

LA TÍA TULA DE MIGUEL PICAZO A LA LUZ DEL CIRCUITO DE LA CULTURA

Raquel Velázquez Velázquez

(Universidad de Barcelona. Facultad de Filología. Departamento de Filología
Hispanica. Barcelona, España)

RESUMEN:

Una de las contribuciones más sugestivas de los *Cultural Studies* es la concepción del producto cultural como un objeto creador, hacedor, o promotor de significados, que está ligado, además, a unas determinadas prácticas sociales. Desde esta perspectiva, el estudio del producto cultural únicamente resultaría completo si tenemos en cuenta no solo el texto en sí mismo, aislado e independiente, sino con él también todos los procedimientos y mecanismos que intervienen en la dotación de la multiplicidad de sentidos por los que se caracteriza dicho producto, y que vienen determinados por el circuito cultural (Johnson, Jordan, Du Gay, Hall) en el que se integra.

El objetivo de este trabajo es analizar *La tía Tula* (1963) de Miguel Picazo, desde el marco teórico de los Estudios Culturales, y en concreto del circuito de la cultura, recorriendo -a partir de la propuesta de Stuart Hall- cada uno de los procesos que integran el circuito, desde su *producción* hasta su recepción o *consumo*, pasando por las fases de *regulación*, *representación* e *identidad*. De este modo, incluyendo en nuestro estudio estos cinco procedimientos que llevaron a la creación del producto tal cual se nos presenta, podremos acceder a una comprensión más global del objeto cultural que es la película de Picazo.

Palabras clave: *La tía Tula*, Miguel Picazo, circuito de la cultura, Estudios Culturales, cine

ABSTRACT:

One of the most stimulating contributions of Cultural Studies is the conception of cultural product as an object creator, maker, or promoter of meanings, which is linked also to certain social practices. From this perspective, the study of cultural product would only become complete if we consider not only the text itself, isolated and independent, but also all the procedures and mechanisms involved in the

provision of the multiplicity of meanings which characterize the product. These meanings are determined by the cultural circuit (Johnson, Jordan, Du Gay, Hall) to which the product belongs.

The aim of this paper is to analyze *La tía Tula* (1963) by Miguel Picazo, within the theoretical framework of Cultural Studies, and specifically the circuit of culture – according to Stuart Hall's proposal. We will study every process which integrates the circuit, from *production* to *consumption* or reception, through the stages of *regulation*, *representation* and *identity*. Thus, including in our study these five procedures which led to the creation of the product as it is presented to us, we will be able to access a more comprehensive understanding of the cultural object which is Picazo's film.

Keywords: *La tía Tula*, Miguel Picazo, circuit of culture, Cultural Studies, film

1. LOS ESTUDIOS CULTURALES Y EL CIRCUITO DE LA CULTURA

Una de las aportaciones más sugestivas de los *Cultural Studies* es su concepción del producto cultural como un objeto creador, hacedor, o promotor de significados, y al mismo tiempo, como un objeto ligado a unas determinadas prácticas sociales.

Las definiciones de “cultura” que tanto Paul du Gay como Stuart Hall defienden en 1997, sumándose a una larga lista de teóricos que han abordado la necesidad de definir el término (la definición que propone en 1976 Raymond Williams en su obra *Keywords* es la base de casi todos ellos), remiten a este doble interés que presenta el producto cultural. Mientras que para Du Gay, la “cultura” es vista por un lado como “whole way of life” y por otro, como “the production and circulation of meaning” (Du Gay et al., 1997: 13), Stuart Hall delimita igualmente su postura al relacionar cultura con “shared meanings” (Hall, 1997: 1), y definirla como “a process, a set of *practices*.” (Hall, 1997: 2).

Tanto *Doing Cultural Studies: The story of the Sony Walkman* (1997), escrito en colaboración (Du Gay, Hall, Janes, Mackay and Negus), como la introducción de Stuart Hall a su libro *Representation: Cultural representations and signifying practices* (1997)¹ defienden la existencia de una serie de “mapas de significados” (*maps of meanings*) con los que damos sentido al mundo; y apuestan por la concepción del producto cultural como un proceso de intercambio de significados, un continuo y dialéctico “dar y recibir significado/sentido” (*giving-and-taking of meaning*).

En la introducción a *Doing Cultural Studies*, Paul du Gay señala que ni los objetos ni los acontecimientos tienen significado en sí mismos, sino que somos nosotros (como seres no solo sociales, sino también *culturales*) los que damos esos significados, los que interpretamos el mundo y damos sentido a aquello que nos rodea: “cultural meanings –afirma Du Gay- do not arise *in* things but as a result of our social discourses and practices which construct the world meaningfully.” (Du Gay, 1997: 14). Por lo tanto, un determinado producto es cultural porque lo hemos constituido como un objeto con significación, y porque va ligado a nuestras prácticas sociales. Así, por ejemplo, una película sería cultural en la medida en que está rodeada de significación (más adelante veremos cómo damos esa significación), y además, está ligado a una práctica social como puede ser ir al cine, o ver un DVD o una reposición en televisión, actividades que forman parte de nuestro modo de vida.

La perspectiva que define la práctica de los estudios culturales, a juicio de Du Gay, sería pues la defensa de que el significado se construye (se da, se produce) a través de las prácticas culturales; es decir, no se “encuentra” simplemente, como algo ya dado, en las cosas (Du Gay, 1997: 14). La misma idea es compartida por Stuart Hall en su “Introducción” al segundo libro de la serie de 1997, *Representation: cultural representations and signifying practices*, donde para ejemplificar la evidencia de que las cosas raramente tienen un significado único, o inamovible, o fijo, remite a la variedad de significados posibles que, dependiendo del contexto, puede ofrecer un objeto tan aparentemente inequívoco como una piedra: “Even something as obvious as a stone can be a stone, a boundary marker or a piece of sculpture, depending on *what it means* –that is, within a certain context of use” (Hall, 1997: 3)

Tanto para Du Gay como para Hall son los participantes de una cultura (que comparten una serie de mapas de significados, una serie de marcos de referencia) los que proporcionan un determinado sentido a las cosas. El interés de los Estudios Culturales estribaría sobre todo en cómo se producen y cómo circulan o intercambian esos significados entre los miembros de una sociedad o un grupo. Surge así el concepto de “representación”. De acuerdo con Hall (seguido por Du Gay en *Doing Cultural Studies*) las cosas obtienen su significado a partir de cómo las representamos; es decir, a partir de cómo las usamos, o qué decimos, o pensamos o sentimos acerca de ellas, cómo las clasificamos, las conceptualizamos, o qué valores ponemos en ellas, etc. (Hall, 1997: 3; Du Gay, 1997:3)

El medio principal de representación es el lenguaje (“representational system” [Hall, 1997:1]), entendido este en un sentido más general que el concepto de

“lengua” (“written or spoken words” [Du Gay 1997:13]). El lenguaje incluye la fotografía, la pintura, el discurso escrito o hablado, la imagen; es decir, cualquier conjunto de signos y símbolos que nos permitan representar (o *re-presentar*, como recuerda Du Gay, 1997:13) ideas, pensamientos o sentimientos.

En su análisis, Hall considera la representación a través del lenguaje como uno de los procesos principales en la producción e intercambio de los significados; en el dar sentido a los objetos. En 1973, en el artículo “Encoding and decoding in the television discourse”, Stuart Hall (con claras deudas a Saussure) se había ocupado de analizar los procesos de codificación y descodificación que definían el proceso comunicativo, y por tanto, había abordado ya cuestiones relacionadas con el circuito del mensaje desde su producción hasta su recepción (Hall se centraba en el discurso televisivo). El estudio de las estructuras de producción del mensaje y de su recepción llevó a Hall a ver el mensaje como un conjunto de códigos que pasaba por dos pasos determinantes: la codificación del mensaje en el momento de la producción, y su descodificación (‘traducción’) por la audiencia en el momento de la recepción.

