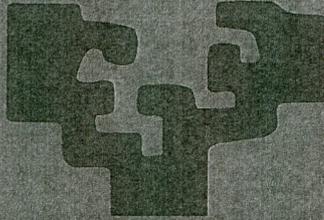


eman ta zabal zazu

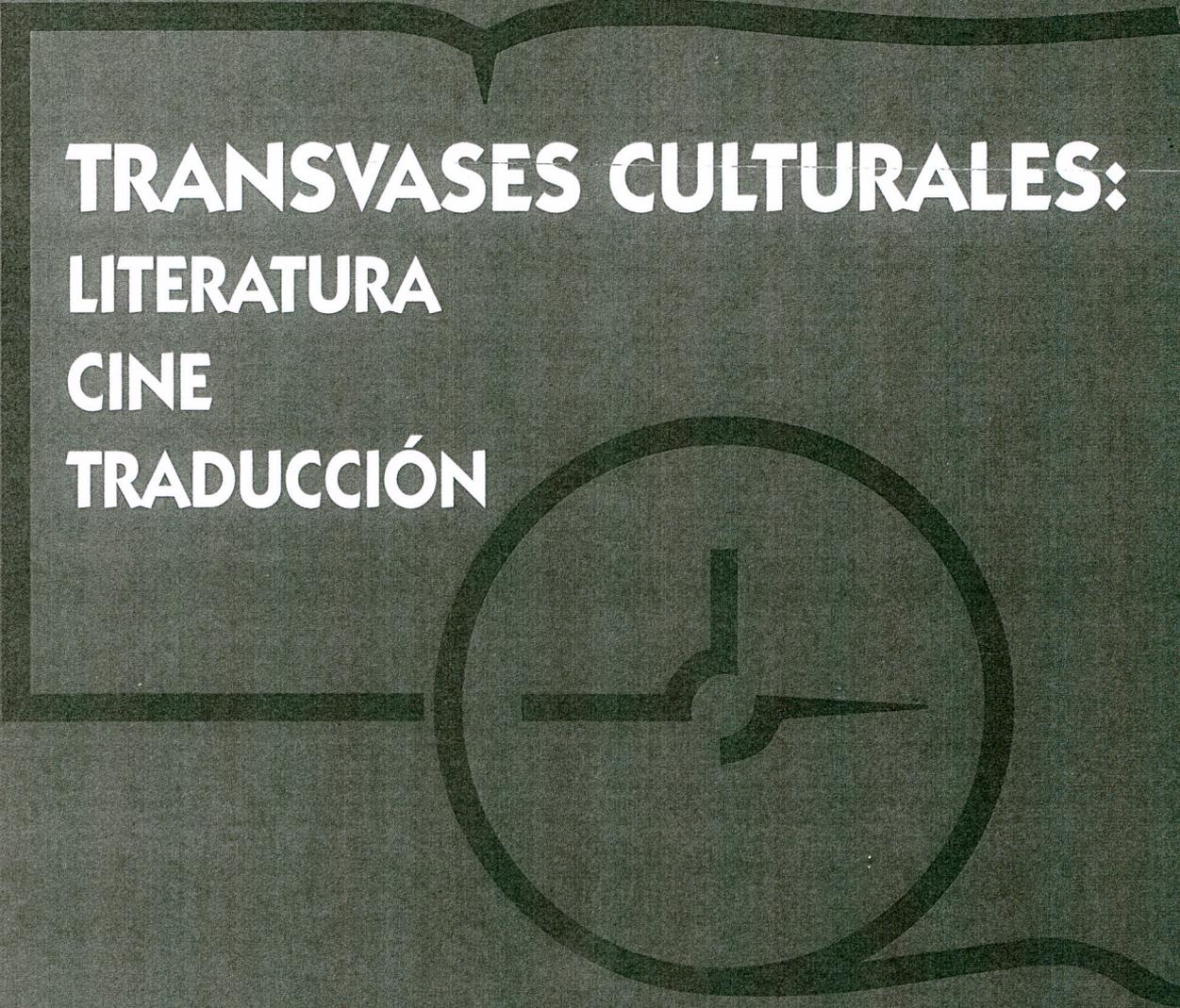


universidad
del país vasco

euskal herriko
unibertsitatea

**UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA
INGLES ETA ALEMANIAR FILOLOGI SAILA**



TRANSVASES CULTURALES:
LITERATURA
CINE
TRADUCCIÓN

**Eds.: Federico Eguíluz
Raquel Merino
Vickie Olsen
Éterio Pajares**

Edita: FACULTAD DE FILOLOGIA
Dpto. Filología Inglesa y Alemana
Imprime: EVAGRAF, S. Coop. Ltda.
Alibarra, 64 - Vitoria
D. L. VI - 139 - 1994
I.S.B.N. - 84-604-9520-5
Vitoria-Gasteiz 1994

VERSIONES CINEMATOGRAFICAS DE LAS NOVELAS DE JOHN STEINBECK

José Antonio GURPEGUI

Universidad de Alcalá

Resulta paradójico comprobar como la popularización del cine en Norteamérica guardó ciertas similitudes con la del teatro. Cuando a finales del XIX el gran público descubrió el encanto de las representaciones dramáticas los productores teatrales comprobaron como el gusto de los espectadores se decantaba por temas eminentemente norteamericanos... pero al mismo tiempo sufrían la carestía de obras de tal corte y temática. Afortunadamente para ellos, los productores, encontraron un filón de oro en la adaptación dramática de novelas populares de corte costumbrista. Por ejemplo, la obra más representada y de mayor éxito en los escenarios de la costa este, el único lugar donde se representaba teatro, durante el siglo XIX fue la obra de Harriet Beecher Stowe *La cabaña del tío Tom*.

