

ENTRE EL PAPEL Y LA CÁMARA. DOS CONCEPTOS DUALES DE LA NOVELÍSTICA UNAMUNIANA EN LA LITERATURA Y EN EL CINE

BETWEEN THE PAPER AND THE CAMERA. TWO DUAL CONCEPTS OF UNAMUNO'S NOVELS IN LITERATURE AND CINEMA

María Paula Cantero
Universidad de Salamanca

ABSTRACT

This present work is an approach to the identity challenge of Miguel de Unamuno's characters within the transposal from a literary world to a filmic one. The article is focused on the source of the dualism (*leitmotif*) that has been used to create two of his novels and two film adaptations based in the literary works. In the first part, the tools and resources that appear in *Niebla* (1914) and in the adaptation made by José Jara are analysed in order to express the dualism “me and the other”. In the second part, both *La tía Tula* (1921) and the filmic adaptation made by Miguel Picazo are analysed within the dichotomy between “mother woman and virgin woman”. Therefore, we can assess the labour of one of the best known authors of world literature from two different perspectives that try to develop the same impact: show the fight of the opposites.

Key words: Dualism, literature, cinema, Unamuno, adaptation.

RESUMEN

Este trabajo aborda la transposición de la problemática identidad de los personajes de Miguel de Unamuno de una dimensión textual a otra fílmica. Más específicamente, se analiza el motivo de la dualidad en la construcción de dos de sus novelas y en dos de sus adaptaciones cinematográficas. Primero, se estudian las herramientas literarias de *Niebla* (1914) y los recursos fílmicos de una adaptación del director José Jara para expresar la dualidad yo-otro; luego, se analiza *La tía Tula* (1921) y la adaptación que hizo el director Miguel Picazo en torno al binomio mujer madre-mujer virgen. Así, podemos valorar la obra de uno de los autores más reconocidos de la literatura universal desde dos códigos distintos que buscan generar un mismo efecto: presentar una lucha de contrarios.

Palabras clave: Dualidad, literatura, cine, Unamuno, adaptación.

Fecha de recepción 29 de julio de 2019.

Fecha de aceptación: 11 de noviembre de 2019.

Cómo citar: Cantero, María Paula, «Entre el papel y la cámara, dos conceptos duales de la novelística unamuniana en la literatura y en el cine», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3 (2019): 284-311.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.012>

INTRODUCCIÓN

El tema que se abordará es la transposición de la problemática identidad de los personajes de Miguel de Unamuno de una dimensión textual a otra fílmica; más específicamente la pregunta de investigación será: ¿de qué manera se trabaja la dualidad en la construcción de dos de sus novelas y en dos de sus adaptaciones cinematográficas?

Las novelas tomadas como objeto de estudio son *Niebla* (1914) y *La tía Tula* (1921). Las obras fílmicas abordadas son *Las cuatro novias de Augusto Pérez* (1975), dirigida por José Jara; y *La tía Tula* (1964), de Miguel Picazo¹.

La abundancia de bibliografía crítica existente sobre los temas de las obras de Miguel de Unamuno hace que sea imposible agotarla en un trabajo de estas dimensiones, por lo cual procuraremos citar solo aquellas voces pertinentes en el asunto que aquí tratamos.

Cabe recordar que estamos ante un trabajo interdisciplinario de cine y literatura; por lo tanto, si bien se mencionarán aspectos del contexto histórico y filosófico del autor, el trabajo se ocupará del comparatismo entre ambas artes. Es por eso que en la primera parte tendremos que referirnos a la relación de Unamuno con el cine, como también a las oposiciones duales y el carácter contradictorio que rige su obra. A lo largo del segundo y tercer capítulo se analizará cómo se construye la dualidad “yo-otro” y “mujer madre-mujer virgen”, en *Niebla* y *La tía Tula*, respectivamente, así como en las adaptaciones fílmicas escogidas. En dichos apartados se distinguirá entre las herramientas literarias y las cinematográficas, para poder observar de qué manera la dualidad unamuniana pervive en dos ámbitos artísticos diferentes.

1. UNAMUNO EN LA LITERATURA Y EN EL CINE: OPOSICIÓN Y DIÁLOGO

Entre las numerosas voces críticas que se han ocupado de la obra de Miguel de Unamuno, se destaca la del filósofo Julián Marías, para quien las dualidades de sus obras constituyen una gran unidad, pues el tema es el hombre en su integridad (Marías, 1997: 53). En 1959, en *El Unamuno contemplativo*, Carlos Blanco Aguinaga presenta la idea de que junto

¹ Ambas películas se encuentran disponibles en la Filmoteca de Castilla y León (C/ Doña Gonzala Santana, 1. 37001. Salamanca).

al carácter agonista que hasta entonces se le había adjudicado al autor, convive un perfil más reflexivo e intimista. Por su parte, tanto Iris M. Zavala, Mario J. Valdés como Geoffrey Ribbans se refieren a la influencia de Hegel en el pensamiento de Unamuno y en la construcción de una dialéctica estructurada por opuestos; sin embargo, todos ellos coinciden en que en Unamuno no se busca una reconciliación de esos polos, sino que se quiere reafirmar constantemente esa lucha entre contrarios. Acerca de este asunto, Ribbans explica:

le urge mantener posiciones notoriamente extremadas, imposibles, contradictorias, por la razón, sencilla y complicada a la vez, de que su afán ontológico se fundaba en esos extremos, incompatibles para él, que son la razón y la fe [...] en el centro de su pensar o de su sentir hay un constante vaivén o más bien una disputación entre estos dos polos extremos, o sea una dialéctica (Ribbans, 1989: 153).

Pero es Ricardo Gullón quien relaciona este carácter contradictorio de la vida de Unamuno con los personajes de sus novelas, al hablar del carácter autobiográfico de las mismas (Gullón, 1976: 205). Ahora bien, ¿es posible trasladar al cine la dualidad unamuniana? ¿De qué manera el cine es capaz de reflejar estos conceptos opuestos?

Carmen Peña-Ardid se refiere al cine y la novela desde el parámetro del contenido. A la hora de comparar un texto literario y otro cinematográfico, hay que partir de una base importante: saber que el contenido de ambos materiales de análisis es diferente, ya que toda novela se basa en la palabra hablada, en diálogos, monólogos, narraciones, mientras que el cine se basa, fundamentalmente, en la imagen en movimiento y el sonido (Peña-Ardid, 2009: 155-157). El estudioso del cine José Luis Sánchez Noriega sostiene que «aunque haya códigos específicos en uno u otro lenguaje ello no significa que el otro no posea mecanismos para conseguir el mismo efecto» (Sánchez Noriega, 2000: 40). No decimos que una versión sea superior a la otra, sino que es posible un diálogo entre las dos disciplinas. Si bien consideramos los diferentes términos acuñados para hablar del proceso por el que un texto literario deviene en otro expresado en forma de texto fílmico, siguiendo a este último autor, a lo largo de este trabajo hablaremos de «adaptación» tanto literaria como cinematográfica, por ser la más empleada (Sánchez Noriega, 2000: 47).

Es sabido que el autor bilbaíno no tenía una gran afinidad con la industria cinematográfica. Son testimonios de esta reticencia los artículos que el mismo Unamuno publicó en el diario argentino *La Nación*, tales como el titulado «Literatura y Cine» (1923) o «Un pronunciamiento de cine» (1924), en los que Unamuno establece alguna posición frente

al nuevo arte nacido a finales de siglo. Rafael Utrera, quien realizó una recopilación de los mismos, califica al autor de «cinematóforo furibundo» (Utrera, 1981: 122). La razón podría estar vinculada a que en aquellos tiempos el cine atravesaba sus primeros años de crecimiento. Sin embargo, esta opinión sobre el carácter poco cinematográfico de sus obras es compartida años después por el escritor y crítico Luis Gómez Mesa, para quien la complejidad psicológica de la obra de Unamuno dificulta su expresión fílmica (Gómez Mesa, 1978: 261). He aquí otro aspecto de la paradójica personalidad del autor bilbaíno; desprecia el avance de la industria cinematográfica, pero es un precursor en otros ámbitos, como en materia filosófica y en técnica narrativa.

