

***Canción do sur*, ou como Disney transformou ao tío Remus no tío Tom**

María Míguez López

[Recibido, 5 febreiro 2015; aceptado, 28 setembro 2015]

<http://dx.doi.org/10.15304/bgl.47.2388>

RESUMO Na longa nómina de películas da factoría Disney hai unha que chama especialmente a atención: *Canción do sur*, filme que a compañía non ten á venda por consideralo racista. Este título levou á pantalla grande os famosos libros de Joel Chandler Harris nos que un escravo, o tío Remus, lle conta ao fillo da súa ama unhas fábulas animadas. O protagonista das mesmas é Brer Rabbit, un mito entre a poboación negra: esta tiraba ensinanzas do avezado coello, que por medio do enxeño logra vencer os seus inimigos, máis grandes e fortes ca el. Porén, na adaptación ao cinema, Remus, que nos libros goza dunha posición privilexiada na plantación e incluso ostenta certa autoridade, é un home dócil e submisivo, que só busca a felicidade dos seus xefes, e as fábulas dos animais aparecen despoñadas desa lectura subversiva. ¿Que cambios operou Disney para que o significado mudara dese xeito?

PALABRAS CHAVE: adaptación, *Canción do sur*, Disney, distorsión, Joel Chandler Harris, tío Remus.

ABSTRACT On the long list of films by Disney, there is a specially remarkable one: *Song of the South*, a film that the company doesn't sell because it is considered racist. This title took the famous books by Joel Chandler Harris to the silver screen. On them, a slave, uncle Remus, tells his owner's son some animated fables. The lead character is Brer Rabbit, a myth amongst the black people: they learned teachings from the seasoned rabbit, who defeated his enemies with cleverness, even though they were stronger and bigger than him. However, on the film adaptation, Remus, who on the books has a privileged position on the plantation and even holds some authority, is a docile and submissive man, who only cares for his bosses' happiness; and the fables don't have a subversive reading. What changes did Disney make to have the meaning change in such a way?

KEYWORDS: adaptation, *Song of the South*, Disney, distortion, Joel Chandler Harris, uncle Remus.

O filme retirado

No ano 1946 Disney estreou a súa película máis polémica: *Song of the South* (en adiante, *Canción do sur*), que a compañía ten prohibida polo seu suposto racismo. Nunca comercializado en vídeo nos Estados Unidos (aínda que si nalgúns países do resto do mundo, España entre eles), é o único título do estudio non dispoñible en DVD ou Blu-Ray a pesar de ter gañado dous Oscars (e ter sido candidato a outro máis) e ter sido exitoso tanto no ano da súa estrea coma cando volveu ás salas en 1956, 1972, 1980 e 1986, ano no que foi proxectado na pantalla grande por última vez.

Case anualmente, nas reunións de accionistas da empresa de Mickey Mouse, os máximos dirixentes deben contestar algunha pregunta sobre as posibilidades da súa saída ao mercado. A resposta adoita ser a mesma: produto do seu tempo, *Canción do Sur* pode ferir sensibilidades hoxe en día e, polo tanto, é preferible seguila mantendo gardada.

Neste filme nárrese como un antigo escravo lle conta ao neto de quen fora a súa ama diversas fábulas animadas. O protagonista destas é Brer Rabbit, personaxe célebre do folclore popular americano, sobre todo entre a poboación negra, que de xeración en xeración foi transmitindo oralmente as súas andanzas a modo de ensino. O coello, moi espelido, usa a intelixencia para vencer os seus inimigos (un raposo, un oso ou un lobo, máis grandes e poderosos); igual ca el, infírese das historias, os escravos debían usar o enxeño para facer a vida diaria un pouco máis tolerable.

Brer Rabbit, mito entre a poboación afroamericana, acadou moita sona nos Estados Unidos cando o escritor xeorxiano Joel Chandler Harris (Eaton-ton, Georgia, 1848-Atlanta, Georgia, 1908) comezou a narrar as súas aventuras no xornal no que traballaba, *The Atlanta Constitution*. Harris vivira nunha plantación durante a súa mocidade e coñecera estes contos de primeira man, escoitándollos aos propios escravos. Para transmitilos inventou un personaxe, o tío Remus, que noite tras noite llos contaba, á súa vez, ao fillo da súa antiga dona. Estas historias, escritas no dialecto negro no que Harris as oía, acadaron moito éxito nunha época na que había moito interese no sur e nos escravos liberados, facéndose rapidamente populares tanto entre a poboación negra coma entre a branca. Con elas, Joel Harris introduciu aos estadounidenses nos ritmos e pautas do discurso afroamericano.

Grazas á sona que acadaron, a D. Appleton Company propúxolle facer un libro e o proxecto, malia ter 1881 como data de publicación, saíu do prelo en novembro de 1880 baixo o nome de *Uncle Remus: His Songs and His Sayings*. En catro meses, as historias de Remus e dos animais venderan dez mil copias e recibiran críticas entusiastas en centos de xornais nacionais. Estas conformáronse a partir das transcricións dos relatos que J. C. Harris escoitara de primeira man na plantación e que intentou transmitir, tal e como el mesmo explica na introdución, “without embellishment and without exaggeration” (Chase 1983: xxi). A este seguirían outros oito libros sobre as aventuras dos animais, tres deles publicados postumamente.

Os libros de Joel Chandler traducíronse a máis de vinte idiomas e a súa influencia nos autores da época foi notable, como recolle Bickley (1987: 66): “Twain, Cable, Howells, Thomas Nelson Page, Hamlin Garland, and other literary lights of the day lauded Harris’s portraits of the old plantation era; and, as early as 1887, his contributions were being acknowledged in standard American literary histories”.

Porén, a obra de Harris foi lida de formas diversas segundo a época. Acolllida de forma calorosa polos seus coetáneos, co tempo comezaron a agromar interpretacións críticas cara a ela, centradas a maioría na figura de Remus e na súa vida na plantación. Foi Harris acusado de reproducir os estereotipos dos negros indolentes, contentos coa súa situación, e tamén de ignorar as profundas connotacións das fábulas que estaba a transmitir. A esta corrente, que na súa maioría coincidiu no tempo co apoxeo na loita polos dereitos civís, contraponse outra, na súa meirande parte máis actual, que apunta a que o autor era moi consciente do que estaba a contar e de como quería facelo: de forma sutil, fuxindo da crítica directa e aberta que lle tería restado adeptos.

Sobre esa división de pareceres apunta Bruce Bickley Jr. que ao xulgar a obra de Harris hoxe en día é preciso ter en conta o contexto no que escribiu, o do século XIX: aínda que xa non o parezan, expón Bickley (1987: 35), no seu tempo as súas opinións eran progresistas. Boa parte dos seus lectores non vían con malos ollos a presentación, en aparencia favorable e benevolente, da chamada institución peculiar. A súa crítica, menos directa que a de autores como George Washington Cable (quen tivo que fuxir do sur por esta razón), paliaba esa carencia con sutileza e sarcasmo, armas utilizadas tanto polo escritor coma polo narrador, Joel Chandler e tío Remus.

Así o ve Piqueras Fraile (1998: 79), para quen Harris “hizo mucho por eliminar el concepto de la típica ficción de plantación. No sólo trasladó el núcleo temático de la gran mansión al campo de los negros, sino que lejos de la magnificencia, describió a la gente sencilla y pobre del sur”. Para ela, a idealización á que fan referencia os seus críticos é unicamente froito dun anhelo de vivir en confraternidade.

Texto literario e texto fílmico

A historia do filme *Canción do sur* comeza cando un matrimonio de Atlanta, Sally e John, viaxan co seu fillo á casa da nai dela, Doshy. Nai e rapaz van botar alí unha tempada pois a parella, segundo se pode interpretar, está pensando en divorciarse. Pero o neno non está disposto a quedar sen o pai e esa mesma noite decide escapar para reunirse con el. No camiño atópase co tío Remus, quen está a narrar unha aventura de Brer Rabbit. A curiosidade por oíla fai que Johnny se deteña un momento e que o ancián, ao velo, se decate inmediatamente do que está a ocorrer.