Ya en 1973, pues, Hall hablaba de la imposibilidad de disponer de significados únicos e inequívocos en el circuito de codificación y descodificación del mensaje, puesto que nada podía asegurarnos que el receptor descodificaría el mensaje tal y como lo había codificado el emisor/productor; es decir, que el receptor tomaría el significado preferente o dominante que aquel había configurado. (Hall [1973], 2004: 225). En este proceso afloraba la importancia de los significados connotativos (muy especialmente en la comunicación de masas de la que se ocupaba Hall), de las implicaciones implícitas, de los valores o inferencias que tenía la imagen visual, etc. A través de los códigos connotativos se plasmaban significados que tenían relación con usos y prácticas sociales, poder e ideología, ligados a una sociedad o cultura determinada. (Hall, 1973, 2004: 230). Según se deduce de Hall, pues, el mensaje no tenía un significado en sí mismo, sino que se había cargado de sentido en el momento de la producción, se había codificado, y tenía que descodificarse, y cargarse quizá de nuevos sentidos para que se diera por concluido el circuito. En ambos procesos intervenían aspectos relacionados con la vida social, la historia, la vida diaria, la economía y el poder político, o la ideología.

En cierto sentido, las ideas de Hall enlazan con la necesidad que reclamaba Barry Jordan de no leer el texto “de manera aislada y autónoma, desconectada de otras formas textuales, de otros objetos y modos de consumo” (Jordan, 1986: 38) e integrar en su estudio tanto los contextos como los procesos sociales. Estas

cuestiones encauzaban de algún modo la aproximación a los estudios culturales, basados sobre todo en la necesaria interdisciplinariedad, lejos de la restrictiva delimitación de fronteras metodológicas. Esta conversación entre una gran variedad de disciplinas o campos de estudio fue defendida por teóricos como Richard Johnson, quien en 2004, en *The practice of cultural Studies*, enumeraba todas las perspectivas integradoras que convergían en el estudio del objeto cultural; desde el psicoanálisis, al feminismo, la sociología, la etnografía, o el estudio de las minorías, entre otros (Johnson, 2004: 1)².

En definitiva, todo el debate aflorado responde a la misma inquietud compartida por los *cultural theorists* de no concebir el “texto”³ de forma independiente, sino por el contrario, de estudiar y comprender todos los procesos y mecanismos que van ligados a la producción de ese texto o producto cultural. Como tendremos oportunidad de ver con el análisis de *La tía Tula*, un estudio que se basara en el objeto en sí mismo, sin tener en cuenta los factores que intervinieron en el hecho de que ese objeto (su “representación”) sea como es (en nuestro caso, contexto histórico, regulación de la censura, limitaciones de presupuesto, *casting*, etc.) sería un estudio incompleto. Esa es justamente la premisa de los teóricos de los Estudios Culturales cuando empiezan a ver la necesidad de entender el objeto formando parte de un circuito cultural.

La representación o personificación textual se convierte por tanto en un elemento más del estudio global que implicaría el análisis de un producto cultural. Partiendo del concepto de Marx de circuito de capital y sus transformaciones, y asumiendo los resultados del trabajo de Stuart Hall “Encoding/decoding” (1973; 1980), Richard Johnson ve la necesidad de enlazar e interrelacionar los tres modelos principales de investigación que en su opinión abordan los estudios culturales: “production-based studies, text-based studies, and studies of lived cultures” (Johnson, 1986: 72). Para ello Johnson propone un diagrama circular que da cuenta de los cuatro procesos centrales que integran el “circuito de la cultura”⁴: 1. la producción (*Production*), 2. los textos (*Texts*), 3. las lecturas o consumo (*Readings*), y 4. las culturas vividas (*Lived cultures*), éstas últimas en estrecha conexión con las relaciones sociales (*Social relations*). Cada uno de estos momentos del circuito (en el que también intervienen condiciones relativas a movimientos entre lo público y lo privado; y entre formas abstractas y concretas) depende de los otros, y resulta indispensable para el conjunto. Las implicaciones de dicha representación del circuito de la cultura son, entre otras, una descentralización del texto como objeto casi único del análisis; una mayor atención, por el contrario, a los modos de producción y a los modos de consumo (el texto producido es distinto al texto leído/consumido), así como al

contexto; y una inclusión de aspectos etnográficos a través del concepto de “culturas vividas” (Cf “*lived culture*” Williams, 1961: 66). La cultura vivida nos permitiría acceder a cuestiones como diferencias de poder, recursos culturales, conocimientos de productores y lectores; así como relaciones sociales de clase, género, edad, raza, etc.

Este modelo de circuito cultural fue recuperado y modificado por el propio Johnson en 2004. En esta ocasión, el crítico cambiaba el concepto de *Lived cultures* por el de *Everyday life*, nivel en el que incidían (también de donde surgían) tanto las representaciones de los productores culturales como las lecturas que los consumidores hacían de ellas⁵; y ponía en relación los elementos de su diagrama con el de los tres momentos de *Mímesis* (prefiguración, configuración, refiguración) que identificaba Ricoeur (1984) en el suyo (Johnson, 2004: 38-39; Jordan, 1986: 50).

También Stuart Hall ofreció su propia propuesta del diagrama del circuito de la cultura, que daba cuenta de las distintas fases que integraban la producción y circulación de significados, y exponía de igual modo la complicidad del proceso de producción y recepción del objeto cultural. Cinco eran los elementos centrales que integraban el circuito de la cultura en opinión de Du Gay, Hall y el resto de colegas que organizaron la serie *Culture, media and identities* (1997) a partir de este nuevo modelo: *Regulación, Producción, Representación, Identidad, y Consumo*.

Las cinco fases del circuito están relacionadas dialécticamente, en movimientos que van en todas las direcciones (Gráfico en Du Gay, 1997: 3). Lo relevante de este modelo es que presta atención a la **articulación** e interacción de todos los procesos que integran el circuito cultural, sin dar preeminencia a ninguno de ellos sobre los otros. No importa dónde comencemos el circuito —asegura Du Gay (1997: 4)—, puesto que antes de que podamos dar por concluido y completo nuestro estudio tendremos que pasar por todas las fases, que además, se solaparán y remitirán a procesos anteriores o posteriores.

2. EL CIRCUITO DE LA CULTURA A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE LA TÍA TULA

Como hicieran Du Gay y sus colegas en 1997, al ejemplificar el circuito cultural mediante el *case-study* del Sony Walkman, el objetivo de este trabajo es analizar *La tía Tula* (1963 [1964]) de Miguel Picazo, desde la perspectiva de los Estudios Culturales y en concreto del circuito de la cultura, recorriendo a partir de la propuesta de Hall cada uno de los procesos que integran el circuito, desde su producción hasta su recepción, pasando por las fases de regulación, representación e identidad. De

esta manera, incluyendo en nuestro estudio dichos procesos que llevaron a la creación del producto tal cual se nos presenta, se nos ofrecerá una comprensión más global del objeto cultural que es la película de Picazo.

2.1. La regulación

El proceso de *regulación* está determinado por el conjunto de normas, leyes, o convenciones que pueden incidir directamente en la selección de los significados, o en los procesos de codificación, o de diseño de un producto. Esta fase del circuito cultural incidiría especialmente en la producción y la representación, pero también en cuestiones de identidad y en la recepción final del producto. En el caso-estudio que nos ocupa no podemos obviar que el guión de *La tía Tula* se escribió en 1963, por lo que el paso por la censura era inevitable. Los directores que querían rodar y estrenar sus películas en España eran plenamente conscientes de que habría determinadas escenas, diálogos, referencias explícitas o implícitas que la censura podía eliminar en su control. En consecuencia, a la regulación que ejercía el Gobierno sobre la producción cinematográfica, habría que sumar (aunque sea difícil de conceptualizar) la autocensura que el director o guionista se imponía a sí mismo, decidiendo por ejemplo desechar determinadas escenas, o abordar más tímidamente ciertos asuntos controvertidos⁶. No obstante, en última instancia, la ausencia de una regulación detallada (solo puesta por escrito en 1963) acerca de lo que estaba o no estaba permitido, junto a la subjetividad del censor, hacían que el director nunca supiera a ciencia cierta cuán mutilada iba a quedar su película.

