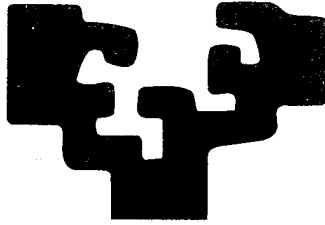


eman ta zabal zazu



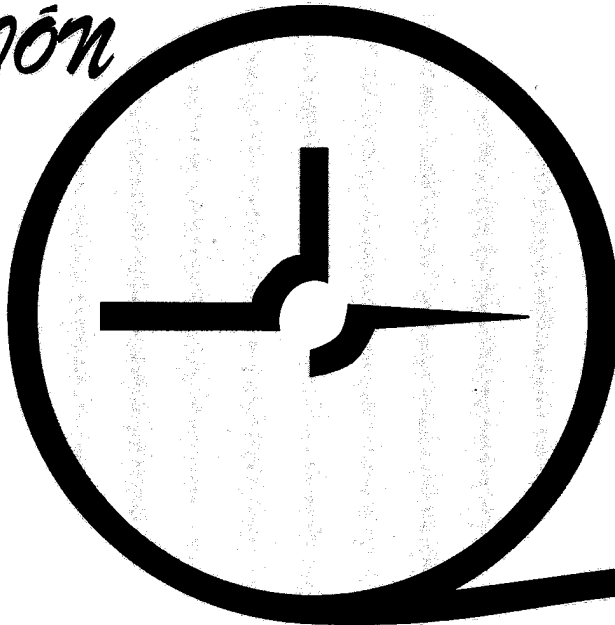
universidad  
del país vasco

euskal herriko  
unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA  
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI SAILA

TRASVASES CULTURALES:  
LITERATURA  
CINE  
TRADUCCIÓN

2



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

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

## ***BAND OF ANGELS: UNA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA BAJO LA SOMBRA DE GONE WITH THE WIND***

**David RÍO RAIGADAS**

Universidad del País Vasco

*Band of Angels* (1955), la quinta novela publicada por el escritor sureño Robert Penn Warren, no alcanzó el notable nivel de aceptación popular y de críticas favorables obtenido por sus dos más directas predecesoras, *All the King's Men* (1945) y *World Enough and Time* (1950). Además, la versión cinematográfica que Raoul Walsh realizó de la citada obra en 1957 no contribuyó a aumentar su popularidad, sino que el éxito del film oscureció aún más a la novela, de la cual apenas se publicaron nuevas ediciones.<sup>1</sup> La película, por su parte, aunque no suele ser considerada como el título más relevante de la filmografía de Walsh, ha gozado del favor popular y ha merecido en general juicios positivos por parte de la crítica. Así, por ejemplo, *Band of Angels* fue emitido en dos ocasiones por la primera cadena de Televisión Española en 1994 (bajo el título de *La esclava libre*) y los críticos, a pesar de expresar sus reparos a ciertos aspectos de la película, no dudaron en referirse a ella utilizando calificativos como los siguientes: “un espectáculo digno de Walsh”,<sup>2</sup> “sólido melodrama”<sup>3</sup> o “vibrante drama romántico”.<sup>4</sup>

La disparidad existente entre la fría recepción de la novela y la general aceptación de su versión filmada nos impulsa a explorar la relación existente entre ambas versiones, prestando una particular atención al modo y a las circunstancias en que se realizó el proceso de adaptación de la obra literaria a la pantalla. No se trata, por tanto, únicamente de analizar hasta qué punto la película se mantiene fiel al texto original de la novela, sino que deben tenerse en cuenta otros aspectos, especialmente la relación entre el producto final (el film) y el proceso de adaptación cinematográfica en su conjunto. Como afirma Patrick Cattrysse (1994: 46),

... it is important to study adaptation (the selection process as well as the actual transfer process) in relation with the function and the position of adaptations as films within their proper context.

