



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FROLOGÍA INGLESA Y ALEMANA Y DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI ETA ITZULPENGINTZA ETA INTERPRETAZIOKO SALA

TRASVASES CULTURALES:

LITERATURA
CINE
TRADUCCIÓN

3

Eds.: Eterio Pajares
Raquel Merino
J. M. Santamaría

Servicio Editorial
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO



Argitalpen Zerbitzua
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopiado, sin permiso previo y por escrito de la entidad editora, sus autores o representantes legales.

Debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika kopiatzea, bai eta berorri tratamendu informatikoa ematea edota liburua ezein modutan transmititzea, dela bide elektronikoz, mekanikoz, fotokopiaz, erregistroz edo beste edozein eratarata, baldin eta *copyrightaren* jabeek ez badute horretarako baimena aurretik eta idatziz eman.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Portada/Azala: Sixto González

I.S.B.N.: 84-8373-356-0

Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-1569-01

Composición/Konposizioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

«The Heart Is a Lonely Hunter»: De lo literario a lo cinematográfico, de 1938 a 1968, del pesimismo de la Gran Depresión a la vanalización sentimentalista del movimiento hippy

Cristina Blanco Outón
Universidad de Santiago

Hasta el momento, la única versión filmada de la famosa novela que Carson McCullers publicara en 1940 es la película realizada en 1968 por Robert Ellis Miller, director procedente del ámbito televisivo. Inicialmente titulada *The Mute*, la adaptación a la pantalla de la novela de Carson McCullers no tuvo excesivo éxito en el momento de su estreno. Los críticos encontraron que lo más sobresaliente de la misma eran las interpretaciones de Alan Arkin (John Singer) y Sondra Locke (Mick Kelly). De ahí que ambos resultasen nominados como mejor actor y mejor actriz secundaria en los Premios Óscar de ese año. Ésas fueron las máximas alabanzas que recibió el film, descrito por Penelope Gilliatt como «a hippopotamus which had swallowed a tiny, shining minnow, Carson McCullers' prized 1940 novel»¹. Como veremos, la imagen de Gilliatt es una espléndida metáfora de la relación entre el film de Miller y el texto literario que lo inspirara.

Según algunos estudiosos del medio cinematográfico como James Monaco, los presupuestos estéticos que guían hasta la más insignificante de las películas responden siempre a motivaciones esencialmente políticas. Dada la universalidad y popularidad alcanzada por el séptimo arte que –a diferencia de otras formas creativas más tradicionales– es capaz de llegar a un gran número de personas casi simultáneamente y en los lugares más diversos del planeta, se puede decir que el cine ha transformado nuestra manera de entender el mundo². Por tanto, paradójicamente, nos hallamos ante un fenómeno con un potencial revolucionario que históricamente ha servido, sobre todo en lo que

1 «Two Planetary Systems», en *The Modern American Novel and the Movies*, eds. Gerald Peary & Roger Shatzkin (New York: Ungar, 1978), p.119.

2 Véase: James Monaco, *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media* (New York: Oxford University Press, 1981), pp. 218-219.

se refiere a la industria norteamericana, para difundir los valores más tradicionales y conservadores. Tal es el caso de la película que nos ocupa. Como demostraremos a continuación, a partir de una obra literaria bien estructurada que criticaba el orden social establecido, Miller crea un dudoso melodrama cinematográfico. En él pierden terreno todos aquellos aspectos, personajes y situaciones que ilustraban la denuncia social y el pesimismo literarios para dar paso a un canto al afecto y la concordia típico de la complacencia de la vanalización de que fue objeto el hippismo. En realidad, esta insistencia en el amor universal como única máxima que sobreviviría al movimiento defensor del pacifismo, el hedonismo, la contracultura y la sociedad alternativa era, a su vez, una manera de «engullir» una llamativa ideología que hubiera podido transformar la sociedad capitalista.

1. Estructura narrativa

1.1. *Tiempo*

La novela consta de tres partes bien diferenciadas:

- 1.^a Parte: principios de verano de 1938;
- 2.^a Parte: desde ese mismo verano hasta el verano del año siguiente;
- 3.^a Parte: mañana, mediodía, tarde y noche del 21 de agosto de 1939, poco tiempo antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

