

# Amantes furtivos, furtivos amantes: versiones y adaptaciones de las novelas de John Steinbeck

José Antonio Gurpegui  
Universidad de Alcalá de Henares

## Abstract

John Steinbeck has been one of the authors whose work has been most often turned into films. This essay analyzes the three most important adaptations: *Of Mice and Men*, directed by Lewis Milestone; *The Grapes of Wrath*, by the unforgettable John Ford; and *East of Eden*, directed by Elia Kazan. The luck of these three versions has been quite different, from the point of view of spectators and literary and cinematographic critics. But if we understand the literary and cinematographic arts as complementary and not strictly dependent—without considerations exclusively cinematographic—it is possible to state that the three directors respect the social and moral component which characterizes Steinbeck's narrative.

La relación del escritor norteamericano John Steinbeck (1902-1968) con el cine no se limitó a la adaptación para la pantalla que se hizo de muchas de sus novelas o a su contrato con Hollywood como guionista cinematográfico. El autor también trabajó como 'actor' en la película *Full House (Cuatro páginas de la vida)*,<sup>1</sup> basada en cinco relatos del escritor norteamericano William Sydney Porter, popularmente conocido con el pseudónimo de O. Henry. Ciertamente, calificar a Steinbeck de 'actor' resulta un tanto engañoso, pues 'su papel' en *Full House* se limitaba al de mero presentador en cada una de las historias filmadas.

Por lo que resalto la intervención de Steinbeck en *Full House* no es debido al simple detalle anecdótico de su colaboración, sino por las dos 'reflexiones' expresadas por el autor de *Las uvas de la ira* en cuanto a la relación entre cine y literatura. En la primera de ellas su voz en off, al presentar al actor que encarna a O. Henry, dice: "That man with the pencil is the real star of this picture"; en la segunda, tras presentarse como John Steinbeck, "I am a writer too", enfatiza: "I always believed that a writer should be read, not seen". Resulta cuando menos paradójico que sea precisamente un autor encumbrado originalmente a la fama y popularidad por las versiones cinematográficas que se hicieron de sus primeras novelas (sobre todo la nefasta adaptación de *Tortilla Flat*) quien intente distanciarse de ese modo del mundo del celuloide. Lo que el conocido Premio Nobel está manifestando en sus dos consideraciones es, en la primera de ellas, la supremacía del escritor sobre el director y los actores e implícitamente, en la segunda, la traición inherente a cualquier adaptación literaria, como si en esencia ello resultara una especie de acto contra natura. En ambos casos el autor hace gala de un romanticismo del que carecen sus novelas y, entiendo, de un cierto cinismo. No en vano Steinbeck es el autor norteamericano que con mayor profusión ha sido llevado al cine<sup>2</sup> y, tal como afirma Joseph Millichap, "A consideration of John Steinbeck's relationship to film is essential

to understanding the evolution of his career as a writer" (1983, 7).

Sea como fuere, y no sin cierta dosis de condescendencia, podemos comprender las afirmaciones del autor californiano si tenemos presentes las pésimas adaptaciones de algunas de sus novelas. El ejemplo más claro de este tipo de versiones lo encontraremos en *Tortilla Flat*. La película fue producida para ser exhibida ante las tropas norteamericanas que luchaban en Europa contra los ejércitos fascistas. Obviamente se debía eliminar cualquier connotación pesimista, y también todos aquellos planteamientos que supusieran la mínima crítica social. Victor Fleming, el mismo que cuatro años antes nos regaló la inolvidable *Gone with the Wind*, se prestó al juego.<sup>3</sup> El resultado final sería una descafeinada adaptación donde únicamente se recreaban las acciones cómicas, totalmente vacías de significado, de Dany y sus amigos; si bien debemos reconocer en honor a la verdad —particularmente así me lo parece— que Spencer Tracy en el papel de Pilon y John Garfield en el de Danny estuvieron soberbios. La mayor ‘traición’ la encontraremos en el desenlace. *Tortilla Flat*, novela, finaliza con la muerte de Danny cuando en la última fiesta sale a luchar “against the One”, “against the Enemy”, en un claro cuestionamiento de los más profundos y arraigados valores norteamericanos y la posterior disolución del grupo: “and no two walk together” es la última frase (Steinbeck 1987). *Tortilla Flat*, película, altera radical y vergonzosamente el final; Danny no muere, el grupo no se desintegra y, supuestamente, tan sólo cabe esperar una nueva fiesta.

