

La tía Tula, de la santidad a la realidad

Celia Fernández Prieto*
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

Este artículo analiza el proceso de *transformación hipertextual* que sufre el personaje de *La tía Tula* desde su trazado simbólico y arquetípico en la *nivola* de Unamuno (1921) a la figuración realista en el guión y la puesta en imagen cinematográfica de Miguel Picazo (1964), en la que el drama de la represión sexual de la protagonista adquiere una dimensión psico-social ausente en el hipotexto unamuniano.

Palabras clave:

Transformación hipertextual, cine español, *nivola*, Unamuno, Miguel Picazo.

La tía Tula, from sanctity to reality

Abstract:

This article analyses the process of *hypertextual transformation* that the character of *La Tía Tula* undergoes from its symbolic and archetypal portrayal in Unamuno's *nivola* (1921) to its realistic depiction in Miguel Picazo's screenplay and film (1964). Here the drama of the protagonist's sexual repression takes on a psychosocial dimension absent from Unamuno's hypotext.

Key words:

Hypertextual transformation, Spanish film, *nivola*, Unamuno, Miguel Picazo.

La tía Tula, película dirigida por Miguel Picazo en 1964, constituye uno de los filmes más sólidos y valorados de la producción cinematográfica española de la segunda mitad del siglo XX¹, resultado del proceso de *transformación o recreación* formal, narrativa, semántica, ideológica y estética al que el director y sus coguionistas sometieron el texto original de Unamuno que había visto la luz cuarenta y tres años antes. Parece que fue el director italiano Marco Ferreri quien le sugirió a Picazo que se fijara en la historia de esta figura femenina en la que el cineasta jiennense reconoció a un tipo o un prototipo de mujer al que remitían tantas *tulas* concretas de su entorno geográfico y social. «Yo en Guadalajara conocí dos casos más de *tulismo*, o sea, dos hermanas solteras a las que su cuñado al quedar viudo les propuso matrimonio». Una acepta y la otra no. Pero ni en un caso ni en el otro la decisión se adopta por motivos sentimentales o amorosos, sino por consideraciones relacionadas con valores de ética familiar y social. De ahí la decisión inmediata de actualizar la historia,

de traerla al contexto del espectador para «demostrar que el mundo de valores familiares, morales y éticos que condicionaban al personaje de Unamuno estaban todavía vigentes en la sociedad de mi tiempo.»²

A estas alturas de los estudios sobre adaptación (Patrick Catrysse, Michel Serceau, Robert Stam, Pérez Bowie, entre otros), carece de pertinencia considerar la fidelidad o infidelidad del *hipertexto* filmico con respecto al *hipotexto* literario de partida. Fidelidad a qué, habría que preguntarse. ¿Dónde se halla o quién determina el «sentido original», estable y saturable de una novela? Sencillamente, no existe. El texto literario es una forma significativa dinámica que genera sentidos en sus interrelaciones inmanentes y trascendentes (con el polisistema coetáneo y con otros anteriores y posteriores), materiales (letras, palabras, sintaxis...) y representacionales, que no son binarias sino múltiples, en redes de líneas que interseccionan. El cineasta lee, interpreta y realiza sobre esa forma literaria

Recibido: 15-X-2013. Aceptado: 26-XI-2013.

* Profesora Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

¹ Este film forma parte del movimiento de renovación de la década de los sesenta denominado *Nuevo Cine Español*, propulsado por el director general de Cinematografía, José M^o García Escudero, y articulado en torno a la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). Algunos títulos representativos fueron *Los chicos* (estrenada en 1963), y *Los golfos* de Saura (1960), *El cochecito*, de Marco Ferreri (1961) o *Plácido*, de García Berlanga (1961). También *Viridiana* de Buñuel, pero el escándalo desencadenado desde las páginas del *L'Osservatore romano* provocó su prohibición absoluta en España. Véase S. ZUNZUNEGUI, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Editorial Paidós, 2005.

² IZNAOLA GÓMEZ, «Miguel Picazo habla de *La tía Tula*», en PICAZO, M. y otros, *La tía Tula. Guión cinematográfico*, Jaén, Ediciones de la Diputación Provincial, 2005, pp. 14-15.

una serie de operaciones transformadoras de muy diversa índole (selección y reordenación de los elementos de la historia, puesta en escena según códigos narrativos, pictóricos, genéricos, musicales y fílmicos específicos... particulares de una trama narrativa escrita, reducciones, ampliaciones, añadidos, etc. etc.) que producen *otra forma*, una representación nueva y autónoma, en un contexto de recepción diferente, que no requiere para su funcionamiento ni para su intelección del conocimiento del texto originario pero cuya potencialidad significativa se enriquece si atendemos a sus relaciones intertextuales e hipertextuales con él. El objetivo de este artículo es analizar la recreación que experimenta el personaje de la tía Tula desde el arquetipo de la virgen madre en Unamuno a la mujer de carne y hueso, soltera y reprimida, que Miguel Picazo sitúa en el mundo asfixiante de la provincia española del franquismo.