Eugenio García de Nora sostiene que Unamuno se adelantó al modo de escribir posterior, a la técnica existencialista, que pasará a ser instrumento de exploración del hombre del siglo XX (García de Nora, 1979: 22). Ricardo Díez, por su parte, se refiere a las anticipaciones psicoanalíticas presentes en sus novelas (Díez, 1976: 147). Juan Antonio Garrido Ardila sostiene que su mayor innovación dentro de la literatura española está en adelantarse a la técnica del fluir de la conciencia (Garrido Ardila, 2015: 132). La respuesta a qué pensaría el insigne Rector de Salamanca sobre las adaptaciones fílmicas realizadas en décadas posteriores a su muerte es algo que nunca sabremos. Lo que sí podemos obtener, a través de este estudio, es una valoración de la obra de uno de los autores más reconocidos de la literatura universal desde dos códigos distintos que buscan generar un mismo efecto: presentar una lucha de contrarios.

2. DUALIDAD “YO-OTRO”

Hay que empezar por señalar los contextos de producción tanto de la obra literaria como de la cinematográfica, pues no se pueden ignorar las condiciones de elaboración y la manera en que el texto es recibido, lo que implica que nunca conocemos el texto puro porque tenemos detrás toda una tradición que pesa en nuestro juicio de valor. *Niebla* se publica en 1914, pero el proceso de escritura ya había comenzado en 1907. La poca aceptación por parte del público de la época se debe justamente al carácter precursor de este nuevo grupo de

novelas denominadas «vivíparas» por el mismo Unamuno en su ensayo «A lo que salga» de 1904².

Por su parte, José Jara realiza, según la mayoría de los críticos, una adaptación libre de la novela, término que precisaremos más adelante. La película se estrenó en 1975, con guion del mismo Jara y fotografía de José Luis Alcaine, y fue protagonizada por Fernando Fernán Gómez y Charo López. La misma muestra un enfoque psicológico de Augusto Pérez, un individuo con trastornos de la personalidad y obsesionado por el amor de cuatro mujeres: su difunta madre, su criada Liduvina, Eugenia, la pianista, y Rosario, la planchadora. La obra, pieza inicial de Jara como director, fue criticada duramente por su carácter erótico, que, para algunos, traiciona el espíritu unamuniano. Así lo señalan José Agustín Mahieu y Luis Gómez Mesa, para quien Jara efectúa el encuentro entre el personaje y su autor «de modo vulgarísimo. En cambio, cargó y recargó de erotismo, hasta llegar a lo pornográfico, las relaciones pasionales de Augusto con Rosario» (Gómez Mesa, 1978: 264). Mientras que Luis Álvarez-Castro defiende dicho carácter erótico ya que «es innegable la voluntad artística de emplearlos en la caracterización del protagonista con el fin de crear una profundidad psicológica que justifique su descenso hacia la demencia y la muerte, lo cual no se aleja demasiado del propósito declarado por Unamuno a través de Goti» (Álvarez-Castro, 2010: 15). La película está filmada y ambientada en los años setenta, momento del gran destape del cine español, luego de que se levantase la censura. Es evidente la importancia de establecer los contextos de producción de ambas obras para entender el rechazo que sufrieron en el momento en que se dieron a conocer al público. En este asunto, compartimos la opinión de Víctor Erice cuando argumenta «¿qué importancia real tienen este tipo de objeciones a la hora de valorar la totalidad artística de la película?» (Erice, 1964: 63)³.

Con vistas a clasificar esta adaptación, reconocemos las diversas tipologías con las que se ha definido el fenómeno de intertextualidad entre ambas artes⁴; sin embargo aquí tomaremos lo propuesto por Alain García en *L'adaptation du roman au film*. Así, la película de Jara corresponde a la llamada «adaptación como interpretación» y dentro de esta es una

² Para profundizar en este asunto, ver el capítulo «La novela agónica de Unamuno» de la obra *La novela española contemporánea* de Eugenio García de Nora (1979: 13-48).

³ El comentario lo hace en un artículo crítico sobre *La tía Tula* de Miguel Picazo, pero lo consideramos aplicable a cualquier adaptación cinematográfica.

⁴ El capítulo «La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión» del libro *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, de José Antonio Pérez Bowie sintetiza las categorías propuestas por los distintos teóricos con respecto a las adaptaciones, dentro de la dificultad de situar bajo una misma metodología el análisis de dos sistemas heterogéneos (Pérez Bowie, 2003: 11-30).

«digresión», pues el film se aparta del texto literario pero es deudor suyo en aspectos esenciales; «crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo del cineasta» (ctd. en Sánchez Noriega, 2000: 65). Ante las diversas objeciones por el aspecto erótico de la película de Jara, que para varios críticos es infiel al espíritu unamuniano⁵, cabe citar las palabras de Sánchez Noriega, para quien «el rechazo de las malas adaptaciones ha de hacerse no por su infidelidad, sino por la escasa entidad artística de las películas [...] y ello se hará desde un juicio exclusivamente cinematográfico» (Sánchez Noriega, 2000: 56).

Para demostrar de qué manera el film de José Jara logra plasmar el concepto “yo-otro” es necesario, en primer lugar, justificar la importancia de dicha dualidad en la novelística unamuniana; para luego destacar las herramientas literarias y las fílmicas que se ven involucradas en la representación de dicho concepto.

Entre las distintas dualidades tratadas por Unamuno en *Niebla*, destaca la que opone los conceptos del yo y el otro, que están íntimamente ligados al problema ontológico que tanto preocupaba al autor (Fernández, 1966: 188). Gullón y Stevens, siguiendo la línea de Julián Marías, postulan que el tema fundamental de la obra es el de la personalidad (Gullón y Stevens, 1977: 19). Podemos hacer una reconstrucción de la identidad de Augusto Pérez a través de sus distintas piezas, de los distintos “yoes” que propone Unamuno en *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, siguiendo a Oliver Wendell Holmes, quien sostiene que en cada persona está el que uno es, el que cree ser y el que le cree el otro. En relación con esto, Unamuno adhiere una cuarta forma del yo: el que uno quiere ser (Unamuno, 1966: 973). En *Niebla*, la tensión está dada por el desajuste entre el yo de Augusto y los demás (Varela Jácome, 1967: 214)⁶. Quien mejor explica la importancia de esta oposición es Iris M. Zavala, quien propone que «lo que se pone en juego a partir de *Niebla* es una redefinición del yo en cuanto sujeto socializado [...] La lección definitiva es que no existe comunicación sin el *otro*» (Zavala, 1988: 43). Pero ¿quiénes representan a ese otro de Augusto Pérez en la novela? Por un lado, Eugenia, pues Augusto comienza a sentirse vivo y a salir de la niebla existencial cuando conoce el amor⁷. La figura del otro también está puesta en doña Soledad, la difunta madre, a quien Eugenia viene a reemplazar (Turner, 1974: 44), y hasta en Orfeo, el perro que acoge el

⁵ Unamuno, siguiendo la moral puritana de los noventayochistas, denuncia lo erótico en el cine en su artículo «Sobre la lujuria», de 1907 (Fernández Urbina, 1989: 79).

⁶ Esta idea es desarrollada también por otros críticos. Ver Valdés (2002: 11) y López Castro (2010: 96).

⁷ Son numerosos los autores que sostienen esta idea y, dentro de ella, la idea de que el amor va ligado al dolor y al sufrimiento. Ver Julián Marías (1997: 152), Ricardo Gullón (1976: 87), Friedrich Schürer (1965: 68), Juan Villegas (1966: 583).

protagonista (Parker, 1990: 211-212). Pero también ese otro puede estar representado en el inconsciente del propio Augusto, así como en los personajes de las historias intercaladas, en Unamuno personaje y en el lector de la novela (Fuentes, 1987: 19). De todas estas posibles otredades frente a las que Augusto Pérez contrapone su concepción del yo nos ocuparemos a continuación, al destacar cuáles predominan en la novela –el hipotexto intermedial– y cuáles se destacan en la película –el hipertexto resultado de la transmedialización–⁸.

2.1 EN EL PAPEL: NARRADOR E HISTORIAS INTERCALADAS

Para hablar de la tensión “yo-otro” dentro de la obra literaria, hay que tener en cuenta dos aspectos fundamentales: en primer lugar, el tipo de narrador que Unamuno elige para su novela y, en segundo lugar, las historias secundarias que intercala dentro de la historia principal.

