

Amor, sexo y matrimonio, del franquismo a la transición: *Función de noche* (1981), de Josefina Molina¹

Carmen Morán Rodríguez

(Universidad de Valladolid)

Resumen: *Función de noche* (1981), película dirigida por Josefina Molina, plantea un interesante juego especular con la novela *Cinco horas con Mario* (1966), de Miguel Delibes, y con su adaptación teatral, representada exitosamente durante varias temporadas por la actriz Lola Herrera. La película presenta a esta interpretándose a sí misma durante un descanso entre dos funciones, en su camerino, donde recibe a su ex marido en la vida real, Daniel Dicenta. Con él, Herrera pasa revista a las frustraciones de su matrimonio, en una conversación que alude e implica el monólogo de Carmen Sotillo ante Mario Díez de cuerpo presente. Además de ser un valioso documento de lo que en su momento se llamó *cinema verité*, la película invita a reflexionar sobre el cambio en la concepción del amor y el matrimonio, desde la experiencia de las generaciones educadas sentimentalmente en el franquismo a las nuevas, encarnadas en la película por los hijos de Herrera y Dicenta, que representan un cambio acaso idealizado.

Palabras clave: Transición española, cine y literatura, Miguel Delibes, divorcio en España, *cinema verité*

El 26 de noviembre de 1979 se estrenó la adaptación teatral de *Cinco horas con Mario* (1966), la célebre novela de Miguel Delibes. La producción corrió a cargo de José Sámano, y la dirección recayó sobre Josefina Molina² a partir de un texto teatral en el que habían colaborado, además de Molina y Sámano, Santiago Paredes y el propio

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i “Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI” (Ref.: PID2019-104215GB-I00), financiado/a por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

² No era la primera experiencia de Molina adaptando un texto delibesiano, ya que en 1978 había convertido la célebre novela *El camino* en serie televisiva para Radio Televisión Española.

Miguel Delibes³. Lola Herrera estuvo desde el comienzo implicada en esta adaptación, y su interpretación de Carmen Sotillo, “Menchu”, cuyo monólogo es el pilar absoluto de la obra, fue tan sobresaliente que todavía hoy quienes han asistido a alguna de sus representaciones continúan identificando a Menchu con la imagen y la voz de Herrera.

Esa identificación es aprovechada de manera sumamente inteligente por Josefina Molina, quien poco después lleva a cabo una propuesta cinematográfica cuando menos insólita. Me refiero a la película *Función de noche*, estrenada el 26 de octubre de 1981. En ella, bajo la dirección de Molina⁴, Lola Herrera se interpreta a sí misma durante una representación teatral de *Cinco horas con Mario*. Mientras se caracteriza para la función de noche, su voz en off cuenta a los espectadores que acaba de recibir la visita de su exmarido, Daniel Dicenta, entre la función de tarde y la de noche. La obra teatral comienza y vemos, en un flashback sostenido, el diálogo de Herrera y Dicenta durante dicha visita. Las reflexiones y mutuos reproches sobre la vida matrimonial establecen un complejo y rico paralelismo con las reflexiones y reproches que Carmen Sotillo, protagonista de *Cinco horas con Mario*, vierte ante el cuerpo presente de Mario, su esposo.

En su estreno, la película tuvo una buena acogida: 584.400 espectadores la vieron en salas, y recaudó 693.909,06 euros (Gómez Prada 2017: 106). La crítica la valoró, aunque con muchas reticencias. Una de las reseñas, por ejemplo, admite que es “una película importante, que supera con mucho la media de la producción española” (Alcalá 1982: 165), pero la considera lastrada por el “exhibicionismo” (167), por un “temple [...] pornológico” (167) y “el desnudamiento de la intimidad mutua en un ‘streap-tease’ que si a primera vista es psicodramático, en realidad pasa toda frontera de la mutua corrección” (167), considerando finalmente la película “mucho más destructiva que constructiva” (168). Está claro que el “destape” físico que había llegado al cine en los años 70 todavía no incluía lo emocional, como acertadamente vio Manuel Vilas en su lectura de *Señora de rojo sobre fondo gris*, la novela autobiográfica de

³ La adaptación escénica de *Cinco horas con Mario* ha tenido cuatro épocas. En la primera (con representaciones en 1979, 1980, 1981, 1984 y 1989) la escritura teatral corrió a cargo de Delibes, Molina, Santiago Paredes y José Sámano. En la segunda (2001, 2002, 2003, 2004 y 2005) firman el texto Delibes, Molina y Sámano, como también en la tercera (2010, 2011 y 2012) y la cuarta (2020). En 2012 se hizo cargo de la interpretación de Sotillo Ana Millán, con buenas críticas, pese al reto que suponía encarnar a un personaje tan estrechamente identificado con Herrera –quien volvió a ponerse en la piel de Menchu en 2020. El texto de la adaptación fue publicado en 1982 en la editorial Espasa Calpe. Información tomada de: <https://centenariodelibes.es/adaptaciones-al-teatro>

⁴ Firman el guion Molina y José Sámano.

Delibes (Vilas 2018). En ese sentido, *Función de noche* se sitúa en la estela de *El desencanto* (tres años anterior), película con la que quizá comienza el destape de la intimidad familiar sin la coartada de la ficción, y que también despertó controversia en su estreno.