La película de Walsh presenta notables diferencias con respecto al texto de Warren en el que se inspira. Dichas variaciones no son producto únicamente de la mayor variedad de códigos empleados en el lenguaje cinematográfico (visual, oral, acústico...) o de las limitaciones temporales propias del medio (las 313 páginas de la novela se condensan en dos horas de película), sino que responden en buena medida al deseo de Walsh de desarrollar su película de acuerdo con los

estereotipos clásicos del melodrama sureño, un género cuyas características principales fueron perfectamente representadas por Victor Fleming en *Gone with the Wind* (1939). El enorme éxito de este último film explica el hecho de que rápidamente se convirtiese en el modelo a seguir a la hora de abordar el universo sureño de la Guerra de Secesión. En este sentido, puede decirse que *Band of Angels* se integra plenamente dentro de la tradición establecida por *Gone with the Wind*. Se trata, pues, de una adaptación cinematográfica de corte conservador, realizada al servicio de un género tradicional, al que se considera como una garantía de éxito. No existe, por tanto, una aspiración de innovar el género, puesto que, como señala Cattrysse (1994: 46), “when the importing genre holds a stable and succesful position, the function of film adaptations tends to be conservative”.

A la hora de llevar a la pantalla la novela de Warren, Walsh selecciona aquellos elementos de la obra que mejor representan las características específicas del melodrama sureño. Sin embargo, durante este transvase cultural la labor de Walsh y sus guionistas no se limita a una mera selección, sino que también incluye un proceso de transformación de aquellos aspectos del texto literario que no se ajustan a las convenciones propias del citado género cinematográfico. En palabras, nuevamente, de Cattrysse (1994: 46):

When [...] a source text is selected which does not correspond to the filmic conventions, the conventions of the literary genre are abandoned and the source material is largely modified to meet the cinematographic genre needs.

La decidida voluntad del cineasta de introducir en el esquema narrativo aquellas modificaciones que considera precisas para sus propósitos cinematográficos queda ya patente en la escena inicial de la película. En efecto, el film comienza de una manera dinámica, con una persecución de dos esclavos fugitivos por parte de los perros de la plantación *Starrwood*, en un claro intento por atraer la atención del espectador desde el primer instante. Por contra, la novela empieza describiendo las preocupaciones metafísicas de la protagonista (Manty Starr), que aparecen perfectamente simbolizadas en la primera frase del libro (1955: 3): “OH, WHO AM I?”.<sup>(4)</sup> Esta escena nos indica ya que la versión cinematográfica pretende alejarse del tono de reflexión personal sobre la naturaleza humana que caracteriza a buena parte del libro, para abordar aspectos más concretos y que inciden directamente en los sentimientos del espectador. Así, la película, en la más pura tradición del melodrama, se centrará, sobre todo, en transmitir emociones, a menudo en detrimento de las ideas. Lo fundamental será hacer partícipe al espectador de los terribles sufrimientos de la protagonista y otros personajes que la acompañan en su descenso al infierno de la esclavitud. Ello hará que queden relegados a un segundo plano sus consideraciones sobre el bien y el mal en la especie humana, y en particular, acerca del significado real de

la libertad, el tema básico de la novela. De ahí que, por ejemplo, se supriman en el texto cinematográfico importantes referencias sobre la conversión al abolicionismo de Manty durante su estancia en el Oberlin College, y especialmente, su conclusión final sobre el origen de la libertad: “*Nobody can set you free, [...] except yourself*” (1955: 303).<sup>5</sup>