Analizar todas y cada una de las adaptaciones cinematográficas realizadas sobre novelas de Steinbeck resultaría superficial en el espacio requerido por un ensayo. Es por ello que me centraré exclusivamente en tres, *Of Mice and Men* (la dirigida por Lewis Milestone), *The Grapes of Wrath*, e *East of Eden*. La elección no es aleatoria; son las tres películas más populares realizadas sobre una obra de Steinbeck y, lo más importante, cada una de ellas representa una singular aproximación del director al original literario.<sup>4</sup>

Lewis Milestone fue el primer director en atreverse con una novela de John Steinbeck. De cuantas adaptaciones se han hecho, la suya será la más fiel transcripción de letra a imagen.<sup>5</sup> La novela, sin condenar o restar méritos al director, se presta a ello. Aún es más, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que Steinbeck tenía en mente el mundo del celuloide o el escenario de los teatros al escribir la novela. Los primeros párrafos de cada uno de los capítulos son una relación detallada y pormenorizada del *setting*. En algunos casos la simple alteración del tiempo verbal convierte la narración en guión (paréntesis míos):

Evening of a hot day started [starts] the little wind moving [to move] among the leaves. The shade climbed [climbs] up the hills toward the top. On the sand-banks the rabbits sat [sit] as quietly as little grey, sculptured stones. And then from the direction of the state highway came [comes] the sound of footsteps on crisp sycamore leaves. The rabbits hurried [hurry] noiselessly for cover. A stilted heron labored [labors] up into the air and pounded [pounds] down river. For a moment the place was [is] lifeless, and then two men emerged [emerge] from the path and came [come] into the opening by the green pool. (Steinbeck 1982, 2)

Fue el propio Steinbeck quien calificó este tipo de novelas, entre las que también se incluirían *In Dubious Battle* (1936), *The Moon Is Down* (1942) e incluso *Tortilla Flat* (1935), como *play-novelette*, realzando el carácter escenográfico de las obras; *Of Mice and Men*, por ejemplo, ya había sido representada teatralmente en Los Angeles con anterioridad a ser filmada. En ellas son los personajes quienes nos revelan su psique mediante acciones y principalmente conversaciones, convirtiéndose el narrador en simple notario de los acontecimientos.

Milestone demostró el respeto que sentía hacia el escritor al llevar a Steinbeck el guión escrito por Eugene Solow para su revisión. El autor apenas si efectuó cambios, ninguno de ellos sustancialmente importante.

El resultado final refleja fielmente el original tanto en la forma como en el fondo. La linealidad espacial y temporal en la novela tan sólo se ve alterada por el “sueño de la granja” que comprarán George y Lennie cuando consigan ahorrar el dinero necesario. Se trata siempre de la misma quimera y, al igual que en la novela, puede ser expresado en la película mediante palabras. Tal vez sea en la adaptación del fondo donde Milestone alcanza uno de sus mayores logros al explotar hasta sus últimas consecuencias ciertas técnicas cinematográficas. La primera de ellas es anteponer a los títulos de crédito un prólogo, de alto contenido ético, declarando sus intenciones; de esta forma el espectador es consciente, desde el inicio, del ambiente y desenlace trágico de lo que va a ver. La posición de la cámara es otro de los puntos que merece ser mencionado. Durante la filmación el director opta por ángulos de cámara a la altura de los ojos de una persona puesta en pie. De esta forma el espectador se recrea en la sensación de participar activamente en la acción. Los primerísimos planos son escasos y los utilizará exclusivamente en aquellas tomas donde intente transmitir tensión (George-Lennie) o confrontación (Curly-Slim). En los exteriores ofrece una amplia visión panorámica, que bien puede ser interpretada como de libertad, para contraponerla inmediatamente a los claustrofóbicos interiores. El universo social funciona, de esta forma, como la antítesis del tortuoso mundo personal que viven los personajes.<sup>6</sup>

*The Grapes of Wrath* rivaliza con *East of Eden* en cuanto a la adaptación más popular de Steinbeck. Sin duda la inclusión de James Dean en el reparto de la segunda es en buena parte responsable de ello. Para el novelista fue una suerte que a un director consagrado como era John Ford le interesara su recién publicada y polémica novela porque “... the story was similar to the famine in Ireland, when they threw the people off the land and left them wandering on the roads to starve ...”<sup>7</sup>

Ha sido ésta la adaptación que mayor atención, por parte de la crítica, ha merecido.<sup>8</sup> Los análisis de Warren French (1973) y George Bluestone (1961) han sido los más influyentes y significativos. Ambos se centran en exponer las divergencias entre novela y película; establecen, por ejemplo, la relatividad en el porcentaje de las secuencias entre la obra de Steinbeck y la de Ford (French 1973, 23; Bluestone 1961, 148). Considero más interesante la aproximación de Millichap al abordar su estudio teniendo en cuenta los puntos de conexión. Sin embargo, ninguno de los tres profundiza en la alteración entre el desenlace de la novela y el de la película. Tanto French como Bluestone

constatan que el 10% correspondiente a los últimos capítulos del libro se reduce a un 3% en el metraje del film. Para French “The final point of the movie is exactly the opposite of the novel’s” (26);<sup>9</sup> para Bluestone “The movie solution satisfies expectations which are there in the novel to begin with and which the novel’s ending does not satisfactorily fulfill” (167); Millichap se pronuncia de forma ambivalente al decir que “Ford condenses, changes, and *perhaps* even distorts Steinbeck’s greatest novel” (26; énfasis mío).