1. LA VIRGINIDAD COMO CAMINO DE PERFECCIÓN

Miguel de Unamuno (1864-1936) concluyó su novela³ en Salamanca, en 1920. Se publicó un año después⁴, en un período de intensa actividad pública, madurez personal y fecundidad creadora de su autor. Baste recordar títulos como *Abel Sánchez. Una historia de pasión*, de 1917; *Fedra*, drama escénico estrenado en 1918; el poema *El Cristo de Velázquez* de 1920 (aunque empezado en 1913), o, en fin, *Tres novelas ejemplares y un prólogo* de 1920. A estas alturas ya había elaborado una manera de hacer novelas ajena a las confianzas epistemológicas y a los modales retóricos del realismo decimonónico. La *novela* se enreda en los desasosiegos existenciales, espirituales y morales de unos personajes agonistas que son a menudo emanaciones de las preocupaciones metafísicas y del pensar apasionado y doliente del propio autor. La realidad ha perdido su peso ontológico; la única realidad es la íntima y lo más íntimo y real de un hombre es el que *quiere ser* o el que *quiere no ser*:

«Solo que este hombre volitivo e ideal -de idea-voluntad o fuerza- tiene que vivir en un mundo fenoménico, aparential, racional, en el mundo de los llamados realistas. Y tiene que soñar la vida que es sueño. Y de aquí, del choque de esos hombres reales, unos con otros, surgen la tragedia y la comedia y la novela y la *novela*. Pero la realidad es la íntima. La realidad no la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones, ni...»⁵

Tal ideario estético e ideológico repele la retórica de la mimesis, la figuración psicológica de los personajes, la teleología de las tramas, la ambientación espacial... Importa más la escritura que la narración; los personajes aparecen extrañados de la realidad y entrañados en sus dramas íntimos que se dirimen en el terreno de lo simbólico o de lo mítico. En conexión con este programa se entiende el prólogo que antecede a *La tía Tula* -«(que puede saltar el lector de novelas)»-, redactado a posteriori, en el que Unamuno explicita ciertos ejes temáticos e interpretativos de la novela que subrayan la ascendencia literaria de la protagonista, de raíces teresianas y quijotescas, es decir, «intensamente españolas», aunque ello no obste para que la historia pudiera haber ocurrido en cualquier otro lugar (1990, p. 9). La creación del personaje de la tía soltera que renuncia a su propia maternidad para ser *madre espiritual* o *madre virgen* de los hijos de su hermana muerta, remite a unas estructuras familiares arraigadas en la sociedad española de entonces y a una de las obsesiones personales del escritor. Sin embargo, nada más lejos del hacer literario de Unamuno que acentuar el lado representacional o mimético de la trama; al contrario, pone cuidado en inscribir a la protagonista en el linaje mítico de heroínas de la *sororidad* (de *soror*, hermana), encabezado por Antígona que, al dar sepultura sagrada a su hermano Polinices en contra de la ley de Creonte, representa «la domesticidad religiosa, la religión doméstica, la del hogar, frente a la civilidad política y tiránica» (p. 45). La civilización no puede prevalecer ni prosperar sin los cimientos de la domesticidad; la civilidad fraternal es también fraticida (cainita) y solo se salvaguarda sobre *matrias* y *sororidad*, sobre la abnegación de las hermanas, de las tías, de las esposas castas...; una entrega matriarcal que atesora y transmite una herencia ética y espiritual que garantiza la paz y la permanencia de la familia.

Sin duda el personaje de Tula no se reduce a ilustrar estas reflexiones, pero tiene mucho que ver con ellas. Desde el principio se la presenta como una figura que desprende gravedad e impone respeto. Sus ojos tenaces y tristes -los mismos de su madre y de su abuela- detienen las miradas de deseo masculinas, y su inteligencia cohíbe a su tío materno, el sacerdote don Primitivo, que se había hecho cargo de ella y de su hermana Rosa al morir sus padres. Frente a la hermosura carnal y abierta de Rosa, Tula es, en palabras del narrador, «un cofre cerrado y sellado en que se adivina un tesoro de ternuras y delicias secretas» (p. 49). El relato alimenta esta imagen de la dualidad mediante

³ Todas las citas van referidas a la edición publicada en la colección Austral, Espasa Calpe (Madrid, 1990) con estudio introductorio de Anna Caballé.

