

Cine y Literatura: Compromiso Social. Un ejemplo: La Tía Tula de Miguel Picazo

Ramón Navarrete-Galiano

**Profesor del Departamento de CAV, Publicidad y Literatura. Facultad de Comunicación.
Universidad de Sevilla, España.**

galiano@us.es

**Grupo de Trabajo: Análisis del discurso audiovisual y multimedia.
IX Congreso IBERCOM
Sevilla-Cádiz, 2006.**

La adaptación cinematográfica ha sido un recurso del séptimo arte desde sus inicios, ya que cuando se empezaron a desarrollar argumentos, se contó en un principio con obras literarias. Evidentemente la industria cinematográfica ha aportado historias nuevas y originales, pero también es cierto que la adaptación ha sido un recurso permanente y continuo. Ahí están dos grandes directores como Alfred Hitchcock o Luis Buñuel que recurrieron a innumerables fuentes literarias para sus realizaciones. Como ejemplo más actual contamos con el traspaso que se ha hecho en España de las aventuras del capitán Alatriste, según las novelas de Arturo Pérez Reverte.

Esas adaptaciones, han tenido en muchas ocasiones, y ese es el tema que nos ocupa, un valor simbólico, político y social. Es decir, escoger una determinada obra literaria ha servido para reivindicar cuestiones de diverso calado, o lo contrario, prohibir, para el cine, a determinados autores, porque sus argumentos contravenían las directrices del régimen político imperante. Ocupándonos de España tenemos el caso de Benito Pérez Galdós, censurado en la dictadura franquista durante tres décadas. Sin embargo, a finales de los años sesenta los miembros del Nuevo Cine Español, se decantan por ese autor y llevan a cabo varias adaptaciones de sus trabajos, además de los que planteó Luis Buñuel.

Nuestra ponencia se centra en un ejemplo de aquellos años, ya que la adaptación que realizó Miguel Picazo de La Tía Tula, de Miguel de Unamuno, sirvió para plantear un discurso crítico y acerbadado, contra la sociedad española de aquel entonces. Picazo se justificaba en el valor creativo de la obra unamuniana, para dotarla de unos nuevos contenidos, qué aportó en su personal traducción de la obra original. Esta película sirve de muestra de ese compromiso social que muchas adaptaciones han planteado en la gran pantalla.

PALABRAS CLAVE: ADAPTACIONES Y COMPROMISO SOCIAL

PONENCIA:

El denominado séptimo arte ha tenido una importante interrelación con la literatura, desde casi sus inicios, aunque en un primer momento el cine tenía unas características documentales, ya que reflejaba la realidad, el mundo circundante de los operadores. Los operadores de cine filmaban actividades puntuales, ya fueran oficiales, lúdicas, deportivas o culturales.

Se rodaban paradas militares, salidas de fábricas, arribadas de trenes y barcos, bailes folclóricos, partidos de fútbol o corridas de toros. Por lo tanto era meramente documental, un medio que captaba la realidad del día a día y la plasmaba en una pantalla para un determinado público. Es decir, en un principio no aportaba una estructura dramática, ni narrativa. Se limitaba a grabar, con cámaras fijas y sin un posterior montaje, una serie de acciones, para luego proyectarlas, de forma lineal.

Poco a poco el cine contó con mejores soportes técnicos, que permitieron ampliar la duración de las películas y por ello incrementar el minutaje de las historias narradas. Además la incorporación de esta nueva manifestación artística a la sociedad, como un instrumento de diversión, obligó a sus promotores a buscar otra rentabilidad para este medio.

Estas desconocidas posibilidades fueron las de narrar historias, contar argumentos para entretener al público que iba en un principio a los barracones, para disfrutar de un espectáculo

que era en su origen una diversión de feria, que poco a poco se consolidó como una expresión artística hasta llegar a ser denominado como séptimo arte.

Las narraciones en los inicios del cine eran historias simples y de argumento fácil y sin complicación, con una estructura lineal, sin saltos en el tiempo ni la acción. Baste como ejemplo la primera película de argumento en España, *Riña en un café* (1897) de Fructuos Gelabert, o la que se considera la pionera en desarrollar un guión con principio, nudo y fin *Asalto y robo a un tren* (1903) de Edwin S. Porter.

Estas dos obras son unas creaciones de muy corta duración, ya que el soporte de las películas en aquellos momentos era de reducido formato. Paulatinamente se incrementará la duración del celuloide y se introducirán argumentos más largos y con mayor complejidad estructural.

Por ello se recurrió a la literatura, para aportar esos argumentos ya creados. Había varias cuestiones que llevaban a las productoras a incorporar las obras literarias, preferentemente libretos teatrales, al cine. Podía haber motivos económicos (éxito de público de estas adaptaciones, comedias conocidas por su temática o por sus autores, o por los propios intérpretes) por el prestigio de los trabajos (se trataba de autores consagrados y venerados como podrían ser William Shakespeare o Miguel de Cervantes) o por motivos ideológicos.