La conclusión en la película es distinta a la novela; pese a ello, y a diferencia de *Tortilla Flat*, no considero que se traicione el espíritu de la obra.<sup>10</sup> Recordemos los dos finales. En la novela los Joad lo han perdido todo, logran alcanzar un viejo granero y Rose of Sharon, cuyo bebé ha muerto, amamanta a un anciano moribundo. En la película los Joad parten felices en su camión hacia un nuevo trabajo; es entonces cuando Pa dice: “We have sure taken the beaten”, por lo que Ma reflexiona en voz alta:

I know. That’s what makes us though. Rich fellas come up an’ they die, an’ their kids ain’t no good, an’ they die out. But we keep a-comin’. We’re the people that live. They can’t wipe us out. They can’t lick us. We’ll go on forever, Pa, ’cause we’re the people.

Tal vez sea exagerado catalogar de desenlace feliz el final de la película —a fin de cuentas Tom tuvo que abandonarlos— pero estaremos de acuerdo en que es esperanzador. Como esperanzadora, y no sentimental como ha sido catalogada en numerosas ocasiones, es la conclusión de la novela.

Para Pier Paolo Pasolini la diferencia esencial entre cine y literatura se encontrará en el uso de la metáfora: “Literature is almost exclusively made up of metaphor, whereas in cinema metaphor is almost totally absent” (42).<sup>11</sup> Sin entrar a debatir tan comprometida afirmación se debe constatar que los dos desenlaces referidos responden a tal percepción. El pasaje de Rose of Sharon amamantando al anciano es, en sí mismo, metafórico; pero no sólo eso, toda la novela es una gran metáfora de principio a fin, la de Moisés dirigiéndose con su pueblo a la Tierra Prometida. Al anciano moribundo del granero le acompaña su nieto sano (“their kids [los de los ricos] ain’t no good, an’ they die out”) y probablemente la sabia nueva de Rose of Sharon lo salvará de la muerte de igual forma que los Joad han superado mil y una penalidades; pero tampoco tiene mayor importancia si vive o muere. La doctrina de Jim Casy permanecerá viva en Tom Joad,<sup>12</sup> tal como expresó Ma: “They can’t wipe us out ...” Al hablar en plural al final de la película Ma entiende, como Tom en la novela, que la única esperanza para los parias es la solidaridad. Y solidaria como ninguna otra es Rose of Sharon al ofrecer su propia leche como alimento. Ella ha heredado la fuerza y valentía de Ma de igual forma que el nieto heredará la de su abuelo: “They’ll go on forever, Pa, ’cause they’re the people”.

No es sólo en lo concerniente al desenlace donde Ford sigue fielmente el mensaje de la novela; también en el desarrollo de las acciones. Desde un punto de vista teórico, su adaptación responde fielmente a los cuatro puntos establecidos por David Bordwell en *Making Meaning* (41) sobre los criterios del director a la hora de adaptar una novela. A

saber:

a) Asume los significados más pertinentes. La relación naturaleza-hombre-sociedad se estructura de forma explícita. El desarrollo psicológico de los personajes permanece intacto y la bipolarización bien-mal, así como el determinismo, son constantes motivos recurrentes. La denuncia social será uno de los motivos fundamentales que se encuentran a lo largo y ancho de ambas obras.<sup>13</sup>

b) Silencia los campos semánticos que pudieran dificultar la comprensión del mensaje. En esta novela ensaya Steinbeck una técnica narrativa que denominó *interchapters*. Estos *interchapters* tenían una doble intención: por una parte funcionaban de forma simbólica, bien como alegoría bien como metáfora de la suerte de los Okeys. El más conocido de ellos es el de la tortuga, con una semilla en su caparazón —como la embarazada Rose of Sharon— que atraviesa la carretera en busca de tierras más verdes; un coche tiene un accidente al intentar atropellarla. Al mismo tiempo, los citados *interchapters* no interfieren directamente en la evolución del argumento y su inclusión en la película tan sólo alteraría el natural discurrir de la acción. En otros casos suprime personajes secundarios, como la familia Wilson, con quienes los Joad inician el recorrido pero que deciden regresar antes de llegar a California. El tema del retorno lo personaliza el anónimo personaje que encuentran en uno de los campos y que vuelve a su pueblo después de haber perdido a toda su familia.