La regulación de la censura influyó por tanto en el proceso de producción y en la representación definitiva que consumió el espectador. En efecto, el producto final de Miguel Picazo perdió en cortes unos cinco minutos de cinta, que en opinión del director, claramente molesto, suponían nada menos que entre un 40 y un 50 por ciento de profundidad de la película (entrevista en *Nuestro cine*, nº 31, julio de 1964, en Pérez Pecucha, 1997: 563). Hubo dos cortes en la visita al pueblo; otro en el cementerio porque había un plano en que se podía leer detrás de Carlos “lugar sagrado, prohibido el paso a señoras y señoritas que vayan sin medias y a parejas que no guarden la debida compostura y moralidad” (Picazo, 2005: 16); otro corte eliminó las escenas cargadas de sensualidad en que Tula, en su habitación, aparece de espaldas al espejo, con una combinación negra, untándose desodorante y ajustándose la liga de su pierna derecha⁷; y el más importante en opinión de Miguel Picazo fue la supresión de la secuencia en que Tula y sus amigas iban a una especie de retiro espiritual y meditaban sobre la castidad y la virginidad, vistas como un

estado superior de excelencia. Estas imágenes se intercalaban con las escenas en que Ramiro salía a pasear e iba al chiringuito y después al olivar con las prostitutas. Al cortarse la actividad simultánea de Tula, se perdía la distancia que los separaba:

si vemos lo que hace Ramiro y lo que hace Tula, comprendemos mucho mejor el choque brutal de la mañana siguiente, porque son posturas casi irreconciliables. Es una pareja en que la posibilidad de diálogo no existe, porque ella no lo permite. (Gregori, 2009: 377)

Para comprender en su complejidad el producto cultural que supone *La tía Tula* no se puede perder de vista el contexto histórico-social que rodeó a la producción y estreno de la película, y en que estas regulaciones tuvieron lugar. En primer lugar, *La tía Tula* se convierte en realidad gracias a la designación por parte de Manuel Fraga (con cuya llegada al ministerio de Turismo y Comunicaciones en 1962 se inicia la etapa de la “apertura” franquista) de García Escudero como Director General de Cine. Las mejoras que éste introdujo en el panorama del cine español estaban íntimamente relacionadas con las ideas y propuestas revisionistas de aquellos directores (Bardem, Berlanga, entre otros) que encauzaron lo que se denominó el Nuevo Cine Español, y que en 1955 promovieron las Conversaciones de Salamanca. En aquellas jornadas organizadas entre el 14 y el 19 de mayo de 1955 (Gubern, 1995: 282) se hacía un llamamiento al compromiso con el cine español, a la necesidad de cambio, y a la creación de obras que fueran más allá del cine de entretenimiento, y del cine histórico, que copaban el panorama cinematográfico. En los días de las Conversaciones, en que se volvieron a proyectar *Bienvenido Mister Marshall* (1952) y *Ladrón de bicicletas* (1948), y se estrenó *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem, éste dejó clara la necesidad de regeneración cuando definió el estado en que se hallaba el cine nacional: “El cine español actual es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (Citado por De Francisco, 2010: 12).

Las reformas de García Escudero, quien había estado presente en las Conversaciones, daban respuesta a las reclamaciones de entonces, y se resumían en la publicación de un código de censura en 1963, la sustitución de la clasificación de las películas de “Interés Nacional” a “Interés especial” (haciendo más hincapié en la calidad), o en el establecimiento de un nuevo sistema de subvenciones que dependían directamente de la clasificación de la película que los censores realizaban a partir del guión (todas las películas recibían el 15% de subvención, pero si conseguían la clasificación de “Interés especial” obtenían el 50% [Faulkner, 2006: 1-24; Gubern, 1995: 249-257]).

La tía Tula se sitúa en la trayectoria de este Nuevo Cine Español, de realismo social, surgido en los cincuenta, y que se oponía al Viejo Cine Español, adormecedor de masas, basado en el simple entretenimiento; el cine popular y comercial de la dictadura. Picazo entra en el sistema franquista; su película es clasificada en la categoría de 1ªA, y ascendida a Interés Especial (recibiendo por tanto el 50% de subvención) tras el éxito en el Festival de San Sebastián (Pérez Pecucha, 1997). El procedimiento de las subvenciones se convierte en una especie de regulación, puesto que dichas ayudas eran en el fondo otro medio de control del aparato cinematográfico; aquel autor, empresario o productor que no actuara según ciertas directrices no obtendría la ansiada clasificación de “interés especial” (antes “interés nacional”) y con ella la subvención más elevada.

La situación que rodea a estos directores disidentes y progresistas es, por tanto, paradójica. Por un lado, se muestran descontentos con el sistema franquista, y contrarios a muchos de los valores que la dictadura sostiene y defiende, producen cine que refleja ese malestar y disidencia, representando conflictos en que se alude a modelos patriarcales y represivos; pero por otro lado, reciben la financiación para su cine de ese mismo gobierno al que se oponen. Aunque las limitaciones de este trabajo no nos permiten ahondar más en esta contradicción, es oportuno anotar que las condiciones específicas de esta regulación que envolvieron a *La tía Tula* y al resto de películas comprometidas con la realidad social, debió de influir necesariamente en el tipo de representación, sobre todo teniendo en cuenta que la película no la realizaba o producía únicamente el director, sino todo un equipo que dependía de su trabajo para poder vivir.

2.2. La producción

Para comprender en su totalidad cualquier objeto cultural es necesario analizar las implicaciones que tiene la fase de producción. Según ilustraremos, algunas decisiones o elecciones que se toman en esta fase, están dotando de significado e influyendo en el resto de fases del circuito cultural y en la interacción entre ellas. Aproximarse a la fase de producción de una película es hacerlo no solo a los aspectos técnicos que la posibilitan, sino a los aspectos culturales que intervienen en dicha producción; es decir en el proceso de connotación o codificación. Todo ello quedará manifiesto en el resto de fases del circuito, con las que la producción se solapará con frecuencia. Por ello, el estudio de la producción nos devolverá a cuestiones de representación e identidad, así como de consumo.

En cuanto a las especificaciones técnicas que rodean la producción de *La tía Tula*, cabe destacar en primer lugar que esta película de 35mm, de cine celuloide, y de una duración de 109 minutos, está grabada en blanco y negro; tal y como era aún frecuente en la década de los sesenta, al haber frenado la posguerra el avance del color en España. Miguel Picazo utilizó el sonido directo, algo poco habitual en la época, cuando se solía optar por el doblaje posterior. En opinión de Picazo, la película ganaba así en realismo, y la interpretación de los actores no se veía mermada por la inclusión del sonido en una fase de postproducción (la diferencia es notable con la secuencia del río, de las pocas en *La tía Tula* que se doblaron con posterioridad).

Tras el abandono de contrato de Marco Ferreri, quien impulsó el proyecto, la película fue producida por Surco Films, compañía fundada expresamente para *La tía Tula*, y Eco Films, con un presupuesto medio que puso mucha atención en los medios que ayudarían a configurar la representación, en especial la decoración: “los decorados eran excelentes y costaron carísimos, creo que fue la partida más cara” —recuerda Picazo (Gregori, 2009:378). El rodaje tuvo lugar entre el 16 de septiembre y el 3 de noviembre de 1963 (Faulkner, 2006: 107), y para los exteriores de la película Picazo recurrió a escenarios de Guadalajara y Brihuega, con el fin de crear ese ambiente opresor de ciudad provinciana que Bardem consiguió para *Calle Mayor* (1956) entre Cuenca y Logroño. No obstante, las escenas en exteriores son mínimas (sirven para despertar la sensualidad de Tula, como en la secuencia del paseo por el jardín y la que transcurre en el río), con el fin de contribuir a acentuar la atmósfera claustrofóbica que se respira en los interiores, y especialmente en la casa de Tula (símbolo o correlato de su propio enclaustramiento). Tanto la elección de los espacios, como la manera en que los personajes llenan esos espacios; el cuidado en la fotografía y en la edición de la película; el uso de largos planos-secuencia, de pesados silencios, son elementos que apuntan directamente a los procesos de connotación con los que Picazo carga la representación.

La tía Tula es, sin duda, resultado de un trabajo de equipo, y no solo de un director. El espectador puede percibir con facilidad la maestría de la labor de Juan Julio Baena en los detalles de los ambientes, y el cuidado por la luz que incide directamente en la carga significativa de la historia que se nos muestra. De igual modo, la función del director artístico y del responsable de montaje, a cargo de Luis Argüello y Pedro del Rey, respectivamente, no hace sino incidir en la atmósfera de represión y tensión sexual que se respira en la película, a lo que también contribuye la banda sonora de Antonio Pérez Olea (especialmente cargada de significación en la

secuencia del forcejeo de Ramiro y Tula, o en el paseo gozoso por el jardín de la casa del pueblo).

