción en el día a día de Miguel, el Mochuelo. Además, el personaje es introducido en momentos donde en la novela no aparece, como en una pelea que tiene lugar en el primer capítulo. En esa escena, la configuración del montaje permite dar cuenta de la subjetividad del personaje desde la planificación del montaje, puesto que observamos la pelea entre los chicos desde los ojos de Uca-Uca. Esto es así debido a que en un momento dado vemos la pelea (plano A), luego un primer plano de Uca-Uca (plano B), para luego mostrarnos, de nuevo, la pelea (Plano C). Este montaje entre el plano A-B-C permite demostrar al espectador que nos ponemos en el lugar del personaje femenino para observar la pelea. Esto, de nuevo, es importante, porque permite poner sobre el tapete la intención de abordar la subjetividad femenina, sobre todo, desde la introducción del plano subjetivo y desde ese primer plano que configura una *visualidad háptica* que evidencia un «intento de “acercarse a” o “a acariciar” la superficie del campo visual» (Marks, 2000: 170).

Por otro lado, también presta una especial atención al personaje de Josefa, dedicando de nuevo, casi un capítulo a explorar una nueva subjetividad femenina, en este caso: la histeria. Antes de pasar al análisis de la escena, conviene esclarecer que, si bien puede resultar paradójico el uso de un personaje femenino histérico, este rasgo se atribuye a la estética feminista, en tanto que rompe con la concepción de la narrativa clásica a través del acto performativo del personaje. Es decir, se presenta la «problematización del punto de vista (...), representado a partir de escenarios femeninos como la paranoia o la histeria» (Ituarte, 2012: 143). Por lo que, la introducción de dicho rasgo supone el intento de la deconstrucción de la pasividad asociada a los personajes femeninos. Todo ello se plasma en la escena donde se narra la boda entre Quino y Mariuca. Es en el momento de la celebración donde Josefa, desatada absolutamente por los celos ante la boda celebrada, se suicida frente a los ojos incrédulos de los invitados. Para construir dicho suceso, la directora se vale de una serie de planos de unas piernas andando donde apreciamos el desnudo paulatino –fuera de plano, aunque igualmente sugerente– de Josefa

hasta que se deja caer por un precipicio<sup>12</sup>. Esto encuentra sentido, puesto que antes la directora ya había mostrado un plano subjetivo de la propia mirada del personaje femenino mientras caía, con el objetivo de evidenciar la locura a través del desenfoque y el movimiento de cámara. Por lo tanto, a través de esta concatenación de planos, al igual que sucedía con Uca-Uca, la directora ofrece al espectador la mirada de un personaje femenino, que además explora, también como Irene, nuevos caminos de la sexualidad en la cámara a través del desnudo. De nuevo, con ese uso de técnicas que se desmarcan de la narración del cine transparente hollywoodiense como el uso del desenfoque, la directora remite a la idea de *visualidad háptica* «al mostrar imágenes particularmente hápticas con planos de talle o desenfocados» (Marks, 2000: 171). Esto nos conduce pues, a esa idea del esbozo de la subjetividad femenina en la obra moliniana.

Del mismo modo, dicho capítulo resulta interesante puesto que se plasman ciertas canciones regionales. Delibes, en la novela, a partir de esas descripciones tan exhaustivas, elabora también un retrato de las costumbres y del folclore rural. Sin embargo, en la miniserie son las mujeres desde los primeros planos, quienes, a ojos de los espectadores, construyen el discurso costumbrista. Esto es, son las mujeres las que se muestran durante el baile y el cante, por lo que, a nivel visual, la fuerza de dicho momento recae, de nuevo, en los personajes femeninos. Pues bien, cabe remarcar también que conforme avanza la miniserie, el mundo femenino continúa expandiéndose a partir del personaje de Sara, la hermana de su amigo el Moñigo. En este caso, debemos poner el acento en cómo el libro se centra en la reflexión de Miguel sobre dicho asunto y las conservaciones de sus amigos, mientras dichos momentos en el montaje de la obra televisiva se narran con un encadenado muy rápido de los acontecimientos, para plasmar lo que realmente le interesa: el encuentro amoroso y así perfilar otro tipo de mujer, en este caso, la cándida enamorada.