80

Decidido a marchar con el, segundo lle conta, o vello suxire pasar antes pola súa cabana para coller provisións. Unha vez alí aproveita para contarlle unha fábula sobre o coello que lle abre os ollos a Johnny: non é posible fuxir dos problemas. Rematada a narración, Remus leva o rapaz á casa, onde a nai, moi preocupada porque non debera estar fóra da cama a esas horas, lle di ao vello que espera que a situación non se volva repetir.

Á mañá seguinte Toby, un rapaz negro que vive na plantación vai con Johnny devolver unha ra a unha charca. No camiño atópanse cos irmáns Favers: Jack, Joe e Ginny. Os dous primeiros están intentando afogar un can e búrllanse da roupa de Johnny, que marcha enfadado. A continuación, Ginny atópase con Johnny e regálalle a Teenchy, o can, pero Sally non acepta telo na casa. Ante isto o cativo pensa en darllo a Remus, quen acaba quedando con el. Pero os irmáns non se renden e queren recuperalo. Dunha fábula narrada por Remus colle Johnny unha idea para escarmentar os Favers. Mais sen darse por vencidos, estes acoden a Sally, quen ordena que se devolva o can inmediatamente e que Remus non lle conte máis historias ao seu fillo. Triste pero obediente, o contacontos devolve a Teenchy e dille a Johnny que xa non habrá máis narracións.

Para intentar levantarlle o ánimo ao fillo, Sally organiza unha festa de aniversario á que, por intercesión da avoa, Johnny invita a Ginny. Camiño da mesma, Jack e Joe luxan o vestido da nena, quen rompe a chorar ante un Johnny impotente. Buscando alegralos, Remus conta outra historia, ao final da cal aparece Sally quen, culpándoo de que o fillo non aparecera na súa propia celebración, lle prohíbe volver velo. Abatido e sentindo que xa non o necesitan, Remus decide marchar a Atlanta e Johnny, correndo detrás del para detelo, é atacado por un touro. Co neno delirando, Remus e John volven á plantación. Só cando o vello lle narre unha historia volverá en si o cativo, propiciando tamén a reconciliación paterna.

Os textos literarios utilizados por Disney para elaborar esta historia foron, principalmente, “The Wonderful Tar-Baby Story”, “How Mr. Rabbit Was Too Sharp for Mr. Fox” e “Mr. Rabbit and Mr. Bear”, de *Uncle Remus: His Songs and His Sayings* (1880) e “Brother Rabbit’s Laughing-Place”, de *Told by Uncle Remus: New Stories of the Old Plantation* (1905). O contexto narrativo no que se insire a parte animada, é dicir, a vida na plantación, é en gran parte inventado, se ben certos detalles están tirados dos diferentes volumes de Joel C. Harris. No caso destes elementos xa presentes na obra literaria, a súa maioría corresponden, ao igual que os relatos, a *Songs* (primeiro volume sobre o personaxe) e sobre todo a *Told* (o quinto). Para a análise do texto fílmico utilizouse o guión da película, dispoñible na páxina web www.songofthesouth.net, do que se tiran as citas da película¹.

Como explica Sánchez Noriega (2000: 82), un relato componse dunha historia (a diéxese, fábula ou argumento) e dun discurso (a trama). Dita historia constitúese a partir duns sucesos (aos que chama accións se son realizados por personaxes e acontecementos se son experimentados por estes) que se dan en relación a outros existentes (personaxes e escenarios). A mesma historia, afirma Sánchez Noriega (2000: 82), pode ser contada de diferentes modos ou discursos e sempre é recibida dun en concreto: “En rigor, la historia se infiere en un relato, no existe independientemente de él, y, cuando se intenta hacerlo –como al verbalizar el argumento de una película–, se elabora un relato paralelo”. Tentáranse ver estas características das que fala Sánchez

¹ Aínda que aquí non se empregan as traducións ao español, cabe destacar que houbo dúas, unha delas mexicana, realizada nos estudos Disney en 1946 e coordinada por Edmundo Santos e a outra feita en España en 1986, en Sincronía S. A., en Madrid, con Luis Carrillo á fronte.

Noriega para descubrir por que ese “relato paralelo” que fixo Disney foi interpretado de forma tan distinta ao de Harris, e como unhas fábulas subversivas acabaron convertidas nunha película que o estudio americano ten fóra da circulación polo seu racismo.

Das obras literarias publicadas sobre o antigo escravo, só *Daddy Jake: the Runaway: And Short Stories Told After Dark* (1889) prescinde do nome de Remus no título. O filme, en principio, íase chamar tamén *Uncle Remus*. O troco a *Song of the South*, segundo un arquivo da Production Code de Los Ángeles, fíxose o 10 de maio de 1944, con gran pesadume por parte da familia de Harris. O estudio non deu explicacións sobre este cambio, pero unha razón lóxica sería a de ter utilizado o título dunha das cancións principais da banda sonora, coa que se abre a película e que resume ben o espírito da mesma², aínda que a crítica que nesa época comezaba a agromar cara aos libros do escritor de Eatonton tamén puido influír.

Tras esta melodía, unha cartela no interior dunha cabana reza: “Out of the humble cabin, out of the singing heart of the Old South have come the tales of Uncle Remus, rich in simple truths, forever fresh and new”, conectando así coas raíces literarias e subliñando o estilo autoral da Disney, que neste filme (entre outros moitos tirados de fontes escritas) se caracterizou por remarcar os alicerces dos que parte. A cabana, debuxada, dá paso a outra igual pero filmada, e á voz de Remus en off, marcando o paso dos libros (debuxo e palabra escrita) ao cinema (movemento e son).

A voz de Remus, que se identifica como tal, explica que os contos de Brer Rabbit e Brer Fox poden conter ensinanzas para os humanos, sempre que non estean demasiado ocupados para escoitar, como lles pasou unha vez a Miss Sally e a Mister John. Queda así clara a condición pretérita dos feitos que vai narrar. A escena serve tamén como ancoraxe, pois aínda que Remus non seguirá narrando, a partir deste fragmento adscribeselle toda a historia, que se configura así como un discurso en primeira persoa dun narrador que é el mesmo personaxe na historia que conta (en contraposición aos libros, que teñen un narrador en terceira persoa).

² “Song of the South, your music weaves a magic spell / Song of the South, I see the scenes I know so well / Cotton woods in blossom over my cabin door / Pale moonlight on a field of white / You bring them back once more / I seem to hear those gentle voices calling low / Out of the long, long ago / This heart of mine is in the heart of dixie / That’s where I belong / Singin’ a song, a song of the South”.

A voz deste narrador déixase oír simplemente nesta introdución na que presenta a historia. Dentro desta, o propio Remus relata cinco fábulas (tres completas e dúas só parcialmente), que son para Genette (1989: 287-289) relatos metadiexéticos cunha clara función temática xa que achegan un exemplo moral que vai incidir no relato primeiro. Tres delas son as historias animadas nas que, a pesar de reproducirse todos os diálogos de forma directa e non precisar a voz do narrador, o antigo escravo se mantén como tal, deixándose oír a súa voz en off en moitos fragmentos. Isto non sería necesario mais, a través deste procedemento, non só exerce ás veces Remus unha función hermenéutica (di explicitamente, por exemplo, que o coello se ve na obriga de usar a intelixencia ao ser máis débil) senón que se reforza a súa imaxe como contista.

Así a todo, os seus comentarios non teñen a carga ideolóxica dos libros, nos que as achegas do antigo escravo complementan o significado subversivo das fábulas, que sen elas poderían ter interpretacións moito máis vagas. Iso é o que ocorre no filme, onde as súas ensinanzas están conectadas e veñen dadas polos problemas concretos do neno protagonista cos Favers, os veciños abusóns, e polas dificultades polas que está a pasar o matrimonio dos pais e o sufrimento que lle causan ao fillo.