Niebla presenta un narrador que –en términos de Genette– parece heterodiegético con focalización cero hasta el capítulo 25, cuando este se presenta como el autor de esos personajes, para luego, en el capítulo 31, enfrentarse al protagonista en una discusión acerca de la existencia real o no de este último. Este narrador externo del comienzo crea una mayor ilusión de realidad para el lector, efecto al que contribuyen los grandes pasajes en los que se emplea el diálogo. Pero la presencia repentina del autor dentro de la obra rompe la ilusión de realidad (Criado, 1986: 35). ¿En qué se relaciona esta innovación de la estructura narratológica con la dualidad “yo-otro”? En los primeros capítulos de la novela, Augusto vive sumido en un estado de reflexión que le impide actuar. A partir del capítulo 7 se da su despertar, cuando comienza a involucrarse con la vida en general. El hecho de salir de la niebla y comenzar a tomar decisiones se logra mediante la afirmación del yo, y esto es posible gracias a tres pasos fundamentales que conforman una única ruta: el conocimiento del amor, el sufrimiento por la burla y, finalmente, el encuentro con el autor (Villegas, 1966: 573-584). No es casual que quienes se ocupan de analizar la estructura de la obra, llamen la atención sobre estos tres hechos de la historia⁹. Este proceso evolutivo del protagonista lo conocemos gracias al tipo de narrador, pues la interioridad del personaje se ve más en el narrador

⁸ De la *transtextualidad* genettiana que implica los distintos tipos de relación entre textos, pasamos al terreno de la *transescritura* propuesto por Gaudreault y Groensteen, que implica la circulación de paradigmas narrativos en diferentes medios (Pardo García, 2010: 100).

⁹ Ver Ribbans (1966: 398) y Zubizarreta (1995: 20).

omnisciente que en la exposición de los extensos diálogos (Criado, 1986: 51)¹⁰. Como ha sido tratado por los críticos mencionados, el encuentro entre Augusto y Unamuno en el capítulo 31 es fundamental para la afirmación del yo del protagonista. Es en dicho momento en el que se da el cruce entre realidad y ficción que permite que los lectores seamos partícipes de la reflexión ontológica (Marías, 1997: 154-55):

¿Conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió...! ¡Dios dejará de soñarle! Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! (Unamuno, 1966: 670).

En la cita previa aparece el grito agonizante del protagonista de *Niebla*, que constituye el momento de mayor tensión de toda la obra. Pero la labor de Unamuno trasciende lo argumental, ya que la cita, además de mostrar la desesperación del protagonista, pasa al plano filosófico y establece la duda de la propia existencia y, en última instancia, la pregunta del yo frente al otro. Es decir, el cambio de narrador en la obra es la piedra angular que hace posible el carácter metaficcional y, como fin último, la reflexión del yo de Augusto frente al otro, punto esencial de toda la obra y objeto de análisis de este trabajo. Sin embargo, este cruce entre realidad y ficción, que fue innovador para la época, comienza a darse antes de dicho capítulo. Pensemos en el paratexto de la obra, en donde uno de los personajes escribe el Prólogo y discute con el autor acerca del motivo de la muerte de Augusto. Pero también hay que considerar las intromisiones previas del autor-narrador, quien en el capítulo 25 apela al lector de la obra, como una técnica para que este se convierta en co-autor de la misma y reviva a los personajes en cada lectura (Gordo Piñar, 2014: 24)¹¹. Por otro lado, a lo largo de toda la obra el lector atento es capaz de identificar la ironía con la que el narrador omnisciente nos presenta al protagonista, quien queda ridiculizado por el modo cliché en que concibe el amor y por sus comportamientos artificiosos, que son una advertencia de que estamos ante una «nivola» (Criado, 1986: 76). Al principio, Augusto no se reconoce a sí mismo como este ser hiperbólico que conocemos los lectores y los otros personajes que lo rodean. Ese proceso de reconocimiento del yo se dará gracias al maniobrar de la técnica

¹⁰ Isabel Criado habla de la perspectiva narrativa en las obras de Unamuno. La que está presente en las llamadas «nivolas» es la alternancia de dos grados de focalización: un primer grado donde hay un focalizador anónimo que ve lo que hacen los personajes, y un segundo grado, donde uno de esos seres focalizados pasa a ser focalizador. Para la autora, en *Niebla*, predomina el grado primero, ya que hay un predominio del narrador sobre los personajes y sus acciones (Criado, 1986: 120).

¹¹ Sobre el papel del lector activo en esta obra, ver Gullón (1976: 89) y Zavala (1991: 164).

narrativa: el paso de un narrador heterodiegético con focalización cero a uno homodiegético a partir del capítulo 25. No es casual que después de este cambio de narrador comience la tercera parte en que Ribbans estructura la obra, el desengaño de Eugenia que despierta en Augusto la conciencia de la muerte: «Empecé Víctor, como una sombra, como una ficción [...] pero ahora, después de lo que han hecho, después de esta burla, de esta ferocidad de burla, ¡ahora, sí, ahora me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real!» (Unamuno, 1966: 663-664). Esto evidencia que la ruptura del plano ficcional en el encuentro del capítulo 31 –así como en el marco de la obra– es posible gracias a este cambio de narrador.

Por otro lado, para Garrido Ardila, Unamuno destierra al narrador omnisciente y crea «un crisol de perspectivas diferentes que, todas a un tiempo, impactan sobre la verdad y la descomponen en detritos de distintas significaciones» (Garrido Ardila, 2015: 104). Es decir que, a diferencia de Criado, él se refiere a la técnica de perspectiva múltiple que en *Niebla* hace que convivan tres puntos de vista: el de Augusto, el del autor y el de los otros personajes (Garrido Ardila, 2015: 106). Esto trae a colación el segundo aspecto a analizar en este apartado: las historias secundarias en relación con la dualidad “yo-otro”. Si, por un lado, el otro representado en Unamuno-personaje le muestra a Augusto su carácter ficticio, son los personajes secundarios los que, en el otro extremo, lo harán reconocerse como un yo real, pues «Augusto espera la comprobación de su existencia en el reconocimiento de los demás. Son los otros los que, al reconocer la existencia, le demuestran que no es inexistente» (Villegas, 1966: 579).

Según la definición que realizan Ricardo Gullón y Harriet S. Stevens, llamamos historias intercaladas a todas aquellas que están desligadas de la acción principal pero que son pertinentes, cada una a su manera (Gullón y Stevens, 1977: 28). El estudio de Stevens abarca seis historias intercaladas: la de don Avito, que aconseja a Augusto casarse con quien le quiera (cap. 13); la del matrimonio de Víctor y su dilema de la paternidad (cap. 14)¹²; la del matrimonio por interés de don Eloíno Rodríguez de Albuquerque con su patrona (cap. 17); la del engaño de Antonio que huye con la mujer de su amante (cap. 21)¹³; la del *fogueteiro* que confunde la realidad al quedarse ciego (cap. 22) y la visita que Augusto hace a Antolín S.

¹² La idea de que Víctor es un alter ego de Unamuno en la historia es sostenida por varios autores. Unamuno usa la figura de Víctor para exponer sus ideas sobre el matrimonio (Gullón y Stevens, 1977: 29), o para exponer sus ideas sobre la novela (Zubizarreta, 1995: 22-24; Parker, 1990: 207).

¹³ Geoffrey Ribbans señala que la historia de Don Antonio es la más importante, pues prefigura el peligro que traerá la relación con Eugenia, Mauricio y Rosario (Ribbans, 1966: 401-402).

Paparrigópulos para solicitar consejo en el estudio de las mujeres (cap. 23). La importancia de estas historias radica en que todas responden a un propósito en la novela: iluminan la psicología de Augusto, anuncian lo que le va a suceder, o llaman la atención sobre sus experiencias presentes, logrando una fusión del mundo real y el ficticio al constituir un reflejo directo de la vida más cotidiana. En este sentido, Gullón y Stevens sostienen que, frente a la falta de descripción externa, las historias secundarias constituyen el ingrediente realista (Gullón y Stevens, 1977: 28).

Entre los críticos, existen discrepancias con respecto al número de interpolaciones. Tanto Garrido Ardila como Pilar Palomo destacan la importancia de dichas narraciones en la estructuración de la novela. Pero mientras que esta última considera solo cuatro interpolaciones¹⁴, aquel habla de seis. Lo que nos interesa destacar es que todos ellos coinciden en que dichas historias reflejan de alguna manera la historia del protagonista, por tratar el tema común de la paternidad (Palomo, 1986: 467), o como *mise en abyme* de sus andanzas, o por servir de «reflexión digresiva sobre las temáticas que aborda, ya sea el matrimonio, el amor, el dinero, la propia existencia de Augusto y la literatura misma» (Garrido Ardila, 2015: 128). Esto nos lleva a que en las historias secundarias, Augusto puede reconocerse e identificar sus problemas como los de un ser existente. Entonces, si Unamuno-personaje es el otro que le muestra a Augusto su irrealidad como ser, los personajes de las historias intercaladas constituyen los otros que le indican su existir. Así, en la obra literaria la dualidad “yo-otro” queda plasmada en el tipo de narrador y en las historias secundarias. Muerte y vida representadas en cada uno de los otros a los que se enfrenta el yo de Augusto.