c) Diseña los campos semánticos de la película según distintos niveles, de forma que las unidades textuales sean correlativas de los significados semánticos. Steinbeck divide su novela en tres partes claramente delimitadas: Oklahoma, Carretera 66 y California. Ford sigue fielmente las tres partes, pero debido a las limitaciones temporales de la película debe acelerar la acción en algunos pasajes (véanse los mencionados porcentajes de French y Bluestone). Los significados semánticos más importantes los encontramos en la primera y tercera parte y son a ellos a los que dedica mayor atención. La segunda parte de la novela transcurre de forma vertiginosa en la película, pero no por ello se omiten las escenas más significativas, como la solidaridad de los camioneros en el bar de carretera.

d) Articula un argumento de forma que demuestre la validez de la interpretación. Considero este punto de suma importancia y, sin menospreciar ninguno de los anteriormente enunciados, uno de los mayores logros de Ford en esta adaptación. La radical alteración del final sirve precisamente para reforzar la validez de la interpretación.

*The Grapes of Wrath* se enmarca dentro del período de preocupación social-

proletaria de Steinbeck, junto a novelas como *In Dubious Battle* y *Of Mice and Men*. Además del natural interés artístico, la preocupación primordial del autor era la de denunciar las condiciones sociales de los temporeros agrícolas en California. La crudeza de lo narrado en su novela incluso motivó que se llevara a cabo una investigación a fin de corroborar lo expuesto por el escritor. El resultado de tal indagación dejó al descubierto que todo aquello novelado por Steinbeck era rigurosamente cierto. La versión de Ford, a diferencia de aquella de *Tortilla Flat*, respeta escrupulosamente la intencionalidad del escritor. Incluso cuando se ve en la necesidad de alterar alguno de los pasajes, la filosofía del director se conjuga a la perfección con la del autor. Los dos ejemplos más significativos serían el de la alteración del orden en los tres campamentos que visitan los Joad y la conversación final entre Tom Joad y su madre (véase nota final 12).

En California —siguiendo a la novela— la familia Joad se alojará en tres asentamientos: Hooverville, Weedpatch y Hooper Ranch. En el primero de ellos, de propiedad privada, las condiciones de los acampados son penosas; en el segundo, estatal, se puede vivir dignamente; y en el tercero (pese a no tratarse de un campamento propiamente dicho, su significación en la novela hace que lo considere como tal) los trabajadores son explotados al verse obligados a comprar en la tienda del rancho. En la película el orden se altera: el primero que visitan sigue siendo Hooverville pero el segundo es Hooper Ranch y por último Weedpatch. Tal cambio podría interpretarse como una pequeña traición respecto al original. Nada más lejos de la realidad. Ya se ha comentado el propósito de denuncia que abraza Steinbeck, pero no se queda sólo en revelar el estado de la cuestión, sino que sutilmente ofrece soluciones, tal vez panfletarias, pero válidas en su momento. Mediante la unidad de los trabajadores y la solidaridad entre los desprotegidos (recuérdese mi interpretación del desenlace), parece querer decir Steinbeck, se podrá trastocar la correlación de fuerzas existentes. Este mensaje se viene fraguando a lo largo y ancho de la novela: resulta ser el gran descubrimiento de Jim Casy, la filosofía imperante en el campamento Weedpatch, y sólo cuando Tom Joad abraza esta creencia alcanza una auténtica dimensión épica (véase nota final 12). La alteración es además necesaria para resultar coherente con el desenlace final.

En *East of Eden* encontramos una tercera (o cuarta si consideramos *Tortilla Flat*) aproximación al mundo literario de Steinbeck. No era la primera vez que Elia Kazan filmaba una película en que tuviera algo que ver John Steinbeck. El guión de *¡Viva Zapata!* (¡quién no recuerda a Marlon Brando interpretando a Emiliano Zapata!), dirigida tres años antes que *East of Eden* por Kazan, lo escribió Steinbeck. La dirección de Elia Kazan y la interpretación de James Dean parecen *a priori* una garantía de calidad, y si bien la dirección es magistral y la interpretación excepcional, la película ha sido calificada de vulgar y la versión de Kazan como sumamente parcial.