Os feitos que Remus relata non están localizados temporalmente, sendo este un dos aspectos máis controvertidos do filme. Ignorando Disney as suxestións para poñer de manifesto este dato, a cinta non precisa a súa contextualización histórica³. Así, a gran maioría non dubidou en situala na época escravista polas actitudes dos negros ante os donos da plantación. É o caso de Susan Miller e Greg Rode (1995: 89), para quen os afroamericanos teñen un “status indeterminado” que pode levar a cualificalos, en última instancia, como “campistas felices”.

Para Susanna Ashton (citada en Haire 2003), especialista en literatura da posguerra civil americana, non está tan claro: as vestimentas dos protagonistas, claramente eduardianas, suxiren unha ambientación posbélica. Pola contra, as saias con canacán e de aro que locen as mulleres son características da etapa de preguerra.

³ A Production Code Administration suxeriu que nas escenas de apertura do filme se deixara claro que se se sitúa en 1870, pero esta recomendación foi ignorada e só na carauta do VHS francés se di “Estamos en Georgia, ao sur dos Estados Unidos, despois da Guerra Civil”.

Dous feitos avalan a teoría da posguerra: dunha banda, o pai de Johnny, xornalista, estaba a ter problemas en Atlanta polas súas posturas progresistas (o cativo pregunta ao comezo da cinta se a avoa está enfadada con eles polas cousas que escribe o proxenitor no xornal). Tamén a liberdade de actuación de Remus, que decide marchar da plantación cando cre que xa non o necesitan, apunta neste senso. Cre Brode (2005: 57) que a ambientación é, claramente, na etapa da Reconstrución, e o mesmo opina Karl F. Cohen (2004: 62, 64), para quen o filme se sitúa despois da guerra.

Cambios na acción real

Un dos trazos que caracterizan unha historia segundo Sánchez Noriega son os escenarios. Estes varían no filme con respecto aos alicerces literarios dos que parte e esta desviación réstalle poder e autoridade a Remus. Nos libros de Harris o espazo referencial é, na súa práctica totalidade, a cabana do vello. Só a narración se traslada ocasionalmente á *big house* por estar o neno enfermo⁴. O dato non é menor: é o seu espazo existencial, que se configura como de alta referencialidade e onde el pon as regras. Coa excepción do neno, nel non se advirte presenza branca.

84

Pola contra, no filme, de cinco fábulas, tres son narradas fóra da cabana, incluída unha das principais (arredor da cacharela, a carón do muíño e a que adica a un Johnny inconsciente na habitación), restándolle gran importancia ao lugar propio de Remus. Este e a casa dos amos, moi ocasionalmente, son os lugares onde se desenvolven as historias, mentres que no filme a diversidade de emprazamentos é moito maior, amosando a casa (da que se ven a habitación de Johnny, a sala de estar ou a cociña) e o camiño que leva a ela, a morada dos Favers ou os arredores do muíño.

Os espazos animados, pola contra, son ben máis numerosos nas obras literarias, nas que as fábulas son as protagonistas absolutas. Por motivos de tempo, como é obvio, o filme non pode adicarlle a mesma atención, mais ao non facelo pérdense datos de importancia. Nos libros, por citar un caso, é

⁴ Aínda que é ben recibido nela, Remus amósase remiso a ir á casa, tal e como o narrador explica nun episodio no que, tras contarlle ao rapaz unha historia de bruxas, debe acompañalo ao estar este asustado: "Uncle Remus had to take the little boy by the hand and go with him to the 'big house', which the old man was not loath to do" (Chase 1983: 97).

fundamental coñecer o lugar onde vive cada animal e as comodidades coas que conta, ligadas ao status social de cada un; o oso, por exemplo, ten unha casa grande e luxosa. Como nas páxinas de Harris a parte dos humanos serve só de contexto, a súa presenza e importancia son moito menores, e os amos interactúan con Remus en poucas ocasións, algo que o filme tamén muda. Neste aspecto, o engadido principal, non presente nos libros, é a historia do divorcio⁵ e, por tanto, agregados están todos os acontecementos que este desencadea.

No referente aos personaxes, inventados son tamén os de Toby e Ginny. Os demais protagonistas fílmicos si que os ideara Harris, pero algúns son unha amálgama de características dos literarios, os seus caracteres diferentes e as relacións entre eles distintas.

Aínda que a súa presenza non sexa constante, especial importancia teñen as amas da plantación e relación que cada unha mantén con Remus. Nos libros hai tres consecutivas: Ole Miss, Miss Sally e a nora desta. A primeira delas non aparece na obra de Harris con vida e o lector coñecía por referencias do tío Remus, quen amosa o seu respecto por unha muller descrita como autoritaria pero condescendente cos escravos. Coas outras dúas a relación está marcada polos “enfrentamentos” para a consecución dos propósitos do ex-escravo.

Por Miss Sally (nai do interlocutor dos catro primeiros volumes), dado que a viu medrar, Remus amosa (cando menos aparentemente) un grande afecto e o seu trato con ela é máis directo que co seu marido Mars John⁶ e tamén do que o será coa nora. As pelexas con Sally, nas que Remus adoita saírse coa súa, descríbese o narrador do seguinte xeito: “All his quarrels with his mistress were about trifles, and his dictatorial bearing was inconsequential.

⁵ Á alza tras a II Guerra Mundial: mentres que en 1930 se divorciaban arredor de 500 persoas de cada 100.000, nos anos 50 a cifra xa subira ata preto das 1.200, quizais de aí a súa introdución no filme.

⁶ Mentres que o John fílmico tamén medrou oíndo as historias de Remus, o literario, non. Este foi creado por Harris nun dos primeiros relatos no *Constitution*, en outubro de 1877, intitulado “Uncle Remus as a Rebel: How He Saved His Young Master’s Life”. John era un ianqui que intentara asasinar a Mars Jeems, amo de Remus, e este, para protexelo, déralle morte. Porén, á hora de incluílo na primeira compilación de historias, baixo o nome de “A Story of War”, foi modificada para evitar posibles controversias no norte. Nela o ianqui, no canto de morrer, só perde un brazo e acaba por casar coa irmá de Mars Jeems, Miss Sally.

The old man's disputes with his "Miss Sally" were thoroughly amusing to his master, and the latter, when appealed to, generally gave a decision favorable to Uncle Remus" (Chase 1983: 421). A Miss Sally literaria garda moitos aspectos en común coa Doshy fílmica: o respecto e o agarimo que ela e Remus se profesan (maximizados no filme) e, sobre todo, o feito de que non está de acordo con certos aspectos da educación que o neto está a recibir.

O primeiro libro tamén se inicia, coma o filme, con Sally buscando ao seu fillo, pero a súa actitude ao descubri-lo na cabana de Remus é moi distinta:

One evening recently, the lady whom Uncle Remus calls 'Miss Sally' missed her little seven-year-old boy. Making search for him through the house and through the yard, she heard the sound of voices in the old man's cabin, and, looking through the window, saw the child sitting by Uncle Remus. His head rested against the old man's arm, and he was gazing with an expression of the most intense interest into the rough, weather-beaten face, that beamed so kindly upon him. This is what 'Miss Sally' heard (Chase 1983: 3).

Non se volve facer mención a Sally nas páxinas seguintes, pero Remus relata a súa historia sen interrupcións, polo que se deduce que a muller quedou tamén a escoitala. Ela, de feito, gusta de que Remus lle conte historias ao fillo.

