

Flannery O'Connor, de la escritura a la pantalla

In

María Caballero Wangüemert (ed). *Mujeres de Cine. 360° alrededor de la cámara*
Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2011.

Guadalupe Arbona

Maria do Rosário Lupi Bello

Nacida el 25 de marzo de 1925 en el sur de los Estados Unidos de América, en Savannah, Flannery O'Connor publicó su primer cuento, «The Geranium», con 21 años, en la revista *Accent*, y rápidamente obtuvo fama y el reconocimiento de ser una de las figuras con más talento del mundo de las letras de su tiempo y región. En 1938, su familia se trasladó a Milledgeville, capital entonces del estado de Georgia, donde Flannery pasó a vivir casi todo el resto de su vida, una vez que se le diagnosticó, siendo todavía joven, la misma enfermedad que causó la muerte prematura de su padre, el lupus, enfermedad que fue el origen de su fallecimiento antes de cumplir los 40 años de edad. Descrita como una persona tímida y dulce, de pocas palabras, pero manifestando ser «a woman who knows her own mind», la escritora tenía un sarcástico sentido del humor, que usaba tanto consigo misma como con los demás. Cuenta Rosemary Magee (2000 viii), editora de una serie de entrevistas, *Conversations with Flannery O'Connor*, a propósito de la pasión de la escritora por las aves, primero por las gallinas y después por los pavos reales:

When she was a child she owned a chicken that became known for its ability to walk backwards. Pathé News traveled to Milledgeville to capture on film this unusual bird and its young owner. O'Connor liked to conclude the telling of the story in this way: "Since that big event my life has been an anti-climax".

Durante su corta vida, la escritora publicó dos novelas, *Wise Blood* (1948-49; 1952)¹ y *The Violent Bear it Away* (1960), una colección de cuentos titulada *A Good Man Is Hard to Find, and Other Stories*, publicada en 1955, y dio una serie de entrevistas a varios periodistas, autores de programas de televisión y de radio, etc., muchas de las cuales llegaron a ser recogidas posteriormente. En 1965, un año después de su muerte, vio la luz una colección de cuentos *Everything That Rises Must Converge* y en 1979 una colección de cartas que se recogieron bajo el título *The Habit of Being*. Las obras de la escritora se publicaron en otros países, y en los EE UU se hicieron colecciones más completas de sus cuentos, así como una edición de *Collected Works* en

1 Primero salieron algunos capítulos sueltos en diversas revistas, antes de la publicación global de la novela. La obra fue acogida inmediatamente como un texto de gran valor literario, y se vendió no sólo en los EE. UU., sino también en Inglaterra, y se tradujo y vendió en Francia. En 1979, John Huston realizó una película homónima basada en la novela.

1971². Europa ha empezado a descubrir, poco a poco, todo el potencial literario de esta gran escritora americana³ y la lucidez de sus ensayos y conferencias, en los que se percibe tanto un pensamiento de una claridad y pertinencia geniales, como una aguda conciencia de su misión como artista.

En 1957, estando todavía viva la escritora, se hizo la primera adaptación al cine de una de sus obras: el cuento «The life you save», dirigida por Herschel Daugherty y protagonizada por Gene Kelly. Los años 70 del siglo XX verán llegar a la pantalla de la televisión y del cine algunas narraciones basadas en creaciones de Flannery O'Connor: *Good Country People* (1975), *The River* (1976), *A Circle in the Fire* (1976), *The Displaced Person* (1977) y, en 1979, John Huston adaptará una de sus novelas, *Wise Blood*. En este artículo nos proponemos analizar el porqué (y el cómo) de este interés de los directores por la escritura de Flannery, con base de estudio el caso de las adaptaciones de la novela *Wise Blood* y de dos cuentos de los años setenta, *The life you save*, y la más reciente *The Displaced Person*.

Wise Blood es considerada por muchos su obra maestra, mientras que el cuento «Parker's Back» suele decirse que es el mejor de todos – aunque la escritora haya dicho que prefería la *short story* «The Artificial Nigger» (que no se han adaptado al cine). De *Wise Blood* dijo la escritora, en una nota a la segunda edición, de 1962: «It is a comic novel about a christian *malgré lui*, and as such, very serious, for all comic novels that are any good must be about matters of life and death»

2 Este volumen recibió, en 1972, el *National Book Award*. La escritora recibió, en vida, diversos premios literarios y becas de estudio, que le permitieron avanzar con sus trabajos académicos y de ficción. Entre ellos, se encuentran la beca dada por el *National Institute of Arts and Letters* en 1957 y la que le ofreció la *Ford Foundation* en 1959. Recibió en tres años diferentes el Premio O'Henry y fue galardonada por el St.Mary's College y el Smith College, al final de su vida.