John Steinbeck había estado preparando y madurando esta novela durante años; quería que fuera su obra magna. Sin embargo muchos críticos, entre los que no me incluyo, la han visto como una novela mediocre. Sea como fuere, lo cierto es que nos encontramos ante la obra estructuralmente más compleja e ideológicamente más elaborada

del autor. La novela se remonta hasta los primeros asentamientos en California y cada personaje significativo que introduce, no menos de media docena, es descrito y analizado con la mayor amplitud de miras posible. La novela, y cualquier lector de la obra entenderá mi apreciación, resulta prácticamente imposible de ser llevada a la pantalla respetando el original. Es por ello que Kazan y Paul Osborn, el guionista, se centran en un pasaje muy concreto de la novela, el de la relación entre Cal —James Dean— y su padre Adam Trask —Raymond Massey—. Lo que en términos de espacio en la novela viene a suponer, como mucho, un tercio del total.

El reduccionismo argumental de la película será el responsable de que ciertas actitudes de los personajes resulten sumamente confusas para el espectador. ¿Por qué la madre, Kate —Jo Van Fleet— abandonó la familia y cómo pasó a regentar un prostíbulo? ¿Cuál es el auténtico significado de los miembros de la familia Hamilton que aparecen y desaparecen como por arte de magia? ¿Por qué Adam Trask repudia a su hijo Cal y glorifica al hermano gemelo Aron —David Davalos—? ¿Por qué Cal se muestra como una persona mediatibunda cuando su personalidad es la más fuerte de cuantas aparecen en pantalla? Estos interrogantes, como muchos otros, tienen su respuesta en la novela pero no en la película. Como hiciera David S. Ward en *Cannery Row*,<sup>14</sup> Kazan concede a la historia de amor entre Cal y Abra —Julie Harris— una importancia inexistente en la novela. En la película, Abra se convierte en el personaje pivotal en la bipolaridad bien-mal, auténtico condicionante de todas y cada una de las acciones y personajes. Kazan, entiendo, es consciente de ello y dedica todos sus esfuerzos a expresar la compleja relación bien-mal. El resultado, por desgracia, es una película excesivamente moralista donde las alegorías bíblicas funcionan como efecto y no como causa.

Pero sería injusto no reconocer los logros del director, quien aprovecha el menor resquicio ofrecido por el autor para comunicar su mensaje. Veamos dos escenas, la primera y última de la película respectivamente.

En la primera escena vemos a Cal siguiendo meditativo, inseguro, y a una cierta distancia, a su madre Kate, segura de sí misma, quien ha ingresado una fuerte suma de dinero en el banco (en la novela tan sólo se dice que Cal sigue a Kate para saber dónde vive). Con tan sólo una escena, el espectador es consciente de las personalidades de ambos personajes. También mediante el movimiento de la cámara se transmitirá al espectador la información necesaria para entender la evolución de una acción. En la escena final Adam Trask está en su lecho de muerte. Cal y Abra entran en la habitación y el hijo pide a la enfermera que los deje solos y acerca a la cama una silla, donde se sienta; Abra permanece de pie. Con la acción de despedir a la enfermera se elimina simbólicamente cualquier barrera existente entre padre e hijo. Pero lo más interesante es el movimiento de la cámara, que llega a situarse en una de las esquinas superiores de la habitación. Adam está acostado, Cal sentado y Abra de pie y sin embargo el ángulo de la cámara nos muestra a los tres al mismo nivel. Es entonces cuando Adam acepta definitivamente a su hijo, conocedor de que aunque él muera Cal y Aron perpetuarán su sueño (recuérdese la interpretación del desenlace filmico en *The Grapes of Wrath*).

En otros casos Kazan dota a ciertos acontecimientos de una simbología

inexistente en la novela. Cal aparece frecuentemente, sobre todo cuando lo vemos con su hermano, junto a un árbol, como la serpiente del paraíso. El incidente del fracasado negocio del padre en la venta de lechugas se contrapone, en la novela, a los éxitos empresariales del hijo. En la película, por el contrario, adquiere una novedosa carga simbólica. La helada cámara frigorífica representa la frialdad de la casa y de la relación del padre con su hijo. El hielo derritiéndose en los vagones del tren prepara la posterior reconciliación, simbolizando el final de la gélida relación entre Adam y Cal. En definitiva, y utilizando las palabras de Douglas Rathgeb en su artículo “Kazan as Auteur: The Undiscovered *East of Eden*”: “Kazan is as much the author of *East of Eden*, the film, as Steinbeck is of *East of Eden*, the novel” (1988, 38).