A autoridade do contista literario está incluso por riba da paterna e en ocasións ata se permite cuestionar o que din os pais⁷. Porén, sabe cales son os seus límites e incúlcalle ao neno unha obediencia cara a estes (mais non igual á que se ve no filme, onde Remus se mantén no seu sitio). Nas liñas de Harris, o antigo escravo recorre á autoridade de Miss Sally por conveniencia: por exemplo, cando quere dar por finalizado un relato, ben para deixar ao neno intrigado ata o día seguinte ou porque está canso.

A deferencia de Remus á seguinte ama, nora de Miss Sally, é moito menor. Este personaxe, que aparece por primeira vez en *Told by Uncle Remus*, carece de nome e é a nai do novo neno (fillo do rapaz anterior). Da animadversión que senten un polo outro utilizou Disney no seu filme un aspecto: á nova ama non lle gusta a influencia que sobre o seu fillo poden ter as historias de Remus

⁷ Falando de se existen as bruxas, Remus deixa claro que a súa opinión, e non a do pai, é a correcta: "Mars John ain't live long ez l is" (Chase 1983: 96).

e intenta apartalo del⁸. Educada en Atlanta, ten ao neno moi protexido e, non estando carente de certos prexuízos raciais e sociais, intenta controlar cada mínimo aspecto da súa educación. Como ocorre con Doshy na película, Miss Sally non ve con bos ollos certos detalles da formación que está a recibir o seu neto, pero prefire manterse á marxe⁹.

Non obstante, o vello Remus consegue sortear as restricións maternas. Consciente da súa autoridade, manipula o primeiro neno para que lle proporcione manxares gastronómicos, nalgunhas ocasións, e para acadar o seu principal obxectivo: facerlle comprender a inxustiza humana e social a través das ensinanzas dos contos. A dependencia é moito maior do neno cara a el que ao contrario, mais este “pequeno amo” tampouco renuncia a xogar as súas cartas: “Please, Uncle Remus, if you will tell me more tales, I’ll run to the house and bring you some tea-cakes” (Chase 1983: 19), intenta chantaxear o rapaz para oír un relato. A través da súa oratoria exerce un gran poder sobre el, que non dubida en aplicar, chegando incluso a facelo chorar. A autoridade sobre o Johnny filmico é, igualmente, moi grande, aínda que sen entrar nunca entra en conflito coa paterna pois, cando así acontece, como no asunto do can, o propio Remus afirma que se debe facer o que Sally mande.

Pola contra, sobre o novo rapaz ten o negro menos poder, ao ser este máis escéptico, apático e confiado nas súas propias opinións. Con este neno tamén ten Johnny puntos en común, se ben neste primeiro difire totalmente. A pesar de que cando chega á plantación por primeira vez xa oíra falar do tío Remus (o cal se reproduce no filme)¹⁰, este interlocutor literario non amosa interese en oír as historias¹¹ e é o vello quen debe tomar a iniciativa para

⁸ A Sally filmica dille: “I’m trying my best to bring up Johnny to be obedient and truthful, but you and your stories are making that very difficult. I think maybe it would be better if he didn’t hear any more for a while”.

⁹ Dá boa conta da educación do neno e de como Sally a ve o seguinte parágrafo: “Young as he was, the little boy had been denied pretty much all the romance that belongs to childhood; for him the beautiful story of Santa Claus, with all the associations that belong thereto, had been shattered. The grandmother deplored it, and wept over it during the long watches of the night -but you know about these grandmothers, with their antiquated ideas and their old-fashioned notions. The mother had been caught in the net laid for the ignorant, by so-called scientists, and she regarded her own views (which were far from being her own) as of the utmost importance” (Chase 1983: 729).

¹⁰ “The little boy was as much interested in Uncle Remus himself as he was in the stories he told, for the old man had already developed into a tradition. His name was as much a part of the family as that of any member thereof, and if the child had any hero, such as dwell in the realm of mystery and romance, it was Uncle Remus himself” (Chase 1983: 759).

¹¹ “This particular little boy never appeared to be very anxious for a story unless the old man led up to it by means of conversation and comment, or indicated it by some evasive allusion, and when the story was once under way, the child rarely interrupted to ask a question” (Chase 1983: 758).

narralas. Este cativo non gozou do contacto co mundo rural que tivera seu pai, e é enviado á plantación nas vacacións, nun momento no que a situación en Atlanta non é boa.

Cabe apuntar tamén que nos libros o neno ten un irmán menor, aínda que só aparece en “The Fate of Mr Jack Sparrow”, de *Songs*, e noutro relato de *Friends*, “Brother Bear and the Honey Orchard”. A súa presenza é anecdótica e así a súa supresión no filme é entendible e ata lóxica, en favor da inclusión de Toby e Ginny para intentar dar unha visión de igualdade entre razas e clases. Dita igualdade non parece vela moi ben a nai de Toby pois, cando por primeira vez se atopan cos Favens, este dille a Johnny: “Them de Faver boys. My maw don’t low me to play wid dem. Yo’ maw don’t neither if she ketch you”. Toby está no correcto pois cando Johnny pregunta se pode invitar a Ginny á festa de aniversario, Sally intenta evitalo contestándolle “well, there’ll be so many other children, dear...”.

Nos libros, o propio Remus repréndeo por xogar con eles e, indirectamente, deixa clara a postura de Sally ao respecto:

88

No longer’n yistiddy I see one er dem ar Favens chillun clim’in’ dat ar big red-oak out yan’, en den it seem like dat a little chap ‘bout yo’ size, he tuck’n start up ter see ef he can’t play smarty like de Favens’s yearlin’s. I dunner w’at in de name er goodness you wanter be a-copyin’ atter dem ar Favenses fer. Ef you er gwine ter copy atter yuther folks, copy atter dem w’at’s some ‘count. Yo’ pa, he got de idee dat some folks is good ez yuther folks; but Miss Sally, she know better (Chase 1983: 121-122).

O John dos libros, en consonancia coa súa procedencia nortea, cre que todos os homes son iguais, pero Sally non. “I’m gwine ter le tit pass dis time, but de ve’y nex’ time w’at I ketches you in hollerin’ distuns er dem Favenses, right den en dar I’m gwine ter take my foot in my han’ en go tell Miss Sally, en ef she don’t nat’ally skin you ‘live, den she ain’t de same ‘oman w’at she useter be” (Chase 1983: 121-122).

Volvendo á figura de Remus, nel non se advirten só os cambios apuntados. A mellor descrición do vello escravo literario ofrécea o narrador no seguinte extracto:

Uncle Remus was not a “field hand”; that is to say, he was not required to plow and hoe and engage in the rough work on the plantation. It was his business

to keep matters and things straight about the house, and to drive the carriage when necessary. He was the confidential family servant, his attitude and his actions showing that he considered himself as a partner in the various interests of the plantation (Chase 1983: 420-421).

Grazas a esta pasaxe resulta difícil imaxinar o personaxe de Harris actuando de forma tan obediente como o fai o de Disney.

Cambios na animación

Na parte animada tamén modificou moitos aspectos o filme. Un dos primeiros que se aprecian dáse no momento no que Remus convence a Johnny de pasar antes pola súa cabana. A súa intención é dende o principio evitar que o neno fuxa, pero quere que se decate el mesmo de por que non debe facelo. Nos libros, o vello, aínda que quere influír no modo de pensar dos nenos e na súa visión do mundo, non narra os contos por razóns tan explícitas; si na película, onde cada un obedece a un caso moi concreto ao que achega unha solución.

O primeiro relato da cinta, explica Remus, sucedeu nunha etapa na que todo era “mighty satisfactual” e na que “de critters, dey was closer to de folks an’ de folks, dey was closer to de critters... an’ if you’ll ‘scuse me for sayin’ so ‘twas as better all ‘round”, nun deses días que non podes abrir a boca sen que che saia unha canción e así comeza a cantar “Zip-A-Dee-Doo-Dah”¹² e a pasear polo bosque animado, onde se atopa a Brer Rabbit selando a porta da súa casa. O coello explica que marcha do lugar porque “dat ol’ briar patch ain’t brought me nuthin’ but trouble and mo’ trouble”. Remus replica que non se poden deixar atrás os problemas, pero o coello lisca de todas formas, mentres a voz en off do antigo escravo aclara que deixaba atrás certos conflitos pero que ía directo a outros. Toda esta parte é factura dos guionistas e é a partir de aquí, cando cae na trampa de Brer Fox, cando se utiliza a historia de Harris.