La película se ocupa exclusivamente de los meses previos al verano, el propio verano y, probablemente, el comienzo del otoño si atendemos a la escena final en que Copeland y Mick hablan junto a la tumba de Singer en medio de un paisaje claramente otoñal. La fecha es la misma en que se realizó el film, 1968. La novela gira en torno a los principales conflictos de los últimos años de la Depresión en los Estados Unidos y a la creciente posibilidad del estallido de la guerra en Europa. Como señala Robert Aldridge, la pobreza, la intolerancia, el Marxismo, el anti-semitismo y el fascismo eran temas de actualidad en 1940, fecha de la publicación del libro, pero su presencia se había visto mermada casi treinta años después, durante la época de mayor florecimiento económico que había vivido la sociedad norteamericana³. En opinión de los autores de la película sólo uno de los asuntos novelescos, la intolerancia racial, mantenía su vigencia. De ahí que el Dr. Copeland cinematográfico siguiese siendo una figura de cierta relevancia, aunque la injusticia que se comete con él y su familia se presenta con

³ Véase: «Two Planetary Systems», en *The Modern American Novel and the Movies*, eds. Gerald Peary & Roger Shatzkin (New York: Ungar, 1978), pp. 126-28.

mayores dosis de ligereza y sentimentalismo en el film. Otro representante de la cuestión de la discriminación, Harry Minnowitz, un inquieto chico judío que en la novela funcionaba como catalizador de la crítica anti-nazi, se convierte en la película en un guapo mocetón sureño, alto, fuerte, rubio y amante del baseball. En cuanto a Jake Blount, sus extremadas convicciones relativas a la revolución del proletariado desaparecen de un film realizado durante la época de mayor prosperidad de que los trabajadores americanos habían disfrutado hasta entonces.

A pesar de su debilitamiento o transformación, no se puede decir que la injusticia, la desigualdad, la revolución social, el fascismo y la intolerancia hubieran desaparecido del panorama de 1968. La integración en la película de estos y otros asuntos hubiese requerido una adaptación más comprometida con el momento representado. No cabe duda de que los años sesenta ofrecían una situación cultural y socioeconómica distinta de la recreada por Carson McCullers. Sin embargo, el 68 fue el año de la gran revuelta estudiantil en la Sorbona, de las marchas pacifistas y la durísima represión policial en Estados Unidos, la antesala de Woodstock, el festival en el que Janice Joplin, Bob Dylan y otros músicos reunieron a una multitud de jóvenes rebeldes. Esta época de florecimiento de la filosofía orientalista de los hipsters o hippies, de reacción pacifista frente al complejo conflicto con Vietnam, del movimiento en pro de los derechos civiles liderado por Martin Luther King, de reivindicación de los derechos de la mujer, de defensa de una liberación sexual apoyada en los revolucionarios descubrimientos sobre el control de la natalidad y de contracultura basada en sistemas sociales alternativos que prescindían de la familia como unidad básica, ofrecía posibilidades más que suficientes para mantener el tono crítico de la novela escogida como fuente de inspiración. Lo que realmente consigue el film es contribuir a la vanalización de estas ideologías que reaccionaron frente al materialismo salvaje imperante en estos años de bonanza económica. Como señala Mariano Antolín Rato en su artículo de 1987 sobre los «padres» del movimiento hippy, los «beats», el tiempo acabaría por neutralizar y pervertir los presupuestos de esta nueva forma de entender el mundo:

El orientalismo es hoy lecciones de artes marciales. La política, conservadora. Las drogas, estupefacientes. Los viajes, de turista. La violencia una noticia en los telediarios de todos los días... hasta la estética de los jóvenes menos conformistas se ha convertido en una categoría que los actuales especialistas en marketing llaman de «los resistentes» o «generación de la sensación»⁴.

Es decir, que el propio mercantilismo cuestionado por la corriente contracultural terminó absorbiendo a esta última, vaciando de contenido tanto su ideario

⁴ Mariano Antolín Rato, «En el peor de los mundos posibles», *Quimera*, 70/71, p. 13.

como sus postulados estéticos. Es precisamente este proceso de «vanalización» el que observamos en todos los aspectos tratados en la película de Miller, cuyo marco espacial y narrativo nos disponemos a analizar a continuación.

1.2. *Espacio*

Tanto la obra literaria como la cinematográfica están ubicadas en una pequeña ciudad de los Estados Unidos, si bien el Sur como área geográfica goza de un papel mucho más relevante en la novela que en la película.

Mientras que el texto escrito hace hincapié en repetidas ocasiones en que, por tratarse de una población pobre y apartada, éste es un lugar especialmente solitario, la película se limita a marcar algún acento sureño y a proporcionarnos escasas imágenes del entorno para situar al espectador. En realidad, estos exteriores fueron rodados en la ciudad de Selma, Alabama, conocida por haber sido el lugar que Martin Luther King eligió como eje de su campaña para conseguir el voto negro. Este líder del movimiento por la igualdad entre negros y blancos fue asesinado precisamente el mismo año en que se realizó el film.

