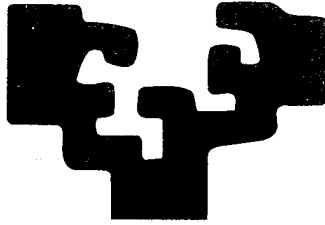


eman ta zabal zazu



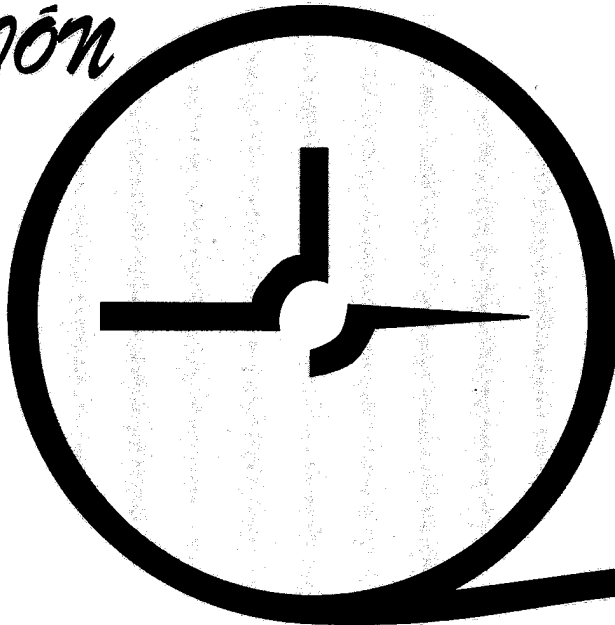
universidad  
del país vasco

euskal herriko  
unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA  
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI SAILA

TRASVASES CULTURALES:  
LITERATURA  
CINE  
TRADUCCIÓN

2



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

Edita: FACULTAD DE FILOLOGIA  
Dpto. Filología Inglesa y Alemana  
Imprime: EVAGRAF, S. Coop.  
Alibarra, 64 - Vitoria  
D. L. VI - 187 - 1997  
I.S.B.N. - 84-600-9413-8  
Vitoria-Gasteiz 1997

**THE HEART IS A LONELY HUNTER:  
UN PARADIGMA DE TRANSFERENCIA CULTURAL Y LITERARIA**

**Inmaculada COBOS FERNÁNDEZ**

CES. Ramón Carande. U. Complutense

Este trabajo analiza un ejemplo de transferencia cultural entre literatura y cine. Es un tema que ha suscitado multitud de interpretaciones desde los comienzos del cine. Las adaptaciones literarias han sido consideradas con frecuencia desde el punto de vista purista del crítico literario que a menudo ha subrayado las inevitables transformaciones que conllevan las adaptaciones ignorando la diferencia radical que existe entre los dos medios escrito/ visual. No obstante, escritores como Tolstoy, James Joyce o Virginia Woolf se mostraron fascinados por el cine y por las múltiples posibilidades que este nuevo medio traía consigo. Parte de su atracción probablemente tenía que ver con la intuición de que el cine les podía liberar de lo que ellos vieron como las responsabilidades más tediosas del novelista (la narración de historias, la observación detallada de la cotidianidad, el entretenimiento) y permitirles dirigir la novela por otros caminos mucho más interesantes como son la experimentación lingüística o la complejidad psicológica.

Asimismo, el cine ya desde sus comienzos tuvo sus detractores por considerarlo un arte menor en sí mismo. Por ejemplo, D. H. Lawrence y George Orwell (Sinyard 1986, vii) pensaban que el cine era un medio que estandarizaba la cultura popular y que a su vez esclavizaba el arte a la industria y a los gustos más bajos de las masas populares. El cine para ellos estaba enfrentado con los libros y con el alfabetismo y la cultura en general. Actualmente, no podemos negar que ambas actitudes frente al cine tienen su parte de razón. Es más, la industria del cine ha llegado a tal desbordamiento en el que podemos afirmar, junto a esta última visión, que gran parte de las películas apelan a ese instinto (no tan estimulante) de las masas que mencionaban D. H. Lawrence o G. Orwell.

Desde esta doble vertiente, intentamos analizar la adaptación al cine de la novela más aclamada de la escritora norteamericana Carson McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter* (1940). La película se realizó en Estados Unidos en 1968 por el director neoyorquino Robert Ellis Miller. La historia tiene lugar en una pequeña ciudad del estado de Georgia en los últimos años de la década de los treinta. Los protagonistas de la novela son personajes aislados con inquietudes aparentemente distintas entre sí pero con un vínculo que les une, la comprensión que a todos ofrece Mr. Singer que, paradójicamente, no puede escucharles por ser sordomudo.