El tiempo ha acrecentado la valoración de la película de Molina. Los críticos destacan su originalidad genérica: así, D'Lugo (1993), Loma Muro (2013) y Terrón Barroso (2015) la clasifican como *cinema vérité*, mientras que Heitz (2004) prefiere hablar de docudrama. Varios trabajos profundizan en su rica intertextualidad con la novela y el montaje teatral de *Cinco horas con Mario* (Martin-Márquez 1994; Heitz 2004). Otras lecturas la destacan por su mirada feminista (Zurian y Gómez Prada 2015) y por mostrar un ejemplo positivo del envejecimiento femenino (Gómez Prada 2017).

En su autobiografía, la propia Lola Herrera se muestra muy consciente del valor (en el sentido de valía, y en el de valentía) del filme:

No era una película más, fue algo que surgió sobre la marcha, una idea sin forma que nació de lo que experimentamos y compartimos en el trabajo del monólogo, de la compenetración con la que vivimos esa experiencia.

Habían pasado unos quince años desde que Daniel y yo nos separamos. La película era una larga conversación entre los dos, sin guion, con cámaras ocultas y con un sonido que solo podían escuchar el técnico y la directora.

Podíamos hablar de lo que quisiéramos. Estuvimos encerrados dos horas largas, intentando encontrar res-/puestas a nuestra separación. Fue algo muy duro lo que pasó allí, algo que cambió mi vida. Esa película fue, sin duda, lo mejor que he hecho por mí. La necesidad me llevó a un terreno de arenas movedizas en el que me vacié y me quedé desnuda, totalmente vulnerable.

En muchas ocasiones me han calificado de valiente, pero nada más lejos de la realidad. La fuerza de la necesidad fue la que me empujó a gritar, a vomitar algo que me estaba haciendo daño, mucho daño.

Aquella terapia, a lo bestia, no hubiera sido posible sin la ayuda de unas cuantas personas que me regalaron su generosidad y su talento, y de un personaje de ficción, Carmen Sotillo, creado por Miguel Delibes. Gracias a todos ellos hay un antes y un después en mi vida, un después más saludable. Nunca me cansaré de darles las gracias. Fue muy duro salir de todo aquello por la repercusión que tuvo, pero seguí mi camino con *Mario*. (Herrera 2013: 204-205)

La actriz parece haber interiorizado el paralelismo: es muy revelador que al escribir su autobiografía, se refiera a su relación con Dicenta con palabras casi idénticas a las que utiliza para referirse a la estructura del monólogo teatral de Carmen Sotillo

(“todo se repetía, añadiendo algo más en cada vuelta” (Herrera 2013: 120), “[Delibes] me dijo que le parecía imposible que me pudiera aprender ese texto, sobre todo por las repeticiones que tenía la propia estructura, ya que en cada repetición o vuelta, Menchu, el personaje, añadía algo nuevo.” (188).

Ahora bien, ¿es *Función de noche* realmente un extracto directo de la realidad? ¿o esa apariencia de realidad es fruto de una estudiada aplicación de la técnica y la retórica cinematográficas? La relación del cine con la realidad era objeto de reflexión desde el movimienndo *Kino-pravda* de los años 20, y a partir de los 60 esa reflexión dará lugar tanto al *direct-cinema* que florece en Estados Unidos y Canadá como al *cinéma vérité* europeo, modelo que Molina elige para realizar su película. Este se caracteriza por emplear elementos propios del cine documental, aunque se acomodan en mecanismos narrativos asociados a la ficción, tales como la existencia de un guion preexistente, el montaje de secuencias, el uso de flashbacks o de música ambiental.

Así pues, la aparente plasmación directa de la realidad en la pantalla está muy lejos de serlo, al igual que sucede en la llamada novela realista y la pintura realista, en las que la impresión de realidad se produce mediante técnicas narrativas o visuales. *Función de noche* utiliza fragmentos de una realidad que podemos considerar más o menos espontánea (la conversación Herrera/Dicenta está guionizada, aunque tienen un amplio margen de libertad), pero hay también un trabajo de interpretación y de montaje que transforma la realidad en un discurso narrativo organizado y complejo. Tal y como puede verse desde los títulos de crédito que abren el film, protagonizan el mismo Lola Herrera y Daniel Dicenta interpretándose a sí mismos, y participan también los hijos de ambos, Natalia Dicenta Herrera y Daniel Dicenta Herrera; incluso el personaje del “médico consultor” está interpretado por el Dr. Rafael del Pino, que, al igual que los anteriores, se interpreta a sí mismo, como también ocurre con Juana Ginzo, amiga de Herrera. Otros intérpretes de la película, en cambio (Luis Rodríguez Olivares, Margarita Forrest) no aparecen con su propia identidad, sino dando vida a personajes de ficción (el sacerdote que gestiona la demanda de nulidad matrimonial y la vidente a la que consulta Herrera, respectivamente). Por otro lado, Molina afirma que

el rodaje fue en tiempo real, una hora y tres cuartos, de lo cual yo he respetado absolutamente el tiempo, es decir, cada cosa está dicha en su momento. Lo único que se ha quitado de la conversación han sido aquellas cosas que se reiteraban. También se ha respetado el orden cronológico en que van apareciendo los temas. (Ruiz de Villalobos 1981).