Sobre esta introdución o máis destacable é ver o coello abandonando a súa casa porque non lle trouxo “máis que problemas”. Nos libros, Brer Rabbit é

¹² Gañadora do Oscar á mellor canción en 1948. A banda sonora foi tamén candidata a este galardón, que ese ano foi parar a *Mother wore Tights* (1947).

amo e señor do lugar e resulta difícil imaxinalo fuxindo. Respectado polos demais animais e cunhas condicións de vida que os outros envexan (incluídos os seus maiores inimigos)¹³, a opción de retirarse ante unha eventual dificultade é impensable.

Tamén na película se dá outro feito que non tería cabida no ámbito literario: cando Remus chega ata a súa casa e chama por el, o coello pregunta, con temor, quen anda alí; ese Brer Rabbit medorento non ten cabida no universo creado por Harris. Ao contrario, son os demais os que o temen; incluso Brer Fox, quen, tras saber da morte de Brer Wolf a mans do coello, prefire deixalo en paz unha tempada. Non hai máis que ver a resposta que dá Remus cando o neno pregunta, nunha desas situacións de máximo perigo ás que se expón, se o coello está asustado: “Skeer’d! Who? *Him*? Shoo! don’t you fret yo’s’e’f ‘bout Brer Rabbit, honey. In dem days dey wa’n’t nothin’ gwine dat kin skeer Brer Rabbit. Tooby sho, he tuck keer hisse’f, en ef you know de man w’at ‘fuse ter take keer hisse’f, I lak mighty well ef you p’int ‘im out” (Chase 1983: 182, 183).

90

Este primeiro conto adapta “Mr. Rabbit and Mr. Bear” (Chase 1983: 69-71), capítulo número vinte e tres do primeiro libro de Remus, mentres que no filme é a fábula introdutoria e a que marca o esquema a seguir polas demais: ante un problema de Johnny, Remus narra unha peripecia do coello da que o neno saca unha ensinanza aplicable á súa situación. É tamén a que presenta os tres personaxes animados principais e as relacións entre eles.

Do relato literario elimínase o contexto que Remus ofrece da fábula: Brer Fox plantou cacahuets e, cada vez que vai á finca, ve que alguén estivo por alí. “He sorter speck who de somebody is”, di o narrador, pero como o coello borraba tan ben as pisadas, o raposo non sabía como pillalo. Un día, Brer Fox atopa no cercado un buraco e decide colocar alí unha trampa. Cando á mañá seguinte o coello intenta entrar, cae nela. Colgado patas arriba, ve chegar a Brer Bear, quen lle pregunta que está a facer alí. O coello contesta que gaña un dólar por minuto mantendo os corvos afastados e pregúntalle se a el non

¹³ Goza de bo calzado (“Miss Meadows en de gals seed ‘im, dey up’n giggle, en make a great ‘miration kaze Brer Rabbit got on slippers”, Chase 1983: 92-93), pasa por rico (“En he des strut ‘long de road dar mo’ samer dan oner er deze yer milliumterry mens”, Chase 1983: 507) e chega incluso a ser rei, ocupando o posto do león por cansancio deste (“I’ll pay you well; all you got to do is ter set right flat in a cheer an’ make a dollar a day”, dille o monarca, Chase 1983: 592).

lle interesa gañar uns cartos, ante o que o oso acepta inmediatamente. Xa liberado, o coello diríxese á casa de Brer Fox para informalo de que o ladrón caeu no trallo. Correndo cunha vara na man, o raposo vai á plantación e comeza a pegarlle ao oso nos focinhos, impedíndolle explicarse.

Mentres o raposo bate no oso, o coello, consciente de que este último o vai perseguir tan pronto como se libere, métese nun buraco cheo de barro. En efecto, o oso non tarda moito en chegar e, confundíndoo cun sapo, preguntalle se viu pasar a Brer Rabbit. Este dálle indicacións falsas e unha vez pasado o perigo, sae do furado, sécase ao sol e volve á casa coa familia. O neno ao que Remus lle está a contar a historia quere saber se finalmente o oso o colleu pero, argumentando que xa se lle pechan os ollos co sono, o vello deixa a resposta no aire ata a seguinte historia, “Mr. Bear Catches Old Mr. Bull-Frog”. Nesta conclúe que a forma na que o oso intentaba cazar o coello era como “settin’ a mule fer ter trap a hummin’-bird” (Chase 1983: 72).

Tras este, continúa Remus, o oso volveuse meter en máis líos, e comeza a recordar outro conto no que, precisamente, se relata a vinganza que lle quere aplicar ao sapo por pensar que este o enganou dicíndolle mal a dirección na que escapara Brer Rabbit. O pequeno animal, claro está, non sabe de que lle fala, pero aínda así acaba pedindo perdón e clemencia¹⁴.

Dunha banda, a diferenza do fílmico, o contexto literario amosa unha razón clara para que o raposo queira cazar o coello: estalle a roubar a comida. Faino, ademais, de xeito alegre, pois nada máis ver o que Brer Fox planta, Brer Rabbit entoa a seguinte canción: “Ti-yi! Tungalee! / I eat um pea, I pick um pea / Hit grow in de groun’, hit grow so free / Ti-yi! Dem goober pea” (Chase 1983: 69). Os cacahuetes nacen grazas ao esforzo do raposo e o coello róubaos sen remorso¹⁵. Porén, no filme Brer Fox quere atrapalo sen motivo e a súa alegría ao pensar que o logrou é patente. A voz en off de Remus recálcaa (“When dat ol’ scamp see he done caught Brer Rabbit, he hollar out”) e

¹⁴ O que podería interpretarse como metáfora de todas as veces que os escravos, antes de continuar recibindo castigos, preferían confesar actos que non cometeran.

¹⁵ Brer Rabbit decide non pasar fame nunca e, sendo o seu punto de vista o do escravo oprimido durante anos, xustifica plenamente o roubo: “Brer Rabbit ‘low he huntin’ bird eggs. Miss Pa’ttridge ask ‘im ef ‘tain’t bad manners ter rob bird-nesses. Brer Rabbit ‘low he done hear talk ‘bout it, but when a man git hungry, he can’t stan’ on manners” (Chase 1983: 473). Non é o coello ningún exemplo de virtude, senón que se limita a loitar polo seu propio benestar.

o propio raposo non pode parar de exclamar “I got in! I got dal ol’ Rabbit! I sho’ is got ‘im! Heh heh! I got dat ol’ Rabbit dis time fo’ sho’! Heh heh heh heh!”. Estabelécese así entre ambos un odio que parece non precisar de motivos, dándose por natural entre un depredador e a súa presa.

No tocante ao oso, a primeira vez que aparece no filme, cantando “Zip-A-Dee-Doo-Dah”, xa se intúe que non destaca pola súa intelixencia, o que se confirma cando Brer Rabbit o convence para ocupar o seu sitio. O oso non quere aceptalo, pois parécelle abusar e, cando finalmente o fai, non sabe como agradecerlo. No relato non hai tal problema e Brer Bear acepta á primeira, sen verse por ningunha parte a gratitude da película (“I’ll never forget this [...] Just don’t know how to thank you enough”, repite), dando unha imaxe cándida e confiada do oso.