3 En España se publicaron a finales de los años 60 y principios de los 70 las dos recopilaciones de cuentos de la autora: en 1968, *Las dulzuras del hogar* en la editorial Lumen y traducida por Vida Ozores, recoge los relatos de *Everything That Rises Must Converge*. En 1973 la misma editorial publica *Un hombre bueno es difícil de encontrar* (*A Good Man Is Hard to Find*) que responde a la primera recopilación de cuentos de la autora y cuya traducción es de Marcelo Covián. También existen traducciones de sus novelas: la traducción de *Wise Blood*, editada por Manuel Broncano en Cátedra Letras-Universales en 1990; la traducción de *Sangre sabia* es de Broncano y Santoyo. Además hay versión de *The Violent Bear it Away* que se tradujo al español como *Los profetas* por José Luis Giménez Frontín, se editó en Lumen en 1986. Ya en el siglo XXI y gracias a las nuevas traducciones y ediciones de la editorial Encuentro se produce una recuperación de su obra: *El negro artificial y otros escritos* es del año 2000, la edición es de Guadalupe Arbona y la traducción de María José Ramos Calero; en 2006 una segunda traducción de cuentos, se tituló *Un encuentro tardío con el enemigo* está precedida por un prólogo-coloquio de Guadalupe Arbona con José Jiménez Lozano y la traducción es de Gretchen Dobrott. En 2007, se traducía por primera vez la colección de ensayos *Misterio y maneras* por Esther Navío y la edición es de Guadalupe Arbona. Además en Sígueme se traducían sus cartas también por primera vez: *El hábito de ser* (Salamanca, 2004). Al hilo de estas recuperaciones, Lumen editó los *Cuentos completos* en 2006 con las mejorables traducciones de su fondo editorial.

En Portugal la primera traducción es de 1996, en Publicações Dom Quixote: *Antologia Indispensável*; se trata de una selección de cuentos, la traducción y la introducción son de Clara Pinto Correia. A esta primera traducción siguen dos ediciones de la editorial Cavallo de Ferro: *Um bom homem é difícil de encontrar* y *Tudo o que sobe deve convergir*, de 2006 y 2007 respectivamente. La traducción es también de Clara Pinto Correia. La primera novela, *Sangue Sábio*, se publica también en 2007, la traducción es de Nuno Batalha. La segunda novela, *O Céu é dos violentos*, es de 2008, la traducción de Luís Coimbra. Recientemente en la misma editorial, en Junio de 2010, se recuperan los primeros relatos de la autora en *O Gerânio – Contos Dispersos*, la traducción es de Luís Coimbra y reúne, por primera vez, en una edición, todos los cuentos de la escritora.

(O'Connor 2000 xiii). Sus historias van desde las ideas tan sorprendentes e inusuales de esta novela, en la que un pastor hace de todo para establecer la «Iglesia sin Cristo», hasta la historia de una joven cuya pierna de madera es robada por el chico con quien se propone comenzar una relación de amor («Good Country People»), pasando por la narración del asesinato de toda una familia por un criminal en libertad («A Good Man Is Hard to Find»), o por el drama de un hombre obsesionado con los tatuajes que intenta conquistar a su propia mujer puritana, grabando en su espalda el rostro de Cristo («Parker's Back»). Flannery O'Connor era una mujer de ideas claras y seguras. En el universo rural, masculino y protestante del Sur de los Estados Unidos de América, ella, mujer joven, culta y católica, supo imponerse por la inteligencia de sus posiciones y el genio de su producción literaria, que no ha dejado de crear polémica, por su total rechazo a un supuesto moralismo «dulce» de quienes buscaban el esperado *final feliz* en a sus historias crudas, a veces violentas y a menudo caracterizadas por el esbozo de personajes extraños y situaciones «grotescas», con sabor sureño:

Era una correcta señorita del sur que con una fuerza feroz mostraba la tragedia del racismo; era una materialista amante de los sentidos y no podía vivir sin el misterio; era católica pero su escritura les parecía –y parece– demasiado drástica y violenta a muchos católicos; Flannery O'Connor nos ha dejado la crítica más cómica sobre el sur de los EE UU y, al mismo tiempo, ha colocado a sus figuras en el abismo de la gracia o la redención. En este sentido, Harold Bloom situaba la intensidad de sus historias en una arrebatadora potencia cómica en alianza con la segura certeza de la fe. (Arbona, 2007: 43)

Su fuerza provenía de una permanente certeza de razones para cada gesto estético o decisión tomada. A quien la interrogaba sobre este conjunto de opciones, respondía que le movía una concepción del arte que perseguía una verdadera representación de la realidad (Fitzgerald 1997: 40), a través de la defensa de los rasgos específicos de su propia sensibilidad sureña:

When we look at a good deal of serious modern fiction, we find this quality about it that is generally described, in a pejorative sense, as grotesque. Of course, I have found that anything that comes out of the South is going to be called grotesque by the Northern reader, unless it is grotesque, in which case it is going to be called realistic.

Así al hablar de las características de la literatura del Sur de los EE. UU., Flannery O'Connor destacaba sobre todo la fuerza de su tradición narrativa: «The Southerner possesses a story-telling tradition [...] When a Southerner wants to make a point, he tells a story; it's actually his way of reasoning and dealing with experience».