De la acertada apreciación de Rathgeb podemos derivar lo que representa el auténtico punto de inflexión en la compleja, al tiempo que necesaria, relación entre cine y literatura; esto es, hasta qué punto es lícito evaluar una película tomando como referente la novela en que fundamenta su argumento. Desde 1902, año en que Georges Méliès filmó *A Trip to the Moon*, tomando como modelo la conocida novela de Julio Verne, nadie ha ofrecido una respuesta concluyente al respecto. Algunos esfuerzos —recordemos aquel lejano de 1908 cuando se creó la Société Film d’Art en Francia para trasladar las novelas de los grandes clásicos, eminentemente franceses del XIX, a la pantalla— resultan hoy en día infantiles. Particularmente considero acertado el punto de vista de André Bazin para quien “... the filmmaker ... is, at last, the equal of the novelist” (vol I, 40).

Se reconoce a François Truffaut como el gran defensor del cine de *auteur*<sup>15</sup> y Susan Sontag (245) decía que el cine era una especie de *pan-art* donde se conjugaban las distintas artes. Tomando como referencia las mencionadas adaptaciones de las obras de Steinbeck tal vez fuera pertinente matizar lo uno y lo otro.

El precepto fundamental del cine de *auteur* es aquel relativo a la libertad del cineasta respecto al anclaje narrativo enfatizando que el director es el verdadero autor de la película.<sup>16</sup> Según ello el mayor *auteur* de los directores comentados a propósito de Steinbeck sería Fleming, seguido de Kazan, Ford (reconocido como paradigma del director *auteur*) y por último Milestone. Me cuesta asumir tal relación, de igual forma que la división de películas, en general, entre obras de *auteurs* y no *auteurs*, lo mismo que me resisto a aceptar la división de Sontag (245) entre directores “literarios” y “visuales”.

La decisión de Milestone al rodar su película siendo fiel al original, representa, en sí misma, una elección autorial. Cualquier director tiene en su mano un infinito número de posibilidades para, si así lo desea, alterar radicalmente el mensaje de una novela pese a respetar los diálogos e historia de los personajes. Ejemplo suficientemente claro de lo expuesto lo encontramos en la adaptación de la novela de B. Traven *The Treasure of Sierra Madre* (1942) que hizo el divino Huston en 1947. En esta inolvidable película el director sigue fielmente las palabras y evolución de personajes y situaciones ideadas por el novelista; sin embargo, mediante su particular manipulación de la imagen logra alterar el mensaje ideológico del texto.

Comentar brevemente la trayectoria artística de Sergei Eisenstein y su visión teórica del cine —además del gran maestro, fue el primero que entendió en toda su

dimensión la potencialidad cinematográfica de la literatura en su “Dickens, Griffith, and the Film Today” incluido en *Film Form*— puede resultar altamente esclarecedor con vistas a la conclusión final. Además de ello Eisenstein marca el punto final en la evolución teórica de las técnicas cinematográficas desde sus comienzos con Georges Méliès y pasando por Edwin S. Porter y D.W. Griffith respectivamente.<sup>17</sup> Con Méliès “... for the first time, someone regarded the film as a medium, and machinery as only machinery ...”; Edwin S. Porter “... took the next step ... Porter’s story [se refiere a *The Great Train Robbery* (1903)] took place in more than one location ...”; lo que hizo Griffith “was to separate film from theatre, for in the beginning, film, like theatre, presented a flowing tableau in a fixed space...” (Richardson, 36-37). Eisenstein fue el primero en comprender, como cualquier director corroborará, que la película se hace durante el montaje y que el montaje cinematográfico, del que habla en el primer capítulo de su fundamental *The Film Sense*, tiene los mismos atributos y condicionantes que otras artes. En esa misma obra cita, además de otras, el *Paradise Lost* de Milton, llegando a demostrar, en palabras de Richardson, que la conexión entre cine y literatura “is not peripheral or figurative, but in some sense organic and crucial” (47).

Cuando el joven Eisenstein comenzó en el Proletcult Theatre de Moscú como *scenery-painter* (entonces dirigido por Vsevolod Meyerhold), entendió que el escenario era el marco ideal para desarrollar la propaganda política —en 1921 había trabajado en un *agit-train* dibujando caricaturas de políticos— y experimentar con las nuevas formas del *avant-garde*. Eisenstein, que rodaría a los 26 años su primera película *Strike* (1924), utilizaría a largo de toda su vida el teatro como referente estético. Las opciones eran variadas: teatro realista, *commedia dell’arte*, *agit-prop* (en su variante *agit-guignol* con la que él había trabajado estando en el Proletcult), modelo Stanislavsky, teatro Kabuki, futurista... Aborrecía los modelos interpretativos del teatro realista casi tanto como el misticismo del método Stanislavski (Meyerhold fue el responsable de esto último) y si bien en su primera obra teatral, *The Wise Men* (1923), fue influenciado por la *commedia dell’arte*, no tardaría en abandonarla. Eisenstein optó por el modelo *agit-prop* (el ejemplo más claro lo encontramos en la escena de la matanza en la escalinata en *Bronenosets* (1925) y en *El acorazado Potemkin*) y el teatro Kabuki (recuerdese *October* (1927)) por ser los que mejor se adaptaban tanto al contenido como a la estética del mensaje que quería transmitir.