Cando Brer Fox o atopa na súa trampa non hai lugar ao engano do libro, pois dende o seu “observatorio” vira xa colgado ao coello. No filme, tras libéralo, ambos depredadores acaban pegándose entre si, mentres o pícaro escapa (sen que ninguén o persiga, sendo este oso menos vingativo có literario) e volve á súa casa “where he b’long, and just like I tol’ ‘im in the fus’ place, you can’t run away from trouble, dey ain’t no place dat fur”. Esta última, xunto coa necesidade de usar a intelixencia ante a falla de forza, é a ensinanza do relato, que fai a Johnny esquecer as ansias de fuxir.

Das tres principais, esta é a única fábula que Remus conta de noite (coa conseguente preocupación de Sally), marcando as outras unha diferenza importante coa obra literaria, onde a inmensa maioría se relatan dende que xa se puxo o sol¹⁶.

Sobre os textos, debido aos cambios, hai que dicir que non se conservan as palabras literais de Harris, nin na narración de Remus en off nin nos diálogos, a maioría deles engadidos, pois esta fábula case non ten conversas directas entre os animais na súa versión literaria, onde a voz de Remus en terceira persoa ocupa case a totalidade. Neste sentido, un cambio lóxico é a conversión do estilo indirecto (no que Harris conta, por exemplo, o engano ao oso) ao diálogo que se dá no filme.

¹⁶ “The myth-stories of Uncle Remus are told night after night to a little boy by an old Negro who appears to be venerable enough to have lived during the period which he describes”, explica Harris na introdución a *Uncle Remus, His Songs and His Sayings* (Chase 1983: xxvi).

A segunda das historias é, das tres do filme, a máis fielmente adaptada. Nos libros desenvólvese en dous capítulos, “The Wonderful Tar-Baby Story” e “How Mr. Rabbit Was Too Sharp for Mr. Fox”, segundo e cuarto de *Songs*, respectivamente. Cando o neno pregunta se nalgunha ocasión o raposo colleu o coello, o contista comeza a relatar este episodio no que, como no anterior, Brer Fox segue a ter unha boa razón para atrapalo, pois na primeira fábula do libro (“Uncle Remus Initiates the Little Boy”) fallou nos seus intentos de apresalo. Enfadado, ao día seguinte ocorréselle facer, con brea e trementina, unha boneca que coloca nun camiño. Agochado detrás duns arbustos espera a aparición do coello, que non tarda moito en producirse. Tras chegar á altura da Tar-Baby e saudala repetidas veces sen ter resultado, Brer Rabbit ameázaa con ensinarlle bos modais se non lle devolve o saúdo. Ao non facelo, pégalle, quedando adherido a ela, e o raposo achégase, burlón.

Neste punto, Remus para a narración e ante a pregunta do neno de se o coello acabou nas fauces de Brer Fox, contesta que o conto só chega ata aí e que mentres uns din que Brer Bear o soltou, outros din que non. Aducindo que oe a Miss Sally chamándoo (pois está canso), insta o rapaz a marchar. No seguinte conto non se volve mencionar o tema, mais si no posterior, “How Mr. Rabbit Was Too Sharp for Mr. Fox”. Sen ningún tipo de especificación sobre canto tempo pasou, outra noite o neno volve preguntar sobre a sorte de Brer Rabbit e Remus exclama “‘Law, honey, ain’t I tell you ‘bout dat?’ replied the old darkey, chuckling slyly, ‘I ‘clar ter gracious I ought er tole you dat, but old man Nod wuz ridin’ on my eyeleds twel a leetle mo’n I’d a dis’member’d my own name, en den on to dat here come yo’ mammy hollerin’ atter you” (Chase 1983: 11), tras o que prosegue coa historia.

“In dem days Brer Rabbit en his fambly wuz at de head er de gang w’en enny racket wuz on han’”, relata, avanzando como se van desenvolver as cousas. Cando o raposo viu ao coello cheo de brea tirouse no chan a rir.

Well, I speck I got you dis time, Brer Rabbit, sezee; ‘maybe I ain’t, but I speck I is. You been run-nin’ roun’ here sassin’ atter me a mighty long time, but I speck you done come ter de een’ er de row. You bin cuttin’ up yo’ capers en bouncin’ ‘roun’ in dis neighborhood ontwel you come ter b’leeve yo’s’e’f de boss er de whole gang. En den youer allers some rs whar you got no bizuess (Chase 1983: 12).

O coello, en ton humilde, utiliza o recurso denominado “escape by false plea”¹⁷: pídelle que faga con el o que queira menos tiralo na silveira, algo ao que, obviamente, o raposo non se pode resistir. Segundos despois oe Brer Fox como alguén o chama e descubre o seu inimigo, tranquilamente sentado, dicíndolle: “Bred en bawn in a brier-patch, Brer Fox, bred en bawn in a brier-patch”. Así, “wid dat he skip out des ez lively ez a cricket in de embers” (Chase 1983: 13).

No filme, ao igual que a anterior secuencia animada, esta iníciase cunha canción (“How Do You Do?”) e con Remus atopándose co coello antes do lance coa boneca. Tras devolver ao estanque un peixe que Brer Frog atrapara, este, enfadado, exclama que un día o pillabán vai levar o seu merecido, ante o que Remus ri, non concedéndolle demasiada importancia, “I didn’t know it at de time, but Brer Rabbit was a-headin’ straight for trouble”, posto que o raposo e o oso estanlle a preparar unha emboscada.

94 Posta a boneca no camiño, unha vez que chega o coello, continuando coa canción anterior, pregunta “How do you do?”. Ao non ter resposta, aclara Remus, volve preguntar, co mesmo resultado. Decidido a ver que pasa, dille á moneca se é dura de oído (substitúese o ‘deaf’ literario por “hard o’ hearin”) e pregunta de novo. Ao acabárselle a paciencia, o coello anuncia que vai contar ata tres e que se nese tempo non recibe contestación, vaille pegar, o cal sucede así mesmo, facendo que quede adherido a ela.

Incapaz de librarse do alcatrán, o coello ve achegarse o oso e o raposo, que se están a mofar del. Neste momento a narración detense e, volvendo á cabana de Remus, Johnny pregunta se Brer Rabbit escapou. “Sempre o fai”, exclama Toby. Remus, nun xesto típico dos libros para remarcar a súa superioridade en tanto que narrador, pregunta quen é alí o que conta as historias e, reforzando a idea exposta na anterior fábula, repite que ao non ser moi forte, Brer Rabbit ten que usar a intelixencia.

Volvendo ao mundo animado, o oso e o raposo están a preparar un lume para asar o coello e discuten sobre como acabar con el. Usando a mesma táctica da psicoloxía invertida, o pícaro acaba facendo igualmente que o tiren na

¹⁷ Empregado na tradición africana, consiste en enganar o animal castigador para ser devolto á contorna propia.

silveira. O oso non está conforme, pois prefire matalo dun golpe na cabeza, pero o raposo non dubida e, tras ver que os enganou novamente, é Brer Fox quen recibe o golpe que Brer Bear tantas ganas tiña de asestar.

A escena en xeral está moito máis desenvolvida ca no libro, engadindo diálogos. Súmase tamén a presenza de Brer Bear para darlle o mesmo protagonismo que ao raposo, e a de Toby como oínte. Outro cambio destacable é que mentres que no filme só pasan uns segundos de “tensión” para saber que destino correu o coello, no libro isto demórase, como mínimo, dous días (un correspondente a cada fábula). Elimínase, de novo, a razón pola que os inimigos queren coller a Brer Rabbit, dando a impresión de que é simplemente pola lei da natureza, que os obriga a enfrontarse ou, como apunta Brer Frog, porque o coello non para de facer trasnadas. Esas “trasnadas” son inofensivas, mentres que na obra literaria son máis serias.

