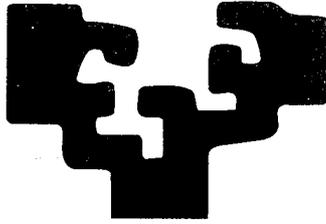


eman ta zabal zazu



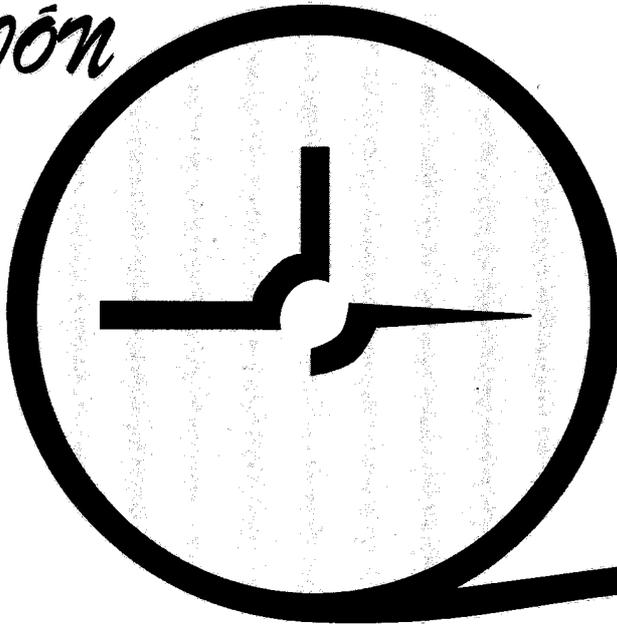
universidad
del país vasco

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

DESVIRTUALIZACIÓN FEMENINA EN LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LA OBRA DE JOHN STEINBECK

María M. GARCÍA LORENZO

Universidad Complutense, Madrid

En la primera edición de este congreso sobre trasvases culturales, en mayo de 1993, el profesor Gurpegui nos ofreció un recorrido general por las obras del versátil John Steinbeck llevadas a la gran pantalla. Este ensayo, por su parte, pretende concentrarse en el tratamiento recibido por un colectivo concreto de personajes, el cual sufre una adulteración sistemática en el proceso de adaptación cinematográfica.

Resulta difícil recordar las creaciones femeninas en la obra de Steinbeck, con las excepciones inevitables de la Ma Joad de *Las Uvas de la Ira* o la Kate Trask de *Al Este del Edén*. Ciertamente, las mujeres incluidas en la narrativa de este autor asumen un segundo plano tanto a nivel de caracterización como a nivel de intervención en el argumento. No extraña, pues, que las adaptaciones al cine hayan recogido en mayor medida las actuaciones de los personajes masculinos, ya que son éstos los que aportan la heroicidad y la tragedia de la sensibilidad e imaginación de Steinbeck. Este hincapié lógicamente provoca una mayor difuminación del personaje femenino que es trasladado a la pantalla, pero la adulteración de sus aspectos esenciales resulta llamativa. Un examen detenido de estos personajes demuestra que la feminidad en Steinbeck responde a un claro estereotipo marcadamente acorde con pautas de maternidad y reproducción que configuran su papel y su identidad. Lo que sorprende, por tanto, es que en las adaptaciones fílmicas estos parámetros de actuación y funcionalidad concretas estén desvirtuadas, sacadas del contexto que Steinbeck les presta para ser. Los ejemplos que exponemos, no obstante, nos demuestran que la desvirtualización no es sólo llamativa, sino también significativa.