⁴ Sobre los pormenores de la lenta gestación de esta escritura -ya en 1902 aludía a ella en una carta a Joan Maragall- puede verse G. Ribbans (1986) y Carlos Longhurst (1987). Resulta no obstante curioso observar que Picazo elegirá empezar su película a partir de la muerte de Rosa, coincidiendo, sin saberlo, con el inicio de la novela en el primitivo autógrafo conservado en la casa-museo de Salamanca.

⁵ Prólogo a *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, Austral, 1990, p. 52.

otras tropologías como la de la luna y el sol⁶, sugiriendo bajo la apariencia fría, segura y hermética la agitación de una intimidad atribulada y la vivencia de una soledad radical.

Tula anhela ser madre pero siente horror al contacto sexual con un hombre. El sexo –el cuerpo– le parece algo sucio y repugnante, de ahí su «culto místico» a la limpieza, su amor a la geometría, la luz y la pureza, y el sentimiento de asco (un dinamismo fóbico) que experimenta ante la sangre o el vómito, fluidos corporales cuya simbología sexual se vuelve transparente. En el segundo parto de la criada Manuela, el bebé nació envuelto en sangre:

«Y Gertrudis tuvo que vencer la repugnancia que la sangre, sobre todo la negra cuajada, le producía. Siempre le costó una terrible brega consigo misma el vencer este asco. Cuando una vez, poco antes de morir, su hermana Rosa tuvo un vómito, de ella Gertrudis huyó despavorida. Y no era miedo, no; era, sobre todo, asco» (pp. 123-124).

No se trata de un personaje conformado bajo las pautas de una figuración psicológica verosímil por más que en la parte central de la trama, una vez que se traslada a la casa de su cuñado para cuidar de sus sobrinos (desde el capítulo VIII al XIII)⁷, afloran con mayor vehemencia sus desajustes íntimos y se agudice la tensión con Ramiro, alterado por la convivencia con su cuñada por la que siempre sintió una fuerte atracción. «Y empezó una vida de triste desasosiego, de interna lucha en aquel hogar. Ella defendíase con los niños a los que siempre procuraba tener presentes...» (p. 91). «Pero él buscaba acercarse a ella, hasta rozarla. Y alguna vez le tuvo que decir en la mesa: -No me mires así, que los niños ven» (p. 92).

El control sobre cuanto la individualiza como cuerpo que siente y desea, el rechazo y la represión de sus pulsiones eróticas, justificado bajo un articulado de racionalizaciones que adquieren la apariencia de una afirmación de dignidad femenina - véase la respuesta airada a su confesor, el padre Álvarez, cuando este le recuerda que el matrimonio se instituyó, entre otros fines, para dar

remedio a la sensualidad: «Yo no puedo ser remedio contra nada». ¿Qué es eso de considerarme remedio? ¡Y remedio... contra eso! No, me estimo en más...» (p. 108)-, son lo que la capacita para *llegar a ser lo que quiere ser*, para lograr la identidad superior a la que aspira: ser una madre virginal, al modo de la Santísima Virgen María, de la que era devota desde niña. Permaneciendo pura e incontaminada se legitima para realizar una misión transcendente: encarnar la *sororidad*, asegurar la unidad de la familia, una suerte de vestal religiosa que acoge, organiza y protege la vida desde el nacimiento hasta la muerte. Es ella la que impone los matrimonios, la que presiona a las mujeres para que conciban hijos hasta su extenuación («¿Para qué se han casado sino?», p. 67) , la que ayuda en los partos, la que sustrae y se adueña de los nacidos y asume su crianza y educación, y, en fin, la que lava y amortaja a los que fallecen.

Tras su muerte se convierte en *la Tía*, nombre de invocación, cifra de su legado moral y espiritual. David Turner (1974) ha analizado con detalle la imaginería religiosa que recorre toda la novela y que culmina en esta canonización final; Tula, tal como se establecía en el prólogo, lleva a cabo, al modo de Santa Teresa, la fundación de una nueva orden, la de su comunidad doméstica⁸. Basta apelar a su memoria para acallar las desavenencias entre los descendientes de las dos esposas de Ramiro (Rosa, la hermana de Tula, y la hospiciana Manuela). Su inmolación la enaltece y transfigura a ojos de todos.