Hasta llegar al resultado final que el espectador consume cuando visualiza *La tía Tula* de Miguel Picazo, el producto pasó por una serie de fases previas en el proceso de producción, determinadas por las características específicas de la obra. Hubo un guión previo, escrito por el mismo Picazo (quien reivindicó su papel como coordinador y director de las decisiones finales) en colaboración con Luis Sánchez Enciso, Manuel López Yubero, y José Hernández Miguel, y hubo también una adaptación de la obra del mismo título, original de Unamuno (1921). Parece ser que fue Marco Ferreri quien sugirió a Miguel Picazo que leyera la novela de Unamuno, cuyo centenario se celebraba en 1964. La relectura de la *novela* de 1921 le evocaba a Miguel Picazo su “cultura vivida”, dos casos de *tulismo* que había conocido en Guadalajara; dos mujeres a quienes sendos cuñados viudos habían pedido matrimonio (Picazo, 2009: 376), y que alegaban razones éticas la una, para casarse; y la otra, para no hacerlo. Picazo se dio cuenta de que el espíritu de la obra unamuniana seguía vivo en aquella atmósfera provinciana, en que la moral de Acción Católica estaba muy presente, y podía reavivar el conflicto que planteaba el escritor vasco.

Si bien el cotejo entre el texto de la novela de Unamuno y el guión de Picazo basado en ella formaría parte de otro estudio, sí es necesario subrayar aquí que con la adaptación surgen cuestiones que guardan relación con otros momentos del circuito cultural, sobre todo la representación y la identidad. La teoría crítica acerca de la adaptación al cine de obras literarias ha planteado distintas problemáticas, como la defensa, o no, de la autonomía de aquel producto audiovisual que parte de una creación preexistente. La corriente del *Fidelity Criticism* se ha ocupado del grado de fidelidad que un film presenta respecto al texto en que se basa, perspectiva que supone una concepción jerárquica de las artes, según la cual la obra literaria es superior a la película. La postura contraria al *Fidelity Criticism* ha apostado por dotar de objetividad al análisis de las adaptaciones, decantarse por una metodología estructuralista, u ofrecer una tipología de adaptaciones, de acuerdo a criterios de fidelidad o creatividad, extensión, u objetivos estéticos⁸. Un estudio comparatista del original unamuniano y el producto de Picazo tendería a presentar las deudas de Picazo respecto de Unamuno, y por lo tanto a situar la película por debajo de la novela. Al ocuparnos aquí del proceso de producción del circuito cultural, optamos por centrarnos en las decisiones más relevantes tomadas por Miguel Picazo para —partiendo de la idea de Unamuno— ofrecer su propia visión y creación del conflicto *representado* en *La Tía Tula*. Entre ellas, conviene recordar que Miguel Picazo reduce

considerablemente la extensión del relato de Unamuno, al empezar su obra con la muerte de Rosa⁹, y eliminar el matrimonio con Juanita. Esto le permite al director focalizar el conflicto de la protagonista, y representar la represión (autorrepresión) del deseo que sufre Tula. Es oportuno tener en cuenta, por otra parte, que las condiciones de producción de la película influyeron en la elección de poner fin a la novela mucho antes de la muerte que Unamuno le reserva a su protagonista. Si bien no parece que fuera una condición determinante para no mantener la fidelidad al original (pues la intención narrativa de Picazo era otra), el director recuerda que “a mí me aterraba adaptar una novela en que la persona envejeciera, el maquillaje y cualquier otro tipo de caracterización.” (Gregori, 2009: 376).

Miguel Picazo se encargó personalmente de la elección del reparto (Gregori, 2009: 377), en una época en que no existía aún la figura de director de casting. Según confiesa el director, pensó en Aurora Bautista para el papel de Tula desde el momento en que empezó a escribir el guión. Algunos colegas no confiaban demasiado en que la actriz de CIFESA, tan identificada con el cine histórico y patriótico, casi declamatorio, de Juan de Orduña (se la recuerda especialmente por sus papeles protagonistas en *Locura de amor* y *Agustina de Aragón*), pudiera interpretar a Tula con la contención que exigía el personaje. Picazo, sin embargo, tenía tan clara la elección de la actriz, que cuando Aurora Bautista le dijo que tenía compromisos profesionales durante un año, no dudó en esperarla.

La elección del personaje masculino no fue tan fácil, puesto que en la mente de Picazo estaba muy presente el tipo de identidad masculina que quería representar, que debía estar en consonancia con la toma de postura de Tula, con su firme negativa; es una prueba más de cómo el circuito de la cultura fluye en todas direcciones, y cómo la fase de representación puede influir en la producción previa. Picazo tenía en mente asimismo la reacción del consumidor, y por tanto, la fase de recepción, cuando recordaba la dificultad de encontrar al antagonista de Tula:

No podía ser guapo. Ya que esto no le iba al personaje, debía ser un tipo vulgar, ñoño, soso, pero tampoco podía ser feo pues la gente diría que Tula no se casaba con él por su aspecto. Tenía que conseguir que el público pensase que lo lógico era casarse, pues eran una pareja ideal. (Iznaola, 2004: 33)

Fue Carlos Estrada el actor que finalmente interpretaría el papel de Ramiro, un actor argentino, afincado desde hacía pocos años en España (a veces se le escapa su acento de origen), y poco conocido en comparación con la *star* Aurora Bautista, lo que contribuía en cierta manera a reforzar la imagen de hombre débil y acobardado que nos llega del personaje, ante la arrolladora y determinante Tula.

2.3. La representación

Como afirma Du Gay, el significado que tiene cualquier producto cultural “does not arise directly from an object, ‘the thing in itself’, but from the way in which an object [...] is *represented* in language, both oral and visual.” (Du Gay, 1997: 4). Así, el lenguaje de cualquier producto (en el caso de *La tía Tula*, las palabras de los personajes, las imágenes, los silencios, la banda sonora, los espacios, los objetos, etc.) determinará el tipo de significados que se asientan a través de otro de los procesos clave del circuito cultural: la *representación*.

A través de la representación, *La tía Tula* se inserta en la línea del Nuevo Cine Español, en oposición al Viejo Cine Español; es decir, un cine heredero de Bardem, Berlanga y Buñuel (Picazo afirmó en 1964 que las tres películas que más le habían influido como director de cine habían sido *Bienvenido Mister Marshall* [1952], *Calle Mayor* [1956], y *Viridiana* [1961]), que muestra su disidencia respecto al sistema franquista, a través sobre todo de reflejar patrones de conducta que influirán en la configuración de la identidad de género, y que son reflejo de valores tradicionales y represores del franquismo. El final que elige Picazo para Tula es de algún modo el castigo para la protagonista que no quiso aceptar entregarse a sus verdaderos deseos, a favor de una ética con pocos fundamentos, incluso desde el punto de vista de un miembro de la Iglesia como es su confesor.

Tanto las imágenes como las palabras que conforman el lenguaje de *La tía Tula* están dirigidas a mostrar una continua tensión sexual en el ambiente y entre los dos personajes protagonistas, que apenas se tocan y que se sienten incómodos cada vez que coinciden en los diferentes espacios, tanto interiores como exteriores. La censura condicionó sin duda ese modo de representación, pero lo cierto es que esa continua tensión que se respira entre los personajes, a través de largos silencios, de solicitudes implícitas y explícitas por parte de Ramiro, que chocan con la rigidez y la represión de Tula, es lo que permite que cobre aún más fuerza (además de verse, de acuerdo con los esquemas del personaje, como desencadenamiento lógico de los acontecimientos) el estallido de carnalidad y de exaltación sexual que vive Ramiro hasta el punto de llegar a intentar violar a su cuñada. Esta escena no aparece en Unamuno, ya que como avanzamos, Picazo quiso crear una versión libre, actual y personal del conflicto que presentaba la novela (los créditos de la película usan incluso la palabra “inspirada” en lugar de “basada”). La escena del forcejeo entre Ramiro y Tula (una Aurora Bautista desmelenada, intentando desprenderse de las garras de Ramiro) fue

la elegida, por otra parte, como gancho para el cartel de la película, y por tanto, para su campaña publicitaria.