Lo mismo ocurrió y sigue ocurriendo, aunque en menor escala, en el cine. La popularidad de una novela garantizaba, en una primera época de la reciente historia cinematográfica, la obtención de beneficios; si bien la situación se ha invertido, pues ahora la popularidad de una película o serie cinematográfica presupone un aumento en el número de ventas del volumen en cuestión. De hecho, uno de los ataques más comunes a los escritores actuales es que a la hora de escribir tienen su mente más pendiente de las pantallas de cine o televisión, con la simplicidad que ello implica, que de la complejidad de la historia que están tratando de narrar, si es que se quiere asemejar a la vida misma, o a la profundidad psicológica del personaje, a fin de cuentas resulta hartamente difícil explorar en toda su extensión la complejidad del alma humana. No fue este el caso de un numeroso grupo de novelistas norteamericanos de mitad de siglo, quienes tuvieron la fortuna de vivir y escribir en una época que coincidió con la irrupción del cine como vehículo de entretenimiento de masas. Pensemos en Tennessee Williams, William Faulkner, Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway y también John Steinbeck por citar los más significativos. Todos ellos no sólo vieron sus obras adaptadas al cine sino que incluso fueron contratados por Hollywood como guionistas de muchas de sus producciones.

El caso de John Steinbeck, quien como el resto de los citados también disfrutó de las mieles y las hieles banales que la próspera industria cinematográfica le ofrecía, es un tanto particular. Williams, Faulkner o Fitzgerald ya eran novelistas de prestigio antes de ingresar en la nómina de la "Universal", "Columbia" o "Metro Goldwin Mayer"; Steinbeck, por el contrario, debe el origen de su fama a la versión cinematográfica que se hizo de *Tortilla Flat*.