Esta dimensión simbólica y mítica se acrecienta por la ausencia casi total de datos referenciales y cronológicos, de descripciones físicas o espaciales y de dinamismo temporal. Todo sucede en el entorno apenas perfilado de una ciudad de provincias, que tan sólo se abandona en una ocasión, para ir de vacaciones a un pueblo con la intención, por parte de Tula, de calmar de este modo la sensualidad de su cuñado que parecía a punto de estallar⁹. Los personajes permanecen ligados a la casa familiar, ámbito paradigmático de domesticidad, de interior desnudo y casi abstracto. Allí los días corren «todos iguales» (p. 63) y ellos cumplen

⁶ En diversos momentos de la novela Tula es identificada con la luna, con su doble cara: una, visible, luminosa; otra, oculta, oscura e inaccesible. Así es como la define Ramiro, aunque ella sostiene que también esa otra cara está iluminada pero sólo para el cielo. La identificación con el sol se establece de modos diversos, pero quizá el más interesante gira en torno a la soledad: la soledad del sol que da luz pero se consume en su propio fuego. «Yet the image of the moon also betrays the hidden aspect of her carácter, the existence of which others may detect, but never its nature. The image of the sun makes the hidden side of Tula more concrete, the side that suffers and endures radical solitude». (D. TURNER, *Unamuno's Webs of Fatality*, Londres, Tamesis Books, 1974, p. 102).

⁷ La trama narrativa puede considerarse distribuida en tres bloques: en los siete primeros capítulos se desarrolla el noviazgo y la boda (impuesta por Tula) de su hermana con Ramiro, el nacimiento de sus hijos Ramirín y Tulita, y la muerte de Rosa a raíz de su tercer parto. El mayor dinamismo narrativo se condensa en los capítulos VIII –XIII, en la tensión sostenida entre los dos, hombre-mujer, él en acecho, ella en huída. Para aliviar la situación, Gertrudis propone pasar las vacaciones en un pueblecito costero con montaña (cap. XI), pero pronto advierte que ha sido peor el remedio que la enfermedad y deciden regresar. En el cap. XII Tula se enfrenta a su confesor, el padre Álvarez, reiterando su negativa a casarse con Ramiro, a servir de remedio a su sensualidad, y en el XIII, descubre la relación de éste con la criada, una pobre hospiciana, que espera un hijo de él y con la que le obliga a casarse. En el tercer tramo (capítulos XIV-XXV) se suceden las muertes de Ramiro y de Manuela en el parto de su segunda hija, el rechazo de la proposición del médico, la crianza de los cinco hijos de Ramiro, la boda de Ramirín con Carita (que ella misma organiza), y la muerte de Tula, que transfiere su poder a Manolita.

⁸ *Op. cit.*, p. 98.

⁹ Léase lo que Tula se decía a sí misma tras su fracasada experiencia rural: «No, la pureza no es del campo, la pureza es de celda, de claustro y de ciudad; la pureza se desarrolla entre gentes que se unen en mazorcas de viviendas para mejor aislarse; la ciudad es monasterio, convento de solitarios; aquí la tierra, sobre la que se acuestan, las uñas, y los animales son otras tantas serpientes del paraíso... ¡A la ciudad, a la ciudad! En la ciudad estaba su convento, su hogar, y en él su celda». (p. 103)

las etapas de un trayecto ritual, cíclico y biológico -nacer, crecer, reproducirse, morir- que se reitera por los siglos de los siglos. Nada cambia.

Una casa-*convento* en la que Tula ejerce su autoritarismo, manifiesto en su lenguaje hecho de imperativos, frases breves, tajantes y abruptas, que se abaten sobre el interlocutor sin dar apenas opción a réplica (léase la entrevista con Ramiro en el capítulo II), y su dominio absoluto sobre las vidas de los demás miembros del grupo familiar, el cuñado y sus cinco hijos. La infelicidad es el destino de esos seres dolientes y frágiles, incapaces de sustraerse a su potente voluntad y víctimas de su puritanismo y rigidez moral. «Acaso he tenido una idea inhumana de la virtud», se atreve a confesarle a Ramiro en el lecho de muerte (p. 121). Esta inhumanidad de Tula no se deja explicar psicológicamente, sino que proviene de su concepción como arquetipo femenino en el imaginario unamuniano¹⁰. Sus momentos de culpa y autorreproches, resueltos técnicamente mediante monólogos narrados, no debilitan su riguroso ascetismo sentimental ni llegan al arrepentimiento, aunque señalan ciertas fisuras en ese empeño orgulloso de exhibir una *vida santa*. La Virtud de Tula no es serena sino trágica, incompatible con el galope de la sangre de su corazón, con el ansia física de amamantar a un hijo, con la espontaneidad del afecto y la compasión.

2. VIRGINIDAD, DESEO Y REPRESIÓN

Un travelling sigue a una corona de difuntos que un chico lleva colgada de un trípode, esforzándose en mantenerla alzada para que las flores no se arrastren por el barro del suelo encharcado de la calle.