Mientras que Tula se nos representa como una mujer rígida, dura, estricta, y firme en sus decisiones (“no me caso porque no quiero aguantar a ningún hombre”), Ramiro se configura como su opuesto: débil, cobarde, movido por instintos primarios, y algo pusilánime (símbolo todo ello en cierto modo del desapoderamiento masculino propio del film), que se deja llevar por el torrente de Tula, y acata sus órdenes, en ocasiones, como un hijo haría con una madre. Incluso cuando cuestiona la excesiva atención que le dedica a la niña (“Te advierto que la mimas demasiado”), la mirada desafiante de su cuñada le echa para atrás: “Bueno... digo yo”.

Las escenas en que Tula y Ramiro se encuentran (en prolongados planos compartidos), incómodos por la cercanía de los cuerpos en la estrechez de los espacios (en el pasillo, el comedor, la cocina, la habitación de Ramiro, la casa en el pueblo de madrugada), y en que ambos sustentan el rol de hombre/mujer; se mezclan con aquellas escenas y secuencias en las que los roles cambian y la oposición pasa a ser madre/hijo. En una vía de frenar los instintos, Tula se convierte no solo en madre de los niños, sino, ocasionalmente, en madre de Ramiro. La manera como se dirige a él, haciendo uso frecuente del imperativo: “Oye, Ramiro, procura...”, “ponte por lo menos la servilleta”, “date prisa, vas a llegar tarde”, “¡Tú sigue así...!”, así como las referencias explícitas a su nuevo rol: “eres peor que un niño pequeño” (que él propicia quejándose ante los cuidados de Tula: “me canso”), “¡qué Ramiro este!”, infantilizan al cuñado y lo representan como un hijo más de Tula, a quien esta cuida (es significativa la identificación que el espectador infiere entre la servilleta que Tula le ha hecho ponerse a Ramiro para comer, y un babero infantil, en una prolongada escena en que la presencia de la servilleta llena la pantalla).

En la representación que realiza Picazo, éste propone momentos en que la firmeza de Tula en sus convicciones parece tambalearse. Ocurre después de la confesión con el sacerdote, quien le ha aconsejado casarse. En el pueblo todo es sensualidad para Tula; y es esa fruta que saborea (la manzana de Eva), y las sensaciones provocadas por la naturaleza en el jardín, lo que de pronto —en el paseo en paralelo con Ramiro (que evoca aquel otro durante la primera comunión), y luego caminando detrás de él— le hace mirar a su cuñado de otra manera. Sin embargo, ya parece demasiado tarde para Tula.

2.4. La Identidad

La *Identidad* es otra de las fases que forman parte del circuito de Hall y de los significados que podemos identificar en cualquier producto cultural. Estos significados presentes ayudan a configurar nuestra propia identidad, nuestra pertenencia a un grupo, o a una cultura determinada. Analizar estos procesos supone, por tanto, descubrir cómo se marca y cómo se mantiene la identidad. A través de la representación de *La tía Tula*, de la configuración de sus personajes, Miguel Picazo nos muestra unas determinadas identidades de género, de clase y de generación que están muy ligadas al contexto y a la circunstancia histórica en que se gestó la película. De ahí que el significado que tiene la película en 1964, íntimamente ligado a los valores culturales y sociales de la década de los sesenta (muy determinados por el gobierno franquista), sea un significado distinto al que tendría en la actualidad. Al analizar la identidad que refleja *La tía Tula* deberemos prestar atención, por tanto, a su construcción a partir del discurso, sin olvidar las coordenadas espacio-temporales en las que dicho discurso ha sido construido.

Como afirma Hall (quien recuerda a Derrida), la identidad se construye a partir de la diferencia (Hall, 1996:19), y la mayor diferencia de la protagonista principal es su firme convicción de permanecer soltera, a pesar de que el rol que adopta dentro del núcleo familiar se corresponde con el tradicional de madre y esposa. Mientras que la Tula de Unamuno justificaba plenamente su renuncia al matrimonio a favor de la adopción del rol virgen-madre tan ligada a los fundamentos del cristianismo (que se desprendía de forma lógica del conflicto interior que vivía el personaje), la justificación de Tula en la creación de Picazo es tan leve que el espectador no llega a entender las verdaderas razones de su renuncia. El tratamiento que realiza Picazo de la soltería, el modo de representación de esta, difiere de la perspectiva que eligió Juan Antonio Bardem en *Calle Mayor* (1956), a pesar de que la situación para la mujer no había cambiado de forma considerable en los años que median de una a otra película¹⁰.

Al contrario de lo que ocurre con la Isabel de la película de Bardem, la soltería de Tula es elegida, y su drama no nace de no ver cumplido su sueño de casarse, sino de su total rechazo al matrimonio. En este sentido, Picazo, para configurar al personaje de Tula, lo contrapone a la figura del sacerdote (más liberal que la propia Tula), que le animará a que se case y acceda así al deseo carnal que Ramiro, en su intento de violación, ha sido incapaz finalmente de refrenar. La magnífica escena de la confesión, a través de un plano compartido en que vemos al sacerdote y a Tula simultáneamente, ayuda de forma clara a la construcción de la identidad. El sacerdote

no entiende el rechazo de Tula al matrimonio, puesto que —como él le recuerda— ya está cumpliendo el rol de esposa, con lo que la petición de Ramiro parece lógica: “Pero fíjate bien. Estáis viviendo en la misma casa, le lavas la ropa, le haces la cama, os veis a todas horas. Es natural que se haya fijado en ti, y quiera casarse”. La negativa de Tula es —como hemos subrayado— tan etérea, que el propio sacerdote imagina algún tipo de trauma sexual:

Mira eso no es ponerse en razón. Vayamos por partes. ¿Es que tienes algún temor, algún escrúpulo de tipo fisiológico? Verás, hija, hay muchas mujeres a las que antes de casarse les asusta la intimidad con un hombre. ¿Entiendes? Te advierto que si es por eso no eres la primera, son cosas que pasan a menudo, y que la naturaleza se encarga de poner en su sitio.

La negativa en la respuesta de Tula aún deja al espectador más dubitativo acerca de las verdaderas razones de su rechazo, pues el deseo de ocuparse de los hijos de su hermana no es impedimento suficiente tampoco para el cura (quien, además, le hace ver lo absurdo de su pretensión de quedarse con los niños), ni para la sociedad que rodea a la protagonista (incluso el pretendiente Emilio entiende que la situación desencadenará naturalmente en el matrimonio entre los cuñados).

Picazo se centra en la represión sexual que envuelve a Tula como mujer (posiblemente ligada a inhibiciones que arrancarían de etapas psicosexuales no resueltas; y por lo tanto, analizables desde el punto de vista psicoanalítico). La identidad que se configura en la película nos revela una mujer que siente verdadera repulsión por el sexo, y que concibe al hombre como un ser primitivo movido únicamente por el deseo carnal (así se construye en parte la identidad masculina en la película). Esta imagen masculina la asume en cierto modo el mismo Ramiro cuando le confiesa a Tula que debe casarse con Juanita (deber que acepta y “cumple” el hombre, sin cuestionárselo). A través de dicha conversación se construye la identidad de géneros y la oposición diferencial hombre/mujer:

-Con una niña, Ramiro, qué vergüenza.

-No soy el primero que se encuentra en una situación así, ni el último. Tú no puedes entenderlo, eres una mujer, y es distinto. He vivido mucho tiempo con Rosa, luego te he buscado a ti, de buena fe, tú lo sabes.

-¿Que yo sé qué? Lo que sé muy bien es lo que tú buscas.

-Yo te quería. Te quiero. Haré lo que tú digas.

-¿Lo que yo diga? Cumple. ¿Qué clase de hombre eres? Y si no la quieres, te aguantas. Porque no la quieres. Estoy segura. No has querido a nadie. [...] ¡Mientes, mientes! ¡Embustero! ¡Cínico! [...] ¡A ti solo te importa eso! ¡Sucio!