En España a principios del siglo XX se realizan películas como *Don Juan* (1908), *Don Pedro el Cruel* (1911) o *Los amantes de Teruel* (1912). Se daba rostro a personajes que formaban parte de la tradición cultural nacional o internacional.

Recurrir a obras de teatro, antes que a novelas obedecía a que estas ya tenían desarrollados los diálogos, y aunque eran sin sonido, los actores mantenían conversaciones, de los que los espectadores conocían aquellas más destacadas, gracias a los intertítulos.

Cuando el lenguaje narrativo filmico se desarrolló más, se empiezan a incorporar las novelas, en mayor número que el teatro. Las productoras querían plasmar en imágenes, darles cara, a aquellos personajes míticos de la cultura universal.

La adaptación cinematográfica ha sido un hecho recurrente en el cine hasta la misma actualidad. Se siguen traspasando al cine argumentos novelescos, ya sean de larga tradición o de reciente, pero han de ser trabajos que cuenten con una gran aceptación de público, como ha sucedido en los últimos meses, por ejemplo, con el éxito literario y fenómeno sociológico de *El código da Vinci*, de Dan Brown.

El cine también se ha servido de la literatura para plantear determinados discursos que sirvieran para apoyar o contrarrestar ideologías. Muchas de las adaptaciones tienen una carga ideológica, política y social determinada. La obra literaria cuenta con unos valores, que serán destacados y reforzados en su traspaso a la gran pantalla.

El trasvase de determinados argumentos al cine ha podido tener en ocasiones una determinada finalidad. Un ejemplo es la España de la dictadura franquista, donde el cine, que tanto gustaba al general Franco, sirvió para apoyar el Movimiento o para atacarlo, que es de lo que nos ocupa este trabajo.

En los años sesenta era difícil sustraerse a la censura por ello se recurrió a traspasar creaciones literarias clásicas, algunas de ellas novelas decimonónicas, que podrían plantear una crítica simbólica y en clave, ya que con narraciones ubicadas un siglo atrás se cuestionaba la situación contemporánea a la realización del filme. Valga como ejemplo *Tormento* (1974) de Pedro Olea, basada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós, que presenta una dura crítica al inmovilismo de la sociedad española, así como a la hipocresía de esta y del estamento religioso, que en aquellos momento, tan apegado a la dictadura franquista se encontraba.

La generación de realizadores de los años 60, conocidos y englobados en lo que se denominó Nuevo Cine Español, se sirvieron de la literatura para criticar y cuestionar el sistema establecido de forma simbólica y apoyándose en obras literarias, ya clásicas, que no tenían por qué aportar argumentos antifranquistas. Esa fue la razón principal del gran número de adaptaciones que se hicieron en esos años. La utilización de una novela clásica, aunque eso sí de autores con valores progresistas, con fines reivindicativos arranca en los años sesenta, con el empuje de estos realizadores del Nuevo Cine Español, y continuó durante los setenta, la transición y la llegada al gobierno del PSOE.

En el caso del cine de los sesenta también hay que tener en cuenta que en esos años hay una generación literaria, pujante la del medio siglo, la del los años cincuenta, que en esos

momentos ofrece sus primeros e importantes frutos, y que influirá bastante en ese nuevo cine español y en su nómina de realizadores como Vicente Aranda, Mario Camus, Pedro Olea, o Angelino Fons.

De los novelistas de la generación del cincuenta destaca de forma tajante la figura de Juan Marsé, escritor prolífico y con una obra marcada por la reivindicación social, que en tantas ocasiones ha visto llevada su obra a la gran pantalla o incluso recreada en una nueva obra narrativa, mixtura de guión y novela.

Un ejemplo de cómo a finales de los años sesenta las obras clásicas eran utilizadas con determinados fines se nos presenta en sendos trabajos de dos realizadores tan diferentes como son Rafael Gil y Francisco Rovira Beleta. Los dos afrontaron dos adaptaciones de dos obras teatrales, y dado que en aquel momento había una corriente de liberación por parte de la censura en lo que respetaba a la connotación sexual de los guiones, cargaron las tintas en ese aspecto, de su traslación cinematográfica.

Rafael Gil en su adaptación de *El mejor alcalde el rey* (1973) de Lope de Vega, insistirá en los valores de autoridad que sirven para un buen gobierno de la sociedad (que plantea la obra original pero que también sirve para justificación de la dictadura franquista). También se recrea en escenas sexuales como cuando la pareja de enamorados hace el amor, o como la duquesa, señora del lugar desea al joven campesino.

Por otra parte, el caso de Rovira Beleta que en su trabajo sobre el libro de Alejandro Casona *La dama del alba* (1965) destaca mucho más la relación de atracción y de sensualidad que hay entre Martín y Adela. Incluso se les ve retozando en un prado, algo que no se planteará en la obra original. Esta película, adaptación de un clásico, no es una de las mejores obras de Rovira Beleta, pero si suponía la adaptación de Casona, prohibido en España, desde el final de la Guerra Civil, quien se había exiliado a Argentina, donde había participado en la adaptación de muchos de sus trabajos, así como en la redacción de guiones originales para el cine.