La primera novela de J. Steinbeck, *Cup of Gold* (Taza de oro), pasó totalmente desapercibida, lo mismo ocurrió con la segunda, *To a God Unknown* (A un Dios desconocido) y con las dos que le siguieron, *The Pastures of Heaven* (Las praderas del cielo) y *Tortilla Flat* (El llano de la Tortilla) que llegó a ser rechazada por los editores en tres ocasiones. Por suerte para el joven Steinbeck, uno de los escasos ejemplares que se vendieron de esta última cayó en manos de un productor ansioso por encontrar alguna obra cuya versión cinematográfica sirviera de estímulo para los sufridos, y posteriormente cinematográficos, seriales y televisivos, soldados norteamericanos que luchaban en suelo europeo durante la II Gran Guerra. La historia, que narra las aventuras de una pandilla de borrachines chicanos, cumplía una doble función: por una parte resultaba graciosa, entretenida y, a primera vista, carecía de complejidad estructural y profundidad psicológica que hiciera plantearse a los soldados interrogantes existenciales; al mismo tiempo transmitía un cierto mensaje de optimismo. Eso sí, cuando alguno de los pasajes de la obra no cumplía los requisitos necesarios se eliminaba sin la menor consideración, castrando de raíz el revolucionario mensaje de la obra. El caso más insultantemente sangrante lo encontramos en el desenlace. En la novela, Danny, el protagonista, (Spencer Tracy en la película) muere cuando sale a luchar contra “the One, the Enemy”, verdadero responsable de todas sus desgracias; en la versión cinematográfica Danny no muere, sino que la casa donde vive con el resto de sus compañeros se incendia durante una fiesta en la que todos están borrachos. Se trata probablemente de la versión más “light”, sacarinizada, desnatada, descafeinada, baja en colesterol, nicotina y alquitrán, de cuantas se han realizado de la extensa obra del autor californiano. Sobre la versión cinematográfica Steinbeck escribió a Elizabeth Otis “I do not see what even Hollywood can make of Tortilla with its episodic treatment, but let them try and I won't go to their picture so that is all right.” Probablemente o bien ya había leído el guión (no olvidemos que se trataba de un desconocido que ya había alterado algunos pasajes de la novela para que se la publicaran, de forma que no tendría remordimientos en que se lo hicieran en la versión cinematográfica) o bien intuía la posterior manipulación. Como quiera que sea no existe constancia de que Steinbeck fuera o no a ver la película, lo cierto es que nunca expresó en público su impresión.

Pero la alteración de los finales en la narrativa de Steinbeck no es privativo de esta primera novela. En *La Perla*, por ejemplo, Kino lanza la perla al mar tras la muerte de su hijo Coyotito en un acto tanto de rebeldía contra la sociedad materialista capitalista como de comunión con la naturaleza, mientras que en la película se reduce la complejidad de la narración a una simple reacción causa-afecto, como sugiriendo que tras la tragedia es la única salida al problema. El propio Steinbeck en carta dirigida a Bo Beskow escribió: “The Pearl is a pretty good picture but I could not protect its pace”. Lo mismo podríamos decir de *Cannery Row*, si bien aquí el desenlace cinematográfico se aproxima más a la

realidad novelada, sin duda por tratarse ésta de una resolución mucho menos traumática. Lo que sí se altera en este caso, respecto al original, es la complejidad de las relaciones humanas. Algo similar podríamos decir respecto a *East of Eden* sin la menor duda tanto su novela como su obra cinematográfica más popular gracias en parte a la lograda interpretación de James Dean, a quienes los dioses otorgaron el privilegio de morir joven garantizándole con ello la eternidad, en el papel de Cal Trask. En la versión cinematográfica se utiliza tan solo la mitad, como mucho, de lo narrado en la novela (concretamente los pasajes correspondientes a la última generación de la familia Trask.) No conocemos, según la película y por citar tan sólo los ejemplos más significativos, nada del pasado de Kathy Trask, la madre que en la película regenta un prostíbulo. Sin embargo en la novela conocemos no sólo su historia desde que era una niña y sedujo al maestro de su pueblo logrando con ello la deshonrosa expulsión del educador sino la historia de sus progenitores y el anhelo e ilusión con que su nacimiento fue esperado. Tan sólo el conocimiento de su pasado proporciona los elementos suficientes como para evaluar al personaje en la justa medida. Es junto a Adam Trask, su marido y padre, el auténtico protagonista de la novela, mientras que en la película no pasa de ser un personaje secundario de relevante importancia. La familia Hamilton aparece en la película de forma tangencial; se toma únicamente el personaje de Will Hamilton, tío de John Steinbeck, cuando en la novela el periplo de los Hamilton discurre paralelo al de los Trask. El chino Lee, sirviente de los Trask y quien se hace cargo de los niños cuando Cathy se marcha tras el parto, no aparece en la versión cinematográfica, en tanto que en la novela actúa como la conciencia de Cal.