Por lo tanto, tras esta radiografía del mundo femenino moliniano, podemos confirmar que la directora, al igual que en su etapa de formación o en otros

---

<sup>12</sup> Con respecto a la construcción de los personajes femeninos delibesianos, en general, es importante la muerte como elemento en su obra puesto que «obviando aquellas que no van más allá de la mera cita y cuyos personajes en nada influyen en la trama, más de la mitad (tres) son suicidios» (Salinas, 2021: 9). Por lo que, es importante que Josefina haya plasmado dicho elemento en la miniserie, pues resulta axial dentro del tratamiento de temas de Delibes.

trabajos suyos posteriores, se interesa en gran medida por radiografiar a la mujer. En este caso, aprovechando el relato de Delibes, perfila a un conjunto de mujeres, cada una con su idiosincrasia y su complejidad psicológica, dotándolas así de protagonismo y despojándolas de la pasividad que ostentan en la mayor parte relatos fílmicos, para pasar a ser quienes conduzcan la acción de la miniserie. Todo ello, además, toma fuerza, cuando nos percatamos de que, dentro de esa condensación en diferentes capítulos, la directora suprime, como es obvio, personajes y momentos. En ese sentido, es necesario poner el acento en cómo son la mayoría de los hombres<sup>13</sup> a los que elimina, perviviendo en la miniserie, como hemos comentado, los episodios de las mujeres.

## 7. Mochuelo novelado, Mochuelo filmado

En este punto del trabajo, se pretende abordar el personaje de Miguel, el protagonista, y cómo Molina lo traslada a la pantalla. Pese a la exploración del mundo femenino que realiza la directora, esta no abandona al personaje protagonista de la novela. Por ello, aunque en muchas ocasiones los pasajes de Miguel, el Mochuelo, parezcan anecdóticos, el espectador, al igual que en la novela, asiste a ese proceso de maduración de Miguel que, junto con sus amigos, se (auto)cuestionan y se plantean preguntas existenciales que podemos observar tanto en la miniserie como en la novela.

En cualquier caso, lo más importante es la *mirada infanti*<sup>14</sup>, puesto que Delibes elabora un relato desde la mirada de un niño desde el estilo indirecto libre para ejecutar los recuerdos del protagonista. El ejemplo más claro de ello es el arranque de la novela –y de la miniserie– donde se describe la noche de insomnio de Miguel que, tras plasmar los nervios por el viaje que emprende al día siguiente, Delibes se adentra en la mente de dicho personaje. A este respecto, «el estilo indirecto libre se convierte en el medio más idóneo para dar paso a la voz del niño y hacer posible el tránsito, tan sutil en ocasiones, de un

<sup>13</sup> «Es el caso de Cuco (el factor), don Ramón (boticario y alcalde), don Antonio (el Marqués), Gerardo (el Indiano) y su mujer (la Yanqui), Pascualón, Antonio (el Buche), Esteban (el panadero), Pepe (el Cabezón), Lucas (el mutilado), Ángel (el cabo de la guardia civil) o las Lepóridas» (Loma muro, 2013: 142).

<sup>14</sup> En «esas miradas sobresale la de Daniel, que actúa de hilo conductor del relato observando continuamente el mundo que le rodea, el entorno donde transcurre su vida, los referentes de su existencia que enseguida comprende que va a abandonar» (Loma Muro, 2013: 92).



hablante a otro» (González, 2012: 3). Aunque Molina no adscribe la narración a ningún punto de vista, sí que la miniserie arranca con un plano de Miguel dando vueltas en la cama, como en la novela, y, aunque no de un modo tan explícito, también se introduce en la mente del protagonista<sup>15</sup>. En ese sentido, se debe poner el acento en cómo al no subrayar ese proceso de introducción en la mente del Mochuelo, el espectador que no haya leído la novela no entiende qué es lo que está sucediendo, frente a la exhaustiva descripción que realiza Delibes sobre dicho momento. Además, que, tras esto, no llegamos a encontrar a lo largo de la obra televisiva planos subjetivos que subrayen la mirada de Miguel.

Pues bien, a pesar de todas estas vueltas de tuerca que se cifran en el narrador de la diégesis y en esa exploración del mundo femenino, la directora utiliza la voz over y los primeros planos de Miguel –en contraste con los planos generales que caracterizan a los adultos– como recursos que acerca el serial televisivo a la novela. En virtud de ello, la directora cordobesa construye un mapa de miradas a lo largo de toda la miniserie que se concretan en esos primeros planos del protagonista, como elemento que, a partir de las posibilidades de lenguaje cinematográfico, le permite subrayar la importancia de la mirada infantil dentro de la miniserie. Además, esa voz over introduce una mayor carga de literariedad y de afinidad al texto del que proviene. Por ejemplo, en el arranque, somos conscientes de lo que sucede gracias a la voz del narrador que relata los hechos, acercándonos así a rasgos escriturales literarios. Así pues, a partir de este tipo de recursos, observamos cómo en ningún momento Josefina Molina esconde el hipotexto ni lo ignora, sino que dialoga con él y lo introduce a su antojo para acercar lo máximo posible la historia de Miguel a los espectadores en ciertos momentos. Además, cabe destacar cómo en la novela plasma también las anécdotas importantes Miguel –entremezcladas con los problemas y episodios de las mujeres– y cómo estas le afectan y le ayudan a crecer: el amor, la caza, la familia, la muerte, travesuras varias junto con sus amigos, castigos, etc. Todo ello es recogido también por Molina, de manera que no deja