En el diálogo entre los dos protagonistas, hilo conductor de la película, se intercalan otras secuencias. Pese a que la estructura narrativa ha sido ya estudiada por Martín-Márquez (1994), creo útil sistematizar las secuencias que interrumpen la conversación “al natural” de la pareja protagonista:

- cuatro escenas mostrando la comparecencia de Herrera ante un sacerdote que representa al tribunal eclesiástico que lleva su demanda de separación,
- dos en las que se ve a Herrera visitando a una vidente,
- otras en las que la vemos actuando ante el público en *Cinco horas con Mario*,
- una que muestra a Herrera ensayando parte de su monólogo escénico,
- tres más en las que aparece Natalia Dicenta Herrera, la hija de Herrera y Dicenta, en clase de ballet (en la tercera, lo que el espectador escucha es la voz en off de la madre superpuesta a las imágenes de Natalia),
- dos en las que aparece Herrera paseando por la calle con su amiga Juana Ginzo, que representa a la mujer que ha optado por liberarse de condicionamientos sociales en sus experiencias amorosas,
- una en la que aparece Daniel Dicenta Herrera, el hijo de los actores,
- dos escenas en la que vemos a Herrera en la consulta de un cirujano plástico, considerando operarse el pecho,
- dos escenas, una al comienzo y otra en el final, en el que vemos la casa en ruinas que Herrera se ha comprado en Galicia con el fin de rehabilitarla, alegoría evidente de la esperanza de reconstruir su vida.

El montaje de estas escenas y secuencias y el uso desincronizado de voz e imagen funcionan como un *collage* (Martín-Márquez 1994: 362); este recurso refuerza la continuidad entre las palabras que Lola pronuncia en el camerino y las que Carmen profiere en escena, que se suman a otros interesantes paralelismos, como la obsesión de Carmen por su pecho excesivamente voluminoso y provocativo y el propósito que Lola Herrera tiene de hacerse una reducción y elevación mamaria, y sobre todo la existencia de una confesión final de un engaño, confesión sobre la que pivotan el soliloquio de

Carmen y el diálogo de la actriz: en el primer caso se trata de una infidelidad conyugal; en el segundo, de la frustración sexual de Herrera (Martín-Márquez 1994: 364; Heitz 2004: 13). Además, el tono y la *actio* de Herrera y Dicenta parecen reproducir el reparto de roles de Menchu y Mario: más emocional esta, más contenido en apariencia él. Ambos matizan constantemente sus intervenciones (“quizá”, “posiblemente”, “tal vez”), y apelan en varias ocasiones a la falta de conciencia plena de algunos sentimientos o actitudes (“yo no era consciente”, “inconscientemente”, “puede que inconscientemente”, “instintivamente había intuido eso”). En términos generales, él aparece preocupado por aparentar racionalidad (“vamos por partes”) y una naturalidad acaso forzada, que se refugia en un rol masculino tópico (“me vas a perdonar que me ponga un whiskito”); sus movimientos traslucen cierta impaciencia y desde luego una mayor renuencia al ejercicio de desnudamiento catártico.

Si tenemos en cuenta que Delibes escribió *Cinco horas* como una evaluación de lo que los “XXV años de paz”⁵ habían significado en las vidas privadas y familiares de los españoles (Delibes y Vergés 2002: 259-260), podemos interpretar que Molina pasa revista en su filme a lo ocurrido durante los quince años siguientes: se ha producido, desde luego, un cambio, y hay diferencias entre la pareja formada por Carmen y Mario y la compuesta por Lola y Daniel, pero esto, a todas luces, ha sido insuficiente. 1981 – año de la película— es una fecha clave para reflexionar sobre ello, porque el 22 de junio de 1981 se aprobó en el Congreso de los Diputados de España la Ley de Divorcio⁶, después de 45 años de derogación de la anterior ley de divorcio, de 1932. Pocas películas de la época trataron con seriedad el asunto, y ninguna de manera tan profunda y original como *Función de noche*⁷. A la luz de este dato, el significado del film de Molina se expande, como trataré de demostrar.

La victoria del bando franquista en 1939 supuso que el matrimonio civil desapareciese del horizonte jurídico de los españoles: las uniones civiles que se habían

⁵ El régimen de Franco celebró el vigésimo quinto aniversario de la victoria sobre el bando republicano en la guerra civil con una amplísima campaña propagandística. Esta comenzó con la acuñación del marbete “XXV años de paz” para referirse al propio régimen.

⁶ Ley 30/1981 de 7 de julio.

⁷ Del mismo año que *Función de noche* y que la ley es un producto de humor como *¡Qué gozada de divorcio!*, dirigida por Mariano Ozores. El alegre divorciado (comedia hispano-mexicana del 76) atestigua que el interés por el tema era anterior a la solución legal, pero siempre desde la óptica humorística. Sí merece la pena destacar la serie *Anillos de oro*, estrenada en RTVE en 1983 (dos años después de estrenada *Función de noche*), y dirigida por Pedro Masó a partir de un guion escrito por la autora hispanoargentina Ana Diosdado, quien también interpretaba a la protagonista, Lola, una abogada matrimonialista que, junto a Ramón, abre un despacho dedicado a casos de divorcio cuando la ley acaba de ser implantada en España.

llevado a cabo en la República fueron consideradas no válidas, y el matrimonio religioso católico pasó a ser el único reconocido por el régimen, con la excepción de aquellas parejas en las que uno de los cónyuges demostrase no profesar el catolicismo. En la práctica, en la España de 1939 a 1975 casarse era “casarse por la Iglesia”. Ya el Concilio Vaticano II, con su declaración de la *dignitatis humanae* sobre la libertad religiosa (7 de diciembre de 1965), reconocía “el derecho de la persona y de las comunidades a la libertad social y civil en materia religiosa”, lo que implícitamente instaba al régimen franquista a mostrarse más flexible con quienes no compartiesen la profesión católica del Estado, no ya en su vida privada (como hasta el momento se toleraba), sino también en el ámbito del derecho cívico. Esto abocaba a un callejón sin salida la situación legal española, donde únicamente el matrimonio religioso era válido, y lo era de manera indisoluble. Las parejas con graves problemas de convivencia podían separarse físicamente (suspender su convivencia), cosa que sucedió en el caso de Dicenta y Herrera: él abandonó el domicilio conyugal el 6 de enero de 1967 –casi quince años antes de la película—, y desde entonces vivieron separados. Sin embargo, esta situación dejaba a las mujeres en una posición anómala y problemática en la España de la época, como la propia Herrera relata en su autobiografía:

Éramos muchas las mujeres en mi situación: ni solteras, ni casadas, ni viudas. Sin ningún derecho legal y con todas las responsabilidades. No existía el divorcio, pero sí el “ahí te quedas”.