En resumen, son puntuales circunstancias artísticas, el *pan-art* del que hablaba Sontag o *polyphonic montage* en palabras de Eisenstein, y el momento social en que se produce una película, los que condicionarán el resultado final.

Las películas realizadas tomando como base obras de Steinbeck han estado mediatizadas por esas mismas circunstancias artísticas y han participado del momento social. Exactamente los mismos condicionantes que influyeron a lo largo y ancho de la producción literaria de Steinbeck. El final de la década de los treinta en los Estados Unidos estuvo marcada por el rescoldo de la Gran Depresión y la ilusión social que despertaron las medidas adoptadas por el recién elegido presidente Roosevelt. Esa es la idea que transmiten las novelas y también la que se deriva tanto de *Of Mice and Men*

(1939) —Milestone entendía como Eisenstein que el cine debe mantener una relación orgánica con la literatura— como de *The Grapes of Wrath* (1940) —Ford plasma de forma explícita lo que estaba implícito en la novela—. No comparto la teoría de Herman Weinberg, para quien “the bigger the literary source, the more intractable it is, the more it resists adaptation into another medium, *specially* the films ...” (99), pues el director dispone de suficientes recursos para realizar su película y además el referente literario es tan sólo —o, ni más ni menos— otro elemento más a tener en cuenta. Participo de la hipótesis de Wolfgang Iser quien recoge una interesante aproximación al texto y la película considerando los valores artísticos o estéticos, “taking into account its artistic qualities, that is, considering the text as it has been created by the author, or taking into account its aesthetic qualities” (citado en Deleyto 1992, 30). Tanto Milestone como Ford logran la comunión de ambos.

Condicionantes de tipo social son también los que encontraremos en *Tortilla Flat* e *East of Eden*, en cada caso con singulares particularidades. Cuando se rueda *Tortilla Flat* (1942), los Estados Unidos se encuentran en la lanzadera como primera potencia mundial; están en guerra, sí, pero se ven como abanderados de la libertad y la democracia, al tiempo que como salvadores de la humanidad. ¿Acaso tenía sentido reflejar el pesimismo de Danny en un momento de euforia? Se cumple además la regla de oro más importante del cine: quien paga, en este caso el ejército americano, manda. Anteriormente calificué la película de “nefasta”; utilicé tal calificativo no por la alteración del final, que como amante de la novela me veo con el derecho a reprochar, sino por la vulgarización y denigración de un colectivo social, los paisanos (actuales chicanos), a quienes se refleja como simples borrachines sin contenido ético ni filosófico. Esa vergonzosa manipulación —el principal valor de los paisanos en la novela es su infinita moralidad y preocupación social— es lo único que se puede censurar a un director.

*East of Eden* (1955) coincide temporalmente con la constatación de que existen nuevos dioses para la humanidad: los actores y actrices. Lo que atrae al público a las salas de proyección no será la historia de los Trask, sino el nombre de James Dean.<sup>18</sup> Kazan lo sabe y convierte su película en una especie de culto al actor. Todo el mundo conoce o ha visto *East of Eden* (incluso se hizo una serie televisiva), pero cuantos de entre sus conocidos han oído tan siquiera nombrar *America, America*, también de Kazan, una de las grandes obras maestras en la historia del cine, e infinitamente superior a *East of Eden*. En la adaptación de *East of Eden* concurren además otra serie de factores, cuyo simple comentario ocuparía todo un volumen, entre los que cabe destacar el tiempo. El novelista dispone, y otorga al lector, plena libertad espacio-temporal para escribir-leer la novela; el director por el contrario debe restringirse a las dos horas de proyección. Como dice Leo Braudy, “In closed films, the audience is a victim, imposed on by the perfect coherence of the world on the screen” (49).

Con tan sólo una frase consiguió Analtole France lo que yo he intentado plasmar en las páginas precedentes. Tras visionar la película basada en su novela *Le Lys Rouge* felicitó efusivamente a Charles Maudru, director, y a los actores por su interpretación para a continuación preguntar con cierto sonrojo, “Pero están seguros de que es *El lirio*

rojo?”.