El film también presenta una idealización de la figura de la heroína, interpretada por una Yvonne de Carlo en la cumbre de su esplendor físico. Sin embargo, no se trata de una mera idealización de la belleza de la protagonista, sino que también se pretende realzar su condición moral, eliminando para ello aquellos pasajes de la novela que hacen referencia a aspectos oscuros de su personalidad. Así, por ejemplo, la versión cinematográfica no recoge el episodio de la obra de Warren que muestra la obsesión morbosa de Manty Starr por contemplar las heridas provocadas por el látigo en el cuerpo de Rau-Ru, el esclavo favorito de Hamish Bond. Además, el film apenas deja traslucir el profundo odio que Manty Starr siente a lo largo de la novela hacia diversos personajes, como su padre, Miss Idell o Seth Parton, a los que considera directamente responsables de sus desdichas. En particular, llama la atención el hecho de que la versión cinematográfica no incida en el tema de la incapacidad de Manty para perdonar a su padre, uno de los puntos fundamentales durante buena parte de la novela, como el propio Warren ha reconocido en una entrevista concedida a John Baker (Watkins et al., eds., 1990: 262):

The whole story is about an investigation of the nature of freedom. I mean she's never free- you can't set her free from the fact of the relationship to her father. Until she can forgive her father, she's not free.

Otra alteración significativa que se produce en la versión cinematográfica es la mayor dispersión del punto de vista existente en ésta, y que contrasta con la narración en primera persona que domina el conjunto de la novela. Aunque en la versión filmada Manty Starr continúa siendo el personaje central de la trama, la historia no se presenta exclusivamente a través de sus ojos, en forma de narración autobiográfica. No existe una focalización única, lo que permite una mayor participación de otros personajes en la recreación de la obra literaria, y en particular, otorga una mayor relevancia a la figura de Hamish Bond. De este modo, se consigue elevar a la categoría de co-protagonista al personaje encarnado por Clark Gable y establecer un binomio central (Manty Starr-Hamish Bond) que se sitúa claramente en la línea marcada por la pareja protagonista de *Gone with the Wind* (Scarlett O'Hara-Rhett Butler).

El hecho de que el personaje principal masculino sea interpretado por Clark Gable condiciona de manera decisiva el carácter del héroe ya que confiere a éste las características de galán romántico, intrépido e irónico con las que el espectador asocia al citado actor, principalmente a partir de su labor interpretativa en *Gone with the Wind*. De hecho, puede comprobarse cómo en ambas versiones

cinematográficas el papel que desempeña Clark Gable no experimenta variaciones significativas. Como señala el crítico Archer Winsten,

*Band of Angels* [...] is a big-canvas picture of the old Civil War South with Clark Gable reminding you of Clark Gable in *GWTW*, plus twenty-odd years. It is amazing how well he weathers. [...] Gable is the same old sneerer at the gallant South, the same grand lover who tells his woman where to head in, the same dauntlessly independent hero.<sup>6</sup>

Para modelar el personaje de Hamish Bond a imagen y semejanza de Rhett Butler la versión cinematográfica se ve obligada a modificar sustancialmente algunos de los rasgos que Warren atribuye al citado protagonista en su novela. En concreto, puede decirse que buena parte de las licencias del cineasta sobre el hilo argumental del texto literario van encaminadas a idealizar la figura de Hamish Bond, realzando su condición de intrépido galán romántico y ocultando sus bajezas morales. Así, por ejemplo, se observa cómo la versión filmada hace hincapié en su condición de seductor, ofreciendo abundantes referencias al amor que Michele sintió por él antes de la llegada de Manty, un aspecto que apenas se subraya en la novela. Del mismo modo, la película acentúa su faceta de héroe rebelde, dispuesto a rechazar cualquier tipo de imposición, tal y como puede observarse en su decisión de desafiar las órdenes “yankees” y quemar el algodón de su plantación, provocando un incendio con claras reminiscencias de *Gone with the Wind*. En realidad, en la novela Bond muestra su oposición y escepticismo ante la actitud generalizada en Nueva Orleans de quemar el algodón para evitar que las tropas federales se apoderen de él (1955: 145):

They'll burn ten million dollars' worth of cotton by night, and figure they've done something. They figure they'll win a war burning cotton.