De Casona, solo se había llevado al cine en España hasta los años sesenta la obra *Nuestra Natacha* (1936) adaptada con el mismo título por Benito Perojo, pero fue una película que sufrió tantos cortes por la censura, que no pudo finalmente ser proyectada.

Lo cierto es que estas dos adaptaciones, tan alejadas en su libreto original y en sus realizadores, muestran como a mediados de los sesenta en España arranca una corriente cinematográfica, en la que las adaptaciones cinematográficas vendrán cargadas de una determinada reivindicación, ya sea a través de una lectura simbólica o por medio de una adulteración de sus planteamientos originales, pero con una clara finalidad de incorporar nuevos discursos al ya obsoleto, salvo contadas excepciones, argumentario cinematográfico español.

ANTECEDENTES

Los años de la dictadura, sobre todo las dos primeras décadas, son un símbolo claro de la utilización de la literatura como base para el cine, con determinada carga ideológica y como por ello determinados autores no eran permitidos.

Este es el caso de Benito Pérez Galdós, escritor crítico con su tiempo, de tendencia liberal, y, quien no lo olvidemos, había militado en el PSOE, e incluso había sido diputado por el mismo en la Cortes Españolas.

Bien, de este autor solo se adapta en los años cuarenta *Marianela* (1940) y no será hasta los años sesenta, cuando se rompa esa tradición, con el traspaso en 1969 de *Fortunata y Jacinta*, por Angelino Fons. Solo rompió ese silencio galdosiano Luis Buñuel, quien en 1958 y en Méjico, adaptó *Nazarín*, y en 1961 llevó a la pantalla el guión de *Viridiana*, inspirado en argumentos galdosianos (Navarrete-Galiano, 1995, Pág. 546).

En Argentina y Méjico se adaptaron varios trabajos de Galdós, mientras que en España la censura prohibió el traspaso de *El abuelo* y *Fortunata y Jacinta*. Este último con el reparto ya escogido, puesto que Amparo Rivelles había dado el visto bueno a interpretar *Fortunata*.

Son años donde determinados autores no son muy bien vistos por el Régimen. Se adapta a Miguel de Unamuno –Abel Sánchez (1946)- y Pío Baroja –Las inquietudes de Shanti Andía (1946) Zalacaín el aventurero (1954), pero con títulos que no planteaban cuestiones morales y sociales muy exacerbadas, por lo que pudieron pasar la censura y además otorgar la imagen

de que la dictadura no prohibía a dos autores tan desvinculados del régimen y en ocasiones enfrentados al mismo como le sucedió a Unamuno. En 1936, tras el inicio de la contienda civil española, el entonces rector de la Universidad de Salamanca tuvo un enfrentamiento verbal con el líder de la legión Millan Astray, donde le amonestó con la ya histórica expresión del “¡Venceréis pero con convenceréis!”.

Desde los inicios de la dictadura hasta 1950 se afronta innumerables adaptaciones. A partir de la década de los cincuenta se producirá una variación, ya que, por ejemplo, la película *Raza* (1942) de José Luis Saenz de Heredia, fue doblada de nuevo para cambiarle la ideología fascista. Además en ese tiempo surgen dos nuevos directores Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, que cambiarán notablemente el cine español.

Pero durante la década de los cuarenta a se realizan un total de 432 producciones de las que 196 (un 44,3%) son adaptaciones. Los más adaptados son:

Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (10 adaptaciones)

Jacinto Benavente (9)

Luisa María Linares (8)

Wenceslao Fernández Flores (7)

Tras ellos autores como Armando Palacio Valdés, Carlos Arniches, Pedro Antonio de Alarcón.

En los inicios de la dictadura había varias corrientes ideológicas a por lo que había cabida para argumentos de todo tipo. Hay que tener en cuenta que las Juntas de Censura en un inicio contaron con militares y sacerdotes, entre sus integrantes, con lo que se trabajaba con criterios represores muy dispares.

Así se adaptaron autores tan distintos como Jacinto Benavente o el general Francisco Franco, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade.

Lo de Benavente es más lacerante ya que en los teatros se representaban sus obras, pero sin poner en el cartel el nombre del autor.

La tía Tula es la segunda adaptación que se hace hasta ese momento o de Miguel de Unamuno. La primera había sido una edulcorada versión de Abel Sánchez, en 1946, obra fílmica con el mismo título que el original literario y dirigida por Carlos Serrano de Osma. Tras La tía Tula se afrontaron otras adaptaciones unamonianas, pero ninguna llegó a alcanzar la categoría de obra maestra que tiene el trabajo de Picasso.

Esas adaptaciones fueron:

Nada menos que todo un hombre (1971), de Rafael Gil, inspirada en la obra del mismo título.

Las cuatro novias de Augusto Pérez (1975), de José Jara, según la novela Niebla.

Acto de posesión (1977) de Javier Aguirre, según el relato Dos madres.

Todo un hombre (1983) de Rafael Villaseñor, inspirada en Nada menos que un hombre.

Además para Televisión Española se produjeron los siguientes trabajos:

Niebla (1975) de Fernando Méndez Leite, según la obra original de Miguel de Unamuno.