Las acciones que definen progresivamente a los dos personajes protagonistas se adecuan a la identidad de géneros (como despertador de conciencias) que se ha

querido mostrar en la película. El personaje de Ramiro se configura a través de la noche de insomnio que termina con unas sábanas rotas movido por el deseo; el intento de violación a Tula; la violación a Juanita (una adolescente a la que hemos visto entretenida escenas antes con inocentes trabalenguas, y a quien Ramiro ni siquiera ha mirado hasta la escena del río, lo que la relaciona aún más con un simple medio de satisfacción sexual). Incluso la carta elegida en la película escrita por Ramiro a Rosa remite a un intento de tener relaciones sexuales con ella antes del matrimonio (evocación de nuevo de los valores tradicionales de la sociedad franquista). Paralelamente, las acciones que definen a Tula son la incomodidad ante la semidesnudez de Ramiro por la casa; el lavado del dorso de la mano que ha tocado el rostro de su cuñado; el deseo de que todos comulguen, porque “hay que poner remedio a muchas cosas”.

Es evidente que la lectura de esta representación sería muy diferente en este nuevo siglo XXI. Los códigos compartidos han cambiado, y la descodificación se haría siguiendo otros nuevos. Sin embargo, en la configuración de la identidad que Picazo nos muestra a principios de los sesenta, Ramiro reivindica su hombría, su virilidad: “Pero soy un hombre, ¿o qué si no?” –le responderá a Tula durante la comida en casa. Mientras tanto, Tula solo da muestras de su rechazo a cualquier contacto sexual, signo de su profunda represión. Las frases que pronuncia Tula a lo largo del film y que suele dirigir a Ramiro, solo hacen que apoyar su identidad, reflejo de la represión general que vivía la mujer en la época franquista: “Es a mí a quien molestas andando así por la casa” (al encontrárselo en el pasillo en camiseta interior); o “y que no se te ocurra otra vez lo de antes. Yo a ti sí que te entiendo, y muy bien” (después de que él retenga la mano de su cuñada entre las sábanas y su mejilla). Esta oposición se establece, por otra parte, a través de la sobriedad en el modo de vestir de Tula (como en el resto de mujeres que asoman en el film, a excepción de las prostitutas), y en el de Ramiro (que aparece en muchas escenas con la camiseta imperio tan definitoria de un cierto tipo de masculinidad de una cierta generación).

Por otra parte, la relación que se establece en el núcleo familiar entre Tula y Ramiro remite de nuevo a los roles de géneros dentro de la familia, promovidos y alentados por la dictadura (sobre todo desde la Sección Femenina). Tula se entrega devotamente a la familia y a todas las tareas del hogar, que incluyen no solo el cuidado de los niños sino la “servidumbre” hacia el que niega como marido, pero al que trata como tal, de acuerdo a esos valores tradicionales. Tula se encarga de la ropa de Ramiro, de despertarle por la mañana, de servirle la comida, de prepararle la habitación, de asearle cuando está enfermo, y además, le incluye en proyectos del

tipo “a ver si para mayo compramos el televisor”. Se trata de una asignación de roles mantenida por ambos, y así lo refleja perfectamente el comportamiento de Ramiro, quien con sus actuaciones apoya dicha asignación, y por tanto, dicha configuración de la identidad: “parece que me hace una arruga” –le dice a Tula mostrándole la americana; “¿Voy bien?” le pregunta Ramiro solicitando la aprobación de su aspecto antes de salir.

La configuración de la identidad hombre/mujer, eje estructural de la película, surge y se refuerza desde la identidad generacional. A través de la representación de Picazo, el espectador percibe cómo esos claros modelos patriarcales basados en la diferenciación de roles hombre/mujer, se perfilan desde la infancia. Es visible, por ejemplo, en las complicidades que se dan entre los miembros pertenecientes al mismo sexo, mediante las claras alianzas que se presentan entre Ramiro y Ramirín por un lado; y Tula y Tulita, por otro. Cuando Tulita, tras el velatorio, echa a llorar y el hermano llama la atención del padre sobre la niña, la respuesta de Ramiro (a pesar de estar en la misma habitación donde está su hija, y de la que está ausente Tula) no es otra que “-Avisa a la tía”. Y viceversa, cuando Tula descubre los dibujos eróticos del niño (que le equiparan, en su opinión, al padre), le pedirá a Ramiro que se ocupe del asunto. Cuando la niña –a la que significativamente recordamos llorando durante casi toda la película– sea objeto de la burla inocente de padre y hermano, Tula se posicionará del lado de la sobrina, en una especie de enfrentamiento de géneros: “Una niña es una cosa frágil. Pero vosotros... Y es que cuando el diablo no tiene que hacer... [...] No les hagas caso, son unos malos...”

Miguel Picazo carga de significados la película que el espectador deberá decodificar e interpretar. Estos significados aluden a la configuración de la identidad; es decir, a analizar quiénes somos y a dónde pertenecemos. En *La tía Tula* la identidad que sobrevuela los ambientes está basada principalmente en la oposición hombre/mujer, cuya representación está ligada al contexto de la década de los sesenta. La lectura que realiza el consumidor actual del producto implica, por un lado, volver la vista atrás al contexto histórico-social de rodaje y estreno de la película, recuperando incluso otros códigos lingüísticos para acceder a ciertos significados. Por otro lado, imposible de desprenderse de sus códigos culturales actuales, de su cultura vivida presente, el consumidor decodificará la película a partir de ellos, descubriendo qué significados siguen vigentes, qué modelos han cambiado, o qué puede descubrir en la película de Picazo acerca de los años de la dictadura en España.

2.5. El consumo

El quinto y último de los procesos que intervienen en el circuito de la cultura, y que contribuye asimismo a dotar de sentido al producto cultural –en este caso a *La tía Tula*– es la recepción o el consumo. El circuito de la cultura no se cierra –como recuerdan todos sus teóricos (Johnson, Ricoeur, Hall, Du Gay)– hasta que no se consume el objeto cultural (y aún una vez consumido, continúa la circulación de sentido). Cuando hacemos uso de él, o lo consumimos, o lo poseemos, o lo utilizamos en nuestras conversaciones (nuestras prácticas sociales, nuestra vida diaria) le aportamos nuevos significados (lo descodificamos), que quizá no estaban previstos en la fase de la producción (en la codificación). Es por esta razón que en la comprensión global del producto cultural es igual de importante la fase de producción, o de representación, que la de recepción. En palabras de Du Gay (1997: 5):

While producers attempt to encode products with particular meanings and associations, this is not the end of the story or 'biography' of a product, because this tells us nothing about what those products may come to mean for those using them. In other words, meanings are not just 'sent' by producers and 'received', passively, by consumers; rather meanings are actively made in consumption, through the use to which people put these products in their everyday lives. (p. 5)

En el estudio de la fase de consumo de *La tía Tula*, y de los significados que este momento del circuito aportó a la película, es preciso tener presente varias consideraciones. Con el fin de comprender el producto en su totalidad, habría que distinguir, en primer lugar, dos grandes grupos de consumidores o receptores (quienes se acercarían al producto con perspectivas, o motivaciones distintas). El análisis debería incluir, pues, por un lado, cómo recibió el producto el espectador “general” (cuya primera motivación estaría ligada a la práctica social del ocio, al placer de disfrutar ya sea de una sesión de cine, ya sea de una reposición en La 2 de Televisión Española), y por otro lado, cómo lo recibió o consumió la crítica, consumidor que podríamos llamar “analista profesional”, y que estaría indirectamente relacionado a su vez con las instituciones o jurados otorgadores de los distintos premios que recibió *La tía Tula*, tanto a nivel nacional, como internacional.