Flannery podría haber dicho, en otras palabras, que la narración es la forma, siempre privilegiada por los sureños, de «conocer» la realidad, el sentido y el significado de lo real. De hecho, la raíz sánscrita de la palabra, *gnâ*, significa precisamente conocer, y de ella provienen palabras como «narrar» y «narrador» (aquél que conoce). Esta noción, subrayada por la escritora, forma parte de una concepción de la vida entendida como «contable», es decir, que puede representarse a través de ese modo verbal que ofrece visibilidad al tiempo, a través de la realización

y la secuencia de sus índices sensibles: los acontecimientos⁴. Es precisamente aquí donde surge el acercamiento inevitable entre la literatura narrativa y el cine, acercamiento que alienta el deseo de adaptar las historias de Flannery O'Connor a la pantalla: no tanto, como muchos afirman, por el hecho de que el cine «aprovecha» la creación de imágenes de la literatura, dándole una forma directamente perceptible (y, por lo tanto, de alguna manera simplificando la narración, para hacerla más directamente accesible), sino sobre todo por el hecho de que tanto la ficción narrativa como el cine son medios de comunicación profundamente dependientes del fluir del tiempo en cuanto secuencia causal de acontecimientos, *formas de visibilidad de la transformación a que da origen la temporalidad*. El arte de la narración no puede reducirse a una mera «estrategia» de comunicación para organizar el supuesto caos de la existencia, sino que es (ya sea por medios exclusivamente verbales o a través de esta forma mixta que es la representación cinematográfica) forma «tangible» de conocimiento, en la medida en que trae a la superficie un misterioso orden que preside la secuencia causal de los acontecimientos.

De hecho, al examinar el caso de las adaptaciones cinematográficas, uno de los fenómenos culturales de mayor impacto hoy en día, se observa a menudo la tendencia a referirse al paso de la naturaleza «abstracta» de la palabra al valor «concreto» de la imagen de la película - como si a la literatura le tocase «pensar» el mundo y a las películas «mostrarlo». Sin embargo, esta comparación carece de precisión y de fundamento real, no sólo porque la palabra es el elemento predominante del cine mismo, sino también porque la palabra narrativa es, ante todo, como afirmaba Roman Ingarden, «intuición imaginaria», sugerencia de visibilidad; o, como diría Joseph Conrad, lo que el escritor de ficción quiere es que el lector «vea», que sea capaz de dar forma corporal a los conceptos leídos y, de esta manera, pueda comprender su significado oculto. Es a este deseo, a este tipo de «petición» manifestada por el lector de ficción, cuentos y novelas a la que el director – él mismo lector – responde, eligiendo una forma sensible que permite volver a presentar al espectador la experiencia que él mismo vivió.

⁴ La centralidad del acontecimiento en la narrativa de Flannery O'Connor aparece comentada en el prólogo-coloquio de Guadalupe Arbona y José Jiménez Lozano a la edición de cuentos española *Un encuentro tardío con el enemigo* (2006). Además se señala como lo que corresponde al acontecimiento inserto en el texto es la experiencia que procura: “*La extraordinaria confianza que Flannery O'Connor tiene en la literatura, le lleva a concebirla como un suceso posible para cualquiera; Comparte usted esta confianza en la obra de arte, capaz de despertar la experiencia? ¿Qué tipo de experiencia despierta? ¿Qué cree que nos hace volver los ojos a un libro esperando encontrar algo? ¿Qué nos puede suceder? ¿Qué revela de nosotros mismos?* Desde luego, lo que buscamos, al leer narración, es vivir otras vidas que no son la nuestra, lo cual es naturalmente una verdadera experiencia. (...) La experiencia de lo que acontece en el cuento es toda una aventura que puede resultar para nosotros un desastre (...) Aunque también una maravillosa estancia en el Edén, puede tener, igualmente, sus consecuencias imprevisibles, y también desarticuladoras de nuestro yo. Kafka dice que sólo merecen ser leídos los libros que nos dan un hachazo en la cabeza; y, si los huimos, es que no queremos aventurarnos, no sea que nos ocurra algo. (...) Lo que sabemos de antemano y como por instinto, es que, en la escritura narrativa, nos arriesgamos a que nos *acontezca algo*, de seguro. Y ciertamente, lo que sucede es que, si no nos acercamos a ella, es porque, o no tenemos ansias de vivir más vidas, ni tampoco de poner en jaque la nuestra, porque no queremos que nos acontezca nada, o porque no tenemos, efectivamente, esperanza de que pueda acontcernos nada. Como si ya estuviera todo concluso en nuestra vida, en el horizonte de lo meramente dado”, pp. 30-31.

Flannery O'Connor era muy consciente de esta dimensión concreta y «vivencial» de la narrativa literaria y del peligro de la identificación de esa escritura con un discurso abstracto, con un debate ideológico. No había nada, en su opinión, más contrario al espíritu de la narración que la abstracción pura. En eso identificó el error más común que cometen los aspirantes a escritores (Fitzgerald 1997: 67 68)⁵:

The world of the fiction writer is full of matter, and this is what the beginning fiction writers are loath to create. They are concerned primarily with unfleshed ideas and emotions. They are apt to be reformers and to want to write because they are possessed not by a story but by the bare bones of some abstract notion. They are conscious of problems, not of people, of questions and issues, not of the texture of existence, of case stories and of everything that has a sociological smack, instead of with all those concrete details of life that make actual the mystery of our position on earth.