---

<sup>15</sup> Llama la atención cómo este momento se acerca a la estructura narrativa del cine clásico de Hollywood donde «el flashback clásico no tiene por qué respetar las convenciones literarias de la narración en primera persona» (Bordwell, Staiger y Thompson 1997: 47).

de lado el crecimiento de Miguel, aunque en muchas ocasiones sea casi anecdótico.

## 8. Coda

Molina traslada a la pantalla de forma sencilla, pero eficaz, una novela clave en la narrativa española del medio siglo. Con un simple visionado, debido a que se trata de un encargo de TVE, es posible pensar que es una adaptación bastante similar al texto de Delibes, en el sentido del apego a la historia delibesiana. Tal y como hemos comentado, todo ello se cifra en la literariedad de los diálogos, el calco de extractos literarios, el mismo hilo narrativo y, además, conserva la estructura, los personajes y los espacios diegéticos. Sin embargo, en un análisis como el elaborado en el presente trabajo, se puede observar cómo la directora plantea una *mirada de mujer* sobre la historia de Delibes. A pesar de no rehuir del texto en el que se basa, elabora un discurso personal que nos permite hablar de transducción. De ese modo, la pluma cinematográfica de Molina se hace sentir a partir de una expansión del mundo femenino, sobre todo, en la radiografía que elabora en los diferentes capítulos de las mujeres que colman el texto de Delibes, dotándolas pues, de un protagonismo que en la novela no tienen. Todo ello desemboca en uno de los rasgos formales más importantes de la directora: su libertad creativa. La subjetividad femenina recorre toda su filmografía e incluso, como se ha demostrado, es capaz de plasmarla en proyectos rígidos como la adaptación que nos concierne.

Este empoderamiento femenino es posible, tal y como hemos planteado, gracias al nuevo contexto cinematográfico y televisivo que perfila a un grupo de cineastas interesados en dejar la censura atrás y promover un desarrollo de la libertad. Todo ello se ha justificado desde la forma fílmica que forja Molina y que advierte de un interés en desvincularse del monólogo interior que encontramos en la novela, para filmar de forma omnisciente la vida rural de un grupo de mujeres. Insistimos pues, en cómo Molina, dentro de la sencillez de su lenguaje cinematográfico, resuelve la adaptación tratando de acercar la historia de Delibes al público, pero elaborando a su vez, una panorámica de las múltiples mujeres que habitan en la novela y que, en el serial, son las

protagonistas de los diferentes capítulos. Por lo tanto, a lo largo de este trabajo se ha pretendido poner de manifiesto cómo, todo ello no son simples añadidos de la directora, sino que son elementos que ya están en la novela, pero que toman un mayor espacio dentro de la diégesis de la cinta de Molina. En suma, la directora cordobesa aun manteniendo la esencia del texto original, moldea el texto de Delibes, con una España rural como telón de fondo, desde una instancia autoral de mujer.