Por todo lo expuesto se entenderá que resulta harto difícil establecer los paralelismos y divergencias entre obra y película pues si bien es cierto que el pasaje filmado responde claramente a lo escrito, éste, repito, no representa sino una visión parcial de la totalidad novelada.

Quisiera detenerme especialmente en una de las versiones más logradas de cuantas novelas de Steinbeck han sido llevadas al cine, la de *The Grapes of Wrath* (Las uvas de la ira), dirigida por John Ford, producida por Darryl F. Zanuck para la Twentieth Century Fox e interpretada por Henry Fonda, Jane Darwell y John Carradine.

En este ensayo no pueden ser incluidas las imágenes de la película, de forma que no podré referirme a técnicas puramente cinematográficas utilizadas por el genial Ford en la dirección. Entiendo que la obra ya en su versión novelada o cinematográfica es suficientemente conocida. De todas formas resumiré brevemente el argumento. Tom Joad acaba de salir de la cárcel en libertad provisional. Se encuentra con Jim Casey, el antiguo predicador, quien le dice que todos se están marchando. También los Joad tienen todo listo para marcharse a California en busca de trabajo, Jim les acompaña. En el penoso viaje a través de Oklahoma, Texas, Nuevo Méjico, Arizona y California muere el abuelo. Tras

penas y dificultades llegan a California. Las cosas no son como pensaban y los braceros son explotados por los terratenientes. Tom mata a un policía y ha de huir, Jim asume la responsabilidad y es detenido. Los Joad encuentran trabajo en una granja, no saben que son esquirols, pero Tom ve que ocurre algo extraño. Tom logra salir y se encuentra con Casey quien ahora es el líder de los huelguistas. En una reunión clandestina son sorprendidos por la policía que mata a Casey y a su vez Tom mata al policía. Tom debe huir. Encuentran trabajo recolectando algodón, pero una gran riada destruye la plantación y se lleva lo poco que tenían.

Deseo dejar constancia, en primer lugar y a pesar de todas las objeciones que expondré a continuación, que la versión de Ford es de mi agrado. Eso sí, amplificada por una de las mejores interpretaciones de cuantas recuerdo de Henry Fonda en el papel de Tom Joad y muy especialmente, por pasar por lo general desapercibido, de John Carradine en el papel de Jim Casy. No puedo decir lo mismo, y personifico por tratarse de una apreciación personal, a fin de cuentas sobre gustos no hay nada escrito, de la interpretación de Jane Darwell en el papel de Ma Joad, un personaje, por otra parte un tanto devaluado en la película.

Me gusta la versión de Ford porque si bien se toma una serie de licencias éstas son en su mayor parte debidas a los condicionantes propios del cine. Una de las más importantes, a pesar de su obviedad, es la del tiempo. Difícilmente aguanta el espectador más de dos horas sentado en una butaca sin poder moverse. Es decir, el tiempo del que dispone el director para una novela de casi 600 páginas como *Las uvas de la ira* es el mismo que el disponible para una de 150-200 páginas, como es *La Perla*, *Tortilla Flat* o la reciente *De ratones y Hombres*. Se plantea entonces un problema similar al de *Al este del Edén*, similar en su extensión a la que se está comentando; la diferencia estriba en que si bien en *Al este del Edén*, debo reiterar de nuevo, se utiliza exclusivamente una parte, en *Las uvas de la ira* se narra todo el desarrollo de la acción.

Uno de los tributos que debe pagar Ford es el prescindir de una de las ideas expuestas en la novela y de vital importancia en la narrativa de Steinbeck. Algo similar ocurre en *De ratones y hombres*, que se centra en el estudio de la amistad y la camaradería, relegando a un segundo plano aspectos como el "non-teleological thinking" (admitir las cosas tal y como son sin indagar en las causas, puesto que no conducen a nada.) Pues bien, en *Las uvas de la ira* Ford se centra exclusivamente en la injusticia social, pero conocedor de otros temas importantes para el autor los deja entrever aquí y allá a lo largo del film. Temas como el de la familia, la utopía socialista en los Estados Unidos, el "group man" e incluso una cierta alegoría y simbología también aparecen en la cinta.