1.3. *Voces narrativas*

En las versiones filmadas, es frecuente que el narrador en tercera persona se vea sustituido por una voz en off. No es este el caso de *The Heart Is a Lonely Hunter*, película de la que el narrador creado por Carson McCullers desaparece por completo. En el texto, la voz que nos relata las vivencias de los distintos personajes emplea un estilo distinto dependiendo de quien se trate en cada caso. Este procedimiento se utiliza, en palabras de la propia autora «to come as close as possible to the inner psychic rhythms of the character from whose point of view it is written»⁵. Sólo en el caso de Singer, el sordomudo, el narrador empleará un estilo más «objetivo» y distanciado de los procesos internos del personaje, con lo que se busca alejar al lector del mismo. Como veremos más adelante, este proceder no es válido para una versión filmada que intenta dulcificar a Singer a ojos tanto de los demás personajes como del propio espectador.

⁵ Carson McCullers, *The Mortgaged Heart* (Harmondsworth: Penguin, 1975), p.159.

2. Alienación y personajes

Tanto el texto escrito como el filmado muestran a una serie de personajes aislados que, significativamente, eligen como confidente y peculiar amigo a John Singer, un hombre mudo. Carson McCullers presenta esta situación al lector a través de tres metáforas, que constituyen tres ejes temáticos en torno a los que se articula el libro.

La primera quizás esté levemente sugerida en la película a través del aro con que Antonapoulos juega al inicio. En la obra literaria, la disposición de los personajes también se asocia a una forma circular, imagen tradicional para representar al individuo alienado de su entorno y encerrado en sí mismo. En una escena en la que todos los que habitualmente acuden a Singer se reúnen casualmente en la habitación de éste, se nos dice que «Each one looked at Singer as though in expectation» (p. 186)⁶. El desconcierto que preside y clausura esta reunión fortuita hace que el narrador decida comparar la escena con los radios de una rueda que convergen en un eje central sin llegar a tocarse nunca entre ellos: «Each person addressed his words mainly to the mute. Their thoughts seemed to converge in him as the spokes of a wheel lead to the centre hub» (p. 187). La incompreensión y el desasosiego con que Singer reacciona ante situación tan embarazosa provocan la segunda imagen de total aislamiento e incomunicación: el sordomudo decide volcar sus ideas y sensaciones en una carta a Antonapoulos, que jamás llegará a su destinatario. El hecho de que Antonapoulos no sepa leer no impide que el melancólico Singer elabore una misiva muy clarificadora, a través de la cual el lector se percata de la total falta de entendimiento que preside sus relaciones con los demás. Tras dirigir su mensaje a «Su Único Amigo» (p. 188: «My Only Friend»), Singer resume su trato con cada uno de los otros personajes para sentenciarlo con las siguientes declaraciones:

That is the way they talk when they come to my room. Those words in their heart do not let them rest, so they are always very busy ... I have always said that to be rude and not attend the feelings of others is wrong. So it was like that. I do not understand, so I write it to you because I think you will understand. (p. 191).

Al igual que sus manos –único medio de comunicación para un sordomudo– esta carta no saldrá nunca del bolsillo de la chaqueta de Singer.

Finalmente, la tercera imagen que representa la absoluta soledad con que se caracteriza a cada uno de los personajes, tiene también a Singer como pro-

⁶ Las referencias a la novela corresponden a la edición *The Heart Is a Lonely Hunter* (Harmondsworth: Penguin, 1986).

tagonista. Casi inmediatamente después de su angustiada y frustrante redacción de la carta, el personaje se va a dormir y tiene una pesadilla. En ella (p.192) Singer imagina un paisaje desolado y tenebroso presidido por una escalera en cuya cúspide se encuentra arrodillado su amigo Antonapoulos. Está desnudo y parece adorar un objeto que el narrador no identifica. A continuación, a medio camino entre la cima y el suelo se halla el propio Singer que mira hacia arriba, lo mismo que, a su vez, los otros personajes (Jake Blount, Mick Kelly, Dr. Copeland y Biff Brannon), lo observan a él desde abajo. Tras ellos, una incontable multitud se arrodilla en la oscuridad en oración, posiblemente, a la nada. En este sueño es Singer el que se convierte de nuevo en centro de atracción para el resto. Otra vez son las manos las que cobran importancia convirtiéndose en gigantescos molinos, de magnitud equiparable a la fascinación que irradian pero inútiles como instrumento de comunicación para su propietario.