## Referencias bibliográficas

- BELLIDO-AVECEDO, Gema (2018), «Evolución del género de las miniseries en la televisión española contemporánea (1980-2012)», *Comunicación y Medios*, vol. 27, nº 38, pp. 37-51. <http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48496>
- BORDWELL, David, STAIGER, Staiger y THOMPSON Kristin (1997), *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Madrid: Ediciones Paidós.
- CÁRDENAS, Violeta (2014), «Miguel Delibes y su crítica al progreso», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, nº12, pp. 105-121.
- COLAIZZI, Giulia (2001), «El acto cinematográfico: género y texto fílmico», *Lectora. Revista de dones i textualitat*, nº7, pp. 5-13.
- CUESTA GONZÁLEZ, Raquel (2012), «Literatura y el serial televisivo. El camino de Delibes en Imágenes», *Tonos Digital*, nº23, pp. 1-21.
- DE LAURETIS, Teresa (1992), *Alicia ya no, feminismo, semiótica y cine*, Madrid: Cátedra.
- DIEGO, Patricia (2004), «La producción de miniseries en la etapa hegemónica de TVE (1956-1990)», en MORENO MORENO, Elsa (coord.) et al, *Los desafíos de la televisión pública en Europa, Actas del XX Congreso Internacional de Comunicación*, Pamplona: Eunate, pp. 445-455.
- DOLEŽEL, Lubomír (2002), «Semiótica de la comunicación literaria», en Jesús González Maestro (ed.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid: Arco Libros, pp. 173-218.
- FERNÁNDEZ SOTO, Concha (2010), «El camino de Miguel Delibes contado a través de las cámaras de Ana Mariscal y Josefina Molina», en NUÑEZ RUIZ, Gabriel (coord.), y MARTOS NUÑEZ, Eloy (coord.), *¿Por qué narrar?: cuentos contados y cuentos por contar*, Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 275-283.
- FERRARI NIETO, Enrique (2012), «Aún es de día, de Miguel Delibes: La instalación metafísica como mecanismo de denuncia social en la ficción» *Dicienda*,

*Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 30, pp. 107-123.  
[https://doi.org/10.5209/rev\\_DICE.2012.v30.40253](https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2012.v30.40253)

- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón (2010), *Miguel Delibes de cerca*, Barcelona: Destino.
- GARCÍA MIRÓN, Silvia y RAMAHI GARCIA, Diana (2011), «La recuperación de las miniserias en España: análisis programático y textual» *Rev. Estud. Comun*, Curitiba, pp. 231-242.
- GARCÍA-SERRANO, Federico (1996), «La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico», *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, pp. 70-87.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos*, Madrid: Taurus.
- GÓMEZ PRADA, Hernando (2017), «Cambiar la vida. Función de noche de Josefina Molina como ejemplo cinematográfico de representación positiva del envejecimiento femenino», *Prisma Social*, pp. 104-125.
- ITUARTE PÉREZ, Leire (2010), «Melodrama y "Cine de mujeres" español contemporáneo: el caso de *La vida secreta de las palabras*», *Zer*, nº 32, pp. 141-156.
- JAIME, Antoine (2000), *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid: Cátedra.
- KAPLAN, Ann (1998), *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- LOMA MURO, Elvira (2013), *Las imágenes de Josefina Molina: de la escritura literaria a la audiovisual*, Córdoba: Universidad de Córdoba (Tesis Doctoral).
- MARKS, Laura (2000), *The skin of the Film. Intercultural Cinema, embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University
- MARTÍN GARZO, Gustavo (2013), «Miguel Delibes y los niños», en CELMA VALERO, María José (coord.) y RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (coord.), *Miguel Delibes y los niños*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 67-88.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Natalia (2014), «Representación femenina y discurso feminista en las primeras adaptaciones televisivas de Josefina Molina», *Revista Acotaciones*, pp. 31-50.
- MOLINA REIG, Josefina (2000), *Sentada en un rincón*, Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- MOLINA REIG, Josefina (2003), «Punto y seguido», *Revista Duoda*, pp. 75-82.
- MULVEY, Laura (1975), *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Londres, Routledge.
- OWENS, Craig (2002), «El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo», en FOSTER, Hal (coord.), *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, pp. 93-124.
- PLAZA GUTIÉRREZ, Juan Ignacio (2019), «Espacio rural y paisaje en la narrativa de Miguel Delibes: el ejemplo de la novela *El disputado voto del señor Cayo*», *Ería*, vol.265, nº283, pp. 265-283.  
<https://doi.org/10.17811/er.3.2019.265-283>

- RODRÍGUEZ MERCHAN, Eduardo (1997), «Teatro y cine», *República de las Letras. Cine y Literatura*, pp. 91-104.
- SALINAS MORAGA, Iñigo (2021), «Mujer y muerte en la novela de Miguel Delibes», *Lectura y signo*, nº16 pp. 97-120. <http://dx.doi.org/10.18002/lys.v0i16.7150>
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine*, Barcelona: Paidós.
- VILLANUEVA, Darío (2009), «Autobiografía (Camilo José Cela) y biografía (Ricardo Franco) de Pascual Duarte», en POYATO, Pedro (coord.), *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Córdoba: Diputación de Córdoba, Ayuntamiento de Dos Torres, pp. 51-84.
- ZECCHI, Bárbara (2014), *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género*, Barcelona: Icaria.