De igual forma que en la novela la obra está dividida en tres partes, a saber: Oklahoma, Carretera 66 y En California.

Oklahoma es la de las tres la que mejor se adapta a la novela y paradójicamente es en esta parte donde encuentro la única duda en cuanto a la visión de

Ford. Tom acaba de salir de la cárcel y un camionero le acerca hasta su casa; en la película queda suficientemente explícita la violencia que surge entre ambos, sin embargo no es así en la novela. Efectivamente hay un momento de cierta tensión que rápidamente se diluye, al despedirse, por ejemplo, el camionero desea buena suerte a Tom. Parece sugerir que el director quiere mostrar desde el primer momento a un Tom receloso y desconfiado, como efectivamente lo encontramos al final de la novela, pero no es así, pues conforme avanza la acción de la película vemos al protagonista más en concordancia con su papel ficticio. Resulta interesante como resuelve Ford la ambientación social que motiva el viaje, ese peregrinar de los judíos hacia la tierra prometida. En la novela es el narrador quien pone en conocimiento del lector los sufrimientos de los granjeros y la presión hipotecaria de los bancos. En la película se utiliza al personaje de Muley quien se ha cobijado en la casa de los Joad como narrador de los acontecimientos. Se echa en falta una frase importante que pronuncia Pa Joad “Mi abuelo luchó contra los indios y venció, mi padre contra las serpientes y las mató, yo contra los bancos y me han derrotado.” La explicación puede ser doble o bien que Ford no quisiera enemistarse con los banqueros, lo que creo improbable por no decir imposible; o bien, como así ocurre la película, que hacerle pronunciar esa frase supondría darle un mayor protagonismo en la película en detrimento de otros personajes y acontecimientos, lo que parece más lógico. El ambiente social y familiar está muy bien resuelto haciendo que Tom llegue a casa la noche anterior a la partida y no tiempo antes de partir, como ocurre en la novela, pues no es de interés especial la venta de las últimas posesiones; a fin de cuentas el resultado será el mismo. En el film se ha suprimido un capítulo importantísimo en la obra, el tercero, comunmente conocido como el de la tortuga. En su camino hacia casa Tom ve a una tortuga atravesando la autopista un coche intenta atropellarla y otro eludirla, y la recoge para que no la mate ningún camión. Es este uno de los famosos “interchapters” de Steinbeck que le sirven tanto para dividir las partes de la novela como con fines puramente literarios. El episodio de la tortuga es uno de los más estudiados y su interpretación puede darse a distintos niveles: literal, la tortuga cruza; alegórico, la tortuga representa a los emigrantes; moral, las distintas reacciones de los dos coches que se aproximan; irónico, el coche que intenta atropellarla tiene un accidente; y anagógico, el interés de Steinbeck por los animales. Este capítulo es en efecto importantísimo dentro de la novela, pero exclusivamente como recurso literario y debido a los comentarios del novelista, pero no aporta nada significativa a la esencia de la historia.

Es en la segunda parte donde el director “gana más tiempo”. Lo más importante es la muerte del abuelo, en un simbólico acto de enterrar el pasado, la concienciación social de Jim Casey, y su sobrecogedora oración funeraria, y las distintas reacciones de la gente. El director elimina del film a los Wilson, una familia que se han encontrado en el camino y con la que viajan durante un cierto