Na terceira das fábulas que *Canción do sur* adapta, “Brother Rabbit’s Laughing-Place”, o neno ao que Remus literario lla conta é distinto. Ao principio do capítulo, o narrador explica que é un raparigo moi práctico e sen a curiosidade do anterior, pero que neste capítulo en concreto sorprende a Remus, dicíndolle que el, ao igual que Brer Rabbit, tamén ten un sitio da risa: alí mesmo, na cabana do antigo escravo. O vello pregunta, irónico, que é o que lle fai tanta graza nel, ante o que o pequeno rebate que non se ri del, senón coas súas historias. Remus, ao que este meniño fai en ocasións dubidar das súas habilidades como contista, séntese moi satisfeito de si mesmo e “when Uncle Remus ceased to admire himself”, constata o narrador, o neno pide oír o relato sobre o “laughing place”.

O tío Remus comeza a explicar que nunha ocasión as “creeturs” estaban intentando ver quen podía rir máis forte. Para descubri-lo, todos os animais, excepto Brer Rabbit, quedan en verse nun lugar determinado cando o tempo mellore. Os demais pídenlle que tamén vaia á cita pero el non está interesado porque, segundo di, xa ten un “laughing place” a onde ir sempre que queira. Os demais, asombrados (“Brer B’ar look at Brer Wolf, an’ Brer Wolf look at Brer Fox, an’ den dey all look at one an’er”, Chase 1983: 568), queren que llelo ensine. Brer Rabbit afirma que vai reflexionar sobre o asunto pero que, se accede a levalos, terán que ir un a un e facer o que el diga. Pídelles tamén que decidan quen será o primeiro. Como non o dan feito, el opina que debe ser Brer Fox porque “he been here long ez anybody, an’ he’s purty well thunk uv by de neighbors –I ain’t never hear nobody breave a breff ag’in ‘im” (Chase

1983: 569). Aos demais parécelles ben. Quedan coello e raposo nun sitio e nun día para verse e pide o coello que ata ese momento non se volva falar do tema.

Chega a cita e pasan a xeira xuntos. Brer Fox está ansioso por ver o sitio (aínda que o seu orgullo lle impida recoñecelo, o que case fai que Brer Rabbit marche sen ensinarllo). Cando por fin se decide a facelo déixalle moi claro que debe comportarse segundo as súas directrices: indícalle que corra ata unhas vides e uns arbustos, volva atrás e corra outra vez, e así sucesivamente. Nunha das carreiras o raposo vai rápido demais e, tras bater contra algo, comeza a facer ruídos estraños. Cando lle reprocha ao coello que iso non é un sitio da risa, Brer Rabbit responde que el estivo rindo todo o tempo e que, polos ruídos que lle oía, pensaba que el tamén pasara un bo anaco. Pero o raposo faille saber que non estaba rindo, precisamente. “¿Que facía entón, se non ría?” pregunta o neno, e Remus responde coa seguinte rima: “He run ter de Eas’ an’ he run ter de Wes’ / An’ jammed his head in a hornets’ nes’!”.

Ao contrario que as outras dúas fábulas, máis extensas no filme, esta sofre unha comprensión, aínda que cabe dicir que o contexto e introdución á historia entre Remus e o neno é aquí moito máis ampla que nas anteriores (case tres páxinas fronte a un parágrafo ou unhas poucas liñas). Este contexto está transformado, sendo o motivo polo que o Remus cinematográfico conta este episodio diametralmente oposto: intenta con el aplacar a tristura de Ginny e Johnny despois de que os irmáns dela lle luxen o vestido e, de paso, ensinarlles que, aínda que as cousas vaian mal, sempre hai un xeito de ser felices.

No que é a fábula en si hai, novamente, un cambio importante na intencionalidade do protagonista ao facer o engano: mentres que na película o oso e o raposo xa o teñen atado de pés e mans e se dispoñen a comelo (polo que se ve na obriga de urdir o truco para salvarse), no libro faino polo pracer de enganalos. Elimina o filme o concurso dos animais e fai que o oso tamén acabe coa cabeza no avespeiro xa que, de feito, é culpa súa: o raposo non quere oír falar de ningún sitio do bo humor e prefire comer o coello canto antes pero o oso, non moi listo, acaba caendo novamente nas estratagemas deste último. Tamén é, por terceira vez, a pelexa entre eles dous a que lle permite saír ao coello ileso, pois en vez de centrarse no inimigo común rifan entre eles¹⁸.

¹⁸ Estas argucias que fan pelexar aos inimigos entre si son comúns nos libros: por exemplo, Brer Fox e Brer Wolf intentan aliarse en “Why Brother Wolf didn’t Eat the Little Rabbits” (Chase 1983: 468-472) para comer os coelliños de Brer Rabbit, pero a desconfianza que se teñen acaba permitindo aos pequenos fuxir.

No tocante ás fábulas, como vimos, prodúcense diversos cambios significativos entre a obra de Harris e o filme. En primeiro lugar hai que sinalar que na película o coello non chega nunca a estar en perigo real, algo que si acontece nas páxinas de Joel Chandler, onde incluso é vencido dúas veces, por Brer Terrapin e Brer Buzzard (membros ambos os dous da mesma clase oprimida e que o enganan polo seu exceso de confianza; os fortes, representantes da raza branca, non poden con el xamais).

A elección de Brer Fox como inimigo principal está xustificada pois, sendo o animal máis poderoso da plantación (ata que o coello usurpa o poder) é quen máis ataques de Brer Rabbit sofre. Brer Wolf, aínda sendo tamén adversario feroz do coello, é atacado menos veces e, baseándose a súa relación na mesma hostilidade que caracteriza a dos dous anteriores, a súa exclusión é lóxica: en só tres fábulas, máis que achegar novos matices, o tempo adicado á construción do seu personaxe restaríallo á de Brer Fox e Brer Bear. Neste último o que máis destaca á hora de levalo á pantalla grande é a transformación no seu carácter: forte, egoísta e vingativo nos libros, dos animais fortes é o máis parvo. Na película cóllese só este último trazo é lévase ao extremo, polo que ten que aliarse co raposo para intentar burlar ao coello.

O cambio no carácter de Brer Rabbit, como se viu, é claro. Ademais de ser moi orgulloso, cometeu varias afrontas no mundo animal, sendo o literario un personaxe máis complexo e difícil de xulgar. A pesar de que na película se perde esa profundidade en prol da creación dun protagonista amable e simpático, nas historias orixinais o coello ten outra vertente e, en ocasións, chega a ser realmente cruel e malvado.

Outro cambio significativo é a proporción entre a animación e a acción real (ocupando a primeira un terzo da metraxe) na película e a das fábulas e o contexto nos libros, onde os animais teñen todo o protagonismo. Opina James Snead (1994: 87, 88) sobre este feito que, ao levar os contos de Harris á pantalla, Walt Disney tomou unha decisión radical e consciente: inverter a relación entre o espazo adxudicado ás historias do tío Remus e a narrativa que as presenta, e que o fixo para quitar o narrador negro do centro do escenario.

Aínda que o cambio é brusco, cabe sinalar que quizais os motivos que apunta Snead non sexan de todo correctos. Cando se fixo *Canción do sur* o estudio non estaba no mellor momento económico e a animación é moito

máis custosa (e lenta de realizar) que as escenas con actores¹⁹. Se toda a película fora de acción real ou toda animada (como chegara a pensarse en facela nun primeiro momento) e esa diferenza se mantivera, quizais este fora un argumento válido, pero tendo en conta o contexto de produción, parece que, polo menos, a causa non está tan clara. Mais sexa como sexa, o cambio está aí.

¿Adaptación libre ou terxiversación?

Tras todo o visto, pódese dicir que a adaptación que este filme fai da obra na que se basea, atendendo ao seu grado de fidelidade á mesma, é bastante libre. Aínda que debedora de Harris en moitos aspectos, o punto de vista dende o que se conta é moi diferente e hai cambios na historia e nos personaxes, nos que se proxecta o mundo propio da compañía Disney.