Abel Sánchez (1977) de Pedro Amalio López, según la obra original de Miguel de Unamuno.

Fedra (1981) de Mercedes Vilaret, según la obra original de Miguel de Unamuno.

LA TIA TULA: LITERATURA/CINE

El argumento de ambos trabajos discrepa notablemente, ya que la película arranca de una parte de la novela. Por ello vamos a detenernos en describir el argumento de ambas obras, y así hacer patente la diferencia entre ambos libretos.

PELICULA (Acción situada en los años sesenta del siglo XX)

El film comienza con el funeral de Rosa, la hermana de Tula, quien se hace cargo del velatorio, acompañada de sus amigas de Acción Católica. La fallecida deja viudo a Ramiro y sus dos hijos: Ramirín y Tulita. Los tres van a vivir a la casa de su tía, que se hará cargo de la familia. Tula es una mujer soltera, católica practicante y poco dada a cualquier atisbo de sensualidad. Por ello le prohíbe al cuñado (interpretado por Carlos Estrada, uno de los galanes de aquel momento) que esté en camiseta interior por la casa

-Pero si nadie me puede ver desde las ventanas.

-Pero te veo yo y me molesta.

Poco a poco la relación de Tula con sus sobrinos se convierte en la de una madre, ya que vemos que tiene y lo demuestra instintos maternales, como sucede con el hijo de unos pobres a los que entrega ropa en su casa. Tula no es una mujer fea ni poco agraciada, ya que cuenta con un pretendiente, quien le pide a Ramiro que interceda ante ella, pero la mujer dice que no, que no quiere casarse. Asegura que no desea el matrimonio. Tula cuando entra a limpiar la habitación del cuñado abre la ventana para que se “vaya el olor de hombre”.

Continúa la convivencia cuando Ramiro cae enfermo, Tula le cambia la ropa de la cama y cuando lo arroja, tras peinarlo este le acaricia la mano con la cara.

Tula reacciona rápidamente, se aleja de él y va al baño a lavarse las manos (un símbolo de pureza, ya que no desea ningún tipo de contacto con un hombre, ni siquiera la cara de un enfermo que se roza con su mano. También podríamos pensar que como un Pilatos que no quiere tener nada que ver).

Vuelve Tula al dormitorio y le espeta :

-Ya se acabó con esto.

-No te entiendo.

-Yo si me entiendo.

Poco después Tula encuentra unas cartas de Ramiro a Rosa cuando eran novios, al leerlas ella descubre la apasionada relación que había ya entre ellos antes de su matrimonio, y comprende las necesidades sexuales de su cuñado. Este, al restablecerse de su enfermedad, le pide en matrimonio, cuestión que ella vuelve a rechazar acusándole de no haber querido nunca a su hermana.

La sobrina hace la primera comunión y ella le dice a la niña que ese día hay que pedir por todos los de la familia, los muertos y los vivos. A la salida de la función religiosa Tula le preguntará a Ramiro si se ha acordado de su hermana, a lo que él responde que sí.

Ramiro sale esa tarde a un paraje donde hay prostitutas, pero no llega a tomar contacto con ninguna. Al volver a casa intenta violar a Tula, quien se encierra en la cocina, más que asustada, humillada y dolida en su amor propio. Tras ello acude a confesarse.

En la confesión el sacerdote le recrimina su actitud y le insta a casarse, incluso le pregunta si siente cierto rechazo a la intimidad con un hombre. Ella asegura que no, que es otra cosa y se marcha del confesionario sin la absolución.

Se marchan al pueblo de la familia de Tula de veraneo, para tener mas espacio en la convivencia y evitar nuevos intentos de acercamiento por parte de Ramiro. Al llegar a la casa del tío de Tula, paseando por el jardín de su familia, Tula acaricia una rosa mientras se deleita contemplando a Ramiro de espaldas, este siente que la mira y vuelve un poco la cabeza.

Un día van al río y allí Tula no se baña, queda a la sombra tapada, con tules, mientras Ramiro y los niños disfrutan del baño, donde también se lanza Juanita, la casi todavía adolescente prima de Tula.

Esa noche Tula no haya a Ramiro en la habitación con su hijo por lo que extrañada anda por la casa hasta la cocina, donde se encuentran ambos, asegurando que tenían sed e iba a beber agua. Los dos en ropa interior frente a frente, sin embargo Tula lo deja y vuelve a su dormitorio, acalorada por el deseo y el calor de esa noche de estío

Ramiro se introduce en la habitación de Juanita, la joven prima de su mujer y ella al final accede a la relación.

De vuelta a la ciudad Tula asiste a una despedida de soltera de una compañera. Una de sus amigas, se emborracha y le comenta que ambas ya se han quedado solteras, sin embargo Tula asegura que eso son tonterías, qué que sabe ella.

Vuelve alegre a su casa y se encuentra con un Ramiro demudado que le explica que han venido el tío y la prima, porque ella está embarazada.

El le asegura a Tula que a quien quiere es a elle, que le diga que qué hace

-Cumple como un hombre.