Para ejemplificar la virtud opuesta, la del escritor verdadero, O'Connor citaba, entre otros, a Flaubert, poniendo el ejemplo de una escena en la que Emma Bovary tocaba el piano, mientras que por la ventana abierta se escapaban las notas musicales y hacían pararse al funcionario judicial que pasaba por la calle, que llevaba hojas en las manos y zapatillas de rayas en los pies. Y añadía: «It's always necessary to remember that the fiction writer is much less *immediately* concerned with grand ideas and bristling emotions than he is with putting list slippers on clerks» (Fitzgerald 1997: 69 70). En otro lugar, destacaba con su lúcida ironía típica: «The fact is that the materials of the fiction writer are the humblest. Fiction is about everything human and we are made of dust, and if you scorn getting yourself dusty, then you shouldn't try to write fiction» (Fitzgerald 1997: 68).

O'Connor no se cansaba de decir que la literatura es «*incarnational art*», es decir, consiste en una representación artística cuya marca distintiva consiste en atribuir «carne», forma, visibilidad, a la experiencia humana⁶. Esta afirmación no tiene nada que ver con una cuestión de especificidad del estilo o del género literario, o de una preferencia personal. Revela, sin embargo, fuertes implicaciones a nivel estético y existencial, porque pone de relieve una concepción particular del arte y de la existencia, así como la conciencia del valor icónico de las palabras, su capacidad de revelar la esencia de la realidad. Paul Ricoeur hablaba del «aumento icónico de la realidad» que

5 Sally y Robert Fitzgerald eran dos estudiosos y literatos católicos, de quienes Flannery O'Connor se hizo gran amiga durante su permanencia en Nueva York, en 1949.

6 Esta concepción del arte permite una riqueza de la visión: “Así, definir el origen de la escritura como algo que nace de la visión implica que el proceso de creación literaria comienza por uno de los sentidos del sistema perceptivo, la vista (...) Ahora bien, por realismo no entiende la descripción de la realidad en su veracidad y la captación analítica de sus detalles. La visión de lo real de la que se alimenta su obra se refiere a aquella que implica un modo de acercamiento a las cosas a través de un impulso interior, la fuerza creativa de la autora, que se mide con la visión de la realidad de los lectores, y que genera un mundo imaginario grotesco. Ella sabía que «la vida en Georgia no es en absoluto como yo la pinto, que los criminales fugados no vagan por las carreteras exterminando familias, ni los vendedores de biblias merodean al acecho de chicas con patas de palo». ¿Cuáles son, entonces, las claves del realismo de Flannery O'Connor? (...) Flannery O'Connor considera que «el realismo de cada uno dependerá de la visión que tenga del alcance último de la realidad». Uno y otro coinciden, por tanto, en que la riqueza de la historia de la literatura está en ese elemental empeño de «fabular» a partir de la interpretación/concepción que se tenga de la realidad (cfr. Arbona, Guadalupe, “Flannery O'Connor o la libertad de la escritura”, en *Letra de mujer*, Madrid, Ed. Laberinto, 2007, pp. 43-61).

tanto la pintura como la escritura pueden realizar, revelando una realidad más real que la realidad habitual, en la medida en que las representaciones de este tipo no realizan una simple reduplicación de la realidad, sino que más bien producen una metamorfosis estética, que muestra la naturaleza de la realidad. Escribir es, en este sentido, re-escribir la realidad de modo estético y revelador de su esencia⁷.

En este sentido, tanto la imagen cinematográfica como el signo verbal de la literatura tienen un acentuado valor icónico, aunque algunos autores no prescindan de hacer hincapié en que lo tienen en distintos grados, según los diferentes modos de recepción. El teórico McFarlane (1996: 27) dice que no hay oposición entre abstracción y concreción, sino entre la dimensión conceptual y la dimensión perceptiva: «El signo verbal, con su baja iconicidad y su alta función simbólica, funciona *conceptualmente*, mientras que el signo cinematográfico, con su alta iconicidad y su incierta función simbólica, funciona directamente, sensorialmente, *perceptivamente*». Lo concreto y lo icónico son, en cualquier caso, atributos tanto de la palabra escrita como de la palabra vista y oída en el cine.