2.2 EN LA PANTALLA: FIGURAS FEMENINAS Y DESDOBLAMIENTO

Ya nos hemos referido a las críticas negativas otorgadas a la adaptación de Jara por su alejamiento del espíritu de la obra original. La película no recoge el nivel metadieгético, se borra el encuentro entre autor y personaje y tampoco se hace referencia a las historias intercaladas; aunque sí aparece el cuestionamiento existencial –además, claro está, del argumento amoroso–. Es cierto que la sofisticación narrativa de *Niebla* es muy difícil de

¹⁴ Pilar Palomo sostiene que las interpolaciones propiamente dichas son la de Don Avito, la de Antonio y dos de Víctor Goti: la que trata de su matrimonio y la que trata de su paternidad (Palomo, 1986: 465-467). Sin embargo, la autora confunde los capítulos de estas dos últimas interpolaciones, error indicado por Gayana Jurkevich, quien también realiza un análisis de la estructura de la obra a través de lo que llama «anecdotal digressions» (Jurkevich, 1992: 3).

trasvasar a la pantalla (Álvarez-Castro, 2010: 20)¹⁵. El mismo Jara indica en los créditos que se trata de una versión libre de la obra de Unamuno. Javier Pardo García hace hincapié en dicha libertad al quitar por completo la dimensión metaficcional (Pardo García, 2011: 156). En cambio, Álvarez-Castro sostiene que dicha versión no es tan libre como se piensa (Álvarez-Castro, 2010: 14). Considerando que se puede lograr el mismo efecto con un lenguaje distinto, nos preguntamos ¿de qué manera aparece la dualidad “yo-otro” en el film de José Jara? ¿Con qué mecanismos propios del cine logra expresar dicha oposición?

En primer lugar, en este apartado, a diferencia del anterior, no hablaremos de presencia de un narrador, aunque sí habrá que tener en cuenta que el cine posee una instancia o dimensión narradora, si bien para algunos esta es una convención por la que el espectador le asigna esa nomenclatura a ciertos efectos específicos (Pérez Bowie, 2008: 40). En cuanto a la configuración discursiva del punto de vista, estamos ante la mirada objetiva, ya que se nos presentan los hechos sin mediación alguna, de modo que no se manifiesta explícitamente un narrador y un narratario (Casetti y Di Chio, 1991: 247)¹⁶.

En la película, se eliminan varios personajes masculinos. La figura de Domingo es anulada, queda solo Liduvina a cargo de las labores de la casa de Augusto. Tampoco aparece el tío de Eugenia ni, como ya se adelantó, Unamuno como personaje. Hay, desde el título, una clara intención de destacar los caracteres femeninos. Basta con leer las obras de algunos críticos para reconocer que la perspectiva que adopta José Jara no fue casual ni inventada. Carlos Blanco Aguinaga, Ricardo Gullón, David Turner y Arturo Fox son algunos de los que hacen hincapié en la patológica relación que el protagonista de *Niebla* tiene con su madre. En la película, Augusto expresa: «A lo mejor casándome volveré a tener una madre» (3'30”), idea que en el libro aparece al final del capítulo 14, pero que Jara elige para dar inicio a su adaptación. Para David Turner, este reemplazo de la madre por el amor de Eugenia queda simbolizado en los ojos y las manos, en los que Augusto repara constantemente (Turner, 1974: 45), aunque Jara elige hacer hincapié en las manos y en el cabello. La habitación de Augusto abunda en espejos, imágenes de vírgenes y figuras femeninas (un retrato en la pared

¹⁵ Javier Pardo García estudia la metaficción literaria y fílmica en cuatro adaptaciones de la obra de Unamuno. Al contrastar las distintas versiones, en una de las conclusiones preliminares sostiene que «la adaptación cinematográfica, por uno u otro motivo, no siempre es el mejor territorio para encontrar las formas, recursos o motivos de la literatura trasvasados al cine» (Pardo García, 2011: 159).

¹⁶ Sin embargo, hay dos rupturas de esta configuración. La mirada objetiva irreal aparece cuando Augusto mira a la cámara en 62'47” y en 76'5”. La mirada subjetiva surge cuando, sobre el final, la cámara se sitúa en los ojos de Augusto para mostrarnos lo que él ve (74'50”). Esta última corresponde a la «ocularización interna primaria», como lo denominan Gaudreault y Jost (1995: 141-142).

y un maniquí semidesnudo). El director parece haberse asegurado de que la cámara capte todos estos objetos al recorrer dicho espacio.

Blanco Aguinaga estudió la figura maternal y sus símbolos freudianos en la obra de Unamuno y, entre dichos símbolos, destaca el binomio “madre-esposa”. Al final de la película, el protagonista imagina que es su madre la que viste de novia en la iglesia y que él intenta matarla, en un arrebato por terminar con la causa del trastorno de su personalidad (67’14”). La relación de esta patología madre-hijo con nuestro tema de análisis es explicada con claridad por Arturo Fox, que analiza el complejo de Edipo como estructura paradigmática en *Niebla*: «El hecho de que ésta [la madre] ha muerto recientemente va a obligarle ahora a intentar [...] una incursión en el mundo de los “otros”, de los que no son su madre» (Fox, 1990: 101)¹⁷. Es decir que la figura maternal, para Fox –y evidentemente también para Jara– es fundamental en la relación de Augusto con los otros.

Además de la presencia de Eugenia, Rosario y Liduvina, que está relacionada con una patológica represión por el amor materno (Gullón, 1976: 106), las figuras femeninas en el film están representadas por el maniquí que Augusto viste obsesivamente (al igual que en el libro, quiere forjar a su Eugenia ideal), los cabellos de mujer que colecciona, así como los guantes, que vienen a reemplazar el símbolo de las manos maternas. El trastorno del Augusto de Jara llega a tal punto que roba guantes en casa de Eugenia (17’), observa a una niña por la ventana y la imagina desnuda (41’50”) y graba sus relaciones con Rosario (hecho que da pie a la conversación con su amigo Víctor acerca de la pornografía, fragmento que también está presente en el libro). Pero fundamentalmente, en la película predomina el recuerdo de la madre plasmado en su retrato, que aparece de modo recurrente¹⁸. Una escena muestra a Augusto sentado en su despacho, mientras el sonido diegético exterior *offscreen* anuncia al espectador que el personaje está proyectando grabaciones de encuentros sexuales. El plano se encadena con otro similar en el mismo espacio, pero esta vez el personaje arregla la mano de un maniquí. El fundido encadenado permite ver la aparición, sobre el escritorio, del retrato de su madre (9’). Jara indica al espectador los objetos a los que debe prestar atención, pues se repetirán en la pantalla a modo de *leit motiv*. Hay dos momentos en la película en que se muestra, en el mismo encuadre, todo lo que representa “el otro” para Augusto. Uno de ellos es la escena en que tenemos el retrato de la madre a la derecha, un

¹⁷ Idea que también es sostenida por Parker (1990: 211).

¹⁸ En varias ocasiones imagina a su madre delante de él, por ejemplo, cuando le enseña modales en la mesa (33’24”). Su foto aparece en pantalla en: 2’56”, 24’40”, 9’10”, 32’04”, 48’40”, 62’50”.

maniquí semidesnudo a la izquierda y en el centro del encuadre una virgen y un espejo reflejando a Liduvina que le pone unas gotas en los ojos a Augusto (24'40"). El otro momento en que se reúnen todas estas figuras es cuando Augusto pone en una caja las manos de maniqués, muñecas, apliques de cabello, vírgenes y retratos, para deshacerse de todo lo femenino (48"). Dichas figuras y obsesiones de Augusto se unen en el punto de mayor tensión de la película, cuando este tiene una pesadilla justo antes del día de su boda con Eugenia. Mediante una proliferación de planos de acciones alternas, Liduvina ayuda a Eugenia a vestirse de novia, quien se convierte en el maniquí de Augusto, Mauricio viste a Eugenia y a Rosario, y le corta el pelo a la última. La secuencia dura dos minutos en los que, mediante la aceleración del ritmo de la cámara y de la música *over*, el rostro de Augusto (plano) y lo que este ve que ocurre frente al espejo (contraplano) desembocan en el desfallecimiento del protagonista (58'-60")¹⁹. El despertar del personaje pone fin al clímax, pero recuerda al espectador la clave freudiana con que el director de la película abordó la obra de Unamuno.