Afirma Tula.

Poco después Tula despide a sus sobrinos, su cuñado y la ya mujer de este en la estación, los acomoda en el tren y le dice a Ramiro que los niños vengan al cementerio el 1 de noviembre, "para no olvidarse de su madre".

Los niños lloran y llaman a su tía en la despedida. Tula se queda sola en la estación, pronunciando el nombre de Ramiro, mientras el tren sigue su camino, con sus ocupantes.

La película acababa, según el guión original, el 1 de noviembre con Tula sola ante la tumba de su hermana, bajo un paraguas, ya que llueve bastante, y sus amigas gritándole para que abandone ya el campo santo. Picazo entendió que el final mejor era el que dejaron, ya que ahondaba mucho más en el fracaso de esta mujer.

NOVELA (Acción situada a principios del siglo XX)

Tula y Rosa son dos hermanas huérfanas, que son tuteladas por su tío en una ciudad de provincias. En sus paseos por la ciudad las dos hermanas son seguidas por Ramiro. Tula animará su hermana a aceptar los requerimientos del hombre, para casarse con él.

Tras contraer matrimonio comprendemos que Ramiro se sentía más atraído por Tula que por Rosa. El matrimonio tiene tres hijos, y tras alumbrar el último Rosa fallece. Tula se hace cargo del viudo y los sobrinos Ramiro, Rosa y Elvira, en la casa del cuñado.

Tula tiene un pretendiente, primo de Ramiro, a quien despide ya que dice se encuentra bien con la vida que lleva.

Poco a poco Ramiro se siente más atraído por su cuñada y le pide matrimonio, pero ella le responde que no se siente segura ni de ella ni de él y le impone un plazo de un año.

Deciden marcharse de vacaciones al campo, donde Tula sigue encerrada en su ostracismo, rechazando a Ramiro. Al volver a la ciudad Tula se confiesa y el sacerdote la conmina a casarse con su cuñado, a lo que ella dice que no, que no la entiende y abandona el confesionario, precipitadamente, sin recibir la absolución.

Ramiro inicia relaciones íntimas, con una criada de 19 años, Manuela, que Tula finalmente descubrirá. La joven queda embarazada por lo que Tula obliga a casarse a ambos; Ramiro no quiere, ya que confiesa estar enamorado de ella, de Tula, pero esta le responde:

-Casate y se acabó.

De este matrimonio Ramiro tendrá dos hijos más, Enrique y Manuela. Ramiro enferma y fallece. En su agonía él y Tula se confiesan su amor mutuo, incluso Tula le pide perdón, porque con su virtud ha desgraciado sus vidas:

-Acaso he tenido una idea inhumana de la virtud. Pero cuando lo primero, cuando te dirigiste a mi hermana, yo hice lo que debí hacer. Además te lo confieso, el hombre, todo hombre, hasta tú Ramiro, hasta tú, me has dado miedo siempre.

Después fallece Manolita, tras alumbrar su última hija Manuela, a la que Tula cuidará con más esmero que ninguno, ya que incluso pedirá la sanación de una grave enfermedad de la pequeña a cambio de su propia vida. Sus ruegos serán escuchados y tras fallecer Tula, la pequeña Manuela se convertirá en un trasunto de Tula, ya que sus hermanos la llamarán tía y en alguna ocasión sentirá que habla por boca de la difunta cuando ponga paz y orden entre sus hermanos y su cuñada Caridad, esposa de Ramirín.

Así la última frase de la novela es la petición de la más pequeña, tras una disputa con su hermana Rosa y con Caridad, de la intercesión de Tula:

¡Es la tía Tula, la tía Tula, las que tiene que perdonarnos y unimos a todos, concluyó Manuela.

Evidentemente hay diferencias notables entre la película y la novela, ya que la primera solo toma de la obra unamoniense el hecho de que un hombre que queda viudo cuenta con la ayuda de la única hermana de su mujer, soltera ésta, para cuidar de sus hijos. Entre ambos surgirá una atracción que Tula evitará y que conllevará el nuevo matrimonio de Ramiro, con una mujer que no quiere.

ESPACIO TEMPORAL

Novela: La acción comienza con Tula y Rosa de solteras, cuando conocen a Ramiro y acabará muchos años después, con el matrimonio del mayor de los sobrinos, tras la muerte de Tula.
Película: Desarrolla la historia en un breve espacio de tiempo. No se llega a los dos años. Se inicia con la muerte de Rosa y acaba con el matrimonio de Ramiro y Juanita.

ESPACIO FISICO

Novela: La casa de Ramiro y Rosa, y una casa de campo a donde se trasladan en verano.

Película: La casa de Tula y la casa de campo de la familia.

PERSONAJES

Novela: Rosa; Tula; el tío de ambas, don Primitivo; Ramiro; Ramirín, Rosa y Elvira (los tres hijos del matrimonio de Ramiro y Rosa); Manolita; Enrique, Manuela (los dos hijos del matrimonio de Manolita y Ramiro); Caridad; el pretendiente de Tula; el sacerdote; y el médico don Juan.