La versión fílmica tal vez más conocida sea la realizada por Elia Kazan en 1955 a partir de *East of Eden*, *Al Este del Edén*. El director necesariamente tuvo que recortar una novela de considerable extensión y temática variada y compleja, que abarca una gama de temas y pensamientos teológico-filosóficos: la historia novelada de los antepasados del autor, consideraciones sobre la predestinación calvinista y la libre voluntad, las recurrencias míticas, la descalificación de la mujer como madre, compañera y esposa... Lo interesante acerca de la versión efectuada sobre el personaje de Kate Trask -en la novela un modelo rotundo de maldad, increíble fuera de su contexto literario- es su humanización, su acercamiento a nuestro mundo real, alejándolo del ficticio-simbólico. Kazan redujo la complejidad del texto escrito al tema de la rivalidad entre hermanos, ese mítico

enfrentamiento entre Caín y Abel por el afecto paterno, y al descubrimiento propio y de la figura materna por parte del personaje de Caleb. Suprimió, por tanto, la extraordinaria y alegórica maldad que caracteriza a Kate, cualidad que impregna gran parte del argumento y a los personajes más importantes, y así mismo da pie a la especulación teológica de la novela. (El chino Lee, de hecho, no tiene cabida en la película porque su papel consiste en dar voz a las reflexiones trascendentales de Steinbeck mientras desentraña las complejidades espirituales de otros personajes.)

Kate se convierte así en una mujer que se niega al encerramiento personal, social, y emocional que supone la vida junto a su marido y sus hijos en el rancho de los Trask. Es decir, un personaje cuyo comportamiento es perfectamente explicable por medio de términos como odio, frustración, egoísmo, y rechazo de responsabilidad, traspasando de este modo las abstractas coordenadas ilustrativas -según la definición de Scholes y Kellog (1966)- que establece Steinbeck. Por tanto, pierde su papel de esencia de la maldad absoluta que pone en práctica cuando desempeña sus funciones como madre, esposa, y prostituta. La maldad que le otorga Kazan reside en un comportamiento descifrado, una reacción a las condiciones de vida impuestas y al tiempo un motivo para la posterior inseguridad de su hijo Caleb, interpretado por el turbulento James Dean.

Otra memorable novela convertida en una no menos memorable película es *The Grapes of Wrath*, *Las Uvas de la Ira*. De nuevo, el centro de atención de la obra de Steinbeck se desplaza en la adaptación cinematográfica realizada en 1940. La novela conjuga una base social y proletaria con resonancias míticas, religiosas, filosóficas y biológicas, el peso de las cuales recae en el impresionante personaje de Ma Joad. Si la maternidad es importante en la obra de John Steinbeck, en esta historia concreta los valores asociados a ella -responsabilidad, protección, calor, cohesión- dan sentido a personajes y acontecimientos. Pensemos en el empeño constante de Ma por mantener unida a su familia, sólida y a salvo en la seguridad que da la fuerza de los lazos familiares. El ex-predicador Jim Casy pretende una empresa similar cuando emprende viaje con los Joad, encontrando un nuevo rumbo para su vocación entre los emigrantes y desalojados de la ruta a California. Tom Joad recoge este testigo de solidaridad y cooperación, y aunque aparentemente toma como modelo a Casy, en realidad su fuente directa en la novela es Ma. Bien, la película no olvida presentarnos la fuerza y la ternura de esta mujer, ni su esfuerzo por mantener unidos a los Joad. Sí observamos, en cambio, que no aparece como inspiración de las cualidades posteriormente desarrolladas por Casy y Tom con fines proletarios. John Ford dirige su atención directamente a los problemas económicos y sociales del momento, y los convierte en estímulo de las actuaciones de Casy primero y Tom después.

Un dato indicativo para comprobar la diferencia de enfoques es la comparación de la última escena de la novela con la última de la película, ya que ambas terminan con un personaje mujer. Ford elige un fragmento del texto escrito en

que Ma anuncia la fuerza y la capacidad de supervivencia del pueblo (“We are the people”), acabando la película con una afirmación optimista en unos tiempos económicamente duros para el país. Es más, la fortaleza y la perseverancia que demuestra el personaje en los dos contextos ratifica y rubrica la afirmación. En este momento Tom -Henry Fonda en uno de sus papeles de hombre turbio pero comprometido- ya ha abandonado el grupo familiar para seguir su lucha social por separado, con lo cual ambos personajes quedan equiparados, como si los dos desempeñaran un mismo papel de unificación y supervivencia cada uno en un frente diferente: Tom en las revueltas proletarias, Ma junto a los suyos. Ford, no obstante, propone que cada una de estas misiones esté inspirada por la nueva filosofía proletaria del iluminado Casy.