El personaje de Liduvina es reconfigurado por Jara al quitarle la presencia de su compañero Domingo. Con un carácter sobreprotector y casi maternal, la criada de Augusto es quien le despierta a la realidad, abre sus ventanas, le saca del luto, le aconseja citando a su madre, al decirle «busque una mujer que sepa quererle y gobernarle» (11'45")²⁰. Turner habla de la atracción puramente psicológica que Augusto siente por este personaje, «able to love and control» (Turner, 1974: 48). Así, debemos admitir no solo el conocimiento de Jara de los estudios realizados sobre la obra de Unamuno, sino su voluntad de expresar el yo de Augusto en relación con las identidades femeninas que lo rodean.

Luego de sufrir una indigestión a raíz del abandono de Eugenia, Augusto podrá visualizar a su difunta madre, lo que indica al espectador que el personaje se encuentra en trance hacia la muerte; pero, además, es capaz de verse a sí mismo, lo que significa que sobreviene un desdoblamiento, producto de su crisis de identidad. El dolor por la burla sufrida lo lleva a sentirse como un personaje inexistente, exactamente igual que en el libro. La diferencia está en que en el film, el personaje no va a reunirse con su creador, sino que habla consigo mismo en el espejo y se aconseja suicidarse (63'5"). Armando López Castro

¹⁹ Los *raccords* de miradas, que para Gaudreault y Jost constituyen las «ocularizaciones internas secundarias», nos indican que se trata de una imagen mental de Augusto y no de la realidad supuesta por la diégesis (Gaudreault y Jost, 1995: 143, 147).

²⁰ La interposición de la madre entre él y Liduvina aparece explícitamente cuando estos dos conversan mientras ella le pone su corbata. La cámara los muestra desde un primer plano frontal y en medio de ellos se destaca el retrato de la madre (3'45"). Así, la imagen de la madre en el centro del cuadro se convierte en figura y capta la atención del espectador.

analiza la función del símbolo del espejo en la obra de Unamuno. La siguiente cita completa el sentido de la última escena a la que nos referimos:

El otro se refleja para proyectar una imagen invertida o revertida del yo. Ese otro que nos mira desde el fondo del cristal lo primero que empieza por generar es un sentido ausente [...] Más que reflejar la imagen de nuestra conciencia, ese espejo nos devuelve su reverso, la imagen del otro, el que quisiéramos ser, pero que destruye nuestra individualidad. Ese espejo que refleja al *otro*, al descubrir su verdadero rostro, su identidad opuesta, unifica vida y muerte, destrucción y creación en una sola experiencia (López Castro, 2010: 96).

Inmediatamente después de esta escena, pasará a sufrir el desdoblamiento propiamente dicho: se visualiza en el lugar del conductor que lo lleva a la iglesia y, una vez dentro del templo, se ve a sí mismo vestido de frac (66'4"). La conversación que tiene consigo mismo deriva de la que en la obra literaria el personaje tiene con la figura de Unamuno, su creador. Al eliminar la dimensión metaficcional, Jara propone que la reflexión existencial provenga de la mente del personaje, que confunde la noción del yo y el otro, se pierde en su identidad y se siente ente de ficción, con lo cual –al igual que en el hipotexto– la burla lo vuelve a sumergir en la niebla.

Para representar el desorden mental del protagonista, vuelven a aparecer en pantalla las figuras del trauma, que, mezcladas, expresan su confusión: en la iglesia, es Mauricio quien toca el piano, su amigo Víctor se ríe de él, Eugenia reemplaza la imagen de la Virgen, Rosario y su madre aparecen vestidas de novia, pero a quien ve a su lado en el altar es al maniquí. Cerca del final, en un plano que se completa mediante un *zoom out*, vemos a Augusto con las cuatro mujeres vestidas de novia, mirando a la cámara, como un retrato viviente que viene a subrayar lo que se ha querido mostrar a lo largo de toda la película, desde el mismo título.

El desdoblamiento está representado en toda la película por el uso recurrente de los espejos²¹. Uno de los sitios plagados de espejos es la barbería a la que Augusto acude y donde se encuentra con su amigo Víctor; allí imagina que quien lo afeita es en realidad Eugenia (14'). A partir de esta escena comienza a percibirse a un protagonista soñador. La diferencia entre lo que él imagina y la realidad está marcada por la música que –extradiegetica o no– cesa cuando Augusto está inmerso en sus fantasías. Resulta interesante la imagen usada por

²¹ Los espejos aparecerán en pantalla en los siguientes momentos: 13'27" a 15'50", 24'40" a 25'25", 36', 48'38", 51'17", 58'15", 62'53". Cabe citar la siguiente observación sobre la obra literaria, que bien podría aplicarse al texto fílmico aquí analizado: «el yo [...] no es más que un juego de máscaras y la novela una galería de espejos empañados que se reflejan unos en otros, sin que pueda saberse qué figura es la verdadera y original» (García Jambriña, 2015: 59).

Frances Wyers para explicar la soledad de los personajes unamunianos: «If the others are mirrors of the self and the self also a mirror, there is nothing but mirrors reflecting other mirrors with nothing in between –no content, no concrete existence, no body» (Wyers, 1976: 43).

Al igual que en la escena de la barbería, al final, en el salón en que se celebraría la boda, los espejos enfrentados generan el efecto de multiplicidad (70'20"). Junto con la proliferación de planos que muestran la indigestión de Augusto y los contraplanos de todos aquellos que le traen más comida, se incrementa el ritmo de la cámara y de la música *over*, que es la misma que aquella de la pesadilla, y se llega al punto culminante del trastorno de personalidad de Augusto, que deriva en su muerte inmediata. En este sentido, es interesante el análisis que realiza Zubizarreta del espejo como símbolo de muerte y de su amenaza constante (Zubizarreta, 1960: 155); lo que nos puede llevar a argumentar que los espejos, en la película, son premonitorios del final de Augusto.

3. DUALIDAD “MUJER MADRE-MUJER VIRGEN”

La tía Tula se publica en 1921 pero, al igual que sucede en *Niebla*, el inicio de su gestación es anterior, según lo atestiguan las palabras del mismo Unamuno en carta al poeta Joan Maragall en 1902, momento en que el autor bilbaíno ya tenía en mente el proyecto de su obra. Este hecho, junto con el estudio del autógrafo inacabado publicado por Geoffrey Ribbans y las diferencias entre lo que dice el Prólogo y el resto de la novela, ha suscitado discrepancias entre los distintos lectores y estudiosos. Para Julián Marías, el problema de la protagonista es de personalidad: «se angustia, más que por lo que vaya a hacer, por lo que va a *ser*» (Marías, 1997: 175)²². Ricardo Díez, que establece las fases estéticas de las novelas de Unamuno, sostiene que en *La tía Tula*, a diferencia de las otras novelas, no hay discusión ideológica ni angustia metafísica, sino que el personaje está más cerca de ser una encarnación humana (Díez, 1976: 181). Es justamente el carácter humano del personaje lo que se pondrá en juego cuando, a continuación, hablemos de la adaptación filmica.

²² También Geoffrey Ribbans (1987: 403) y Carlos A. Longhurst (2009: 26) hablan sobre el tema de la personalidad como problema central de Tula.

La película dirigida por Miguel Picazo, que fue premiada en el Festival Internacional de San Sebastián, fue uno de los grandes éxitos del llamado “Nuevo Cine Español”, que intenta dar una visión de España diferente a la oficial. A pesar de haber recibido recortes por parte de la censura, Picazo, que provenía de la Escuela de Cine, no se vio impedido de expresar su intención artística: dejar a un lado la preocupación argumental para mostrar las opresiones y costumbres del ambiente provinciano español. En este sentido, argumenta Ricardo Buceta que «*La tía Tula* es un testimonio fidelísimo de España» (Buceta, 1964: 481). El film se estrenó en 1964 y, al igual que en el caso de José Jara, fue la ópera prima del director, dato que llama la atención si consideramos el carácter complejo de las novelas unamunianas y su dificultad para llevarlas a la pantalla. Víctor Erice habla de las diferencias entre la versión literaria y la fílmica, en relación con el enfoque que los guionistas hacen de la problemática expuesta en el libro; en este sentido la califica como «una adaptación muy libre» y se refiere al cerrado simbolismo de Unamuno como uno de los factores que dificultan su adaptación (Erice, 1964: 63).