Rosa está aún de cuerpo presente, pero la cámara no la muestra. En el velatorio, de luto, están su marido, su hermana Tula, algunas amigas de Acción Católica, algunos vecinos... Todo en blanco y negro. Así empieza la película de Miguel Picazo, tomando la historia a partir del capítulo VIII de la novela y siguiéndola hasta el XIII, aunque con un final absolutamente distinto. Picazo se apodera de la protagonista, la vacía de misiones transcendentales, reduce el tiempo diegético a un solo año, aprovecha bastantes escenas, mantiene el tono seco, breve y entrecortado de los diálogos, traslada la acción al contexto contemporáneo y prescinde de los elementos argumentales, figurativos y narrativos sobre los que el relato de Unamuno sustentaba la dimensión arquetípica y simbólica de Tula. Aquí aparece una mujer de carne y hueso, interpretada con enorme talento y sensibilidad por la actriz Aurora Bautista que transmite a través de sus gestos serios y discretos la coraza en que se ampara para ocultar su sensualidad y su deseo. Y esta

figuración acabará suplantando a la ideada por Unamuno, no sólo por la mayor accesibilidad narrativa del film, sino porque la energía sexual emitida por el personaje y captada por las miradas masculinas (incluida la del narrador), ya había perturbado con su tropología de ojos, cuerpo, fuego, ternuras secretas... la escritura nivolesca, austera y desencarnada de Unamuno.

«... ¿tienes derecho, Gertrudis, a perseguirme con tu presencia? –le reclama un desesperado Ramiro- ¿Es justo que me reproches y estés llenando la casa con tu persona, con el fuego de tus ojos, con el son de tu voz, con el imán de tu cuerpo lleno de alma, pero de un alma llena de cuerpo» (*ibídem*, p. 92).

La creación de *La Tía Tula* en 1964 se relaciona con un conjunto de interesantes películas que en esa década de los sesenta querían mostrar con una perspectiva crítica formas de vida, costumbres y comportamientos de la sociedad española contemporánea. A menudo se las clasifica bajo el rótulo de *realismo*, aunque este singular es impreciso; caben muchas modulaciones o variedades en un programa estético orientado, mucho más que a describir lo que hay (?), a revelar una realidad inapercibida o desconocida antes del film. Toda representación es *forma* (una puesta en forma), implica, entre otros mecanismos, un lugar de enunciación y de visión (físico, ideológico, moral, verbal, epistemológico...) desde el que produce -nunca reproduce- el mundo representado. Piénsese en los diferentes lenguajes elaborados para crear realidad (*efecto de realidad*) de *Los farsantes* y *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963), *Tiempo de amor* (Julio Diamante, 1964), *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965), *La busca* (Angelino Fons, 1966), entre otras.

El diseño *realista* de *La tía Tula* la aleja notoriamente de la abstracción espacio-temporal de la *nivola*. La acción se sitúa en una ubicación concreta para ofrecer un retrato de los condicionantes ideológicos y religiosos de las actitudes y de los modos de ser y de estar de hombres y mujeres en el ambiente aburrido y cerrado de una ciudad de provincias de la España franquista y nacional-católica. A este propósito obedece la incorporación de un nutrido conjunto de escenas inexistentes en la novela: la reunión de mujeres del Círculo de Acción Católica, la visita al cementerio de Ramiro y su hijo, la Primera Comunión de Tulita (figura 1), el Merendero al que llegan los moteros con unas muchachas de ropas y conductas «modernas», las prostitutas en la carretera vieja y, casi al final, la secuencia de la fiesta de despedida de soltera de Jovita, con una Laly Soldevilla (Amalita) magnífica que introduce un tono de humor y desenfado en

¹⁰ Recordemos el final del prólogo: «En mi novela *Abel Sánchez* intenté escarbar en ciertos sótanos y escondrijos del corazón, en ciertas catacumbas del alma, adonde no gustan descender los más de los mortales. Creen que en esas catacumbas hay muertos, a los que lo mejor es no visitar, y esos muertos, sin embargo, nos gobiernan. Es la herencia de Caín. Y aquí, en esta novela, he intentado escarbar en otros sótanos y escondrijos. Y como no ha faltado quien me haya dicho que aquello era inhumano, no faltará quien me lo diga, aunque en otro sentido, de esto. Aquello pareció a alguien inhumano por viril, por fraternal; esto lo parecerá acaso por femenino, por sororio» (*Ibid.*, p. 18).



Figura 1.