Todas estas imágenes desaparecen de la película, precisamente porque —como ya hemos señalado— ésta opta por presentar a un Singer menos aislado, más interesado en comprender y ayudar a los demás que el creado por la autora sureña. En la versión cinematográfica, en lugar de la jerarquía dibujada en el sueño del sordomudo (en el que cada figura miraba desde un nivel inferior hacia el objeto de sus inquietudes, colocado en un lugar superior) nos encontramos con una serie de escenas en las que los personajes se alternan en los primeros planos o en las posiciones de superioridad, lo que da una clara sensación de igualdad y fluidez en sus relaciones.

Vemos por tanto que el enfoque fílmico es, sobre todo en ciertos aspectos, más optimista que el novelesco. Por ello y también debido a las limitaciones temporales que la duración de una cinta filmada impone, algunos personajes sufren variaciones en sus caracterizaciones, otros pierden relevancia y otros desaparecen completamente, contribuyendo con ello a la brevedad y «ligereza» narrativa. Éste es el aspecto del que nos vamos a ocupar a continuación, prestando atención a la pareja y al personaje individualizado más sobresalientes.

2.1. *Parejas: John Singer y Spiros Antonapoulos*

En la novela, la manera más evidente de ilustrar el tema de la soledad es mostrar cómo la circunstancia en que tradicionalmente se supone que este aislamiento se combate, la pareja amorosa, está también viciada por la falta de entendimiento entre sus miembros. Dado que la versión filmada pretende darnos una visión más sentimental de las relaciones humanas, es lógico que de ella se eliminen parejas frustradas como la formada por Leroy y Lucille Wilson o se reduzca a la funcionalidad más elemental el papel de los Brannon. En lo que se refiere al dúo más emblemático de la historia, el constituido por John Singer y

Spiros Antonapoulos, éste también sufrirá en su versión cinematográfica las modificaciones que nos disponemos a analizar a continuación.

Tanto en el libro como en la película, la incomunicación que caracteriza la relación de estos dos personajes se ve enfatizada por el hecho de que, aún tratándose de dos sordomudos con un lenguaje común, no consiguen entenderse. El mayor obstáculo parece ser en ambos casos el egoísmo del griego, cuyo mayor afán es entregarse a los placeres de su propio paladar. Sin embargo, el Antonapoulos cinematográfico aparece más animalizado que el literario, lo que acrecienta la magnitud y la generosidad del amor que el John Singer encarnado por Alan Arkin manifiesta por su compañero. A diferencia de la novela, la película muestra a un Singer dispuesto a trasladarse a la ciudad de Jefferson en su obsesión por mantenerse junto a su amigo Antonapoulos. La importancia de este hecho es tal que con él se plantea el verdadero inicio de la cinta. Una vez instalado en su nuevo domicilio, el sordomudo protagoniza junto al griego una escena, la comida en el restaurante, que se resolvía en un breve párrafo en el texto escrito (p. 86). En el film este encuentro de ambos amigos cobra gran importancia, pues en él se dramatizan las insalvables diferencias que separan a Singer de Antonapoulos. Para empezar, la cinta dedica dilatados planos a la sofisticación del local al que presumiblemente acuden a cenar, antes de que Antonapoulos regrese al sanatorio psiquiátrico donde se halla recluido. Con esta insistencia en el refinamiento de un lugar (que ya había aparecido como fondo en la escena de la llegada de Singer a Jefferson) se enfatiza la brutalidad de un Antonapoulos empeñado en engullir plato tras plato, con una glotonería casi obscena. Sólo mediante el estímulo de una caja de dulces (versión blanda de la botella de whisky novelesca) conseguirá Singer apartar a su compañero de la mesa. Ambos personajes acabarán enfrentándose en un taxi en el que el desagradecido griego arranca del ojal de Singer la flor que poco antes le había regalado. Se trata de un episodio crítico que condensa con su dramatismo varias escenas de esta índole de la novela.

2.2. *Personajes individualizados: Mick Kelly*

Al igual que las parejas, la protagonista, Mick Kelly, es un emblema individualizado de la soledad en la novela y en la película. Sin embargo, en esta última la comunicación entre los personajes va a ser mayor y las escenas de acercamiento afectivo van a ganar tanto en dramatismo como en peso narrativo.