En cuanto a los tipos de adaptaciones postulados por Alain García, estamos, dentro de la «adaptación como interpretación», ante la variante del «comentario», dado que Picazo no intenta alejarse del espíritu o el argumento de la obra original, pero sí propone una lectura personal y, al hacerlo, le da un mayor alcance a su significado. Consciente de su propósito desmitificador, el mismo Picazo sostiene en una entrevista realizada para la revista de cine *Film Ideal*: «Yo he hecho de *La tía Tula* una polémica, mientras que Unamuno hacía una loa [...] lo que pasa es que Unamuno, al personaje de la tía Tula lo siente con una gran admiración. Yo más bien, lo vi con un sentido mucho más de crítico» (Picazo, 1964: 485).

Si la obra novelística de Unamuno se caracteriza, al igual que sus ideas filosóficas, por la paradoja, es en *La tía Tula* en donde dicho rasgo encuentra su mayor exponente, pues la protagonista no quiere otra cosa que ser madre virgen, lo que lleva a Ribbans a definirla como «una dialéctica de opuestos e imposibles» (Ribbans, 1989: 160). Tan contradictorio y complejo resulta este personaje, que ha provocado reacciones completamente opuestas en el público. Entre aquellos que la admiran se encuentran Julián Marías, David Turner y Antonio Sánchez Barbudo. Entre los que deploran su actitud, están Segundo Serrano Poncela, Frances Wyers, Gonzalo Navajas y Ricardo Gullón, quien la califica de «monstruo agazapado» (ctd. en Ribbans, 1987: 404).

Las figuras de la madre y de la esposa fueron tratadas en el apartado anterior para el caso de *Niebla*, pero no con el mismo carácter que se presenta aquí. El binomio “madre-

esposa”, en la mente de Tula, equivale a la oposición “maternidad vocacional-maternidad biológica”, y en última instancia, a “pureza-impureza”. En todo caso, la importancia de las dos dualidades trabajadas radica en su relación con el sentimiento y el pensamiento unamuniano. Para Blanco Aguinaga, el «hambre de maternidad» de sus personajes se corresponde con el «hambre de inmortalidad» del autor (Blanco Aguinaga, 1975: 159). Es fiel reflejo de estas ideas persistentes y bien elaboradas el tiempo que tarda en elaborar sus novelas, tal como se señaló al introducir los contextos de producción de ambas novelas.

3.1 EN EL PAPEL: MITIFICACIÓN A TRAVÉS DEL PRÓLOGO Y DE LOS SÍMBOLOS

Al momento de estudiar la dualidad “mujer madre-mujer virgen” en la novela y en la obra cinematográfica, hay que considerar algunos aspectos esenciales a los que acabamos de aludir: la presencia del Prólogo, la versión primitiva de la obra y la técnica de escritura utilizada por Unamuno. Esta fórmula que adopta desde *Amor y pedagogía* (1902), consiste en quitar cualquier dato de descripción externa, incluso los referidos al tiempo y el espacio. Unamuno novela según ideas, es decir según la psicología íntima de la persona, por lo que podría decirse que «adopta un método ontológico y no fenomenológico» (Longhurst, 2009: 47). Al referirse al tiempo y el espacio de estas novelas, Isabel Criado Miguel habla de un «aquí» y un «mientras» (Criado, 1986: 41-42), palabras que reflejan la indeterminación. Para ella, *La tía Tula* está dentro del grupo de novelas en las que el narrador omnisciente nombra a los personajes pero no los define, no muestra el panorama sino algo del retrato interior y luego los deja actuar y dialogar entre ellos (Criado, 1986: 39).

Esta ausencia deliberada de datos externos contribuye a la mitificación del personaje. Pero hay otro factor importante para que Tula se convierta en un mito digno de admiración para el autor: lo planteado por Unamuno en el Prólogo y la presencia de símbolos. En el Prólogo de 1920, Unamuno compara la santidad de Tula con la de Santa Teresa, así como con personajes literarios y míticos, como Antígona, Abisag y Don Quijote. Quienes apoyan esta idea ven a la protagonista como una «fundadora de una comunidad doméstica» (Marías, 1997: 174)²³. Sin embargo, otros autores han señalado el carácter opuesto o contradictorio entre lo que postula el mismo Unamuno en el Prólogo y cómo actúa el personaje después, como es el caso de Ricardo Gullón (1976: 207).

²³ Son varios los críticos que ven una semejanza entre la Tula que se describe en el Prólogo y la que actúa en la novela. Ver Turner (1974: 93), Ribbans (1987: 414) y Longhurst (2009: 36).

La discusión sobre la poca relación entre la Tula del argumento y el personaje del que habla Unamuno en el Prólogo contribuye al carácter dual de la protagonista, pero además, ayuda a construir su mitificación, pues demuestra que Unamuno no se preocupa por el carácter realista del personaje. Para Longhurst, el proyecto de Unamuno no pierde su lógica, ya que a este lo que más le interesa del ser humano es su dimensión espiritual y el comportamiento de Tula convierte a la abstracción virgen-madre en su razón de ser, en una verdadera pasión (Longhurst, 2009: 50). Ribbans, que también realiza una defensa del personaje, lo pone como uno de los ejemplos supremos del «querer ser» (Ribbans, 1987: 413), que para Unamuno constituye la pieza más importante de la identidad, según lo hemos indicado en el segundo capítulo de este trabajo.

El proceso de mitificación de la obra literaria, para David Turner, es posible gracias a toda una imaginería formada alrededor de Tula (Turner, 1974: 93), que no se expresa únicamente en el Prólogo, sino mediante símbolos específicos, tales como la colmena y la dualidad “sol-luna”. La colmena viene a representar ese hogar en donde la tía es encarnada por las abejas trabajadoras, frente a los zánganos o las abejas reinas. Esta imagen aparece por primera vez en el Prólogo y se repite en otras ocasiones a lo largo de la obra²⁴. Es en dicho hogar-colmena donde se lleva a cabo casi toda la acción. La casa resulta un refugio de paz y seguridad gracias al rol de madre que cumplen las esposas, sentimiento que se da tanto en el autor como en algunos de sus personajes (Blanco Aguinaga, 1975: 156-157). Tula, más allá del respeto que guarda a su hermana Rosa, tiene un compromiso religioso consigo misma, quiere alcanzar la maternidad conservando la virginidad y la pureza, algo que se refleja en su devoción por la Virgen María, la madre virgen por antonomasia. Por el contrario, algunos críticos han visto que Tula actúa así a modo de venganza, por celos de su hermana y por miedo a los hombres (Turner, 1974: 103-104). Las distintas discusiones que suscitó este complejo personaje es lo que nos permite ver con claridad la dualidad aquí estudiada; pues en Tula se reflejan las dos facetas, es mujer madre y es mujer virgen. Hallamos aquí la relación entre el personaje y el símbolo de la luna; ya que el misterio de Tula radica en esa otra cara que nadie conoce, la menos luminosa para Ramiro²⁵. Asimismo, encontramos en la obra referencias al sol²⁶, pues «The images of the sun and the moon both point to the dualism in

²⁴ (Unamuno, 1966: 1072, 1108, 1110, 1112).

²⁵ Las referencias a la luna como reflejo de dualidad aparecen en los capítulos 11 y 16 (Unamuno, 1966: 1075-1076, 1086). Carlos Clavería también se refiere al símbolo dual de la luna, que para Unamuno era una síntesis del misterio de la eternidad (Clavería, 1970: 161-162).

²⁶ Ver capítulos 19, 20 y 21 (Unamuno, 1966: 1096-1097, 1099, 1100).

Tula's character» (Turner, 1974: 102). Es esa doble luminosidad la que seguirá irradiando en el hogar tras su muerte, lo que convierte a Tula en «vida eterna de la familiaridad inmortal» y en la Tía, con mayúscula (Unamuno, 1966: 1107).