En el proceso de idealización del personaje de Bond desempeña un papel fundamental la omisión en la versión cinematográfica de una serie de detalles que en la novela ponen seriamente en entredicho su catadura moral. En particular, destaca el hecho de que la película obvie reflejar un acto de violencia sexual cometido por Bond contra Manty, en pleno deterioro de su relación amorosa. Asimismo, el film, a la hora de describir el turbio pasado de Bond, no menciona que éste forzó a su antigua novia a mantener relaciones sexuales con él, para abandonarla poco después. Además de estos episodios de violencia sexual, la versión filmada tampoco recoge el lenguaje abusivo (“niggers”) que Bond emplea con cierta frecuencia contra los negros o el hecho de que finalmente en su plantación, y a pesar de ir en contra de sus principios, también se llegue a utilizar el látigo contra los esclavos rebeldes.

La versión cinematográfica de *Band of Angels* no se limita únicamente a idealizar o dulcificar el personaje de Bond, sino que llega incluso a salvarlo de la deshonrosa muerte que le depara la novela. En efecto, Bond, en lugar de morir

ahorcado a manos de un grupo de esclavos dirigido por Rau-Ru, su antiguo hombre de confianza, es ayudado por éste a escapar de las tropas “yankees” y logra reunirse nuevamente con su amada Manty, concluyendo así la película con el clásico “happy end”. Sin lugar a dudas, este episodio representa la manipulación más radical del texto literario en su adaptación a la pantalla, y provoca una enorme sorpresa en el espectador que conoce de antemano la novela. De todas formas, se trata de una alteración que responde una vez más al deseo del cineasta de respetar las convenciones propias de este género cinematográfico, y en particular, las líneas maestras trazadas por *Gone with the Wind*. Dichos condicionantes hacen que resulte inviable la posibilidad de representar a Clark Gable, el héroe por excelencia del melodrama sureño de la época, ahorcado por un grupo de negros.

Además de las importantes modificaciones que afectan a la pareja protagonista en su traslación a la pantalla, también merece la pena analizar el modo en el que aparece representada la figura del esclavo Rau-Ru en la versión cinematográfica. En este caso, nuevamente se observa la introducción de una serie de alteraciones que convierten a este personaje en una figura más acorde con los perfiles característicos del esclavo tradicional en el melodrama sureño. Es cierto que el film respeta algunos de los principales rasgos de su personalidad descritos en la novela, por ejemplo, su orgullo, su inteligencia, su clarividencia a la hora de descubrir los males del sistema esclavista o su rebelión final contra éste. Sin embargo, el personaje de Rau-Ru, interpretado por Sidney Poitier, presenta en la película un rostro menos radical que en la novela. Ya se ha comentado, en este sentido, cómo en la versión cinematográfica no llevará su rebelión hasta el final y en lugar de matar a Hamish Bond, le ayudará a escapar, prevaleciendo de este modo los sentimientos de fidelidad hacia su antiguo y bondadoso amo sobre su ansia de venganza. Asimismo, el film dulcifica algunos de los rasgos de este personaje, omitiendo, por ejemplo, su envidia hacia Bond por su relación sexual con Manty o su responsabilidad en la muerte de un hombre durante su huída de la plantación. Del mismo modo, la película hace hincapié en la generosidad de Rau-Ru, puesta de manifiesto cuando declara su intención de repartir entre sus hombres la recompensa por la captura de Bond, dinero al que finalmente incluso llega a renunciar para propiciar la libertad de su antiguo amo.

La manipulación del desenlace de *Band of Angels* en la versión filmada, no sólo confiere a ésta una resolución menos traumática, sino que también propicia que uno de los personajes claves en la última parte de la novela, Tobias Sears, quede relegado a un papel muy secundario en la película. Incluso es el único personaje de la novela cuyo nombre original no es respetado en la película (teniente Ethan), en lo que puede interpretarse como un deseo de distanciamiento con respecto al personaje de la fuente primaria. La práctica eliminación de este protagonista de la novela en la versión cinematográfica supone la supresión en la pantalla de una de serie de acontecimientos importantes en la vida de