Tulita en su Primera Comuni3n recitando
La rosa se viste de fino carmesí.
El sol del claro día, la viene a descubrir.
Estrellas rutilantes, las noches de zafir,
todas dicen a porfía: ¿María es bella?
- ¡Sí! (Gui3n, 2005, p. 146)

esa celebraci3n de mujeres solteras y decentes que se desinhiben dentro de un orden susurrándose chistes picarones, bailando, cantando y bebiendo alguna copa de más (figura 2). No hay ridiculizaci3n ni se busca el esperpento. Se prefiere mostrar el carácter inocente y casi colegial del festejo... que va derivando hacia un desolado patetismo: «Ay, Tula,-dice Herminia despertando de su borrachera- nosotras no nos casamos. No nos casamos».



Figura 2.

Amalita cantaba y gesticulaba:
“Los chinitos se frotan la nariz,
cuando llega el tiempo del amor.
La chinita dice: Sí, que sí.
Y el chinito dice: Qué se yo.” (Gui3n, 2005, p. 197)

Pero el film no se pretende documento sociológico; nada le distrae de su objeto de deseo, esa Tula puritana y atractiva, autoritaria, implacable (en esto como la virgen madre de Unamuno), enfrentada al acoso sexual de su cuñado y sobre todo al impulso de su propio deseo, cuya negaci3n y rechazo desencadena los dinamismos de la represión, que no se limitan a la esfera erótica sino que contaminan los demás tejidos del vivir y del convivir y hasta su propia morfología corporal, rígida y en tensi3n. El acierto del film es mostrar a una mujer psicológicamente compleja y no

hacer de ella el estereotipo de la solterona frustrada. No funciona aquí aquella fuerza simbólica (y tropológica) de la maternidad virginal o de la virtud sororal que descorporeizaba el alma de la Tula unamuniana. Esta Tula no es una metáfora, sino un cuerpo entero y sensitivo que gasta buena parte de sus energías en vigilar la eficacia de sus mecanismos represivos y que no encuentran vías de sublimaci3n suficientes, ni en la religi3n (no es una beata), ni en el desvelo afectuoso por sus sobrinos. Rehúye quedarse a solas con Ramiro, reacciona con excesiva aspereza y agresividad a los gestos de afecto del hombre que ella misma ha incitado (piénsese en la secuencia de los cuidados «maternales» a su cuñado enfermo), e insiste, ahora con menor rotundidad, en el entramado de argumentos de afirmaci3n de independencia ya esgrimidos en la novela, que pierden solidez en la medida en que se revelan como racionalizaciones.

Picazo se demora en la puesta en escena de los capítulos VIII y IX de la novela creando una atm3sfera de intenso erotismo latente a partir de los movimientos de los actores en el espacio estrecho y cerrado de la casa, convertido en escenario de con-tactos físicos: los cuerpos se rozan, se tocan, tropiezan, se cruzan, chocan, se atraen... Lo que en la novela se condensaba en unas cuantas frases, se amplifica en escenas y secuencias, en miradas, ademanes y silencios, que van incrementando la tensi3n hasta alcanzar dos momentos climáticos: el primero, violento, en la secuencia del asalto de Ramiro sobre su cuñada (figura 3), y el segundo, durante las vacaciones en el pueblo, episodio tomado de la novela y que aquí despliega la voluptuosidad de una naturaleza de colores y olores a la que Tula se abandona por primera y única vez. Cada gesto se impregna de erotismo: la fruta fresca y sabrosa que muerde y saborea, el olor de la rosa blanca que corta (figura 4), el paseo por el jardín en el que ella se queda rezagada, la fijaci3n de la mirada en la espalda de su cuñado –una mirada táctil que este percibe y que le lleva a entornar la cabeza para mirarla



Figura 3.

Ramiro jadea. Un estertor en la garganta de Tula. Recula hacia fuera, arrastrando a Ramiro. Rebotan en el quicio de la puerta. La espalda de Tula golpea, sordamente contra la pared. Ramiro se aprieta. La besa la boca (sic). (Gui3n, 2005, p. 169)



Figura 4.

Plano medio. Se oye intensa la banda sonora.
Metáfora del deseo (Tula y la rosa cortada).

a su vez furtivamente-, el baño en el río (en una escena tan evocadora de Renoir), la mojadura de Juanita¹¹ que se ha arrojado vestida al agua, y el encuentro nocturno y nada casual de los dos en la cocina, última ocasión perdida, que carga de ironía las palabras de Tula: «Si te encuentras mal, me avisas». Transcribo la secuencia tal como aparece en el guión en la que puede advertirse la precisión de cada uno de los movimientos de los actores, en un *tempo* ajustadísimo a la impaciencia de él y al nerviosismo de ella:

Tula despertó.

