



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y ALEMANA Y DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN  
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI ETA ITZULPENGINTZA ETA INTERPRETAZIOKO SALA

TRASVASES CULTURALES:

LITERATURA  
CINE  
TRADUCCIÓN

3

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

Servicio Editorial  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO



Argitalpen Zerbitzua  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava  
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco  
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopiado, sin permiso previo y por escrito de la entidad editora, sus autores o representantes legales.

Debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika kopiatzea, bai eta berorri tratamendu informatikoa ematea edota liburua ezein modutan transmititzea, dela bide elektronikoz, mekanikoz, fotokopiaz, erregistroz edo beste edozein eratarata, baldin eta *copyrightaren* jabeek ez badute horretarako baimena aurretik eta idatziz eman.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Portada/Azala: Sixto González

I.S.B.N.: 84-8373-356-0

Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-1569-01

Composición/Konposizioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.  
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

## El arte de la adaptación cinematográfica: *Dead Man Walking*<sup>1</sup>

**José Antonio Gurpegui**  
Universidad de Alcalá

Literatura y cine han mantenido tradicionalmente una relación fraternal. No se hasta qué punto esta mencionada hermandad es natural, de leche o se trata de hermanastros mejor o peor avenidos... lo cierto es que en los últimos tiempos –me atrevería a decir el último año– se ha podido observar una intimidad entre el cine y la literatura ciertamente incestuosa en tanto en cuanto la relación entre uno y otro parece responder única y exclusivamente a motivaciones «interesadas» que más tienen que ver con aspectos de índole económica que artística. Sirvan como ejemplos de obras llevadas a la pantalla y que todavía se pueden ver en nuestros cines las novelas de Peter Hedges «What's Eating Gilbert Grape»; la de Terry McMillan «Waiting to Exhale»; la de Elmore Leonard «Get Shorty» (traducida para el cine con «Cómo conquistar Hollywood») o el «Smoke» de Paul Auster. En algunos casos esta incestuosa relación está alcanzando cotas desconocidas en nuestro país. Hace tan solo un par de semanas me fue enviado por una editorial española el guión traducido de «Four Rooms» incluso antes de ser estrenada.

He de reconocer que esta proliferación de versionados narrativos es una sorpresa ciertamente relativa. Tradicionalmente la adaptación de una novela al cine se llevaba a cabo cuando la obra había «superado» la prueba de calidad que suponía el reconocimiento de los lectores. Faulkner, Fitzgerald o Steinbenck, por citar tan solo tres ejemplos del numeroso grupo, eran autores más que consagrados cuando sus obras fueron llevadas al cine. En la actualidad este reconocimiento artístico-literario parece no ser necesario a priori. Incluso me atrevería a afirmar que cada vez son más los escritores que se sientan delante de una maquina de escribir u ordenador teniendo en mente no el blanco virginal de

---

<sup>1</sup> Este artículo debería haber aparecido en el volumen de *Transvases II*, publicado en 1996, aunque no lo vio la luz entonces por razones ajenas a la voluntad tanto del autor como de los editores. Nos complace poder incluirlo en este tercer volumen. (Nota de los editores)

la cuartilla din A4 sino la poluta y ajada tela blanca de la pantalla. «Blue in the Face» de mi admirado Auster, y no se entienda el comentario de forma peyorativa, es uno de los ejemplos más claros. El director Wayne Wang<sup>2</sup> leyó el «Cuento de Navidad de Auggie Wren» que un desconocido Paul Auster publicaba en el «New York Times» el 25 de diciembre de 1990. Inmediatamente se interesó por la obra y una vez en contacto con el autor decidieron hacer la película que llevaría por título «Smoke». Hasta ahí todo normal, lo curioso aconteció con su «hermana» *Blue in the Face*. Finalizado el montaje de «Smoke» comprobaron que la historia tenía material más que suficiente para una «segunda» parte. Ese fue el origen de «Blue», escrita exclusivamente para la pantalla y filmada tan solo en seis días.