Manty Starr, como son, su matrimonio con el citado Sears, la problemática convivencia de ambos después de la Guerra de Secesión y la esperanza de imprimir un rumbo más favorable a sus vidas, al final de la novela. Por otra parte, al relegar a Sears a un papel menor, la película se desarrolla dentro de un contexto histórico más reducido, ya que se no describen los principales avatares políticos en Nueva Orleans durante la Reconstrucción, acontecimientos en los que Sears desempeña un papel significativo dentro de la novela. Además, de este modo, la versión cinematográfica ve reducida su carga ideológica y puede centrarse más en aspectos meramente emotivos. En concreto, se suprimen importantes referencias a la crueldad “yankee” hacia los antiguos esclavos y al materialismo que invade a la sociedad norteamericana tras la Guerra de Secesión. Todas estas omisiones no obedecen únicamente a las limitaciones propias del formato del film, sino que responden fundamentalmente a la necesidad de ofrecer al espectador un desenlace más acorde con los tradicionales estereotipos del melodrama sureño.

La adaptación cinematográfica que Raoul Walsh realiza de *Band of Angels* tiene, por tanto, como objetivo situar a esta obra en la línea de *Gone with the Wind*. El hecho de tomar a esta pieza maestra del cine como modelo de referencia no constituye por sí mismo una garantía de éxito, pero sí que supone un reclamo para el espectador deseoso de revivir el universo de *Gone with the Wind*. Si a ello se le une la impecable realización formal del film de Walsh, con una especial mención, como señala el crítico Joaquín Revuelta,<sup>7</sup> para el uso del sistema “technicolor” y el “score” musical, resulta lógico que la versión cinematográfica alcance el éxito de público y de crítica que se le niega a la novela. Sin embargo, la excesiva similitud de la película de Walsh con respecto a *Gone with the Wind* (incluso hasta el personaje de la criada Sukie parece un calco físico y espiritual de Mammy, la sirvienta de Scarlett) le resta originalidad. Además, la comparación entre ambas películas resulta inevitable, con lo que ello supone de crítica negativa para *Band of Angels*, que no logra alcanzar en ningún momento el elevado listón de calidad puesto por su modelo. De ahí que el éxito de la adaptación cinematográfica de Walsh sea bastante relativo. O en palabras de Archer Winsten,

... there's so much second-hand sameness about this picture's effort, which inevitably falls far short of its model, that you can't feel like honoring it.<sup>8</sup>



**NOTAS**

<sup>1</sup> Dicha novela, sin embargo, ha sido objeto en 1994 de una redición llevada a cabo por el servicio editorial de la Universidad de Louisiana (University of Louisiana Press).

<sup>2</sup> Iñaki Sarrigarte, *Deia* (28/8/94), 42.

<sup>3</sup> F. Marinero y F. Chacón, *El Mundo* (16/1/94), 86.

<sup>4</sup> Anton Merikaetxebarria, *El Correo Español-El Pueblo Vasco* (16/1/94), 103.

<sup>5</sup> Mayúsculas en el original.

<sup>6</sup> Cursiva en el original.

<sup>7</sup> *New York Post* (11/7/57), 18.

## BIBLIOGRAFÍA

Casetti, Francesco & Di Chio, Federico (1991), *Cómo analizar un film (Analisi del film)*, 1990, trad. Carlos Losilla, Barcelona, Paidós.

Cattrysse, Patrick (1994), "The Study of Film Adaptation: A State of the Art and Some 'New' Functional Proposals", *Transvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, eds. Federico Eguíluz et al., Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco, 37-51.

Chatman, Seymour (1978), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca & London, Cornell University Press.

Mitchell, Margaret (1936), *Gone with the Wind*, New York, Macmillan.

Peña-Ardid, Carmen (1992), *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.

Warren, Robert Penn (1955), *Band of Angels*, New York, Random House.

Watkins, Floyd C., Hiers, John T. & Weeks, Mary Louise, eds. (1990), *Talking with Robert Penn Warren*, Athens (Ga.) & London, University of Georgia Press.