Esta mitificación es clave para comprender la novela desde la paradoja unamuniana. El autor establece la dualidad como un triunfo exclusivo de Tula, que logra inmortalizarse a través de Manolita, quien repetirá su rol. Ricardo Gullón habla de la «pasión morbosa por la pureza, su máxima tentación» (Gullón, 1976: 213). Esta aparente contradicción es reflejo de la dualidad aquí trabajada y tiene su mayor alcance al final del capítulo 18, cuando Tula alimenta a Manolita: «Y se le antojaba que el calor de su carne, enfebrecida a ratos con la fiebre de la maternidad virginal, de la virginidad maternal, daba a aquella leche industrial una virtud de vida materna» (Unamuno, 1966: 1095). Para Friedrich Schürr, más que ideal de pureza, su problema es no poder querer por soberbia y amor propio (Schürr, 1965: 82). A pesar de este tipo de miradas negativas sobre el personaje de Tula, como afirma Gullón, se trata de una dualidad inherente a la naturaleza humana (Gullón, 1976: 214). Por todo esto, podemos afirmar que, a través de la mitificación, en la obra literaria la dualidad “mujer madre-mujer virgen” enaltece al personaje, lo glorifica.

3.2 EN LA PANTALLA: DESMITIFICACIÓN Y ESTRUCTURA DEL TEXTO PRIMITIVO

Por su carácter de «comentario», la película de Picazo realiza cambios con respecto al texto literario. Para empezar, si Unamuno no brinda datos espacio-temporales, Picazo sitúa el argumento en alguna ciudad provinciana de la España del sesenta, que bien podría ser Guadalajara, ciudad donde creció el director y donde rodó su película. Es decir, Picazo lleva el libro de Unamuno a su actualidad, en la que Tula es el resultado de cierto clima moral y de determinada educación opresiva. Para José Monleón, la novela de Unamuno está más centrada en el personaje de Tula que la película, que no pierde de vista la realidad social que la conforma (Monleón, 1964: 18). Sin embargo, el inicio del film pone a Tula en el centro de atención del espectador: mientras un grupo de personas se dirige al entierro de Rosa, la cámara permanece fija en Aurora Bautista (Tula), que se lamenta por la muerte de su hermana, mientras los títulos y la música *over* dan inicio a la película (3'25"-5'10").

Además de otorgar un contexto específico a la historia, el film muestra solo un año en la vida de esta familia. La película toma el texto literario a partir de la muerte de Rosa en

el séptimo capítulo y se centra específicamente en la relación de Tula con su cuñado²⁷. Para Julián Marías, la muerte de Rosa escinde la novela de Unamuno en dos partes, ya que a partir de esta Tula pasa a ocupar un lugar primordial en la familia (Marías, 1997: 174). Al quitar la figura de Rosa, madre biológica de los hijos de Ramiro, Picazo concentra la dualidad en Tula, que pasa a ser la única madre de los niños. Existe un manuscrito de dieciséis folios publicado por Geoffrey Ribbans en 1986, en donde se puede ver que el proyecto inicial de Unamuno comenzaba una vez que Rosa había muerto. En dicho texto primitivo, «Tula exhibe emociones más humanas y le cuesta más esfuerzo volitivo el trazar su camino solitario de virgen madre» (Ribbans, 1986: 491). Es evidente que Picazo no conocía la existencia de dicho manuscrito cuando hizo su película, pero en todo caso, si Unamuno quiso idealizar al personaje de su texto primitivo, el director del film lo regresó a su condición terrenal.

Por otra parte, tanto el aspecto religioso como el simbólico son eliminados en la adaptación fílmica; si bien hay algunas referencias al culto a la Virgen, sobre todo en la escena de la primera comunión de Tulita (53’), no tendrá el mismo peso que en la novela ya que a Picazo no le interesa hacer hincapié en los elementos mitificadores.

Hay en el film ciertas escenas que resaltan el carácter humano de la protagonista, es decir, que la desmitifican: una de ellas es la escena de la fiesta entre mujeres, en donde vemos a Tula bailar, cantar, reír y conversar con sus amigas. En esta escena aparece una ruptura del pacto ficcional, ya que surge la mirada objetiva irreal, cuando las mujeres que bailan en honor a la prometida miran a la cámara durante unos segundos (93’35’’). Este hecho es un guiño al espectador, un recordatorio de que lo que se le muestra en pantalla es obra de un director y, en última instancia, de la lectura que él ha hecho de la obra de Unamuno. Las otras dos escenas que destacan el carácter humano de Tula tienen que ver con un proceso de victimización de la protagonista, es decir, con la elección de no mostrarla como un monstruo. Estas son la escena del ataque por parte de Ramiro, que no se encuentra en la novela (65’40’’), y la de la confesión, en la cual, ante las duras palabras del cura –quien le dice que actúa por soberbia– Tula resulta agraviada (66’50’’) ²⁸.

Si bien la película, a diferencia de la novela, no termina en muerte, la oposición “mujer madre-mujer virgen” alcanza un valor negativo. Tula queda sola, después de haber

²⁷ La película presenta otras modificaciones: los niños son dos en lugar de tres; la niña se llama Tulita en lugar de Rosa; Tula está independizada económicamente, como pequeña propietaria; la segunda esposa de Ramiro es Juanita, una prima de Tula, en lugar de Manuela, la criada.

²⁸ En la novela, es Gertrudis (Tula) la que se acusa a sí misma de soberbia (Unamuno, 1966: 1080, 1098), lo que indica que Picazo supo resemantizar la obra original de acuerdo a su intención cinematográfica.

dedicado su vida a la crianza de sus sobrinos, por lo tanto, no hay realización vital ni un deseo de soledad asumido, como en la novela de Unamuno. El abandono y la frustración es el precio que tendrá que pagar por intentar asumir la dualidad “madre-virgen”. El carácter negativo del film se refuerza por el ambiente tétrico y asfixiante, que está dado por los largos silencios y los espacios interiores, que abarcan la mayor parte de la película. En el interior de la casa, solo habrá música *over* en los momentos en que haya un contacto entre Tula y Ramiro, es decir que la música sirve para subrayar los momentos de mayor tensión. El director traslada la dualidad presente en la novela y en este sentido, como sostiene Pérez Lozano, podemos decir que «Picazo ha escrito con la cámara» (Pérez Lozano, 1964: 41). La diferencia está en que, en el caso del texto cinematográfico, la dualidad sirve para remarcar el fracaso del yo.

CONCLUSIÓN

La literatura y el cine constituyen dos lenguajes distintos, pero eso no quiere decir que, cada uno a través de sus propios mecanismos, no puedan alcanzar un mismo efecto. Tanto la obra de Unamuno como la adaptación realizada por Jara logran expresar la dualidad “yo-otro”; en el caso literario, mediante el cambio de narrador –que enfrenta al yo de Augusto con su irrealidad, con su muerte– y mediante la inserción de historias intercaladas – que hacen que Augusto se reconozca como un yo real, vivo–. En la obra fílmica, en cambio, la dualidad se muestra principalmente en la oposición del protagonista a las figuras femeninas, encarnadas en las cuatro mujeres, y en los objetos estudiados (los retratos, el maniquí, las manos, el cabello); como también en el desdoblamiento producido, fundamentalmente, a través de los espejos, que muestran un reconocimiento del yo como un otro.

En el caso de *La tía Tula*, en la obra literaria, la oposición “mujer madre-mujer virgen” se expresa en la mitificación que el autor hace del personaje. Mediante la técnica de escritura de método ontológico, lo postulado en el Prólogo y los elementos simbólicos, la Tula de Unamuno encuentra en la dualidad alcanzada su realización vital y, en última instancia, su idealización. En la película de Picazo, la dualidad conduce, por el contrario, a la desmitificación. El recorte temporal semejante al del texto primitivo de Unamuno, la actualización del personaje y su humanización –hasta llegar a la victimización– eliminan

cualquier mirada vitalista y destacan que el deseo de ser madre virgen termina indefectiblemente en fracaso y desolación.