Tanto la soledad que caracteriza a Mick, en plena fase iniciática, como el gusto por la música están presentes en la película. Poco antes de su fiesta, el espectador puede observar a una adolescente que apenas sabe utilizar el carmín y se comporta de manera poco femenina. La pubertad se sugiere por el relleno que Mick pone y luego retira de su sujetador. Durante la fiesta el personaje fíl-

mico presenta un aspecto más adecuado, lo que evita el efecto distanciador provocado por la tragicómica descripción literaria. Aquí la precariedad que caracteriza la situación de la familia no se sugiere con el hecho de que Mick tenga que utilizar un vestido de su hermana mayor que incluso le queda grande. Dado que en la película Mick no tiene hermanas mayores, la referencia económica está protagonizada por otro personaje, la hermana de Harry, que estrena un traje mientras que Mick se ve obligada a llevar el mismo que se puso para su graduación. También Bubber, que quiere más comida, sirve para recordar al espectador la escasez de medios de la familia.

La introducción traumática a la sexualidad y la dificultad económica se señalan asimismo en la versión filmada a través de la incorporación de Mick a un nuevo trabajo y una primera relación sexual con Harry. En la película se utiliza la convención del cambio del pelo recogido al pelo suelto para indicar este primer contacto que da paso a la vergüenza. En la escena filmada, Harry vuelve del bosque en el que previsiblemente se ha refugiado por timidez y ambos adolescentes hablan y terminan de vestirse sin mirarse.

Al final del film, comprobamos que la iniciación se ha completado en un primer contacto con el amor, la muerte y la necesidad de ganarse el sustento. Mick, vestida de luto, adquiere un aspecto más maduro y dice al Dr. Copeland que la llame «Margaret». El recurso del cambio de nombre como indicativo de un paso hacia la madurez aparecía en la novela, donde era «Bubber» quien pasaba a llamarse «George», una vez que un accidente con una escopeta le obligaba a madurar prematuramente.

Esta escena final de la película se cierra con Mick y Copeland estrechándose las manos, una blanca y una negra, lo que contribuye a limar asperezas en lo relativo al escabroso asunto de las relaciones interraciales.

Conclusión

Como ya hemos señalado en repetidas ocasiones, en el momento de la realización de la película, la situación política y socioeconómica del Sur y de los Estados Unidos había variado lo suficiente como para no encajar con las reflexiones y penurias descritas en la novela de Carson McCullers. Esta circunstancia, añadida al hecho de que el director del film hubiera decidido ubicarlo en la misma fecha de la facturación del mismo, dio lugar a las modificaciones que hemos venido relatando con respecto al tema central del texto, la soledad, y a los personajes encargados de desarrollarlo. También hemos de achacar a este cambio la casi desaparición de un asunto de vital trascendencia en la novela como lo era la denuncia social. Sin embargo, hemos comprobado que la cuestión racial seguía teniendo plena vigencia en los años sesenta y no por ello se dejó de emplear en el film la misma pauta de dulcificación y setimen-

talización que se había utilizado para los temas de la injusticia y la desigualdad económica. En cuanto a asuntos como el marxismo, la revolución social o la reforma laboral, efectivamente se habían visto modificados pero no eliminados del panorama ideológico de 1968. Con respecto a estos dos temas, hemos de añadir que en la obra literaria, Jake Blount y el Dr. Copeland se convertían en enfrentados representantes de la denuncia y la rebeldía frente al sistema establecido. Tanto la situación en los Estados Unidos como el orden mundial en general se criticaban extensamente a través de los parlamentos de ambos personajes y de las intervenciones y las descripciones ofrecidas por el narrador. Todo ello se reduce a insinuaciones e incluso chanzas relativas al desequilibrio económico y social en la versión cinematográfica. En ésta, al espectador se le sugiere indirectamente que existe un cierto contraste entre la lujosa casa de Harry (cuya hermana dispone de un piano) y la limitada morada de Mick (que sueña con poder tocar ese instrumento musical). En cuanto a las referencias al sindicalismo y al comunismo, éstos se ven minimizados a través de una broma de Bubber, que dice haber formado un sindicato para comprar petardos con dos amigos.

Es, por tanto, evidente que la película ofrece una representación más sentimental y menos agria de la realidad circundante. En ella, se abandonan las múltiples facetas de la casi absoluta incomprensión y desesperanza con que la autora sureña quiso pintar a su tierra natal y a sus habitantes. Tanto las ideas subversivas de los beats y los hipsters como el «efecto revolucionario» que James Monaco atribuye al texto filmado quedan así neutralizados: lo que este producto de masas nos ofrece es una (per)versión sentimental, conciliadora y esperanzada de la obra de una autora que mostraba poca fe en el futuro de la humanidad. Partiendo de este hecho, es tarea encomendada a cada uno de nosotros, los espectadores, hacer nuestra particular interpretación del mensaje trasladado a la pantalla.