Pero volvamos al tema que nos ocupa. El referido fenómeno de las inmediatas adaptaciones cinematográficas también se está extendiendo a la literatura española, si bien es cierto que en nuestro país todavía es requisito «sine qua non» que el autor/a sea mínimamente conocido por el público. «Malena es nombre de tango» de Almudena Grandes tal vez haya batido el record de rapidez de adaptación de una novela al cine en lengua española. ¿Cuánto tiempo transcurrió entre la adaptación de Antonio Jiménez Rico para el cine de la novela *Los Santo Inocentes* de Miguel Delibes? Años, y para entonces la obra ya se había convertido en todo un best-seller en España sin la inestimable ayuda de la película.

No soy persona dada a las estadísticas, pero creo que hace muchos años que Hollywood no concedía dos de sus Oscar más importantes, el de mejor actor y mejor actriz, a sendas interpretaciones masculinas y femeninas en películas basadas en novelas recientes. Ello ocurría en la última ceremonia: Nicolas Cage fue galardonado por su papel del borracho Ben en «Leaving Las Vegas» de John O'Brien (dirigida por Mike Figgis) y Susan Sarandon por su interpretación de la Hermana Helen Prejean en «Dead Man Walking», obra de contenido autobiográfico de la propia monja.

Particularmente considero que tanto la interpretación de Cage como de la Sarandon eran merecedoras del otorgado galardón; tampoco hubiera supuesto injusticia alguna que le hubieran concedido el Oscar a Cage por aquella lograda interpretación de Sailor en la película «Wild at Heart» de David Lynch sobre la novela del mismo título, y ciertamente mediocre, de Barry Gifford. Sobre esta reflexión cabe preguntarse si el polifacético William Robbins no estaría en lo cierto cuando, tal como he leído recientemente, respondió a la pregunta

---

<sup>2</sup> Otras obras del mismo director son: *A Man, A Woman, A Killer* (1973); *Bellow The Lion Rock* (1974); *Chan is Missing* (1982); *Dim Sum* (1984); *Slamdance* (1987, Sin vía de escape); *Eat a Bowl of Tea* (1989, Cómete una taza de té); *Life is cheap... but toilet paper is expensive* (1990); *The Joy Luck Club* (1993, El club de la buena estrella); *Smoke* (1995); *Blue in the Face* (1995).

«¿qué hace falta para recibir un Oscar?» con la afirmación de que según parece es necesario hacer de drogadicto, subnormal, borracho, sidoso, manco o cualquier otra desgracia que puede ocurrir al ser humano para que los sesudos votantes de la academia se fijen en las cualidades artísticas de un autor. Estaremos todos de acuerdo, sobre todo los profesores, en que la vida de un profesor de literatura en un conservador colegio inglés, el que considero fue el papel en la carrera cinematográfica de Williams, no es tan apasionante como el de un borracho. Viene este comentario a cuento de la lacrimosa predisposición de la cinematografía norteamericana.

Una característica fundamental del cine es la subjetividad. He citado a Nicolas Cage, protagonista de «Wild at Heart» y «Leaving Las Vegas». Como ya he insinuado, considero que la primera es una excelente adaptación de una más que mediocre novela en tanto que la segunda es una pasable película de una excelente novela. En más de una ocasión se ha repetido la máxima de que se puede establecer una ecuación entre la calidad de una novela y su adaptación cinematográfica: cuanto mayor sea la calidad narrativa menor será la calidad audiovisual. Comparto en buena medida el resultado final del axioma mencionado, sin embargo mis motivaciones difieren sustancialmente de los criterios generalmente aducidos por el aficionado al cine y la lectura, pues por lo general éstos relacionan directamente novela y película como si de hermanos siameses se tratara.