Las mujeres dejadas por sus maridos éramos terreno abonado para muchos hombres. Era evidente que estábamos solas, y ellos suponían que teníamos muchas necesidades por cubrir. En ocasiones, había comportamientos ofensivos basados en esas u otras suposiciones. (Herrera 2013: 131-132)

Herrera recuerda, por ejemplo, cómo en el colegio religioso en el que Natalia estudiaba una monja le asegura que sus padres están en pecado mortal por vivir separados (Herrera 2013: 140).

Con la muerte del dictador, el debate sobre la aprobación y regulación del divorcio quedó abierto; así lo demuestran las muchas publicaciones que se concentran en estas fechas para abordar la materia desde ángulos distintos y a menudo enfrentados: véanse, a modo de ejemplo, Navarro Valls (1972), Kelleher (1976), Aradillas (1977), Alberdi (1979), Lezcano (1979) y Hervada (1980). Esto culmina el 22 de junio de 1981 con la aprobación de la Ley de Divorcio, a la que alude tácitamente la voz en off de Lola Herrera en los primeros minutos de metraje de *Función de noche*. Mientras la

imagen nos muestra a la actriz caracterizándose como Carmen Sotillo, la oímos referirse a la “demanda de nulidad que presenté en mayo, y que ahora *con la nueva ley* no sabemos qué pasará” (cursiva mía). En la penúltima escena, la actriz firma la demanda de nulidad matrimonial, fechada el 2 de mayo de 1981 –cuando falta poco más de un mes para que se apruebe “la nueva ley”.

De los tres temas que articulan la oposición entre Carmen y Mario y entre Lola y Daniel (sexo, poder adquisitivo y autoridad) (Martín-Márquez 1994, 361), el primero es el predominante en la película de Molina. De manera mucho más acusada que en *Cinco horas con Mario*, la insatisfacción sexual es el leitmotiv del diálogo entre Herrera y Dicenta; a diferencia también de lo que ocurre en el texto de Delibes, en el que Mario nunca interviene de manera directa, en *Función de noche* sí tenemos el testimonio del varón, que asegura haber sufrido la represión tanto como ella:

[Lola Herrera:] A las gentes de mi generación yo creo que desde que nacíamos estábamos *condicionaos*... Yo soy de Valladolid y...

[Daniel Dicenta:] Ya, y yo no soy de Valladolid, y también he estao *condicionao* hasta hasta... hasta años bastante gorditos...⁸

Así, por encima de los reproches mutuos que intercambian –aunque so capa de un análisis relativamente distanciado de su pasado común y de sus emociones—, ambos están ajustando cuentas, cada uno desde un flanco, con el pasado reciente, la moral y la educación sentimental y sexual del franquismo. Daniel reconoce, no obstante, que la posición de la mujer en ese sistema era desventajosa respecto de la del varón, pero se muestra reacio a asumir en esto una parte de culpa:

[...] sobre todo la postura no ya la tuya y la mía, sino la postura de un país en el cual resulta que durante décadas, no ya décadas sino durante siglos, pues la mujer la pata quebrada y en casa, y el hombre, es el macho... Y en ningún momento de nuestra relación yo he compartido esa teoría o esa forma de vivir o de actuar o de funcionar; al contrario, creo que la he rechazao, no sé, bueno...

Como podemos apreciar, las últimas palabras de este parlamento de Dicenta – unidas a una gestualidad nerviosa— parecen contradecirle o al menos matizar seriamente su afirmación. Es también digno de mención que al culpar a la educación recibida utilice un plural inclusivo: “nos han educao muy mal, nos han educao muy

⁸ Opto por transcribir fonológicamente los diálogos de la película, manteniendo peculiaridades del registro oral coloquial, como los participios en *-ao* (por *-ado*) que aquí vemos.

mal... nos han estafao... es la hipocresía...”, “Que no tenemos la culpa, ni tú ni yo, Lola”. Dicenta parece así desplazar el conflicto, que deja de ser un enfrentamiento entre Lola Herrera y él para convertirse en un hecho generalizado del que ambos —y toda su generación— han sido víctimas. Incluso es lícito pensar que ese plural inclusivo se proyecta hacia los espectadores.

En cuatro décadas bajo la autoridad moral de la Iglesia católica —y particularmente de sus sectores más conservadores— todo placer sexual fuera del matrimonio se considera pecaminoso. Como asegura Dicenta en la película, refiriéndose al deseo y la atracción que sentía por Lola: “...no había más remedio que pasar por la vicaría...”. La Iglesia misma se mostraba consciente de que esta presión sobre los jóvenes podía desvirtuar el sacramento, y así trata de reflejarlo Molina en la película: el sacerdote que gestiona el acta del proceso de nulidad matrimonial lee la siguiente cláusula:

El que contrae matrimonio solo por cobijar en él unos deseos afectivos o meramente físicos con un propósito de mera provisionalidad o pensando en separarse cuando así resuelva hacerlo o algún acontecimiento le induzca a ello contrae el vínculo inválidamente, ya que el matrimonio entre cristianos no puede admitir ninguna condición resolutoria.