Steinbeck, por su parte, elige el personaje de Rose of Sharon, hija mayor de los Joad, para culminar *The Grapes of Wrath*. Ford concluye la película en el momento en que va a comenzar la transformación de la chica, cuando Tom ya ha desaparecido y el acento ya no recae en las penosas condiciones de trabajo sino en los valores que hay que potenciar para solventar los problemas y salir adelante. La evolución de Rose a lo largo de la novela es indicativa por sí misma, de joven caprichosa y egocéntrica a mujer madura y responsable; pero sobre todo se convierte en una madre no en su acepción biológica, puesto que pierde el bebé que esperaba, sino en una figura protectora, responsable y entregada como demuestra el último momento del texto: el acto de dar su pecho colmado de leche a un moribundo desconocido. El importantísimo componente femenino y maternal de la novela pasa pues de manos, de Ma Joad a su hija, revelando cómo la concienciación grupal del individuo es un primer paso en la lucha por la dignidad y la supervivencia. Rose escasamente aparece en la versión de Ford, y se mantiene en sus márgenes de ñoñería e infantilidad porque es su hermano Tom quien experimenta la iluminación de que el individuo debe actuar responsablemente dentro de la comunidad y por ella, siendo sin embargo esta concienciación externa al mismo grupo familiar del cual la Rose de la novela adquiere sus cualidades.

The Pearl, La Perla, sufre las consecuencias de ser adaptada al cine (1947). El poder sugestivo del lenguaje que tan sutilmente desarrolla Steinbeck en su obra se pierde en la pantalla, cuando personajes y acontecimientos son acercados al espectador, objetivizados, y el bien y el mal están claramente definidos. El director se encarga de puntualizar de dónde provienen las desgracias de Kino cuando encuentra su gran perla -de la avaricia de sus vecinos y amigos- mientras Steinbeck deja varias puertas abiertas y desconocemos si es la misma perla la que está maldita, o Kino se excede en su ambición, o el azar o tal vez el destino fatal o una autoridad divina retuerquen su camino. Emilio Fernández, pues, convierte a Kino en un héroe que lucha contra las adversidades por alcanzar una meta noble, y esta perspectiva altera consecuentemente el personaje de Juana, la mujer del pescador.

La novela corta de Steinbeck consigue un equilibrio admirable entre lo masculino y lo femenino: la constancia y la fortaleza de Juana frente a la insensatez y la inquietud de Kino. La condición humana tiene cabida en los acontecimientos representados, y la locura soñadora de Kino juega un papel en el desarrollo de la acción, así como las cualidades de Juana contribuyen al desenlace de la misma. La película, sin embargo, explota una imagen de persecución y victimización y convierte a la pareja en marionetas de agentes externos. Como indica uno de los personajes de esta versión cinematográfica, encontrar la gran perla no fue un pecado, fue una casualidad, alejando así la culpa y la responsabilidad de Kino. Esta victimización que señalamos es fácilmente identificable por las escenas en que la familia debe huir de su poblado. Estos pasajes nos recuerdan a la huida a Egipto por parte de la Sagrada Familia, ya que el hombre dirige la marcha y detrás caminan la mujer con el bebé por terrenos pedregosos. Es más, la Juana de la película se cubre con un largo manto de la cabeza a los pies, como una virgen de la imaginería católica.