Comenzaré con una anécdota: tras visionar la adaptación de su novela *Le Lys Rouge*, Anatole France felicitó efusivamente al director y los actores por el excelente trabajo que habían realizado y a continuación preguntó, «¿Pero están seguros de que se trata de *El lirio rojo*?». Lo que implícitamente asumía el escritor francés es la legitimidad del director para crear su propia obra original. Es ésta y no otra la piedra angular de mi aproximación a las adaptaciones cinematográficas. De igual forma que el autor tiene completa libertad para escoger un número limitado de acontecimientos, reflexiones, descripciones.. etc. de el infinito número de posibilidades que tiene ante sí, también el director goza de esa misma libertad a la hora de escoger aquellos aspectos que él considera más importantes de cualquier novela en cuestión<sup>3</sup>.

Tomemos como ejemplo la archiconocida obra de John Steinbeck *Las uvas de la ira* y la adaptación que de ella realizó John Ford. El origen de la novela lo encontramos en el encargo efectuado al autor para realizar una serie de artículos relacionados con las penosas condiciones de los emigrantes, procedentes

---

<sup>3</sup> En el presente ensayo, con el fin de resultar operativo, siempre me referiré al director «ignorando» al guionista. En muchos casos será el guionista el responsable de ciertas alteraciones de la película respecto a la novela pero considero al director como máximo responsable final de la película.

de los estados centrales, que llegaban a California. Como todo el mundo sabe la novela narra el viaje de la familia Joad hasta la «tierra prometida» y las vicisitudes que allí sufrieron. Esta novela ha interesado a los más prestigiosos críticos literarios y los estudios realizados sobre ella son numerosísimos. Pues bien, ninguno de ellos versa sobre la veracidad con que Steinbeck aborda el problema social<sup>4</sup>. Nadie ha criticado ni cuestionado que Steinbeck ignorara a los jornaleros chicanos, presentes en otras obras, y que sufrían unas condiciones laborales infinitamente peores que las de los emigrantes anglos. En definitiva, nadie se plantea una valoración de obra alguna atendiendo a criterios relativos a la elección del argumento y elaboración de la trama. Pero, ¿qué ocurre a la hora de evaluar el trabajo de un director de cine?

Normalmente olvidamos que el director es un artista como lo es el autor. Tiene además, el director, toda una serie de restricciones que no sufrió el autor. Son estas ciertamente numerosas y tan solo citaré dos: el tiempo y el dinero. El metraje de una película debe rondar las dos horas (si supera este tiempo las salas de proyección la excluirían de sus carteleras al verse obligadas a eliminar uno de los pases), por lo que indistintamente de la longitud del original debe ajustarse a ese tiempo, bien alargándolo o condensándolo. En cuanto al dinero no se debe olvidar que el cine es por encima de todo una empresa y como tal debe proporcionar beneficios. En los Estados Unidos los directores suelen estar acompañados de un representante de quien arriesga su dinero, el productor, que tiene tanto poder como el propio director (Fernando Trueba juraba que nunca volvería a filmar una película en Estados Unidos con capital norteamericano).

Regresemos a *Las uvas de la ira* y la adaptación de John Ford<sup>5</sup>. La novela tiene unas 500 páginas, junto a *East of Eden*, de unas 600, su obra más extensa; sobre todo si la comparamos con el centenar de *Of Mice and Men* o *Tortilla Flat*. Sin embargo todos los directores (Ford –U.I.–, Kazan –E.E.–, Milestone –M.M.–, Sinise –M.M.–, Fleming –T.F.–) dispusieron de un tiempo similar. Las opciones escogidas por cada uno de ellos son tan variadas como significativas. Mientras que Milestone, Sinise y Fleming pueden contar «toda» la novela, Ford y Kazan tienen que renunciar a ciertos pasajes. En «Al este del Edén» Elia Kazan, sin duda alguna influenciado por la importancia de James Dean, fija su

---

<sup>4</sup> Tan solo las autoridades californianas encargaron un estudio para comprobar si el autor se había extralimitado en su reflejo de las condiciones de vida de los emigrantes. El resultado puso de manifiesto que los Joad encarnaban a la perfección las penalidades de cualquier familia de emigrantes.