La Internet Movie Database (IMDb¹¹) nos ofrece los datos de recaudación y número de espectadores que obtuvo *La tía Tula* en su estreno en España, el 21 de septiembre de 1964. Un total de 407.890 espectadores fueron a ver *La tía Tula* durante los días que estuvo en cartel la película, que recaudó 11.199.634 pesetas. En opinión de Sally Faulkner, que ha estudiado de cerca el cine español de los años sesenta, el público de *La tía Tula*, como el de otras películas de directores que apostaban por un cine comprometido (*Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino;

o *La caza*, de Carlos Saura; ambas de 1965) no pertenecía a la *inmensa mayoría*: “it became clear that its natural audiences were the university-educated demographic to which the directors themselves belonged.” (Faulkner, 1997: 2)

La calidad de la película fue reconocida por las buenas críticas recibidas en prensa¹², y por la multitud de premios recibidos, tanto a la obra y al director, como al reparto. En 1964 el Festival Internacional de Cine de San Sebastián le otorgó el Premio a la Mejor Película en lengua española, y al Mejor Director; y el *Rencontre Cinématographique* de Prades le concedió el premio a la mejor película extranjera. El Sindicato Nacional de Espectáculo concedió ese mismo año a Aurora Bautista el premio a la Mejor Actriz. En 1965 el Círculo de Escritores Cinematográficos le otorgó los premios a Mejor Director, Mejor Película, Mejor Actor de Reparto José María Prada, y Mejor Actriz de Reparto Enriqueta Carballeira; mientras que los Premios Sant Jordi le reconocieron la distinción a la Mejor Película Española y valoraron igualmente el trabajo interpretativo de Aurora Bautista, a quien concedieron el Premio a la Mejor Actuación. También en 1965, año en que se estrenó la película en la Ciudad de Nueva York (2/6/1965), se llevó el premio de la crítica en dicha ciudad. El apoyo a nivel nacional le vino con la elección de *La tía Tula* para ser tenida en cuenta por los Premios de la Academia en su 38ª edición (1965), aunque finalmente no quedó entre las cinco nominadas (Schwartz, 1991).

En la recepción de cualquier producto cultural incide de igual modo el soporte en que se distribuye dicho producto. De ahí que para alcanzar una mejor comprensión de *La tía Tula* resulte conveniente no pasar por alto que dado que la película es un producto *mass media* —definido por la multiplicación de la visualización del producto— y que cuenta con una “perdurabilidad” física (más allá de la perdurabilidad de los posibles valores estéticos), ha podido consumirse en distintos soportes (cine, televisión, grabaciones caseras) y en épocas diferentes. Este hecho nos llevaría a perfilar por una parte, el consumo y los significados que se sumaron al producto de acuerdo con el contexto histórico-social y cultural que compartían los consumidores en el momento de estreno de la película, y por otra parte, el consumo posterior, una vez desapareció de las carteleras. En ambos casos, la recepción de la película está en estrecha relación con la existencia, o no, de unos mismos códigos compartidos que permitirían la descodificación (más fácilmente dentro de una misma comunidad cultural). Asimismo, en la recepción del producto entra en juego la posible lejanía entre la ideología contenida en la película (su apuesta, su posicionamiento y denuncia en el caso de *La tía Tula*) y la ideología del espectador, que puede llevarle o bien a la aceptación o bien al rechazo del mensaje y del producto. Todo ello remite en última

instancia a la distancia, dentro del circuito cultural, entre el producto tal como se concibe y el producto tal como se recibe o se “lee”.

Es sintomático, asimismo, el hecho de que *La tía Tula* no haya sido editada aún en DVD (como sí ha ocurrido con otros clásicos del cine español, editados en colecciones del estilo de “Un país de cine”, promovida desde el diario *El País*). Resulta curioso, por ejemplo, que el homenaje y apoyo institucional que le brindó la Diputación de Jaén en 2004, con motivo del veinte aniversario del estreno de la película, se sellara con la publicación ese mismo año del libro *Miguel Picazo, un cineasta jienense* y al año siguiente con la publicación del guión de la película (*La tía Tula. Guión cinematográfico*), ambos a cargo de la Diputación, y sin embargo, no se editara la película que había promovido el homenaje (y que se proyectó en el teatro de Cazorla). Dejamos solo apuntadas las hipótesis que podrían dar respuesta a esta ausencia: ¿Es tal vez la posible pérdida de vigencia que tiene para el espectador de hoy en día *La tía Tula*? En todo caso, puede tener la misma vigencia que *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem, con la que sí contamos. Bien es cierto que la repercusión (incluida la mediática) que Bardem (impulsor activo del Nuevo Cine Español) pudo tener no es la misma que la que tuvo Miguel Picazo, cuyas películas posteriores a 1964 no se caracterizaron por la calidad que se le ha concedido unánimemente a *La tía Tula*. No obstante, aunque el paso de los años hubiera desprendido a *La tía Tula* de un valor universal, o “clásico”, le quedaría aún, sin duda, el valor sociológico de comprensión de una época determinada, su valor de *reflejo* de la sociedad y de unos patrones determinados de los años sesenta en España, con unos específicos *modos de representación*. Por ello sorprende que el espectador no haya podido ver en televisión *La tía Tula* desde el 20 de junio de 1974, fecha en que Televisión Española conmemoró, con su reposición, el décimo aniversario de la película¹³.

Desafortunadamente, es difícil acceder a datos que nos muestren en qué términos se produjo la recepción de la película, tanto en el tiempo en que se vio en la gran pantalla, como más adelante, incluida la época actual. Unos simples niveles de audiencia (difíciles de determinar, por otra parte) no nos darían demasiada información sobre los valores que los espectadores otorgaron a esa película; sobre cómo relacionaron la representación que se mostraba ante sus ojos con su propio entorno cultural; sobre si relacionaban la película íntimamente con las coordenadas espacio-temporales en que fue pensada, rodada y estrenada, o si por el contrario, podían llegar a identificar aún cierta vigencia de caracteres, temas o conflictos con su vida presente.

Aunque la muestra que nos ofrece la IMDb no es ni mucho menos significativa (y sería necesario, por otra parte, analizar la fiabilidad del registro, la “honestidad” de los usuarios, y el sistema de recuentos), un total de 112 usuarios [a día 9/2/2012] ofrecen una media de un 7,3 sobre 10 a la película de Miguel Picazo¹⁴. En relación con el gusto, con los valores que los usuarios dan a la película, es interesante asimismo la aplicación *People who liked this also liked...* (también presente en algunas páginas de librerías *on line*), mediante la cual esta completa base de datos indica a aquel usuario que entra en la ficha de *La tía Tula*, por qué otras películas sintieron también preferencia otros usuarios que valoraron la obra de 1964. *El espíritu de la colmena* (1973), *Calle Mayor* (1956), *Viridiana* (1961), *Tristana* (1970), *Ana y los lobos* (1973) y *Solas* (1999) son aquellas películas que se sitúan en la misma órbita de interés y gusto que *La tía Tula*. Películas adaptadas de obras literarias; películas que reflejan conflictos de identidad femenina; películas cargadas de realismo social; películas de directores comprometidos y disidentes con el franquismo; películas con una fuerte atención a los diálogos y a la cinematografía, son algunos de los aspectos que podríamos identificar como comunes en las obras citadas, y que podrían responder a las inquietudes del público/audiencia.

El estudio de cada uno de los aspectos tratados en este trabajo nos muestra, sin duda, la oportunidad que supone la aplicación de las bases del circuito de la cultura como manera de acceder a una comprensión mucho más total del producto cultural. Concebir *La tía Tula* como un objeto que no se reduce a un mero discurso independiente, sino cuya significación engloba una serie de procesos y mecanismos ligados a su producción, permite desvelar de forma más apropiada sus múltiples sentidos, tal y como hemos analizado al acercarnos a las fases articuladas del circuito cultural que configuran dichos sentidos: regulación, producción, representación, identidad y consumo.

3. BIBLIOGRAFÍA

Caparrós Lera, J. M.; Crusells, M.; De España, R. (2007). *Las grandes películas del cine español*. Prólogo de Luis G^a Berlanga. Madrid: Ediciones JC Clementine. Incluye “La tía Tula” (1964), de Miguel Picazo, pp. 143-146.

Faro Forteza, A. (2006). *Películas de libros*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Faulkner, S. (2004). *Literary adaptations in Spanish cinema*. London: Tamesis.

Faulkner, S. (2006). *A cinema of contradiction. Spanish Film in the 1960s*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Francisco, I. de; Planes Pedreño, J. A. (2010). *La mujer en el cine español*. Madrid: Arkadin Ediciones.

Gay, P. du et alii (1997). *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*. Londres: Sage/Open University Press.

Gregori, A. (2009). *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen. Incluye Entrevista a Miguel Picazo (Cazorla, 1927), pp. 372-384.

Gubern, R.; Monterde, J. E.; Pérez Perucha, J.; Rimbau, E.; Torreiro, C. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Hall, S. (1973). "Encoding and decoding in the televisión discourse", CCCS Stencilled Paper, nº 7; reimpresso como "Encoding/decoding" en Stuart H. et alii, Eds. (1980), *Culture, media, language* (pp. 128-138). Londres: Hutchinson (versión abreviada). Trad. española a cargo de Ana I. Segovia y José Luis Dador (2004). "Codificación y descodificación en el discurso televisivo", *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, 9, 210-236.