La educación sexual de los españoles brillaba por su ausencia, especialmente en el caso de las mujeres, como ya demostró ampliamente Martín Gaité (1987). De esta formación es ejemplo fidedigno Herrera, quien dirá de sí misma: “Yo era muy formal, y muy honrada y muy decente. Que no sé si me apetecía ser honrada y decente, pero lo cierto es que yo lo era para complacer”, y algo más adelante: “Lo de ser una mujer más bien recatada y más bien estrecha a mí en la vida no me ha aportao más que disgustos; sí la satisfacción de tener mi orgullo, una chica muy formal, pero na más” (nuevamente encontramos el contrapunto a los valores de Carmen Sotillo, quien en su largo monólogo se enorgullece de la honra y el recato —aunque al final confiese haber faltado a ellos). La involución que supuso, en la educación sentimental y sexual de las jóvenes, el régimen franquista queda de manifiesto si consideramos cuán al caso vienen aquí las palabras que Leandro Fernández de Moratín pusiera en boca de Don Diego, protagonista de *El sí de las niñas*, ¡en 1805!:

Ve aquí los frutos de la educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una páfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que el temperamento, la

edad ni el genio no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones, o en que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se las permite, menos la sinceridad. Con tal que no digan lo que sienten, con tal que finjan aborrecer lo que más desean, con tal que se presten a pronunciar, cuando se lo mandan, un sí perjuro, sacrílego, origen de tantos escándalos, ya están bien criadas, y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo.

Todas las inseguridades e inhibiciones de las parejas afloraban en la noche de bodas. Uno de los reproches recurrentes de Carmen Sotillo en *Cinco horas con Mario* – me refiero a la novela y a la adaptación teatral, aunque aquí citaré el texto de la primera— se refiere al comportamiento de Mario. Este, carente de toda experiencia previa, prefirió no mantener relaciones sexuales. Carmen se sintió despreciada por ello, negándose a creer que Mario fuese virgen:

Como eso de que llegaste al matrimonio tan virgen como yo, mira, guapín, eso se lo cuentas a un guardia, una bola así, y venga “no me lo agradezcas, fue ante todo por timidez”, ¡qué timidez ni qué ocho cuartos!, como si no os conociéramos, los hombres, todos iguales, que tú, dale, con que tus torpezas eran la mejor demostración, ¡música celestial!, lo que pasa es que entre una perdida y una decente todavía hay distancia, y, en el fondo, todavía queda algo digno en vosotros y es lo que sale a flote cuando os casáis, ni más ni menos, ni menos ni más. ¡Virgen tú! ¿Pero es que crees que me chupo el dedo, Mario, cariño? Y no es que yo vaya a decir que tú seas un vicioso, que eso tampoco, pero vamos, algún desahogo de vez en cuando... Luego lo de Madrid, el viaje de novios, que me hiciste pasar una humillación que no veas, un desprecio así, que empiezo por reconocer que yo estaba asustada, que sabía que tenía que pasar algo raro, por lo de los hijos, pero creía que era una vez solo, palabra de honor, y estaba resignada, te lo juro, sea lo que sea, pero tú te acostaste y “buenas noches”, como si te hubieras metido en la cama con un carabinero, figúrate [...] (Delibes 2010: 101-102)

Y algo más adelante:

Y no es que me cogiera de nuevas completamente, que siempre he oído decir que la noche esa es de campeonato, que no se disfruta, que es un trago, pero no sé de nadie, ni de uno, fíjate, que se diese la vuelta y buenas noches. Y no me vengas con que por respeto [...] y cuando insistí, en mayúsculas, hijo, como en tus libros: “ERA TAN VIRGEN COMO TÚ, PERO NO ME LO AFRADEZCAS; FUE ANTE TODO POR TIMIDEZ”. ¿Qué te parece? SI hay una cosa que me saque de mis casillas, Mario, es tu desconfianza, entérate de una vez, porque si aquella noche me

dices la verdad, te hubiera perdonado igual, aunque me costase, te lo juro por lo que más quieras.
(103-105)⁹

Estos párrafos reflejan bien la moral hipócrita y esquizoide del régimen franquista: Carmen prefiere suponer que durante el noviazgo Mario se ha acostado con otras mujeres como “desahogo” a creer que era virgen. La situación ideada por Delibes ilustra perfectamente los principios de la educación sentimental que tan bien analizase Martín Gaité: “al hombre que llegaba virgen a la boca se le miraba como a una «avis rara» y nadie le auguraba muchos éxitos ni como pretendiente, ni como marido ni como padre” (1987: 101). La experiencia, naturalmente, podía haberla adquirido con chicas “fáciles” o incluso con prostitutas, una realidad social que se condenaba moralmente, pero también se toleraba (Martín Gaité 187: 101 y ss.). Esta es exactamente la reacción de Carmen, a quien la posibilidad de que Mario se haya acostado con otras mujeres antes del matrimonio le parece una falta leve y perdonable, mientras que su total inexperiencia se le antoja inconcebible.