Quedó sentada sobre la cama. Tulita, a su lado, dormía tranquila. Por el balcón abierto, entraba el rumor del baile pueblerino.

Descalza, se asomó a la barandilla. Los árboles del fondo se iluminaban con las luces de la verbena.

Volvió a la habitación. Y se metió las zapatillas.

En chancletas, salió al pasillo.

La alcoba de su cuñado, tiene la puerta abierta. Se asoma, con cuidado. El niño duerme. Pero la cama de Ramiro está vacía.

Fue hasta la escalera. La luz de la cocina estaba encendida. Bajó.

El agua del grifo, sonaba al caer en la pila. Un ruido, a su espalda.

Se volvió. De manos a boca, se encontró a su cuñado.

Ramiro estaba muy pálido.

-¿Te pasa algo...?. Preguntó alarmada.

- No... He bajado a beber agua. No podía dormir.

- A mí también me despertó la música.

Tula estaba violenta. Mecánicamente cogió un vaso, y bebió agua.

Luego cerró el grifo.

Salió de la cocina. Y en la escalera dijo: -Ramiro... Si te encuentras mal me avisas...

-Bueno.

Los pasos de Tula se perdieron arriba. Ramiro esperó unos segundos. Luego, apagó la luz. A tientas fue por corredor. Sin hacer ruido. Empujó la puerta.

-Váyase usted..., por favor.

Acurrucada en la cama, Juanita se tapaba con las sábanas.

Las manos de Ramiro, la acariciaron bajo la ropa.

-No tengas miedo. Si no era nadie....

La voz de la muchacha temblaba:

-Váyase usted... De verdad se lo digo...

Lloriqueaba.

-Váyase...

-Ramiro, se apretó junto a ella. Suavemente.

-Sí. Juanita... Si. Juanita... (2005, pp. 187-188)

Como se ha apuntado antes, la ambientación de la casa de Tula¹² está trabajada al pormenor realista, pero también al servicio de los ejes temáticos de la trama y de los desplazamientos de los cuatro personajes¹³. Todo está «archilimpio y superordenado» (2005, p. 91). Objetos, muebles antiguos y oscuros, cuadros familiares, puertas, espejos... conforman un interior doméstico cotidiano y reconocible, atestado de cosas que remiten a esa especie de *horror vacui* tan característico de la pequeña burguesía provinciana. La decoración (?) es convencional, vulgar, fea. En el comedor, por ejemplo, no falta nada: aparador, mesa camilla, flexo, piano con foto del Papa Pío XII, cuadro en relieve de la Última Cena, paredes forradas de papeles floreados... La cocina es un lugar desangelado, con un fregadero de mármol blanquecino, donde Tula trajina, lava y frota sin cesar: se reiteran las escenas en que se la muestra con las manos enjabonadas, o húmedas, en posición similar a la del cirujano al entrar en un quirófano. Obsesión por la limpieza, metonimia de la pureza física y espiritual; represión en estado puro, rozando la patología, pero sin el sentimiento de asco tan presente en la Tula unamuniana. No es necesario cargar las tintas.

Miguel Picazo, en fin, logra encontrar la distancia intelectual y emocional de su mirada crítica sobre la protagonista y su drama¹⁴. Una retórica de la contención, de la sobriedad narrativa, de la sugerencia más que de la evidencia. Sin valerse de dinamismos de proyección sentimental (algo que sí ocurría con la protagonista de *Calle Mayor*, de Berlanga-Barden, 1956), Tula se va constituyendo

¹¹ Picazo elimina a la criada hospiciaria, que vive y muere «como una res sumisa y paciente, más bien como un enser», y que sirve al proceso de santificación de Tula. En su lugar, opta por incluir la sensualidad espontánea de este personaje femenino casi adolescente, que se lanza vestida al río y cuyas ropas ligeras se le pegan al cuerpo ante la mirada de Ramiro sin que Tula pueda evitarlo. Esta situación prepara lo que sucederá por la noche.

¹² Advértase un detalle importante: en la novela la protagonista deja su casa y se traslada a la de su cuñado para atender mejor a los niños. Aquí es ella quien los acoge y por tanto, como le recordará el Padre Álvarez en el confesionario, no hay más que dos soluciones: o el matrimonio o que se vayan de su casa.

¹³ Los cinco hijos de la novela quedan reducidos a dos, Ramirín y Tulita, lo que además genera un efecto especular pues en ellos se reflejan los patrones de género que determinan el comportamiento de los adultos: la niña es «una cosa frágil», mimosa, lloriquea con facilidad, sueña con el vestido blanco de la Primera Comuni3n; el niño es «un bruto», alocado, descuidado, da portazos, atropella a su tía en el pasillo y esconde recortes de chicas en bikini entre sus libros escolares.