Además de este sometimiento a las circunstancias externas, Juana se torna pasiva en otros aspectos de la película. La novela nos indica en varias ocasiones la resistencia de esta mujer y su alto sentido de la responsabilidad: parece estar siempre vigilante de su familia, prosigue la huida con la misma energía que Kino aun con el niño en brazos, y se niega a que la familia se separe cuando Kino sugiere facilitar así la salvación. Sin embargo, la película nos la presenta como la debilidad frente a la seguridad de Kino, y agotada física y mentalmente renuncia a seguir, siendo Kino quien la reanima con su sueño y la empuja a continuar. De este modo, la desvirtualización de Juana contribuye a que Kino quede como héroe absoluto y su empresa acapare toda nuestra atención y aprecio, y a que su sueño de vender la perla renueve su valor, en un momento en que ésta ha demostrado traer más desgracias que favores. Recordemos que desde el momento en que se emprende la huida la novela no menciona la perla porque hay otros valores en juego -familia, dignidad- que Kino debe reconocer y hacer suyos. Juana, por su parte, es portadora y defensora de tales características desde el principio de la narración, y como tal desconfía del falso brillo de la perla. (Resulta curioso que Josefa Zapata, personaje de gran parecido con Juana que Steinbeck creó para el guión de *Viva Zapata!* (1952), conserve los atributos propios de valor, responsabilidad y fortaleza de las mujeres steinbeckianas. Recordemos que en este caso no hubo manipulación para adaptar un texto anterior a un guión cinematográfico, sino que el mismo autor escribió directamente la historia para el cine.)

Of Mice and Men, De ratones y Hombres, fue adaptada a la pantalla con bastante fidelidad hacia personajes y argumento en 1992. Narra la historia de dos rancheros errantes, el astuto George -interpretado por el director, Gary Sinise- y el retrasado Lennie -un más que convincente John Malkovitch-, que buscan trabajo y un lugar donde asentarse. Su caminar les lleva a un rancho donde

encuentran soñadores víctimas de las circunstancias adversas, con sueños frustrados como los suyos. El único personaje femenino que tiene cabida en una obra tan masculina por su contexto y su protagonismo es una patética muchacha anónima, desplazada del ambiente viril del rancho, e identificada sólo como la mujer de Curley, el hijo del dueño. La novela acentúa la soledad, la victimización, y la inadaptación de la joven dibujándola de forma antipática tanto para sus colegas-personajes como para el lector: una muchacha fantasiosa, frívola, y muy coqueta, arreglada como una vampiresa que utiliza su sexualidad para acercarse a los trabajadores del rancho, en su afán por no sentirse tan sola ni tan propiedad de su marido como su nombre indica -"Curley's wife"-.

La adaptación fílmica es más compasiva y transforma el personaje a su favor, tornándolo más humano y sensible. Donde teníamos coquetería estúpida encontramos astucia, hechizo, y también inocencia (¿recuerdan a la actriz Sherilyn Fenn, la inquietante niña-mujer de la serie *Twin Peaks*?), con lo cual Sinise consigue atraer al personaje al mismo nivel de trágico determinismo que los demás. El espectador se sobrecoge con la muerte accidental de la joven del mismo modo que lo hace ante la del cachorro que Lennie acaricia hasta matar con su fuerza descontrolada. En cambio, la lectura de la obra de Steinbeck no nos provoca una reacción catárquica de este tipo, puesto que la insistente coquetería y provocación del personaje favorecen su muerte, como en una simple relación causa-efecto. De hecho, el mismo George adivina que la joven puede causarles problemas, con lo cual el lector sólo puede pensar que ella tiene buena parte de culpa en su propia muerte.