Película: Tula; Ramiro; Ramirín; Tulita; Paquita; padre de Paquita; sacerdote; amigas de Tula; pretendiente de Tula.

ACCION PRINCIPAL

Novela: El desarrollo de la maternidad de Tula, el ansia por atender a sus sobrinos y a los hijos de su cuñado y Manolita como propios, incluso dándole de mamar, en unos pechos secos, pero que distraen temporalmente el hambre de los niños.

Película: La atracción entre los cuñados y la represión a la que Tula se somete, para desgracia de la pareja y los niños.

Evidentemente la película no tiene mucho que ver con la novela, ya que parte de una anécdota, la convivencia de una cuñada soltera con el viudo de su hermana y los hijos de ese matrimonio, para desarrollar una cuestión bien diferente.

En un manuscrito de Unamuno, encontrado en su casa museo de Salamanca, titulado La tía, de 16 folios y fechado en 1902, la narración se inicia con un Ramiro viudo, que rememora su vida pasada, tal y como nos la cuenta la novela definitiva (García-Jambrina, Luis (1997), Pag. 23).

Unamuno desarrolla un mito, el de la mujer madre, por encima hasta del propio embarazo y parto. Mientras que Picazo plantea una crítica a las cuestiones sociales coetáneas a él, que impiden en muchas ocasiones ser felices a los hombres y mujeres, o lo que es peor, convertirlos en desgraciados. No olvidemos que Picazo conocía muy bien la vida de provincias, ya que nació en la localidad jienense de Cazorla, y residió bastantes años en Guadalajara, hasta su marcha a Madrid. Resulta curioso además que el rodaje de exteriores se llevara, en su mayor parte, a cabo en Guadalajara.

En la obra original Tula tendrá siempre el consuelo y la compañía de sus "hijos", y hasta dejará una heredera de sus principios, mientras que en la película se trata de una mujer fracasada.

El profesor Utrera explica que en la obra de Unamuno se plantea "el conflicto de la vocación maternal prescindiendo de la biología, o en términos mariológicos, la maternidad inmaculada...por el contrario Picazo transformó la vocación de hermana fiel, en un caso de soltería" (Utrera, Rafael (2002) Pag. 242).

En la novela Ramiro y Tula se confiesan y reconocen su amor mutuo:

Los ojos de Gertrudis se hincharon de lágrimas.

-¿ Tula!- gimió el enfermo abriendo los brazos.

-¡Sí; Ramiro, sí! – exclamó ella cayendo en ellos y abrazándole.

Juntaron las bocas y así estuvieron sollozando.

Pero después reconoce que los hombres "me han dado miedo siempre".

En la película no sucede así, ya que entendemos que Tula quiere y desea a Ramiro (cuando se encuentran más libre, en el campo) pero ella no lo llega a expresar, es más lo reprime.

Tula es el símbolo de una época determinada de España, donde las mujeres eran un apéndice del hombre, ya fuera su padre o su esposo. Años en los que la mujer casada no podía tener una cuenta bancaria propia o para salir de España debían de contar con el permiso del cónyuge o del padre.

Años de represión social y moral, y mucho aun peor, represión de conciencia. Eso es lo que le sucede a Tula, al personaje ideado por Picazo, que evoluciona del mito de la figura universal ideado por Unamuno.

La Tula de Picazo será madre también, pero será una mujer que rechazará al hombre, al futuro esposo por planteamientos morales absurdos, imbuidos en su espíritu durante años, a causa de la desgraciada educación que había recibido.

En la película los guionistas dejan claro que la moralidad de Tula es ajena a consejos o incluso influencias eclesiásticas, ya que ni siquiera aparece la figura del sacerdote con el que se crían las huérfanas, en la novela original.

Sin embargo la Tula fílmica es una mujer reprimida por su lerda y absurda conciencia, que incluso le lleva a rechazar la recomendación del sacerdote, en una escena magistral, donde Aurora Bautista y José María Prada dan una lección soberbia de interpretación. La escena está planteada de forma simbólica, ya que los dos personajes comparten la pantalla y mantienen una discusión dialéctica, frente por frente. Picazo evitó el plano contraplano para mostrar a los dos personajes en el mismo ámbito, claustrofóbico del confesionario. Tula al igual que en la novela abandona el confesionario, de forma brusca y sin encontrar el apoyo que viene buscando en el sacerdote.

En la novela ambos hablan sobre lo conveniente que sería que los cuñados contrajeran matrimonio. La mujer se opone y el religioso le recomienda que el matrimonio evitaría males mayores que pueden aflorar entre la convivencia íntima de un hombre y mujer jóvenes. Apunta el sacerdote que para contrarrestar la sensualidad lo más eficaz es el matrimonio, a lo que responde Tula, pero inquiriendo al sacerdote:

-¿Qué es el remedio contra la sensualidad? ¿El matrimonio o la mujer?

-Los dos...La mujer....y....el hombre.

-¡Pues, no, padre, no, no y no! ¡Yo no puedo ser remedio contra nada! ¿Qué es eso de considerarme remedio? ¡Y remedio... contra eso! No, me estimo en más....