La dualidad queda plasmada en la voluntad de Unamuno de hacer prevalecer la lucha de contrarios. Sin embargo, en la obra de este autor las oposiciones generan una tensión que podrían constituir un complemento, es decir, generar equilibrio. Por alguna razón, la única manera que tienen sus personajes de superar el agonismo es mediante la unidad, que se logra a través de las dualidades presentes tanto en el plano literario como en el cinematográfico. La intención aquí no ha sido tomar una postura en el asunto de la contradicción o la unidad buscada por el autor, sino demostrar de qué manera un clásico de la literatura puede pervivir en diferentes modos de representación cultural mediante la transposición de un motivo como lo es la dualidad; y, de esta manera, ser capaces de *leer* el cine.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez-Castro, Luis (2010): «De la metaficción al metacine: cuatro adaptaciones de Niebla, de Unamuno», en *Hispania*, 93.1: 11-22, <http://www.jstor.org/stable/25703389> (último acceso: 20/03/2018).
- Blanco Aguinaga, Carlos (1975): *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Laia, 2ª ed.
- Buceta, Ricardo (1964): «La tía Tula», en *Film Ideal*, 15 jul. 1964: 480-481.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- Clavería, Carlos (1979): *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 2ª ed.
- Criado Miguel, Isabel (1986): *Las novelas de Miguel de Unamuno. Estudio formal y crítico*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Díez, Ricardo (1976): *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Madrid, Colección Nova Scholar.
- Erice, Víctor (1964): «La tía Tula, de Miguel Picazo», en *Nuestro Cine*, Oct. 1964: 62-66.
- Fernández, Pelayo H. (1966): «Enfoque para una teoría unamuniana del yo y del otro», en Bleiberg y Fox (ed.): *Pensamiento y Letras en la España del siglo XX*, Nashville, Vanderbilt University Press: 187-192.
- Fernández Urbina, José Miguel (1989): «Unamuno y el cinematógrafo: no ver, sino verbo», en *Los Cuadernos del Norte*, 52: 78-83.
- Fox, Arturo (1990): «El Edipo en Unamuno: el caso de *Niebla*», en Nora de Marval-Mac Nair (ed.): *Selected proceedings of the Singularidad y Trascendencia Conference: held at Hofstra University. November 6, 7, 8, 1986: a Semicentennial Tribute to Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán and Federico García Lorca*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies: 99-105.
- Fuentes, Víctor (1987): «Aspectos de una novela cinematográfica en *Niebla*», en *Ínsula*, 493: 19.
- García de Nora, Eugenio (1979): *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, vol. I.
- García Jambrina, Luis (2015): «Miguel de Unamuno o la interiorización de la novela», en Juan Antonio Garrido Ardila (coord.): *El Unamuno eterno*, Barcelona, Anthropos: 47-66.
- Garrido Ardila, Juan Antonio (2015): *La construcción modernista de "Niebla" de Unamuno*, Barcelona, Anthropos.
- Gaudreault, André y François Jost (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.

- Gómez Mesa, Luis (1978): *La literatura española en el cine nacional, 1909-1977*, Madrid, Filmoteca Nacional de España.
- Gordo Piñar, Gemma (2014): «Claves para una aproximación a la hermenéutica unamuniana», en *Ínsula*, 807: 23-25.
- Gullón, Ricardo (1976): *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos.
- Gullón, Ricardo y Harriet S. Stevens (1977): «Introducción» en Miguel de Unamuno: *Niebla*, Madrid, Taurus, 6ª ed.
- Jurkevich, Gayana (1992): «Unamuno's anecdotal digressions: practical joking and narrative structure in *Niebla*», en *Revista Hispánica Moderna*, 45.1: 3-14, <http://www.jstor.org/stable/30203313> (último acceso: 20/03/2018).
- La tía Tula*. Dir. Miguel Picazo. Act. Aurora Bautista y Carlos Estrada. Eco-Surco Films 1964. Fílmico.
- Las cuatro novias de Augusto Pérez*. Dir. José Jara. Act. Fernando Fernán Gómez y Charo López. NG Films, 1975. Fílmico.
- Longhurst, Carlos A., (ed.) (2009): «Introducción» en Miguel de Unamuno: *La tía Tula*, Madrid, Cátedra, 11-56.
- López Castro, Armando (2010): *El rostro en el espejo: lecturas de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mahieu, José Agustín (1987): «Las “nivolas” en el cine», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-41: 335-340.
- Marías, Julián (1997): *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 3ª ed.
- Monleón, José (1964): «La tía Tula, de Miguel Picazo», en *Nuestro Cine*, Jul. 1964: 18-20.
- Palomo, Pilar (1986): «La estructura orgánica de *Niebla*: nueva aproximación», en Dolores Gómez Molleda (dir.): *Volumen homenaje a Miguel de Unamuno*, Salamanca, Casa Museo Unamuno: 457-473.
- Pardo García, Pedro Javier (2011): «La metaficción de la literatura al cine. La anagnórisis metaficcional de *Niebla* a *Abre los ojos*», en *CELEHIS*, 22: 151-174, <https://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/126568> (último acceso: 20/03/2018).
- Pardo García, Pedro Javier (2010): «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)», en José Antonio Pérez Bowie (ed.): *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 45-102.
-

- Parker, Alexander A. (1990): «En torno a la interpretación de Niebla», en Antonio Sánchez Barbudo (ed.): *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2ª ed.: 203-225.
- Peña-Ardid, Carmen (2009): *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.
- Pérez Bowie, José Antonio (ed.) (2003): *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones.
- Pérez Bowie, José Antonio (2008): *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Lozano, José M. (1964): «La tía Tula, de Miguel Picazo», en *Cinestudio*, Sept.-oct. 1964: 40-41.
- Picazo, Miguel (1964): «Miguel Picazo dice», entrevistado por Félix Martiala y Ricardo Buceta, en *Film Ideal*, 15 jul. 1964: 482-487.
- Ribbans, Geoffrey (1987): «A New Look at *La tía Tula*», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11.2: 403-420, <http://www.jstor.org/stable/27762513> (último acceso: 20/03/2018).
- Ribbans, Geoffrey (1989): «Dialéctica de lucha y ambigüedad en la novelística unamuniana», en Dolores Gómez Molleda (ed.): *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno: Universidad de Salamanca, 10-20 diciembre 1986*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 153-164.
- Ribbans, Geoffrey (1986): «El autógrafo de parte de *La tía Tula* y su significado para la evolución de la novela», en Dolores Gómez Molleda (dir.): *Volumen homenaje a Miguel de Unamuno*, Salamanca, Casa Museo Unamuno: 475-493.
- Ribbans, Geoffrey (1966): «The Structure of Unamuno's *Niebla*», en Bleiberg y Fox (ed.): *Pensamiento y Letras en la España del siglo XX*, Nashville, Vanderbilt University Press: 395-406.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000): *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Schürr, Friedrich (1965): «El amor, problema existencial en la obra de Unamuno», en Ángel Battistessa (dir.): *Cuadernos del idioma*, publicados por la Fundación Pedro de Mendoza, Buenos Aires, Codex, nº 1.
- Stevens, Harriet S. (1961): «Las novelitas intercaladas en *Niebla*», en *Ínsula*, 170: 1.
- Turner, David G. (1974): *Unamuno's webs of fatality*, London, Tamesis Books, cap. III y VI.
- Unamuno, Miguel de (1966): *Obras Completas*, edición de Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer, vol. II.
-

- Utrera, Rafael (1981): *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Valdés, Mario J. (ed.) (2002): «Introducción» en Miguel de Unamuno: *Niebla*, Madrid, Cátedra, 18ª ed., 9-38.
- Varela Jácome, Benito (1967): «La agónica dimensión de los personajes de Unamuno», en: *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Editorial Destino.
- Villegas, Juan (1966): «*Niebla*: una ruta para autentificar la existencia», en Bleiberg y Fox (ed.): *Pensamiento y Letras en la España del siglo XX*, Nashville, Vanderbilt University Press: 573-584.
- Wyers, Frances (1976): «Fragmentation and Doubling», en: *Miguel de Unamuno: The contrary self*, London, Tamesis Books: 40-48.
- Zavala, Iris (1988): «Unamuno: *Niebla*, el sueño y la crisis del sujeto», en Ángel Loureiro (ed.): *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle-Inclán, la guerra civil española*, Barcelona, Anthropos: 35-50.
- Zavala, Iris (1991): «Verdad, dialogía, estructura», en: *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos.
- Zubizarreta, Armando F. (1995): «Introducción» en Miguel de Unamuno: *Niebla*, Madrid, Castalia.
- Zubizarreta, Armando F. (1960): *Unamuno en su novela*, Madrid, Taurus.



SOBRE LA AUTORA

María Paula Cantero

Es Profesora en Letras por la Universidad Católica Argentina y ha realizado el Máster en Literatura Española e Hispanoamericana, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Salamanca, donde cursa el programa de Doctorado Español: investigación avanzada en Lengua y Literatura. Actualmente se desempeña como profesora de la asignatura Español A: Literatura en Southern International School, donde ejerció como coordinadora del Programa del Diploma I.B. (International Baccalaureate) en 2016.

Contact information: Correo electrónico: paulacantero@usal.es

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2428-2220>