tiempo, pero que deciden regresar. La “cobardía” o desesperación de algunos ya está representada por el emigrante que regresa a su tierra para morir en paz después de haber perdido a sus dos hijos y su mujer. En cuanto a las distintas reacciones de la gente toma los dos ejemplos más significativos: la de los empleados y clientes del restaurante donde paran a comprar pan, que les entienden y ayudan y la de los empleados de la gasolinera que no conocen el sufrimiento y los tachan de locos. Filmar el resto de los ejemplos sin la aportación lírica del autor no supondría sino abundar en la misma idea consiguiendo, en el mejor de los casos, la indiferencia del espectador. También en esta parte llama la atención una omisión. Ma Joad conoce el término “Okey” con que se denominaba de forma despectiva a los emigrantes de Oklahoma que viajaban como vagabundos en busca de trabajo. En la película no se pronuncia el término ni una sola vez; la omisión en este caso tal vez sea debida a la eventualidad del término, pero lo cierto es que causa una profunda impresión en Ma Joad. Como quiera que sea este personaje el más importante, como ya se ha mencionado, en la novela que en el film y en éste todavía no tiene la importancia de futuras escenas.

La tercera parte es la más extensa y donde las alteraciones del director resultan especialmente significativas. De nuevo abundo en la idea de la eliminación de todo aquello que no sea fundamental para el desarrollo de la historia. Existen tres pasajes que son filmados de forma casi literal de la novela, que se corresponden con la estancia de los Joad en tres campamentos distintos de emigrantes. En el primero de ellos, Hooverville, encuentran la más absoluta miseria; en el segundo “Hooper Ranch” es donde actúan, sin saberlo, como esquiroleros y el tercero, “Weed Patch” que parece un paraíso. Es este el orden en que aparecen en la película; sin embargo en la novela Weedpatch, el tercero, aparece antes que Hooper Ranch, y además aparece un cuarto, el último que será arrasado por la crecida. La alteración es un tanto compleja y en cierta forma de difícil justificación. Ford quiere y logra dar un final esperanzador, cuando la intención de Steinbeck es eminentemente trágica y el atisbo de optimismo, que efectivamente existe, es tan sólo tangencial. El primer campamento no puede ser alterado porque es ahí donde Tom golpea al policía y Casey es detenido. Ambos acontecimientos fundamentales para dotar de lógica a los futuros acontecimientos. La alteración de los otros dos responde al “happy end” que pretende Ford, de forma que se ve obligado a alterar uno y a eliminar el último, que supone la destrucción de todas sus posesiones. Como ocurría en la primera parte resulta interesante analizar la forma en que el director resuelve el problema del liderazgo y heroísmo. Casey es un líder, como Jesucristo, y Tom un héroe sin embargo sin disponer de espacio narrativo. Dejar clara tal diferenciación sería hartamente complicado en la película de forma que Tom se convierte tanto en héroe como en líder. Además, y éste sí es un grave error sin justificación posible, la película parece indicar que Tom huye porque le persigue la policía tras la muerte del agente que a su vez mató a Casey cuando en realidad Tom no huye, sino que el abandono de la

familia responde a su concienciación social, decide dedicar el resto de su vida a ayudar a los más necesitados.

Cuando llegan mis alumnos de primer año de literatura norteamericana a clase el primer día siempre formulo la misma pregunta. ¿Qué autores o novelas norteamericanas conocéis? Las respuestas no suelen ir mucho más allá de Poe y Hemingway. Entonces entre irónico y sarcástico les pregunto si han oído hablar de *El gran Gatsby*, *La gata sobre el tejado de zinc*, *La letra escarlata*, *Las aventuras de Tom Sawyer*, *Moby Dick*, *La roja insignia del valor*, *Cuentos de la Alhambra*, *Al este del Edén*, *La cabaña del tío Tom*, *El viejo y el mar* y, obviamente, *Las uvas de la ira*. A partir de entonces comienzan a surgir nuevos títulos por parte de los mismos alumnos, algunos incluso sorprendentes para mí, como *Lolita*, *La ruta del tabaco*, *Un lugar en la tierra*, *Ultima salida para Brooklin* y cómo no, *Lo que el viento se llevó*. Creo en el cine no sólo como arte independiente que fagocita suavemente parte de todas las artes, sino como un complemento extraordinario para la literatura tanto por su difusión como por el gusto de influir en alguno de los espectadores para aproximarse a la letra impresa. Eso sí, siempre he dejado claro que una imagen NUNCA, repito, NUNCA vale ni ha valido más que mil palabras.