Pero si es que....

No, ya no sirve. Yo, si él no tuviera hijos de mi hermana, acaso me habría casado con él para tenerlos de él....; pero ¿remedio? ¿Y a eso? ¿Yo remedio? ¡No!

-Y si antes de haber solicitado a su hermana la hubiera solicitado....

-¿A mí? ¿Antes? ¿Cuándo nos conoció? No hablemos ya más, padre, que no podemos entendernos, pues veo que hablamos lenguas diferentes. Ni yo se la de usted, ni usted sabe la mía.

Y dicho esto, se levantó de junto al confesionario.

Por ello hay una intencionalidad preclara en Picazo a la hora de escoger esta novela de Unamuno y llevarla a los años sesenta, ya que arrancando del mito de la maternidad, evolucionamos hacia la autocensura que muchas mujeres se imponían en extremo hacia la voluptuosidad y el roce carnal (ese lavarse las manos tras haber sido acariciada por la cara de Ramiro, la censura de los recortes de chicas en bañador de su sobrino o ese abrir la ventana de la alcoba de su cuñado para que se vaya el olor a hombre).

Además de rechazar el matrimonio ya que en la película el guión se explaya mucho más en la figura del pretendiente, puesto que conocemos a su madre, así como las intenciones formales de este.

Como señala Roman Gubern "la Tula de Picazo se convirtió en una víctima del medio, en una reprimida que por ello se convierte a su vez en represora" (Gubern, Román (1997), Pag. 562).

En la obra de Unamuno Tula es un ejemplo de entrega, hacia los huérfanos que necesitan madre, sin embargo como añade Gubern, en la película nos encontramos con un "caso de represión y androfobia".

Esa represión se observa en los encuadres fílmicos, planos medios donde vemos a los personajes atrapados en la casa y por los objetos que les rodean La casa parece una prisión, con esa luz cenital del comedor. Solo se abrirán los planos cuando Ramiro acude al descampado donde hay prostitutas y cuando van al campo de vacaciones.

Tula además de reprimida es represora de la felicidad de su familia. Tula es muestra de una época determinada de España, un país pobre y atrasado en aquel entonces, donde la figura erótica de Alfredo Landa, el denominado landismo en los manuales de historia del cien español era aceptado y congratulado por la mayoría de españoles medios, ya que entendían que aquella era, en clave de humor desde luego, evidentemente la realidad de su tiempo.

Por ello el recurrir a la obra literaria no es más que una excusa para cotejar aquel tiempo y diseccionarlo a través de los miedos, repulsiones y represiones de una mujer, que refleja el fruto de la educación de la dictadura franquista, en un país nacional católico, donde la religión formaba parte de la educación, la sanidad y hasta la diversión, ya que los sacerdotes, no lo

olvidemos, en un tiempo en que hay mucho miedo para regresar al pasado, lo sacerdotes formaban parte de las juntas censoras y era en muchas ocasiones su última palabra, la que pesaba mucho más que la del resto de sus compañeros.

La Junta de Clasificación y Censura otorgó a la película, tras reclamaciones por parte de la productora la categoría de especial interés cinematográfico¹, aunque los cortes y limitaciones que impuso la citada junta, cambiaron un tanto la idea original. Así la película pasó de tener 2 horas y 34 minutos a 1 hora y 50 minutos. Los censores no se percataron del fin de la obra, pero dejaron su impronta en su informes², incluso uno de ellos afirmó que la película no debía dar “tratamiento buñuelesco al tema”.

El rodaje comenzó el 16 de septiembre de 1963 y concluyó el 16 de noviembre de ese año, que se repartió en 24 días para 262 interiores y otros 24 días para 296 exteriores. El coste total fue de 7.736.336 pesetas.

Picazo evidentemente con Tula hace una extrapolación de la sociedad española, reprimida por el peso de una conciencia mal entendida y una religión devastadora, que no tiene nada que ver con la luz de los evangelios ni con el mensaje primigenio de Jesucristo. Tal es así que ni sacerdotes, con mentes más abiertas que sus fieles consiguen convencerlas de su error, como suceden en la obra original y en la adaptación.

Tula y España estaban encorsetadas por cerca de treinta años de un discurso social y religioso único, donde importaba mucho más lo externo, la apariencia social que lo interno.

Como en cualquier sistema represor, como era la dictadura franquista, los educadores, los responsables morales de la sociedad, no dejan que ésta profundice en ideas y conceptos, se quedan en lo externo, en lo fácil.

Y Tula se queda en el que dirán “con el cadáver de mi hermana todavía caliente”, pese a que ella el deseo la quema en su interior.

Resulta simbólica la escena en el río, donde Tula envuelta en gasas, como una virgen vestal, pero eso si negras, ya que están de luto, se enjuaga con colonias y se pone a la sombra, rechazando el frescor del río y el sol castellano de un día de verano.

Tula se pone a buen recaudo, para evitar que el río de la vida y el calor del la misma le arrastre. Hay un rechazo explícito a evitar cualquier contacto con la naturaleza.