Los aspectos culturales que aparecen en la novela y que se reflejan en sus personajes como ejemplos de su época histórica siguen siendo válidos en la década de los años sesenta, cuando se realizó la adaptación. Mick Kelly, la joven adolescente que sueña con su realización personal a través de la música; Jake Blount, adicto a la bebida y con inquietudes sociales; Dr. Benedict Mady Copeland, doctor de raza negra que sueña con los derechos civiles para su pueblo; Biff Brannon, dueño de la cafetería y observador del resto de los personajes al igual que Mr. Singer. En conjunto, los personajes, tanto en la novela como en la adaptación cinematográfica, participan de unas preocupaciones sociales evidentes. Mick Kelly desde su inconsciencia adolescente nos introduce, entre otros, en los problemas económicos y en las consecuencias que traen consigo para las ambiciones profesionales en especial de las mujeres.

De forma similar, Jake Blount y Dr. Copeland plantean conflictos sociales y raciales desde la madurez personal y, por tanto, de una forma mucho más explícita. En los capítulos que vierten sus puntos de vista, la narración adquiere una mayor complejidad conceptual, repleta de ideas tomadas del marxismo o de los derechos civiles de los negros, por otra parte casi olvidados en una época de incertidumbre política ante la inminente entrada de Estados Unidos en la segunda guerra mundial en 1941.

Como hemos mencionado, Mick Kelly encarna las aspiraciones de una joven adolescente en una pequeña ciudad del estado sureño de Georgia. Muy pronto en la novela y en la adaptación cinematográfica se adivina esa imposibilidad de cumplir los deseos de Mick. El entorno de pobreza familiar, los modelos de mujer tradicional o el provincialismo que rodean a la joven son factores que impiden una trayectoria de éxito personal. En relación a las heroínas de las novelas de Carson McCullers, Louise Westling (1985, 110) afirma que son personajes que, rodeados por el oropel de la vida cotidiana de las ciudades modernas del sur de Estados Unidos, parecen existir en un vacío, alienadas de los escasos modelos de feminidad disponibles.

La madre de Mick Kelly apenas tiene importancia en la novela y sólo aparece para imponer tareas del hogar relacionadas con el cuidado de los hijos o en lo relativo al control del dinero en la familia. La imagen de la madre, por otra parte, coincide con las expectativas de la mujer de la época. Catharine Stimpson (1971, 623) señala, refiriéndose a la época en que se escribió la novela, y a la reticencia de los estados del sur de apoyar los derechos civiles raciales y de la mujer; "It is hardly coincidence than the most aggressively racist regions are those most rigidly insistent upon keeping women in their place, even if that place is that of ornament, toy, or statue". En este sentido, la adaptación cinematográfica subraya este aspecto de forma más evidente. La madre no ve con buenos ojos los deseos de Mick de estudiar música y de comprarse un piano y, cuando la familia atraviesa apuros económicos, la madre no duda en recordar a Mick que lo que tiene que hacer es encontrar un trabajo, casarse y tener hijos. El per-

sonaje de la madre es apenas creíble por su rigidez que contrasta en el libro con la presencia de la cocinera, Portia. El vigor y la compasión de Portia ofrecen la única guía adulta para Mick y sus hermanos más pequeños. En la película la función de Portia la realiza el padre de Mick, de carácter compasivo y conciliador en claro contraste con la madre.

Al comienzo de la novela, Mick Kelly aparece con rasgos que pretenden destacar su apariencia masculina. Tanto la ropa como los gestos y aptitudes alejan a Mick de la perfección de una "southern belle". Mick viste pantalones cortos y le gusta andar por las calles por la noche, rechaza los gustos de las chicas de su edad y opta en cambio por la música y la amistad de hombres adultos, Biff Brannon y en especial Mr. Singer. Tanto en el libro como en la adaptación, se subraya precisamente la decepción de Mick cuando pretende adoptar ropa y gestos de "mujer". Esta "transformación" tiene lugar cuando decide hacer una fiesta en su casa para sus compañeros de colegio. Mick decide disfrazarse para relacionarse en sociedad y por ese motivo parece autoengañarse frente a la nueva imagen de mujer frente al espejo. Después de maquillarse, Mick "lifted up her chin and half-closed eyes like a movie star. Slowly she turned her face from one side to the other. It was beautiful she looked- just beautiful" (McCullers 1940, 91) No obstante, se da cuenta pronto de que es una imagen falsa con la que se siente incómoda; "She didn't feel like herself at all. She was somebody different from Mick Kelly entirely" (91) Mick aparece en la fiesta como un capullo, transformada en la mujer convencional con un vestido de mayor, un peinado con rizos, tacones altos y maquillaje (Westling 1985, 117). Se convierte en una caricatura de si misma. Sin embargo, la película refleja las contradicciones de Mick con respecto a su "disfraz" de mujer, pero no ridiculiza en ningún momento a Mick que sigue conservando su aspecto ingenuo.