Molina no deja pasar la ocasión de dar la réplica a este asunto en su película, y naturalmente la noche de bodas es una de las cuestiones que afloran en la larga conversación entre Dicenta y Herrera, mezclándose con la confesión que esta última lleva a cabo: que no ha sentido nunca un orgasmo. Dos motivos recurrentes del monólogo de Carmen (decepcionante noche de bodas y confesión final de una infidelidad) resultan fusionados por Molina en un diálogo que quizá constituye lo menos creíble si a la *verité* vamos, pues es evidente que la correspondencia con los motivos de *Cinco horas con Mario* no puede resultar espontánea, sino fruto de un meditado guion, y tampoco resulta verosímil que Herrera y Dicenta solo se confiesen determinadas cosas quince años después de separados y ante una cámara. Pero creo que la coartada del *cinema verité* o la docuficción no fueron para Molina un fin en sí mismo, sino el medio para llevar a cabo un balance de cuentas con el franquismo, un ejercicio de higiene y catarsis destinado a depurar los supuestos sobre los que se asentaría la transición. Y nada más congruente con el espíritu programático de una transición hacia la democracia que hacerlo a través del diálogo (literalmente, en este caso).

⁹ De acuerdo con la estructura de reiteraciones y progresiva ampliación de la información, el tema había sido ya anticipado por Menchu en un capítulo anterior (p. 103).

La confesión final de Herrera tiene en común con la de Carmen Sotillo su relación con la insatisfacción sexual, pero no se refiere a una infidelidad (de hecho, Dicenta asegura haber creído que ella le era infiel, y ella lo niega categóricamente), sino al hecho de no haber experimentado nunca un orgasmo. Aunque la película fusiona dos motivos de la obra de Delibes (noche de bodas e insatisfacción), veamos primero la intervención relativa a la primera noche de la pareja de actores como casados:

[L.H.:] Nuestros comienzos en el amor fueron difíciles, lo recordarás. Nuestro matrimonio tardó en consumarse. Yo no tenía conocimiento, no tenía una información. No quería que nadie me contase su noche de bodas, que es lo que hacían las amigas, que la información directa que había era esa. Yo quería descubrir el mundo del amor a través del hombre con el que yo conociese el amor. Entonces, aquella Nochevieja que nos casamos, que yo trabajaba a las siete y a las once [...] entonces yo estaba haciendo una función y pensando que iba a descubrir el mundo aquella noche. Entonces, qué pasó aquella noche?

[D.D.:] Yo no me acuerdo exactamente. Lo que sí me acuerdo perfectamente es que funcionar no funcionó la cosa. Tú has tocado el tema, yo no pensaba tocarlo. Vamos, ni se me había ocurrido que pudiera surgir siquiera.

[L.H.:] Es que ese es un tema clave para mí.

[D.D.:] Yo pensaba, ante determinadas formas de actuar tuyas a nivel de cama, me refiero, que esa virginidad no existía ya.

[L.H., llevándose las manos a la cabeza:] Qué bonito, qué bonito lo que acabas de decir. O sea que era lo que decían las mamás, había que mostrarse como una puritana.

[D.D.:] No, no, no por Dios, no. Cuidao, cuidao. Que yo ni entonces, que era absolutamente inmaduro, pensaba de esa manera. Ojo. Que hay otras connotaciones respecto a ese tema

Aunque para los hombres la represión del instinto sexual fuese mucho más leve que para las mujeres, es significativo que cuando Herrera saca a colación este asunto, Dicenta se muestre algo descolocado, y admita: “Funcionar no funcionó la cosa. Tú has tocado el tema, yo no pensaba tocarlo. Vamos, ni se me había ocurrido que podía surgir, siquiera” –obsérvese el llamativo uso de eufemismos que sustituyen a la palabra *sexo* (“la cosa”, “-lo”), así como los circunloquios al tratar la virginidad (“Yo pensaba, ante determinadas formas de actuar tuyas a nivel de cama, me refiero, que esa virginidad no existía ya”).

No pocos espectadores –y no pocas espectadoras— debieron sentirse identificados con el desencanto de la pareja en su noche de bodas, trance hiperdimensionado en un país y un tiempo que identificaba vida sexual y matrimonio. En este sentido, es muy interesante comparar el testimonio recogido en la obra de Delibes y la película de Molina con el reflejado en *Las españolas en secreto. Comportamiento sexual de la mujer en España*, un libro de divulgación que se publicó pocos meses antes de la muerte de Franco (en marzo de 1975) y que circuló muy ampliamente en un país ávido de información sobre la sexualidad (el libro, por otro lado, producto al fin y al cabo de su tiempo, continúa vinculando sexo y matrimonio¹⁰).

Por unas o por otras razones, la española llega a su noche de bodas toda blanca, toda dulce, toda ingenua, arrastrando tímidamente su mucha ignorancia, con el convencimiento de que alcanzará la satisfacción plena, su realización máxima, y que además esa noche marcará el rumbo de lo que será su felicidad futura. Y, lamentablemente, en la mayoría de los casos, vive una profunda decepción, que le llena de temores y de congoja. (Valverde y Abril 1975: 224).

A ese mismo público que se veía reflejado en la decepción de la noche de bodas le sorprendería encontrar enunciado de viva voz, en primera persona, y aparentemente sin el velo de la ficción, el problema de la insatisfacción sexual de la mujer.

[L.H.:] Yo necesito... yo necesito confesarte cosas, Daniel. Tú me has engañao –que tú dices que no es engañar, pero bueno, yo lo llamo así, ya sabes que en Valladolid somos muy...

[Risas de él]

[L.H.:] Tú me has puesto los cuernos todos los días, o casi todos. Me has engañao. A lo mejor tienes razón, ese engaño es más pequeño que el que yo te he hecho.

[D.D.:] Posiblemente.

[L.H.:] Yo... Soy una mujer que no he sentido un orgasmo en mi vida.

[D.D., tomando aire:] Entonces me has engañao muy bien.

[L.H., asintiendo] Yo que siempre he presumido de no ser una actriz fuera del teatro, en el único terreno que he fingido...