¹⁴ Una crítica que se dirigía también, implícitamente, contra el régimen político y el control moral absoluto de la iglesia católica. No por casualidad la película, a pesar de ser calificada de «Interés especial», sufrió hasta ocho cortes de la censura. «Se llegaron a cortar escenas completas de seis minutos (comenta Miguel Picazo). Entre los cortes está la escena de la meditación sobre la virginidad y la castidad, dos cortes en la visita al pueblo, otro en el cementerio, por incluir un plano en el que tras Carlos se puede leer: «Lugar sagrado, prohibido el paso a señoras y señoritas que vayan sin medias y a parejas que no guarden la debida compostura y moralidad». Todos son esenciales y por desgracia irre recuperables porque se destruyó el negativo» (2005, p. 16).

en víctima y cómplice de una moral que la invade de miedos y culpas, que impide la satisfacción de su deseo y la mantiene en una inmadurez estéril. Aquí no caben consuelos. Los destinos de las dos Tulas divergen radicalmente, como divergen las narraciones que las han construido/destruido/reconstruido: mientras la primera compensa su soledad íntima con el triunfo de la santidad doméstica y su figura se eleva a las alturas del heroísmo matriarcal, la segunda – humana, demasiado humana– lo pierde todo sin ganar nada. El plano final de ella, quieta en el andén de la estación, desconsolada a medida que se aleja el tren que se lleva a los niños y a Ramiro, deja en la retina la imagen irredimible de su soledad y su fracaso (figura 5).



Figura 5.

Espéndido plano medio de una Tula desolada en la estación con su atuendo recatado y provinciano.

BIBLIOGRAFÍA

- CABALLÉ, A., «Introducción» a *La tía Tula*, Madrid, Austral-Espasa Calpe, 1990, pp. 9-37.
- COMPANY, J. M., «La tía Tula. Un alma llena de cuerpo», en HEREDERO, C. F. y MONTERDE, J. E. (comps.), *Los «Nuevos Cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia, Festival de Cine de Gijón/IVAC/CGAI/Filmoteca de Andalucía/Filmoteca Española, 2003, pp. 407-410.
- LONGHURST, C., «Introducción» a *La tía Tula*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 13-62.
- MAINER, J. C., «Introducción» a *La tía Tula*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. I-XXI.
- PASCUAL MIGUELÁÑEZ, A., «Cine y literatura: adaptación cinematográfica de la novela *La Tía Tula* de Miguel de Unamuno», *Espéculo. Revista digital de estudios literarios*, 38 (2008).
- PEÑA ARDID, C., *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra 1992 (revisada en 2009).
- PÉREZ BOWIE, J. A., *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 2008.
- PICAZO, M., HERNÁN, J. M., ENCISO, L. y LÓPEZ YUBERO, M., *La tía Tula. Guión cinematográfico*, Jaén, Ediciones de la Diputación Provincial, 2005.
- RIBBANS, G., «A new look at *La tía Tula*», *Revista Canadiense de Estudios hispánicos*, Monográfico dedicado a Unamuno, XI, 2 (1986-87).
- TURNER, D., *Unamuno's Webs of Fatality*, Londres, Tamesis Books, 1974 (Véase el capítulo VI, «The Religion of Domesticity in *La tía Tula*», pp. 92-106).
- UNAMUNO, M., *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, edición de C. Morón Arroyo, Madrid, Austral, 1990.
- _____, *La tía Tula* (1921), Madrid, Austral-Espasa Calpe, 1990.
- ZUNZUNEGUI, S., *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Editorial Paidós, 2005.

Ficha técnica de la película *La tía Tula*:

- Año: 1964.
- Director: Miguel Picazo.
- Guión: Luis Sánchez Enciso, Manuel López Yubero, José Miguel Hernán y Miguel Picazo.
- Fotografía: Juan Julio Baena.
- Música: Antonio Pérez Olea.
- Montaje: Pedro del Rey.
- Directos artístico: Luis Arguello Balleter.
- Ayudante de dirección: Luis Sánchez Enciso.
- Producción: Eco Films y Surco Films. Duración: 109 minutos.
- Intérpretes: Aurora Bautista (Tula), Carlos Estrada (Ramiro), Mari Loli Cobo (Tulita), Carlos Sánchez Jiménez (Ramirín), Enriqueta Carballeira (Juanita), Irene Gutiérrez Caba (Herminia), Eulalia Soldevilla (Amalita), Manuel Granada (Tío Pedro), Montserrat Julià (Paquita), José M^a Prada (el Padre Álvarez), Julia Delgado (Doña Cinta).