En la novela también Tula rechaza la naturaleza. Al igual que en la película sucede cuando se marchan de vacaciones:

Al llegar a un punto en que un tronco tendido en tierra, junto al sendero, ofrecía, a modo de banco rústico, asentabanse en él ellos dos, cara al mar, mientras los niños jugaban allí cerca, lo más cerca posible. Una vez en que Ramiro quiso que se sentaran en el suelo, sobre la hierba montañosa, Gertrudis le contestó:

-¡No, en el suelo, no! Yo no me siento en el suelo, sobre la tierra, y menos junto a ti y ante los niños...

-Pero si el suelo está limpio...si hay hierba...

-¡Te he dicho que no me siento así! ¡No, la postura no es cómoda!...¡Peor que incómoda!

La película, que obtuvo en el Festival Internacional de San Sebastián de 1964 los premios a la mejor dirección y la mejor película de habla hispana³, supuso un aldabonazo simbólico a la sociedad de aquel momento, ya que utilizando un referente literario hace una perfecta disección crítica de la viciada sociedad española de aquellos momentos.

El traspaso literario es una mera excusa, ya que la obra original poco tiene que ver con la película resultante. Con respecto a la adaptación llevada a cabo de la novela, hay bastante independencia, cuestión que han constatado especialistas, como Santos Zunzunegui: “Picazo y sus co-guionistas han procedido a trasladar de época la acción del libro (publicado en 1921) a darle una ubicación de corte realista en la España provinciana coetánea al momento en que se rueda la película, a dotar de un espesor psicológico a personajes que en el texto unamuniano se

¹ Expediente Nº 29.867. Ministerio de Cultura. Archivos Generales de la Administración Española.

² “La película es desnaturalizada, tendenciosa. Achica y desplaza la película desde un tema humano hacia una política menor y anecdótica”; “La película resultará vulgar, aburrida y de un realismo amargo y triston. Tula debe tratarse con la máxima dignidad, no dando ocasión a mostrarla como solterona piadosa o histérica. Las escenas del “atropello” por parte del cuñado deben modificarse, no debe verse solo el factor puramente animal”; “No conozco la novela de Unamuno por eso ignoro si lo tendencioso es del original o de la adaptación de Picazo. Se debería refundir el guión para su aprobación, quitándole el carácter tendencioso de ñoñería y ridiculez religiosa”.

³ Además obtuvo el premio al mejor film extranjero de la crítica de Nueva York, entre otros galardones.

presentan como arquetipos.esta operación es cualquier cosa menos fidelidad” (Sunzunegui, Santos (2002) Pag. 113).

Evidentemente hay un salto preclaro entre ambos trabajos, que para concluir hemos de puntualizar.

-Tula en la obra literaria es un arquetipo, un modelo de madre virginal simbólica y universal, mientras que en la película es una mujer reprimida, una solterona amargada, reflejo de una época y sociedad determinada.

-En la novela Tula es un personaje que al final, pese a las desgracias que la rodea, resulta vencedora, ya que hasta su ideario calará en la más pequeña de sus “hijos”, por el contrario en la película sus ideas y postura traen la desgracia para toda la familia.

-En el original Tula obedece a planteamientos interno y sublimes, en la película tiene mucho que ver el contexto social en que se mueve.

-La Tula de Unamuno es un actante universal y solidario, la Tula de Picazo actúa movida por la acción externa a ella, vive, como tantos reprimidos la vida que los demás desean que ella lleve.

Por tanto esta adaptación tiene una finalidad determinada, dadas las críticas que cosechó, y sobre todo la vigencia que todavía tiene, ya que cuarenta años después de su realización es un fresco, fiel reflejo de un tiempo, ya pasado, pero que no hay que olvidar.

BIBLIOGRAFIA

Archivos Generales de la Administración.

García Jambrina, Luis (1997). Cine y literatura: dos ejemplos. Clarín, revista de nueva literatura. Nº 17. Septiembre-Octubre. Oviedo.

Gubern, Román (1997). La tía Tula. Antología crítica del cine español. 1906-1995. Julio Pérez Perucha (ed). Madrid. Ediciones Cátedra/Filmoteca Española.

Huici, Adrián (1999). Cine, literatura y propaganda. Sevilla. Ediciones Alfar.

Navarrete-Galiano, Ramón (1995). Viridiana, la recreación cinematográfica de Leré. Actas del V Congreso Internacional de Galdós. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Gran Canaria.

Pérez Bowie, José Antonio (2004). Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950). Salamanca. Librería Cervantes.

Unamuno Miguel de (1982). La tía Tula. Navarra. Biblioteca Básica Salvat. Nº 1.

Utrera, Rafael (2002). Entre el rechazo y la fascinación. Los escritores del 98 ante el cinematógrafo. La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español. Cuadernos de la Academia. Nº 11/12. Madrid. Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España.

Zunzunegui, Santos (2002). De cuerpo presente. En torno a las raíces literarias del Nuevo Cine Español. La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español. Cuadernos de la Academia. Nº 11/12. Madrid. Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España.