La fiesta es de gran importancia en la trayectoria de Mick y de las aspiraciones para la mujer que se postulan tanto en la novela como en la película. Para Mick, la fiesta constituye un primer contacto con la realidad social para la cual ella tiene que adoptar una imagen que, en el fondo, no aprueba. La fiesta es su primera aceptación de la condición de la mujer en la sociedad. Después del fracaso de la fiesta por la irrupción de un grupo de golfos que distraen toda la atención de los invitados, Mick se siente humillada y decide que es demasiado mayor para usar pantalones cortos; "She was too big to wear shorts any more after this. No more after this night. Not any more" (99) A partir de este momento, Mick renuncia a la libertad de la infancia caracterizada por la asexualidad y la escasa diferenciación de género. El rechazo de la ropa masculina es un símbolo de la transformación de Mick en una "señorita".

En el transcurso de un año, Mick se siente atrapada en el mundo de los adultos. Por un lado, se ve forzada a abandonar las clases de música y comienza a trabajar en una tienda para ayudar a su familia. Por otro lado, tiene la primera experiencia sexual con su amigo Harry Minowitz de la que se

arrepiente. El sexo para Mick es otro símbolo de la entrada en el mundo de los adultos. Ella se deja llevar por Harry puesto que considera inevitable su madurez. Todos estos factores se unen al suicidio de su mejor amigo, Mr. Singer, que ella misma descubre en su propia casa. En la película se subraya la muerte de Mr. Singer como punto de unión entre los personajes. La escena final nos sitúa en el cementerio en el cual se encuentran Dr. Copeland y Mick en el recuerdo de su amigo común.

En la novela, el final adquiere mayor complejidad. Con respecto a Mick, no es sólo relevante, tal y como nos indica la película, el hecho de que pierda un amigo de forma tan trágica, sino que se ve envuelta en una serie de contradicciones a las que se encuentra abocada por su trabajo en Woolworth's. Es crucial al final de la novela la renuncia a sus aspiraciones musicales; "But now no music was in her mind... It was like she was shut out from the inside room. Sometimes a quick little tune would come and go- but she never went into the inside room with music..." (301) En el último capítulo referido a Mick hay una crítica implícita a la situación de pobreza que fuerza a Mick a trabajar con tan sólo catorce años y a la renuncia de cumplir sus sueños musicales; "Woolworth's wasn't the same as school...now she was always tired. At home she just ate supper and slept and then ate breakfast and went off to the store again... It was like she was cheated" (301-2)

En la novela, los monólogos interiores de Mick, al igual que ocurre con los demás personajes, muestran una gran versatilidad y complejidad en su evolución. La casi ausencia de diálogos en la novela ofrecen una indudable dificultad para realizar un guión apto para el cine. Sin embargo, la película capta aspectos tan importantes en la novela como la transformación de Mick, la decepción de su primer contacto sexual, su pasión por la música o la amistad de carácter intuitivo con Mr. Singer.

Si Mick representa un nuevo modelo de mujer para la época, los personajes Jack Blount y Dr. Copeland nos recuerdan las agitaciones sociales y raciales, estrechamente asociadas a la época de la Gran Depresión (1929-1939) en Estados Unidos. La pobreza que de ello se deriva aparece tanto en la novela como en la película. La cámara recorre los barrios más pobres de una ciudad sureña mostrando los ghettos y las muchedumbres de gente desocupada deambulando por las calles. Jake Blount se hace eco de este problema cuando, en una agitada conversación con Dr. Copeland, le expresa las injusticias sociales que sufre en especial, "The strangled South. The wasted South. The slavish South" (254). Pone de manifiesto la paradoja existente entre la riqueza y los principios de libertad de Estados Unidos con la realidad; "And what has come of that start? There are corporations worth billions of dollars—and hundreds of thousands of people who don't get to eat. And...the exploitation of human beings..." (254)

*The Heart is a Lonely Hunter* manifiesta con claridad el contraste entre el sueño americano tal y como se manifiesta en los discursos de sus dirigentes<sup>1</sup> con

la realidad de la pobreza y del racismo. Por otra parte, Dr. Copeland representa en la novela la dignidad de la raza negra. Gracias a la educación recibida y a su profesión, ha conseguido superarse a sí mismo en una sociedad que favorece la segregación racial. El retrato de C. McCullers ofrece un reflejo agri dulce si lo comparamos con otros escritores. Richard Wright, en la introducción a su novela *Native Son* (1940), expone con mayor realismo la situación de los negros en el sur; "In Dixie there are two worlds, the white world and the black world... This separation was accomplished after the Civil War by the terror of the Ku Klux Klan..." (xi) De hecho, de acuerdo con R. Wright, el problema racial no había cambiado sustancialmente en el ambiente rural, "In the main, this delicately balanced state of affairs has not greatly altered since the Civil War, save in those parts of the South which have been industrialized or urbanized" (xii).