Es importante tener esto en cuenta a la hora de analizar algunas de las adaptaciones fílmicas de la obra de O'Connor. En primer lugar, porque la escritora sistemáticamente defendía el valor de la historia en su conjunto, para hacer hincapié precisamente en la dimensión de «experiencia» que implica la recepción de cualquier historia, que ningún estudio, resumen o paráfrasis de la misma puede ofrecer. Es, de hecho, en esa misma línea que el actual pensador George Steiner habla de las «presencias reales» que habitan en el texto literario y que no se pueden encontrar en cualquier tipo de texto paraliterario, ni en ningún enfoque teórico. Ahora bien, si existe una palabra que se aplica al fenómeno de la recepción cinematográfica es precisamente el de «experiencia», en la medida en que el espectador se enfrenta a una forma de comunicación que propone precisamente la participación en un fenómeno de naturaleza sensible. Este tipo de experiencia es el que más se puede acercar a la vivencia de la realidad, es decir, la participación en el flujo de una temporalidad que se presenta. Proporciona de manera perceptible índices espaciales y temporales, idénticos a los de la vida: lugares visibles, personas en movimiento, ruidos y voces que se oyen y, sobre todo, la dependencia del tiempo que pasa tal como él mismo se impone. Mientras que la lectura de una novela permite, en el territorio de la temporalidad, que el lector adapte la recepción temporal de la misma a su propio ritmo, con modificaciones, retrocesos y avances, etc., la experiencia cinematográfica es, en este aspecto, más radical, y puede compararse con la experiencia onírica, ya que el espectador es incapaz de actuar en relación a ese tiempo que pasa. Como dijo María Zambrano en la primera página de *Los Sueños y el Tiempo*: «Bajo el sueño, bajo el tiempo, el

⁷ Cfr. Ricoeur, Paul (1987): *Teoria da Interpretação. O Discurso e o Excesso de Significação*. Lisboa: Edições 70.

hombre no dispone de sí mismo. Por eso sufre su propia realidad». Por otra parte, «el sueño exige realidad» - en esa medida, la película puede estimular fuertemente al espectador a tomar una decisión sobre su propia vida, en la medida en que le hace participar en una experiencia que, para ser inteligible, exige una interpretación del tiempo, exige el conocimiento de sí mismo en el tiempo.

El gran cineasta ruso Andrei Tarkovski definía el cine como «el tiempo en forma de hecho». En las adaptaciones cinematográficas de los cuentos de Flannery, el hecho, como dato misterioso e impredecible (*inopinatum eventum*, decía Boecio), obtiene una visibilidad particularmente significativa, revelando toda su provocación a la libertad de la persona / personaje. Vida que aparece en el horror que provoca una historia, o en el juego de la lógica que ofrece, o en la curiosidad que se satisface con una buena intriga, pero que no se detiene en esos elementos, porque quiere ser apunte original de algo que proviene de la vida, es vida y provoca vida. El autor reclama, desde el vestigio encontrado y contado, hasta la dinámica de la experiencia entera, incluido su misterio. Es aquí donde nace su consideración del cuento como acontecimiento. El acontecimiento actúa, pues, como ese «*inopinatum eventum*», en palabras de Boecio –en cuanto tal, sorprendente y con la propiedad de generar un efecto–, que articula los elementos del texto:

todas las categorías del texto – personajes, espacio, tiempo, historia y discurso– se pliegan ante esta categoría superior que sucede en el seno de la historia, de manera sorprendente, aunque cabe esperarlo, y que revela el sentido. Ofrecen, al mismo tiempo, un drama casi nunca resuelto en los textos, de tal manera que posibilitan una recreación personal por parte del lector. Este aprovechamiento de la cualidad propia del acontecimiento, es decir, posibilitar la unidad entre las diferentes instancias comunicativas presentes en la lectura, y el modo en el que opera en el proceso del contar y del leer, confiere a los cuentos una originalidad inconfundible.⁸

La libertad es, en efecto, el aspecto decisivo en la escritura de O'Connor, ya que la construcción de sus historias se encamina siempre hacia aquel punto culminante que coincide con el momento de la decisión de un personaje ante una revelación que le «obliga» a considerar una alternativa radical. Su escritura provoca porque, a partir de universos que dan forma a la vehemencia de lo real (en sus aspectos violentos, extraños, bonitos, misteriosos), el lector es llamado a una decisión de carácter personal.

Dudley Andrew, un estudioso de la relación entre la literatura y el cine, proporciona una muy pertinente definición de «adaptación», considerándola como un fenómeno de «equiparación» de un sistema semiótico a otro, previamente realizado: «La adaptación es, en gran medida, la apropiación del significado de un texto previo» (Andrew 1984: 96 97). Paul Ricoeur subraya la dimensión de interpretación del fenómeno, aclarando: «En cuanto apropiación, la interpretación se convierte en un acontecimiento [...] De lo que interesa apropiarse es del sentido del texto mismo, concebido en una forma dinámica como la dirección de pensamiento abierto por el texto. En otras palabras, de lo que interesa apropiarse no es más que del poder de revelar un mundo, que constituye

⁸ Arbona Abascal 2008: 39.

la referencia del texto» (Ricoeur 1987: 104). Concebida de esta manera, la adaptación se revela como un fenómeno que representa una específica visión del mundo, operada por la apropiación y reinterpretación de la gramática y de la materia de expresión del texto verbal. O, como dice McFarlane, la finalidad de la adaptación consiste en «proporcionar una experiencia perceptiva que coincida con la que se obtuvo conceptualmente» (McFarlane 1996: 21), lo cual implica admitir que entre la experiencia conceptual de la lectura literaria y la experiencia perceptiva de la recepción cinematográfica no existe con propiedad una identificación, aunque pueda haber una «correspondencia», una respuesta afectiva, emotiva y significativa semejante.