Hall, S. (1996). "1. Introducción: ¿quién necesita "identidad?", en Hall, S. y Du Gay, P., eds. (1996), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Trad. de Pons, H. (2003). Buenos Aires: Amorrortu.

Hall, S. (1997). "Introduction". En Stuart H. (ed.). *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 1-11). Londres: Sage y The Open University.

Izola Gómez, E., Coord. (2004). *Miguel Picazo, un cineasta jienense*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

Johnson, R. (1983), "What is cultural studies anyway?". En *Social Text*, núm. 16, (Winter 1986-1987), 38-80.

Johnson, R.; Chambers, D.; Raghuram, P.; Tincknell, E. (2004). *The practice of cultural studies*. Londres: Sage.

Jordan, B. (1986), "Textos, contextos y procesos sociales". En *Estudios Semióticos*, 9, 37-58.

Miller, T. (2001). "What it is and what it isn't: Introducing... Cultural Studies". En Miller, T. (ed.). En *A companion to cultural studies* (pp. 1-19). Oxford: Blackwell.

Pérez Perucha, J., Ed. (1997). *Antología crítica del cine español, 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española. Incluye "La tía Tula", 1963 [1964], pp. 561-563.

Picazo, M.; Hernán, J. M.; Enciso, L.; López Yubero, M. (2005). *La tía Tula. Guión cinematográfico*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

Schwartz, R. (1991). *The Great Spanish Films: 1950-1990*. London: Scarecrow Press.

Unamuno, M. de (1921). *La tía Tula* (Carlos A. Longhurst, Ed. 1993). Madrid: Cátedra.

Williams, R. (1961, 1965), "The analysis of culture", en *The long revolution* (pp. 57-88). Harmondsworth, Penguin.

Williams, R. (1976, 1983), *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Great Britain: Fontana Paperbacks / New York: Oxford University Press. Traducción de Pons, H. (2000). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y de la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión. Entrada de "Cultura" en pp. 87-93.

¹ Ambos libros forman parte de la serie *Culture, media and identities*, compuesta por un total de seis volúmenes (todos ellos publicados en 1997); cinco de ellos correspondientes a cada uno de los cinco elementos que intervienen en el circuito de la cultura, más uno colectivo en que se analiza culturalmente el Sony Walkman siguiendo esos cinco presupuestos. Se trata, según el orden que siguen en la serie, de *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman*, a cargo de Du Gay y sus colegas; *Representation: cultural representations and signifying practices*, a cargo de Hall; *Identity and difference*, de Woodward; *Production of Culture/Cultures of Production*, de Du Gay; *Consumption and Everyday life*, de Mackay, y *Media and Cultural Regulation*, de Thompson.

² Johnson destaca especialmente la influencia de la tradición y revisión marxista (Marx, Gramsci, Althusser), en la formación y orientación de los estudios culturales desde su nacimiento en los años cincuenta, hasta las posteriores renovaciones o adaptaciones. Johnson resume en qué se concreta dicha influencia: "Everyone will have their own checklist. My own, which is not intended to sketch an orthodoxy, includes three main premises. The first is that cultural processes are intimately connected with social relations, especially with class relations and class formations, with sexual divisions, with the racial structuring of social relations and with age oppressions as a form of dependency. The second is that culture involves power and helps to produce asymmetries in the abilities of individuals and social groups to define and realise their needs. And the third, which follows the other two, is that culture is neither an autonomous nor an externally determined field, but a site of social differences and struggles." (Johnson, 1983: 39)

³ Entendido "texto" como cualquier producto o representación cultural, incluido el texto en un sentido estricto.

⁴ Incluido en Johnson, 1986: 47; Johnson, 2004: 38; o Jordan, 1986: 50.

⁵ Richard Johnson completaba su diagrama añadiendo al circuito de la cultura los métodos culturales (dieciséis identificaba Johnson) que podían facilitar el análisis de los elementos que constituían el circuito completo y las relaciones que se establecían entre ellos (Johnson, 2004: 41), desde métodos propios de las ciencias sociales, hasta aquellos de los estudios literarios, materialismo cultural, o estructuralismo y postestructuralismo.

⁶ Aunque tentador, no podemos detenernos aquí en la relación del producto cultural con conceptos de tradición marxista (y sus evoluciones en las figuras de Althusser y Gramsci) como ideología, sobredeterminismo, o hegemonía.

⁷ Las escenas cortadas se perdieron para siempre. Solo nos quedan algunas fotografías que han pasado a formar parte de la imaginaria de *La tía Tula*. El guión de la película nos da cuenta, asimismo, de las descripciones de la secuencia, y por tanto de la intención de su director: Se mira, reflejada en la luna del armario. Coge del tocador la barrita del desodorante. Se unta con ella, debajo de los brazos. Se mete la falda por la cabeza. La ajusta sobre las caderas. Se sienta en la calzadora. Se ha quedado quieta, en el ademán de recogerse la falda. Escucha. Y luego, se estira las medias negras, que contrastan con la blancura de la carne. Se levanta, y ordena el peinado, sujetando las orquillas con los dientes." (Picazo, 2005: 148-149)

⁸ Sara Faulkner ofrece un breve repaso por estas cuestiones en la introducción de su estudio *Literary adaptations in Spanish cinema* (2004). Agustín Faro Forteza, en *Películas de libros* ofrece un amplio estudio en el que sistematiza todas las posibles tipologías de la adaptación literaria, así como los procedimientos narrativos.

⁹ Una primera redacción de la novela, según el autógrafo que se conserva de Unamuno, empezaba con la viudez de Ramiro (A. Longhurst, 1993: 103).

¹⁰ No obstante, el conflicto de la “solterona” que veía como un fracaso el no responder a las expectativas de su género (el matrimonio y la maternidad) queda tratado de forma implícita por Picazo a través del personaje de Herminia, en la escena en que se confiesa con Tula, durante la despedida de soltera: “-Ay, Tula, nosotras no nos casamos, no nos casamos. [...] No, Tula, no me caso, ni tú tampoco, con lo majísima que eres”.

¹¹ La IMDb es una base de datos *on line* con un catálogo compuesto por 1.633.300 títulos y 3.649.234 nombres [consulta 9/2/2012]. Contiene información relativa a películas, programas de televisión, actores y actrices, personal técnico, y videojuegos, entre otros aspectos. La IMDb fue lanzada el 17 de octubre de 1990, y fue adquirida por Amazon.com en 1998.

¹² A juicio del crítico Rafael la Peña, el hecho de que Miguel Picazo se desviara de la novela de Unamuno, castigando a la protagonista en lugar de exaltarla como heroína como hacía el escritor en 1920, hizo que la crítica se dividiera en el momento de su estreno: “si bien todos reconocieron los méritos artísticos del film, los críticos que podríamos denominar conservadores de *Cinestudio* y *Film Ideal* condenaron la traición sin aclarar demasiado si se referían a la memoria de Unamuno o a la adopción de unos puntos de vista inconvenientes para la moral sexual, mientras que en una revista que hacía gala de acendrado progresismo, como *Nuestro cine*, el balance fue algo más positivo.” (Caparrós *et alii* 2007:144). Roman Gubern, más analítico, recogía las opiniones tanto positivas como negativas que generó el film en 1964 en las revistas *Nuestro Cine*, *Cinestudio*, *Film Ideal*, además de recordar “los cálidos elogios” que recibió por parte de Umberto Eco, con quien Gubern vio la película en un pase privado en 1965 (en Pérez Perucha 1997: 562). La existencia de diferentes opiniones acerca del producto remite en última instancia a diferencia relacionadas con la descodificación del mensaje.

¹³ Ha sido repuesta por algunas filmotecas, la última vez en la Filmoteca de Andalucía, este mismo año, el 19 de enero de 2012, en su sede de Córdoba.

¹⁴ Recordemos que la base de datos IMDb fue lanzada en 1990, por lo que en cualquier caso, estaríamos hablando de unos usuarios cuya “cultura vivida” se corresponde con el período posterior a los años noventa. Solo existe un comentario de un usuario, fechada el 11 de mayo de 2007, que centra los valores de la película en la representación de la represión de la protagonista y las relaciones de género.