<sup>5</sup> Para mayor información sobre este tema véanse mis artículos «Versiones cinematográficas de las novelas de John Steinbeck» (*Transvases culturales: Literatura, cine y traducción*. FEDERICO EGUÍLUZ et al. Eds. Vitoria: Universidad del País Vasco. 1994) ampliado con posterioridad en «Amantes furtivos, furtivos amantes: Versiones y adaptaciones de las novelas de John Steinbeck» (*Bells*. Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias. 1997).

atención en la relación existente entre los hermanos Cal y Aron Trask, eliminando de un plumazo más de la mitad del argumento narrado. John Ford, por el contrario, desea contar la historia en su totalidad pero dada la extensión de *Uvas* se ve obligado a prescindir de algunos pasajes –familia Wilson– y acelerar otros –Ruta 42–. El resultado final no altera en lo más mínimo el desarrollo de la novela, sin embargo el desenlace en ambas es distinto. En la novela los Joad han perdido todo y se refugian en un granero; en la película los Joad parten con su camión hacia un nuevo campamento donde les han ofrecido un trabajo digno y Ma Joad pronuncia su famosa frase «We are the people». No es éste el único caso en que se altera el desenlace en una novela de Steinbeck, también Victor Fleming lo hizo con *Tortilla Flat*. En la novela Danny muere cuando sale a luchar contra «The One, the Enemy», en la película Danny no muere y junto a sus amigos «paisanos» continua disfrutando la vida.

En otros ensayos sobre el tema (véase nota n.º 5) he estudiado las implicaciones de ambas alteraciones: la de Ford resulta magistral, la de Fleming es patética<sup>6</sup>. Las motivaciones de tal apreciación tienen que ver con la única obligación que, considero, tiene el director respecto al autor. Un director nunca debe traicionar conscientemente el mensaje que desea transmitir el escritor. La alteración de Ford está en consonancia con el mensaje de denuncia social que intenta denunciar Steinbeck y el final optimista refleja fielmente el optimismo o esperanza en el futuro que manifiesta Tom Joad cuando se ve obligado a abandonar su familia. La manipulación de Fleming, por el contrario, es una auténtica felonía. *Tortilla Flat*, novela, representa un ataque frontal al sistema capitalista norteamericano; la película se convierte en una bufonada de todo un grupo social, los chicanos. La película se filmó para entretener a las tropas norteamericanas que luchaban en Europa con dinero del Ministerio de Defensa.

En definitiva, la manida frase «es mejor la novela que la película» (o viceversa en algunos casos) presupone una visión sumamente parcial y reduccionista ya sea de la una o de la otra. Cine y literatura son dos artes distintas tanto en su gestación –una necesita dinero, la otra no–, desarrollo –una requiere de terceras personas, la otra es un acto individual–, como resultado final –en la primera el soporte es audio-visual en tanto que la segunda es literaria–. Cualquier comparación, por tanto, debiera restringirse al campo de la técnica utilizada por el autor y el director para transmitir un mismo mensaje. Pese a reconocer la libertad del director a la hora de adaptar una película –libertad condicionada a la fidelidad del mensaje que desea transmitir el autor– considero sumamente

---

<sup>6</sup> De justicia es reconocer como eximente que durante aquellos años el Código Hays, adoptado por la Motion Picture Association of America (MPAA), que velaba por la pureza de los valores norteamericanos –como la propiedad privada– se encontraba en su máximo apogeo. Los guionistas fueron John Lee Mahin y Benjamin Glazer.

acertados los criterios expuestos por David Bordwell en *Making Meaning*<sup>7</sup> sobre los criterios que debiera seguir aquel a la hora de adaptar una novela: 1) Asumir los significados más pertinentes; 2) Silenciar los campos semánticos que pudieran dificultar la comprensión del mensaje; 3) Diseñar los campos semánticos de la película según distintos niveles, de forma que las unidades textuales sean correlativas de los significados semánticos; y 4) Articular un argumento de forma que demuestre la validez de la interpretación.