Sara Cortellazzo y Dario Tomasi proponen, en su libro sintético *Letteratura e Cinema*, un modelo tripartito, en relación con los diversos tipos de adaptación que se pueden realizar (con más o menos «libertad» creativa, más o menos «fidelidad»), teniendo en cuenta que una posibilidad es la adaptación que se estructura con base en las escenas clave del libro. Ésta es precisamente la opción elegida por John Huston, en su adaptación de la novela de Flannery *Wise Blood*.

De hecho, al tomar esta obra de O'Connor, se verifica que la naturaleza sorprendente e inesperada de los acontecimientos es realmente uno de sus aspectos más visibles y llamativos, y que Huston, en la necesaria selección que todo proceso de adaptación implica, optó por concentrarse en los acontecimientos particularmente significativos, eliminando pasajes, aspectos descriptivos, o incluso personajes secundarios. La novela tiene una evidente complejidad, en gran parte debido al fuerte simbolismo de las escenas y de los tipos de personajes, cuyos nombres, por otra parte, no son casuales (como sucede en muchos de los cuentos de esta escritora). Esta especie de épica de la vida de un cristiano «*malgré lui*», como la escritora lo definió, ha ganado un impacto especial en la adaptación a la pantalla, ya que la dramaticidad y el carácter excepcional de los eventos puede ser testimoniado «en directo», de modo perceptivo, llegando al espectador con una fuerza persuasiva particularmente clara e intensa, a través de un mundo visto en acción, como en un escenario.

La historia - que trata el drama de un hombre, Hazel Motes, que, con la intención de oponerse a la Iglesia como tal, intenta establecer una «Iglesia sin Cristo», y acaba por verificar la falsedad de los profetas que huyen de la verdad, lo que le conduce a una auténtica y violenta «conversión» - está salpicada de eventos y personajes sorprendentes y excéntricos, que llaman continuamente la atención del receptor. Algunos ejemplos son: la viejecita que viaja en el tren y que se dirige a Hazel con voraz curiosidad; el adolescente, Enoc, que se encuentra solo en la ciudad, buscando desesperadamente compañía y acaba disfrazándose de gorila; el Predicador que es asistido por una hija muy joven y ya lasciva y provocadora; el timador que se hace pasar por Pastor para enriquecerse; y, sobre todo, el testarudo protagonista que hace de todo para demostrarse a sí mismo y a los demás que Dios no se hizo hombre y que nadie necesita la redención. Todos estos extraños personajes ganan, a través de la interpretación y dirección de Huston- que claramente trató de

mantenerse fiel al sentido trascendente de la obra de O'Connor-, una fuerza simbólica suplementaria. Mientras que el espectador ve ante sí, a través del vestuario, de las casas y los paisajes, del comportamiento y de la pronunciación de los actores, de la representación visible y «tocable» de una forma de vida, un «mundo» con un ambiente muy especial: el de esa región de los Estados Unidos, donde pululan los predicadores protestantes, que son a la vez causa y síntoma de un sentido religioso vivo y concreto, que se pueda encontrar «dentro de» todas las dimensiones de la vida cotidiana (y no «al lado de» la misma).

La adaptación cinematográfica de los relatos de Flannery trae, por lo tanto, más allá de lo físico y lo concreto tan deseado por la autora, la contribución de otra dimensión profundamente significativa: la mirada. Quien ve *Wise Blood* de John Huston nunca podrá olvidar la mirada del protagonista, maravillosamente interpretado por Brad Dourif. En él se condensa gran parte de lo que es el personaje: la rebeldía y la violencia, la curiosidad ansiosa y el asombro, la lujuria y el remordimiento. Al ver la película, es fácil ver por qué son los ojos de Hazel Motes los que van a pagar el precio de su obstinación: después de consumar el terrible acto de asesinato del charlatán, Motes se ciega, haciendo *realmente* lo que Asa Hawks, el falso profeta y padre de la niña, sólo aparentaba: cerrar para siempre el contacto con la ilusión del mundo exterior, entregándose a la verdad de sí mismo. La lucha de Hazel Motes es a vida o muerte, no tiene nada de ensayo o de artificial, no tiene nada de conquista «mundana»; es la imagen de la resistencia terrible del ser humano a la hipótesis de su dependencia última.