Nuestro último comentario es para *The Winter of Our Discontent*, última novela escrita por Steinbeck. En ella, el autor retoma temas como la muerte y resurrección de Cristo, el ciclo artúrico, la corrupción de la sociedad moderna, la confusión de valores éticos y morales, y el difícil Sueño Americano. La historia de Ethan Hawley, dependiente de comercio honesto e idealista caído en desgracia económica, es botón de muestra de la degradación de la América moderna y la dificultad del hombre del siglo XX para escapar a la telaraña formada en torno a él. Así, Ethan es incapaz de transmitir su ancestral ideal de honestidad o de adaptarlo a su contexto histórico-social, con lo cual sucumbe a las tentaciones de los que le rodean -esposa, hijos, amigos-. Ethan escala socialmente a base de traiciones, engaños, y la prostitución de su código ético personal. La novela avanza de la mano de un símbolo de ese código heredado de sus antepasados, un talismán que mantiene encerrado protectoramente en una vitrina. Su hija Ellen es la única que lo saca de su nicho en sus paseos sonámbulos, lo acaricia y acuna como si se tratara de una frágil criatura que debe proteger hasta su madurez -es necesario recordar en este punto la importancia de los valores maternos en Steinbeck-, y en sus manos adquiere una extraña luz. Sólo al final de la historia Ethan se da cuenta de que su hija es una especie de Galahad femenina, una posible resurrectora

de ideales enterrados, una portadora de la esperanza que Ethan pierde y casi le lleva al suicidio.

La película, por su parte, se concentra en el proceso personal de Ethan - Donald Sutherland- y pierde los detalles simbólico-literarios, por lo que los papeles femeninos carecen de las implicaciones alegóricas del texto escrito: su mujer se llama Mary -detalle irónico, ya que carece de la gracia, la ternura, y la caridad de la madre de Cristo-, su amiga Marge es una Dalila ambiciosa y traicionera, pero en la película son únicamente elementos de presión para el auge y declive de Ethan. Ellen actúa como salvadora del protagonista de otro modo, ya que extrae del bolsillo de Ethan la navaja con la que piensa quitarse la vida; el hecho le convence de que no todo es interés en la vida de los suyos y todavía queda lugar para el cariño. Su epifanía final en la película no tiene que ver, por tanto, y a diferencia de la obra escrita, con el hallazgo de una misión en el cosmos y un sentido de responsabilidad hacia su familia y su comunidad, porque ha encontrado a alguien capaz de recoger y dar sentido a esos valores encerrados en la vitrina.

Como hemos visto, la adaptación de texto escrito a lenguaje fílmico conlleva una serie de transformaciones que en el caso de la obra de John Steinbeck afecta directamente al elemento femenino. La necesaria supresión de material literario reduce y distorsiona en gran medida el papel de la mujer, porque el esqueleto argumental es casi sin excepción masculino y éste por lo general no experimenta mella de tipo substancial en el trasvase de medios. De este modo, el personaje femenino debe adaptarse a la historia reducida y acomodarse a la nueva perspectiva perdiendo por consiguiente las características esenciales y funcionales atribuidas por Steinbeck.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Scholes, R. y Kellogg, R. *The Nature of Narrative*. Oxford U.P., 1966.
Steinbeck, J. *Of Mice and Men*. 1936.
—. *The Grapes of Wrath*. 1939. London: Mandarin Paperbacks, 1990.
—. *The Pearl*. 1947. Harmondsworth, Middlesex, etc.: Penguin Books, 1976.
—. *East of Eden*. 1951. Harmondsworth, Middlesex, etc. : Penguin Books, 1992.
—. *The Winter of Our Discontent*. 1961. London : Pan Books, 1963.

REFERENCIAS CINEMATOGRAFICAS

- The Grapes of Wrath*. Director: John Ford. Estados Unidos: 1940.
The Pearl. Director: Emilio Fernández. Méjico: 1947.
Viva Zapata! Guión original de John Steinbeck. Director: Elia Kazan. Estados Unidos: 1952.
East of Eden. Director: Elia Kazan. Estados Unidos: 1955.
The Winter of Our Discontent. Estados Unidos: 1981.
Of Mice and Men. Director: Gary Sinise. Estados Unidos: 1992.