[...]

[L.H.:] [...] Es clave en mi vida. O sea, a partir de entonces, y tengo cuarenta y cinco años, y voy a hacer cuarenta y seis, he conocido cuatro hombres en mi vida, y nunca he sentido nada.

¹⁰ Los autores del libro eran el periodista José Antonio Valverde y el ginecólogo Adolfo Abril.

[D.D.:] Bueno. En realidad yo debo reprocharte, debo reprocharte [...] reprocharte y pedirte además cuentas de una serie de orgasmos que yo creí que habías tenido conmigo.

[L.H.:] ¿Cómo? No te entiendo.

[D.D.:] Perfectamente. Si tú me acabas de decir que nunca has tenido un orgasmo, yo te he sentido a ti pegar gritos en la cama, luego tú me estabas estafando.

[...]

El ensayo de Valverde y Abril arriba citado, también identificaba la insatisfacción femenina como una cuestión acuciante y hasta entonces silenciada: “Aunque públicamente no se reconozca, uno de los problemas que padece nuestra sociedad española es, ni más ni menos, el de la insatisfacción sexual (y, por supuesto, integral) de nuestras mujeres” (81). Noche de bodas, frustración... En 1966 Delibes había puesto el dedo en la llaga mediante un soliloquio ficcional; quince años más tarde, Molina hacía lo propio de forma mucho más directa, en consonancia con el momento de apertura. Esa llaga empezaba a despertar en los españoles toda la atención que hasta el momento no había recibido.

La función higiénica y catártica a la que me he referido anteriormente tenía, como es obvio, una proyección de futuro, para que las nuevas generaciones no viviesen el amor y el sexo lastradas por la moral franquista. Dicenta lo enuncia expresamente, al referirse al desinterés que los jóvenes manifiestan por ese pasado inmediato: “Y yo les entiendo. Es un capítulo que han cerrado, y han hecho muy bien en cerrar, además, y ojalá sigan cerrándolo, y nos ayuden a que lo cerremos todos”. Esa juventud está representada en la película por la siguiente generación *stricto sensu*: la de los dos hijos de los actores, Natalia (hoy reconocida actriz) y Daniel.

La primera aparece en tres secuencias, siempre durante o después de una clase de danza. Aunque está callada, escuchamos su voz en off:

Pues yo estoy muy tranquila en ese aspecto... [risas] quiero decir que no tengo ningún problema. O sea yo, sí, tengo relaciones sexuales, las conocía pues hace año y medio y... o sea, que no fue en absoluto desastroso, quiero decir que normalmente al principio es malo... No, no que sea malo sino que, que no surge bien, porque no hay una tranquilidad y una confianza en la otra persona, ¿no? Hay parejas que se lo montan bastante mal... Pero porque no se habla, porque yo pienso que por supuesto del tema sexual hay que hablar [...].”

Es una voz joven, jovial y desenfadada, que proclama su plena vivencia de la sexualidad en pareja, fuera del matrimonio, en una edad muy temprana y sin conflictos.

La malla blanca pegada al cuerpo contrasta con la vestimenta del personaje de Carmen Sotillo (falda por debajo de la rodilla, manga larga, jersey cerrado, todo ello de riguroso negro), y también con la de Lola (una bata oscura, una blusa cerrada con un lazo en el cuello). Natalia representa una nueva forma, más sana, menos hipócrita, de vivir la sexualidad, pero acaso también una ingenuidad juvenil: no solo por la edad de Natalia, quien aún no ha experimentado desengaños, sino por la generación a la que representa, con una confianza en el diálogo que, vista en la distancia, resulta algo candorosa. Al cabo de cuarenta años, la interpretación de esta sucesión de modelos femeninos ante la sexualidad y la pareja queda abierta: podemos ver en Natalia la solución de los conflictos de Carmen, que se perpetuaban, con matices, en Lola, pero también podemos considerar que su confianza en el diálogo como solución (a los problemas de pareja y de otra índole) será puesta a prueba más de una vez en el futuro.

El hijo, Daniel Dicenta Herrera, es apenas un adolescente. Ya antes de que aparezca la vidente a la que Lola consulta le ha señalado que el hijo necesita autoridad y firmeza porque está desorientado. La cámara feminista de Molina parece subrayar su inmadurez al presentarlo en una tienda de maquetas que examina con atención, como si aún le costase desprenderse de los juguetes infantiles. Sin embargo, habla con naturalidad de sus relaciones sexuales con una chica extranjera a la que conoció en Benidorm, y que tomó la iniciativa, algo que él valora positivamente. Afirma haberse enamorado, aunque su idea del amor es compatible con un pensamiento como “bueno, esta chica está como un camión, a ver si me la tiro” (*sic*). Supone a la joven sexualmente liberada –por no ser española— y admite haber sentido miedo al ridículo (como su padre en la noche de bodas), debido a su inexperiencia (“yo no había hecho el amor en mi vida”). Pese a que su conclusión es que “fue una sensación muy bonita”, Daniel encarna una postura más inmadura que Natalia, bien por su edad o por su género (recordemos que Daniel padre esgrime en varias ocasiones su “inmadurez” como una de las causas del fracaso de su matrimonio).

La necesidad de “ventilar” el aire viciado de la España franquista es aludida de forma simbólica en la conversación de Lola Herrera y Daniel Dicenta:

[L.H.] Es que hace mucho calor debe de ser... Es que no hay respiración en estos camerinos, no hay ni una ventana para abrir, no hay nada...

[D.D.] Ya sabes este país maravilloso que es.