En la adaptación del relato «The life You Save May Be Your Own», el aspecto principal que se puede subrayar, en la confrontación con el texto literario, es el del significado contenido en dos elementos clave: en primer lugar, el excelente rendimiento de sus actores (en el que destaca el de Gene Kelly), que son notablemente eficaces para transmitir, a través de los gestos y las expresiones faciales, las emociones, los dobles sentidos, las expectativas creadas por la historia; y, en segundo lugar, la capacidad que el director tiene de, con pocos elementos de escenografía y haciendo uso de diálogos en que los silencios son tan o más importantes que las palabras, crear un ambiente donde la tensión y el malestar se acumulan hasta el clímax. De hecho, la historia muestra a un grupo de tres personas entre las que se crean vínculos de interés mutuo: un carpintero, Tom Shiftlet, que carece de un brazo y vive de pequeños expedientes, va a casa de una mujer de mediana edad, la señora Crater, quien vive con una hija joven y sorda, Lucynell, para ofrecer sus servicios, al mismo tiempo que codicia el coche estacionado en la finca. Al darse cuenta de que se trata de un hombre válido, que no posee nada, la señora Crater le hace, con palabras ambiguas, la siguiente propuesta: si accede a casarse con su hija, tendrá derecho al coche, a la casa y a sus tierras. Ante la belleza de la muchacha y la ventaja del «negocio», el hombre acepta, no sin antes discutir el «precio» (incluyendo un breve viaje de luna de miel), mientras emite declaraciones «filosóficas» sobre la naturaleza del corazón

humano. Este diálogo entre el carpintero y la madre de la joven, de que el director reproduce una buena parte, constituye un bonito ejemplo del talento de O'Connor en retratar las ambigüedades, los juegos egoístas, las insinuaciones que tan a menudo encubren las relaciones entre las personas, de los que se desprende lo que cada uno es realmente.

Cerrado el negocio, Tom Shiftlet parte de viaje con su novia un poco «retrasada», ingenua y amable, que no oculta su fascinación por lo que le cayó en suerte. Pero la comunicación entre los dos no es fácil y a mitad de camino Shiftlet, que por supuesto se ha mostrado indeciso desde el principio, acaba por abandonar a su joven esposa en un restaurante de carretera. El punto de inflexión de la historia tiene lugar en el momento en que, de nuevo en la carretera, Shiftlet recoge a un muchacho que está al lado de una advertencia para el tráfico: «Conduzca con cuidado. La vida que salve puede ser la suya». Dándose cuenta de que el muchacho se escapó de casa, el hombre decide realizar una predicación moralizante, comienza a destacar la importancia y la bondad de las madres, hasta que convence al muchacho, que llorando, desiste de su intento. En ese momento, su mirada cae sobre el sombrero de la novia, que se había quedado olvidado en el coche, y la conciencia le empieza a pesar: cambia de idea de repente, Tom rescata a la mujer abandonada y los dos parten, felices, a su paso de nuevo por el letrero: «The Life You Save May Be Your Own».

Herschel Dougherty, el director de esta breve película, altera de esta manera el significado de la historia de O'Connor, dando un final feliz a la historia que la escritora terminaba en el abandono de la recién esposada, es decir, en el punto anterior. De hecho, en la narrativa literaria, después de recoger al muchacho, Shiftlet (cuyo nombre revela el constante cambio de posición, «*shifting*») se limita a pedir a Dios, en voz alta, que «aparezca y elimine el barro del mundo», liberándose a sí mismo, de esta manera, de su muy poco «limpia» decisión de abandonar a la muchacha. No es de extrañar, entonces, que Flannery O'Connor se mostrase poco satisfecha con el resultado de esta adaptación... Sin embargo, a pesar de haber optado Dougherty por un resultado de signo opuesto -más fácilmente aceptable por el espectador americano-, es justo reconocer que logra transmitir buena parte de la fuerza narrativa de la historia, al construir personajes y diálogos creíbles, escenarios realistas que transmiten visualmente el ambiente pobre y rural del Sur de los Estados Unidos y, en particular, a través del uso eficiente de la capacidad que el cine tiene de fomentar la identificación del espectador con la experiencia que se ve, en la cual toma cuerpo un drama humano en que la libertad personal tiene la última palabra.

En el tercer caso que se considera aquí, «*The Displaced Person*», somos testigos una vez más de la evidencia de una gama de sentimientos, tentaciones, virtudes y pecados -la variedad de pensamientos y decisiones que constituyen el corazón- bajo la forma de una narrativa cinematográfica que logra retratar la naturaleza humana a través del uso eficiente de los índices visibles de que se revisten sus acciones.

Glenn Jordan utiliza procedimientos tales como la música, voces en *off* (para que tengamos acceso a algunos pensamientos) y la inclusión de escenas que interrumpen el tiempo natural de la narración (como las visiones o alucinaciones de un personaje), con el fin de contribuir a espesar el drama: una familia de inmigrantes polacos llega, traída por el párroco local, a casa de una viuda que vive sola (la señora McIntyre), para trabajar en esa propiedad.

La dueña de la casa empieza quedando encantada con la capacidad para el trabajo del padre de familia, el señor Guizac, pero, poco a poco, se va desarrollando a su alrededor una atmósfera de hostilidad, provocada por el hecho de que, siendo extranjero, resulta tan buen trabajador, lo que causa celos y miedo en los otros trabajadores de la finca, instalados en sus propios esquemas de inercia y poder. Así, poco a poco, la dueña -que tiene con los trabajadores la actitud de quien los considera su propiedad- empieza a desarrollar la idea de que tendrá que despedirlo, aunque no haya nada concreto de que acusarlo. Hasta que llega el momento en que se produce un terrible accidente, que causa la muerte del polaco, del que son cómplices tanto la señora McIntyre como algunos de los empleados, pues asisten al incidente y, aunque habrían podido evitarlo, no toman ninguna iniciativa para intentarlo. Con el peso de la conciencia por el pecado cometido, la viuda queda enferma, siendo abandonada por todos, excepto por el sacerdote, que la visita regularmente, hablándole del purgatorio.