Dr. Copeland se hace eco de este problema y piensa que todavía no se ha avanzado por este camino; "So far as I and my people are concerned the South is Fascist now and always has been" (256) A pesar de su adaptación al mundo de los "blancos", todavía sufre el racismo. Este elemento se refleja de forma sutil pero impactante en la adaptación al cine. Con tan sólo una escena se llega a apreciar la situación de los negros cuando rompen la barrera de la segregación. Dr. Copeland intenta concertar una cita con el juez del distrito en relación con la tortura de Willie, el novio de su hija Portia. Cuando llega al juzgado, todos le miran fijamente y después de hacerle esperar durante mucho tiempo, no se le concede la visita, lo cual suscita las risas maliciosas de todos los que están en la sala de espera.

La adaptación de Robert E. Miller de la novela *The Heart is a Lonely Hunter* (1968) no es una mera coincidencia. Al igual que otras películas de la época donde también el fenómeno racista es importante,<sup>2</sup> *The Heart is a Lonely Hunter*, responde a un período de agitación social marcada por acontecimientos como el desgaste de la guerra del Vietnam y el movimiento a favor de la paz de 1967, las protestas de los negros, los movimientos feministas o el asesinato de Martin Luther King en 1968. Catharine Stimpson apunta en 1971 el fracaso de la integración tanto de negros como mujeres en la cultura predominante, a pesar de un mayor desarrollo económico; "The development of an industrial economy... has not brought about the integration of women and blacks into the adult male culture" (1970, 623) En 1966, el senador Robert F. Kennedy (asesinado en 1968), en un discurso dirigido al senado, muestra su preocupación por los problemas de las ciudades y, en especial, por los ciudadanos menos privilegiados. En relación a la población negra, R. Kennedy señala; "Segregation is becoming the governing rule... Unemployment of Negro youths nationally is over 25%... Education is segregated, unequal, and inadequate... Infant mortality in the ghettos is more than twice the rate outside" (Hofstadter 1969, 502).

*The Heart is a Lonely Hunter* es una obra difícil de llevar a la pantalla. La ausencia de diálogos junto con la complejidad de los pensamientos de los perso-

najes convierten la tarea de la adaptación, una vez más, en un trabajo de crítica o interpretación literarias. Y aunque Robert E. Muller resume y acorta sustancialmente el argumento de la novela, consigue extraer su esencia basada en la soledad y en la innata dignidad de todos los seres humanos, con independencia de su raza, sexo, o afiliación social.



## NOTAS

<sup>1</sup> En el mismo año en que se publica el libro (1940), los alegatos en defensa de la libertad del individuo y en contra del fascismo del presidente F.Roosevelt, muestran la preocupación ante la extensión del conflicto mundial. La neutralidad de Estados Unidos se rompe con su entrada en la guerra en 1941.

<sup>2</sup> De forma similar, la película de Norman Jewison *In the heat of the night* (1967), expone de forma nítida y con grandes dosis de realismo, la opresión racista de los negros en el estado de Mississippi.

**BIBLIOGRAFIA**

Girón Echevarría, L.Gustavo (1991), "Dialect Variation in *The Heart is a Lonely Hunter*", *Atlantis* XIII, November, 103-109.

González Groba, Constante (1994), "The Intolerable Burden of Femininity in Carson McCullers' *The Member of the Wedding* and *The Ballad of the Sad Café*" *Atlantis* XVI, May-November, 133-148.

Hofstadter, Richard. Ed. (1969), *Great Issues in American History. From Reconstruction to the Present Day, 1864-1969*, New York, Vintage Books.

McConnell, Frank (1979), *Storytelling and Mythmaking. Images from Film and Literature*, New York, Oxford University Press.

McCullers, Carson (1940), *The Heart Is A Lonely Hunter*, New York, Bantam Books.

Miller, Robert E., dir. (1968), *The Heart Is A Lonely Hunter*, Warner Brothers.

Sinyard, Neil (1986), *Filming Literature. The Art of Screen Adaptation*, London, Croom Helm.

Stimpson, Catharine (1971), "'Thy Neighbor's Wife, Thy Neighbor's Servants': Women's Liberation and Black Civil Rights", *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*. Eds. Vivian Gornick & Barbara K.Moran, New York, The New American Library, 622-657.

Westling, Louise (1985), *Sacred Groves and Ravaged Gardens. The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers, and Flannery O'Connor*, Georgia, University of Georgia Press.

Wright, Richard (1940), *Native Son*. New York, Harper & Row Publishers.