Isto acontece sobre todo na parte de acción real, totalmente inventada, e puido deberse a razóns diversas. A máis obvia delas é a adaptación dunhas historias longas a un filme que non chega ás dúas horas e para o que se buscou unha historia conclusiva. A diferenza de contexto cultural e histórico puido ser outra, así como a vertente comercial dun relato moralizante e con final feliz.

Diversos autores consideran a película como unha traizón ao espírito de Harris. Porén, dende o punto de vista do estudio Disney e do propio Walt, a súa produción, cos cambios indispensables para levala á pantalla, mantense fiel ás raíces literarias.

María del Rosario Piqueras Fraile, na súa tese de doutoramento *La fabulación como reflejo social en Joel Chandler Harris* (1988), adicou un breve apartado a estudar o uso feito por Disney das historias deste escritor, ao que significativamente intitulou “Distorsión del propósito de Harris con la película *Song of*

¹⁹ Cara a 1940, a empresa debía uns dous millóns de dólares ao Banco de América, que xa eran case tres e medio en 1941 e que se convertiran en catro en 1946, polo que os banqueiros vixiaban cada paso que daban. Filmes como *Pinocho* (Pinocchio, 1940), *Fantasia* (Fantasia, 1941) ou *Bambi* (1942) tiveran presupostos moi elevados e non deixaran grandes ingresos. Asemade, a empresa construíra en 1940 un novo (e caro) estudio en Burbank, que unido ao peche do mercado europeo polo conflito bélico (do que Disney tiraba arredor dun 40% dos seus ingresos), afectara ás arcas disneysianas.

the South de Walt Disney”. A pesar de que non entra en detalles, si que apunta en liñas xerais os que son, ao seu parecer, os cambios máis significativos realizados polos guionistas (Piqueras Fraile 1998: 201-204): “no cabe duda de que Disney contempló a Uncle Remus en la pantalla como otro Uncle Tom, es decir, un esclavo leal y servicial”. Para Piqueras Fraile, o Remus fílmico mantén o estereotipo de negro indolente e sumiso, utilizado para entreter ao neno máis que para instruílo. Fáltalle a confianza en si mesmo da que gozaba o ex-escravo de Harris e dobrégase á vontade da dona da casa. Toda a historia, lamenta Piqueras Fraile, está embebida dun sentimentalismo impropio de Joel Chandler.

Peggy Russo (1992: 19-32), que publicou dous días despois da estrea unha crítica sobre o filme en *The New York Times*, aínda que a través dos escenarios e personaxes ve recoñecible a obra de Harris, cre que a película amosa unha relación idílica esaxeradamente sentimental entre o amo e o escravo. Barbara Kantrowitz (1986: 63) recoñece na metraje todos os estereotipos da ficción sureña e declara que o filme é “unfit for kids”, afirmando Frances Sayers (1965: 602-611) neste senso que o material estaba destinado a unha audiencia adulta e non aos nenos. Para Keenan (1984: 54-69), só a música e a mestura de animación e acción real salvan a *Canción do sur* de resultar ofensiva.

99

Pola súa banda, opina Bruce Bickley (citado en Haire 2003) que o problema de *Canción* é que nela Disney fixo unha sorte de lavado das historias. Teme este estudoso que moita xente pense que coñece o traballo de Harris, cando o que coñece son só os tres contos aquí animados. Contos nos que, na súa opinión, a figura do tío Remus non é tan complexa como o é nas historias de Harris. E se a profundidade de Remus se perde, o valor e significado subversivo das fábulas tamén. Os contos que plasma Harris, por contraposición aos animados por Disney son, por natureza, instrutivos, e envían unha mensaxe clara aos escravos: sé máis listo que o teu amo.

Esta problemática non se deu soamente con esta película. Sobre as adaptacións dos contos da compañía de Mickey en xeral opina Jack Zipes (1995: 39, 40) que, entre outras características, se poden definir porque a técnica prevalece sobre a historia (a forma sobre o fondo), os personaxes acaban por ser unidimensionais e sempre adaptados, ao igual que as historias, ao canon Disney (“o que é bo para Disney é bo para o mundo”, escribe Zipes). Ademais, e isto é fundamental, substitúen o pracer da lectura por un cinema que

non provoca ningunha reflexión ao ser unidimensional, sen posibles interpretacións máis aló das obvias.

Asemade, o problema básico de *CanCIÓN do sur* ten esa raíz: no filme, de maneira pretendida ou non, é total a ausencia das metáforas. E xa non é só que non estean presentes senón que, máis ben, o que se desprende delas é o contrario: ignórase a metáfora racial para dar paso a un certo didactismo simplista. Os significados e as representacións do coello e dos seus opresores na película pasan de referirse a unha sabedoría que os escravos foran recibindo dos seus antergos a ser aplicábeis aos problemas de Johnny cos Favens. O que é toda unha complexa alegoría racial queda reducida ao mínimo. Entre outros, esta obxección púxo a propio Maurice Rapf, que participou na escrita do guión, e para quen Brer Rabbit non era identificable cos negros.

Como tamén pasou con Brancaneves (que fai que a madrasta baile na súa voda en zapatos de ferro ardendo), a Sereíña (que se suicida) ou Pinocho (que canso de Pepiño Grilo o aplasta), o brutalismo e vinganza dalgúns contos de Remus desaparecen. Nas páxinas escritas, o coello perde a algúns dos seus fillos, pero el tampouco se queda atrás: o raposo, o oso e o lobo morren a mans del.

Bickley analizou os argumentos e as temáticas das historias para atopar que arredor dun 40% trataban de vinganza, violencia, castigo físico e morte (citado en Haire 2003). Harris non tivo medo de transmitilas tal e como as recibiu das súas fontes. Disney, si, a pesar de que o propio Walt non dubidou en dicir que esperaba, sinceramente, que pese verse obrigados a facer unha gran selección e a reducilos, o espírito e a calidade das fábulas non se tivera perdido.

María Míguez López

Universidade de Santiago de Compostela

Referencias bibliográficas

Bickley Jr., Bruce. 1987. *Joel Chandler Harris. A Biography and Critical Study*. Athens: University of Georgia Press.

Brode, Douglas. 2005. *Multiculturalism and the Mouse. Race and Sex in Disney Entertainment*. Texas: University of Texas Press.

- Chase, Richard (comp.). 1983. *The Complete Tales of Uncle Remus*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Cohen, Karl F. 2004. *Forbidden Animation. Censored Cartoons and Blacklisted Animators*. Portland: McFarland & Company, Incorporated Publishers.
- Genette, Gérard. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Haire, Chris. 19 de febreiro de 2003. “Who Framed Brer Rabbit?”, en <http://www.songofthesouth.net/news/archives/metrobeat.html> [Consulta: 01/02/2015].
- Kantrowitz, Barbara. 22 de decembro de 1986. “A Film Unfit for the Kids”, *Newsweek*, 63.
- Keenan, Hugh T. Inverno de 1984. “Twisted Tales: Propaganda in the Tar-Baby Stories”. *Southern Quarterly* XX, pp. 54-69.
- Miller, Susan e Greg Rode. 1995. “The Movie You See, The Movie You Don’t”. En Bell, Elizabeth, Lynda Haas e Laura Sells (eds.). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Indiana: Indiana University Press, pp. 86-103.
- Piqueras Fraile, M^a del Rosario. 1998. *La fabulación como reflejo social en Joel Chandler Harris*. Madrid: Universidad Complutense.
- Russo, Peggy A. Outono de 1992. “Uncle Walt’s Uncle Remus: Disney’s Distorsion of Harris’s Hero”. *Southern Literary Journal*, 25 (1), pp. 19-32.
- Sánchez Noriega, José Luis. 2000. *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- Sayers, Frances C. 1965. “Walt Disney Accused”. *The Horn Book Magazine*, 41, pp. 602-11.
- Zipes, Jack. 1995. “Breaking the Disney Spell”. En Bell, Elizabeth, Lynda Haas e Laura Sells (eds.). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Indiana: Indiana University Press, pp. 21-42.