A diferencia de la versión cinematográfica del cuento anterior, el director de esta versión respeta escrupulosamente el contenido de la narración literaria, en el que se expresa la sutil trama de prejuicios y mezquindad que lleva a la protagonista a la utilización equivocada de su propia libertad, sufriendo las consecuencias de este hecho. Al igual que en el caso anterior, el paso de la narración a la pantalla da fuerza a la dimensión provocativa de la historia, no sólo porque todos los matices de los sentimientos y pensamientos se nos dan de modo perceptible (y, por tanto, más sintético y evidente), sino también porque la escena del clímax (el accidente que conduce al atropello del polaco por un tractor fuera de control) gana aquí, mediante la visibilidad isocrónica de la escena, el máximo de su fuerza como «*dramatic action*», que Flannery tanto valoraba, en la medida en que a través de ella el «acontecimiento» se revela como categoría decisiva de la narración. La experiencia que la narrativa literaria de Flannery provoca en el lector encuentra, así, en el espectador de esta película, francamente bien conseguida, una incisiva e impactante versión y, por tanto, una versión que remueve y provoca la libertad del espectador.

En estos tres relatos cinematográficos, en los que el fenómeno de la adaptación se revela como una forma necesaria de interpretación y, por lo tanto, de «apropiación» y toma de perspectiva del universo encontrado en la lectura, es evidente la naturaleza concreta y «carnal» a que cualquier narración da cuerpo. En la secuencia temporal de los acontecimientos, hechos visibles por la iconicidad de la palabra y de la imagen, es como un determinado tipo de significado se comunica al

lector / espectador, como experiencia humana global, no totalmente agotable mediante las palabras o las imágenes en sí mismas, pero sí de forma que se puedan encontrar en el orden en que se organizan, y que constituyen la forma / contenido de la obra de arte. Así, aunque las películas (que están lejos de ser obras maestras) no ‘añadan’ nada al universo que genialmente plasmó la escritora, sin duda tienen una calidad *persuasiva*: nos hacen *mirar* al (los) mundo(s) creado(s) por Flannery O’Connor con una renovada certeza acerca de su verdad intrínseca, de su «realismo» existencial – el qual, según la escritora, manifiesta la visión que cada uno tiene del alcance último de la realidad- contribuyendo, a su manera, a introducirnos *dentro* del flujo de los acontecimientos como si fuéramos nosotros mismos protagonistas de esa concreta, sorprendente y misteriosa vida en acción, que exige de nosotros una inevitable respuesta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

Andrew, Dudley (1984): *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Arbona, Guadalupe (2007): “Flannery O’Connor o la libertad de la escritura”. En: *Letra de Mujer*. Madrid: Ed. Laberinto.

Arbona Abascal, Guadalupe (2008): *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*. Madrid: Arco-Libros.

Correia, Clara Pinto (org.) (1996): *Flannery O’Connor. Antologia Indispensável*. Tradução e Introdução de Clara Pinto Correia. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Correia, Clara Pinto (org.) (2006): *Flannery O’Connor. Um bom homem é difícil de encontrar*. Tradução de Clara Pinto Correia. Lisboa: Cavalo de Ferro.

Fitzgerald, Sally/ Fitzgerald, Robert (eds.) (1997): *Flannery O’Connor - Mystery and Manners. Occasional Prose*. New York: The Noonday Press.

Magee, Rosemary (2000): *Conversations with Flannery O’Connor*. Jackson/London: University Press of Mississippi.

McFarlane, Brian (1996): *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.

O’Connor, Flannery (2000), *Wise Blood*. London: Faber & Faber. 1st edition 1968.

Ricoeur, Paul (1987): *Teoria da Interpretação. O Discurso e o Excesso de Significação*. Lisboa: Edições 70.

Zambrano, María (1992): *Los Sueños y el Tiempo*. Madrid, Ediciones Siruela.

FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS:

The life you save

Director: Herschel Daugherty

Data: 1957, Schlitz Playhouse of Stars (TV series: 1951)

Intérpretes: Gene Kelly, Agnes Moorehead and Janice Rule

Duración: 30 minutos

The Displaced Person

Director: Glenn Jordan

Data: 1977, Perspective Films

Intérpretes: Henry Fonda (narrador), Irene Worth, John Houseman, Robert Earl Jones, Lane Smith, Shirley Stoler.

Duración: 58 minutos

Wise Blood

Director: John Huston

Data: 1979, Universal Studios

Intérpretes: Brad Dourif, Ned Beatty, Harry Dean Stanton, Dan Shor, Amy Wright

Duración: 106 minutos