Como consecuencia de todo ello se podría afirmar que la adaptación cinematográfica se convierte en todo un arte en sí mismo. Tal apreciación no interesa la evaluación de la película «per se», pues en numerosos casos podemos encontrar, al mismo tiempo, una excelente adaptación y una mediocre película. A fin de cuentas el resultado final de ésta depende en buena medida de la participación de terceras personas, no solo actores, sino encargados de vestuario, fotografía, decorados, efectos especiales... etc.

Un excelente ejemplo de la tesis que se viene defendiendo lo encontraremos en la reciente adaptación cinematográfica de *Dead Man Walking* traducida al español por *Pena de muerte* escrita por la Hermana Helen Prejean y dirigida por Tim Robbins.

Dada la singularidad de la obra, que interesa tanto aspectos ideológico-sociales como literario-formales, considero pertinente establecer desde el inicio los parámetros por los que se regirá mi análisis. Ideológicamente estoy en contra de la pena de muerte; no desde convicciones éticas, morales o religiosas –que las entiendo– sino desde posicionamientos ontológicos y epistemológicos. Tal como reza una de las frases de la obra «Este hombre que va a morir no es inocente, pero es humano.» (136). En cuanto a la valoración artística se centrará en el estudio de la adaptación cinematográfica, sin entrar en consideraciones de calidad, siempre personales, de la una o la otra.

*Pena de muerte* no es una novela en el sentido estricto de la palabra. Se trata de una narración donde la Hermana Helen Prejean narra sus vivencias como activista en contra de la pena de muerte. Por supuesto que la autora trata de escribir de forma «entretenida» e incluso con cierto estilo narrativo (para lo que contó con asesoramiento técnico); pero su intencionalidad primera y última será la de contar con la empatía del lector. La literatura se convierte de esta forma, tal y como ocurriera en la Norteamérica del siglo XVIII, en un arma arrojadiza. Es por ello que encontraremos no pocos recursos extra literarios, como las notas finales ciertamente farragosas desde un punto de vista estilístico, sin olvidar la profusión de datos de tipo técnico como soporte «legal» de su argumentación. En definitiva, el componente artístico resulta ser tan solo un parámetro secundario.

---

<sup>7</sup> David Bordwell (1989). *Making Meaning: Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press. (pp. 8-9).

La intención de la hermana Prejean al escribir su obra era la de concienciar a la población norteamericana de la inmoralidad que supone ajusticiar a una persona. En su obra se relatan sus vivencias, experiencias, en dos casos reales de condenados a muerte. Ambos ajusticiados a finales de la década de los ochenta. Será esta particularidad, la de tratarse de un hecho real, algo que acompaña al lector y espectador durante toda la obra/proyección y algo que golpea la conciencia del crítico o analista que se pregunta cómo puede abstraerse ante el valor máximo del ser humano, el de la vida, y filosofar y catecumenizar como si se encontrara ante el producto de una mente más o menos imaginativa.

Helen Prejean, hermana de la Orden de San José de Medaille, vivió una infancia tranquila en una familia acomodada. Entendió su vocación religiosa como una forma de alabar y servir a Dios. Cuando en 1980 la orden, siguiendo las directrices del sínodo de obispos de 1971, rediseña su cometido potenciando su labor social en beneficio de los más necesitados la hermana Prejean descubrió un mundo nuevo. La vida en su nuevo destino, las viviendas sociales de St. Thomas un barrio de población negra en Nueva Orleans, nada tenía que ver con la sosegada quietud del convento ni con la complaciente existencia de su familia. Hasta entonces la hermana Prejean se consideraba «una simple monja, no una trabajadora ni militante política» pero entendió que «declararse apolítico o neutral ante tales injusticias significaba, en realidad, perpetuar las diferencias y ponerse del lado de los opresores.»