Estas palabras, que los actores pronuncian en la parte álgida de su diálogo, cuando están pasando revista a sus frustraciones sexuales, identifican, obviamente, el espacio físico del camerino con el de un país necesitado de aire fresco. La metáfora espacial se repite en la imagen de una casa medio derruida que aparece en los primeros minutos de película –mientras escuchamos la voz en off de Herrera— y vuelve a hacerlo al final. Es entonces cuando se explica a qué corresponde la imagen: se trata de una casa en ruinas que la actriz ha comprado en O Porriño (Pontevedra), y que se propone restaurar (así lo hizo, en efecto, como ella misma cuenta en su autobiografía, donde también concede un gran significado simbólico a la casa¹¹). La metáfora de la casa está muy a tono con el cine de la época, en el que vemos repetidamente el país encarnado en un viejo y oscuro caserón sin ventilar (así en *Ana y los lobos*, *Mamá cumple cien años*, *Camada negra* e incluso un episodio de la serie televisiva *Verano azul*¹²). Molina matiza significativamente el tópico, al identificar la vivienda con la protagonista y darle un sentido duro (se trata de una construcción en ruinas) pero con una proyección optimista hacia el futuro: la firme decisión de reconstruir la casa y su propio corazón, y hacer ambos, y de paso el país, lugares habitables.

BIBLIOGRAFÍA

Alberdi, Inés (1979): *Historia y sociología del divorcio en España*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Alcalá, Manuel (1982): “Función de noche”, en: *Cine para leer 1981*, Bilbao, Mensajero, 1982, pp. 164-168.

Aradillas, Antonio (1977): *Divorcio en España*, Barcelona: Luis de Caralt.

¹¹ No me resisto a poner esta nota. Una sencilla búsqueda en Google arroja como primer resultado el anuncio de una inmobiliaria: “Vivienda con un encanto especial, restaurada con muchísimo gusto. Está ubicada en un entorno tranquilo, acogedor y relajante. Esta casa perteneció a la actriz de cine Lola Herrera”. (<https://alcominmobiliaria.com/es/inmueble/232-venta-de-casa-rustica-en-lugar-a-capela-carracido-o-porrino-pontevedra>). Queda a juicio del lector interpretar si es posible hacer también una lectura simbólica de esta “venta” de la casa reconstruida durante la Transición.

¹² *Ana y los lobos* (1973) de Carlos Saura, *Camada negra* (1977) de Manuel Gutiérrez Aragón, *Mamá cumple cien años* (1979) de Carlos Saura. El episodio de la serie televisiva *Verano azul*, dirigida por Antonio Mercero, es “La última función”.

Ballesteros, Isolina (1999): “La mirada femenina en el cine de la transición: *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) de Pilar Miró y *Función de noche* (1981) de Josefina Molina”, *Journal of Iberian and Latin American Studies* vol. 5, 1, pp. 5-26.

Delibes, Miguel [1966] (2010): *Cinco horas con Mario*, Barcelona: Destino.

Delibes, Miguel y Josep Vergés (2002). *Correspondencia, 1948-1986*, Barcelona: Destino.

D’ Lugo, Marvin (1997): *Guide to the Cinema of Spain*, Westwood: Greenwood Press.

Gómez Prada, Hernando C. (2017): “Cambiar la vida. *Función de noche* de Josefina molina como ejemplo cinematográfico de representación positiva del envejecimiento femenino”, *Prisma social: revista de investigación social* 2, pp. 104-125.

Heitz, François (2004): “De *Cinco horas con Mario* a *Función de noche*. L’identification d’une femme”, *Langues néo-latines. Revue des langues vivantes romanes* 328, pp. 5-18.

Herrera, Lola (2013): *Me quedo con lo mejor*, Madrid: La Esfera de los Libros.

Hervada, Javier (1980): *Divorcio*, Barcelona: EUNSA.

Kelleher, Stephen J. (1976): *¿Divorcio y nuevo matrimonio entre católicos?*, Santander: Sal Terrae.

Lezcano, Ricardo (1979). *El divorcio en la Segunda República*, Madrid: Akal.

Loma Muro, Marta (2013): *Las imágenes de Josefina Molina. De las imágenes literarias a la audiovisual* [tesis doctoral], Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. Disponible en: <https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/10756/796.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Martín Gaité, Carmen (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona: Anagrama.

Martin-Márquez, Susan (1994): “La literatura proyectada por una lente feminista: Josefina Molina y la adaptación cinematográfica”, *Letras peninsulares* 7.1, pp. 351-367.

Navarro Valls, Rafael (1972): *Divorcio: orden público y matrimonio canónico. Eficacia en España de las sentencias extranjeras de divorcio*, Madrid: Montecorvo.

Terrón Barroso, Antonio (2015): “Reseña de *Función de noche*”, *Gynocine Project*, [Disponible en: www.gynocine.com 12/4/2024].

Ruiz de Villalobos, Miguel Fernando (1981): “Josefina Molina: Hay que decir las cosas, aunque sea tarde”, *Diario de Barcelona*, 28 /10/1981.

Valverde, José Antonio y Adolfo Abril (1975). *Las españolas en secreto: comportamiento sexual de la mujer en España*, Madrid: Sedmay.

Vilas, Manuel (2018): “Los años del destape literario” 14/4/2018. [Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/04/11/babelia/1523439622_040646.html 12/2/2024].

Zurian, Francisco A. y Hernando C. Gómez Prada (2015): “Josefina Molina: mirada de mujer sobre la mujer y la sociedad”, en Francisco A. Zurian (coord.), *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*, Madrid: Síntesis, pp. 49-65.