Cuando en 1982 Chava Colón, miembro de la confederación de prisiones, le pidió que mantuviera correspondencia con un condenado a la pena capital, Elmo Patrick Sonnier, la hermana Prejean no lo dudó. Desde ese momento el nombre de Helen Prejean se asocia automáticamente a los movimientos en pro de la abolición de la pena de muerte. Sus conferencias en las más prestigiosas universidades, artículos en diarios de mayor difusión y entrevistas en programas radiofónicos y televisivos de máxima audiencia la han convertido en uno de los líderes más carismáticos del movimiento. Sin embargo ha sido la versión cinematográfica de su libro *Death Man Walking* lo que la ha convertido en un personaje popular incluso fuera de los Estados Unidos.

En la obra se narran los casos de Elmo Patrick Sonnier y Robert Willie ambos ajusticiados en la silla eléctrica. La hermana Prejean forja su razonamiento contra la pena capital en parámetros legales y ético-religiosos (y soslayadamente económicos, «la ejecución de un prisionero cuesta más que una condena a cadena perpetua»). Desde el punto de vista judicial la aplicación de la pena capital no es en absoluto objetiva. Distintos estudios citados por la autora demuestran que la raza –tanto del criminal como de la víctima–, la posición social, el lugar donde se comete el crimen e incluso puntuales aspectos políticos (la celebración de elecciones) son determinantes a la hora de pronunciar condena y ratificar la ejecución. Desde una perspectiva ético religiosa las pala-

bras bíblicas del ojo por ojo o la argumentación de uno de los capellanes de la prisión, «Las ejecuciones son la ley y los cristianos tenemos que observar la ley», se contrarrestan, por ejemplo, con las últimas palabras de Jesucristo «Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen.»

Un análisis exclusivamente literario, el argumento, de ambos casos deja al descubierto que tanto la historia de Sonnier como la de Willie son similares. Estructuralmente los dos cometen un asesinato, son apresados, juzgados, condenados, recurren la sentencia, y finalmente son ajusticiados. Es decir, el motor, desarrollo y desenlace de la acción se repite en ambos casos. No son estas las únicas similitudes que encontraremos en nuestra aproximación crítica. Un análisis de los «personajes» deja al descubierto que tanto Sonnier como Willie realizarán un ejercicio de introspección sobre lo que han sido sus respectivas vidas. Las coincidencias se repiten de nuevo: una infancia difícil en una familia y vecindario hostil, inicio en el mundo de la delincuencia que culminará con un asesinato, negación del hecho y por último admisión de su crimen. Sin embargo aunque son ellos el sujeto de la obra la protagonista es la propia autora. Los sentimientos y emociones de la Hermana Prejean salpican todas y cada una de las páginas. Es ella además quien proporciona datos y cifras sobre el coste de la pena de muerte, así como numerosa información pertinente de tipo religioso, judicial, político, penal... Tampoco olvida la autora a las víctimas, tanto a los jóvenes asesinados como a sus familiares. «Hay mucho dolor en estas páginas» leemos en la introducción y ese es el sentimiento que nos acompaña según conocemos los casos de Elmo Patrick Sonnier y Robert Willie... pero también el de sus víctimas –Daviel Leblanc y Loretta Bourque las de Pat y Faith Hataway la de Willie– todos ellos adolescentes y los padres de éstas.

Exponer el punto de vista de los padres de las víctimas, todos ellos ardientes defensores de la pena de muerte, resulta ser un alarde de honradez por parte de la autora desde el punto de vista ético. Si nos ajustamos al ámbito exclusivamente literario incluir las declaraciones de los Leblanc y Hataway sirve para dar credibilidad al relato al potenciarse la imparcialidad del narrador.

Veamos ahora como se traduce todo ello en la película. Tal como leemos en el panfleto entregado en las salas de proyección «La máxima preocupación del equipo de producción fue realizar un trabajo que se aproximase a la realidad porque se trata de una historia basada en hechos reales.» La predisposición del equipo salvaguarda la «condición» anteriormente mencionada que debería caracterizar a todo director.

En la película se narra tan solo un caso, el del «ficticio» Matthew Poncelet, personaje interpretado por Sean Penn (alguno quizá lo recuerde en su papel de Jeff Spicolui en «Aquel excitante curso», de Amy Heckerling o tal vez por su trabajo junto a Al Pacino en «Atrapado por su pasado», aunque sin duda debe parte de su popularidad a ser el ex-marido de Madonna).

La decisión de Tim Robbins, director y guionista de la película además de productor, es sumamente acertada. Filmar cada una de las historias reveladas por Prejean resultaría sumamente repetitivo (ya se ha apuntado que el argumento es muy similar en ambos casos). Optar solamente por uno de ellos supondría perder parte de la intensidad dramática al tiempo que de significado que se pudiera encontrar en el que quedara fuera. Cada uno de los casos narrados en la novela tiene su propia caracterización que potencia la tragedia. Robbins sabe incorporar a la película lo más significativo, sobre todo desde el punto de vista cinematográfico, de cada uno de ellos. De hecho la caracterización de Matthew Poncelet, el personaje ficticio, es fruto casi al cincuenta por ciento de cada uno de los personajes reales.

Otro capítulo donde el director «ahorra tiempo» (la obra escrita tiene 430 páginas) es eliminando aquellos datos o anotaciones farragosas para el espectador. Por ejemplo las cifras ofrecidas por la autora tanto en lo relativo a costes de aplicación de la pena de muerte como aquellos relativos a aspectos sociales. El lector tiene la posibilidad de detenerse en el estudio de los costes e incluso comparar cifras, sin embargo una película debe ser lineal y todos estos datos además de ser un impedimento para la comprensión del espectador no interesan el enfoque filosófico o ideológico que desea resaltar Robbins y se perderían para el espectador dada la intensidad de la acción.

Un logro que merece especial atención, al tiempo que representa un problema singular y específico, es el que representa la hermana Helen Prejean. Ya se ha mencionado que en la novela los sentimientos y vivencias de la monja son importantísimos, sin embargo en la película el centro de atención es el condenado a morir o la pena de muerte en sí. Resulta claro que en una película héroe (o anti-héroe) y protagonista deben ser una misma persona, ¿cómo solucionar el problema? Mediante la incorporación de las víctimas. Ello tiene una doble consecuencia. Por una parte no se traiciona el espíritu de la obra narrada y además sirve para exponer las convicciones y argumentación de la monja en contra de la pena de muerte. Convertir en protagonistas de una película a asesinos probados sería no solo un error gravísimo (desde el punto de vista comercial), sino que además, y dado el carácter de la sociedad norteamericana, el director o productor bien pudiera haber sido acusado de «apología de la violencia». Pero las implicaciones, desde una perspectiva puramente cinematográfica, son también sustanciosas. El desenlace de la película, tras la ejecución de Poncelet, con la Hermana Prejean rezando en una iglesia junto al padre de una de las víctimas reviste a la película de un cierto «tufillo» sentimentaloides tan del gusto de los americanos y además no se debe olvidar que en los Estados Unidos un porcentaje ciertamente alto de la población está a favor de la pena capital. No incluir a las víctimas supondría una visión «parcial» del tema, pero sobre todo conllevaría la inmediata estigmatización del film por una parte amplísima de potenciales espectadores y el cine, como ya se ha dicho, es ante todo una industria.