## NOTAS

<sup>1</sup> El título en español se debe a la eliminación de uno de los relatos, probablemente por motivos de tiempo-metraje, en la primera versión doblada al castellano. Este relato, “The Gift of the Magi”, dirigido por Henry King, fue incluido con posterioridad; pese a ello, en nuestro país, se ha seguido conservando el título de *Cuatro páginas de la vida*. Los otros cuatro relatos son: “The Clarion Call”, dir. Henry Hataway; “The Ransom of the Red Chief”, dir. Howard Hawks; “The Cop and the Anthem”, dir. Henry Coster; “The Last Leaf”, dir. Jean Negulesco.

<sup>2</sup> Filmografía de Steinbeck: *Of Mice and Men* (1939, dir. Lewis Milestone); *The Grapes of Wrath* (1940, dir. John Ford); *The Forgotten Village* (1941, dir. Herbert Kline); *Tortilla Flat* (1942, dir. William Fleming); *The Moon is Down* (1943, dir. Irving Pitchel); *Lifeboat* (1944, dir. Alfred Hitchcock); *A Medal for Benny* (1945, dir. Irving Pitchel); *The Pearl* (1947, dir. Emilio Fernández); *The Red Pony* (1949, dir. Lewis Milestone); *Viva Zapata!* (1952, dir. Elia Kazan); *East of Eden* (1955, dir. Elia Kazan); *The Wayward Bus* (1957, dir. Victor Vicas); *Flight* (1961, dir. Louis Bispo); *Cannery Row* (1982, dir. David Ward); *The Winter of Our Discontent* (1983, dir. Hussein Waris); *Of Mice and Men* (1992, dir. Gary Sinise). El 3 de diciembre de 1967 y el 17 de marzo de 1968 se televisó en la N.B.C., respectivamente, *America and Americans* y *Travels with Charley*, con Henry Fonda como narrador en ambos casos.

<sup>3</sup> En su defensa, y de obligado cumplimiento, es mencionar las condiciones sociales en que se rodó la película. En esos años el código Hays adoptado por la Motion Picture Association of America, MPAA (inicialmente Motion Picture Producers and Distributors of America), se encuentra en su máximo esplendor y no se preocupa tan sólo de la moralidad restringida al terreno sexual heredado de la “Terrif Act” (1909-30), sino que también vela por la salvaguarda de los valores norteamericanos, entre ellos el de la propiedad privada.

<sup>4</sup> En entrevista concedida a W. J. Weatherby y publicada en el *Manchester Guardian*, 1959, Steinbeck respondía al ser preguntado si pensaba trabajar de nuevo para el cine o la televisión: “I’ve been lucky with the men who put my books into films—men like Ford and Kazan and Milestone. As for television ... It’s my last virginity!” (citado en Burrows, 6). Resulta significativo el orden en que cita a los directores y el hecho de no mencionar a Hitchcock, quien dirigió *Lifeboat* en 1944.

<sup>5</sup> La filmación de *Of Mice and Men* fue un mal menor para Milestone: a finales de 1937 comenzó a filmar una adaptación de la obra de Eric Hatch *Road Show* (1934) producida por Hal Roach. Antes de las dos semanas de rodaje Milestone fue despedido porque,

según Roach, el director estaba convirtiendo una comedia en un drama. Milestone se querelló contra Roach solicitando la cantidad de 90.000\$ por daños y perjuicios. Al final llegaron a un acuerdo según el cual Roach se comprometía a producir *Of Mice and Men* bajo la dirección de Milestone. Milestone había leído la novela y estaba convencido de que podría hacer una buena película (Valjean, 135; también lo refiere Millichap, 14).

<sup>6</sup> Véase Wollen (1969), cap. 3, "The Semiology of Cinema", especialmente desde pág. 126; Boyum (1989), cap. 3, "The Viewer as Reader: Varieties of Interpretation"; Millichap (1983, 17-26).

<sup>7</sup> Entrevista de Peter Bogdanovich a John Ford, citada en Burrows, 7. No se ofrece mayor información bibliográfica.

<sup>8</sup> Cabe mencionar, como estudios más relevantes: Burton (1940); Bluestone (1961, 147-69); French (1973); Place (1976); Campbell (1978); Sobchack (1979); y Millichap (1983, 26-50). Sobre la adaptación teatral véase Whitebrook (1988).

<sup>9</sup> La autoría de la famosa última frase de Ma en la película se la adjudica French, entre paréntesis y dando la referencia de Mel Gussow, a Darryl Zanuck, el productor, y no a Nunnally Johnson, el guionista. Según French (25), Zanuck la introdujo cuando la película ya estaba terminada.

<sup>10</sup> No soy el único que lo cree así. El/la/los/las anónimo/a/os/as que sacaron de la biblioteca Widener con anterioridad a mi los ejemplares de las obras de French y Bluestone también participan de idéntica teoría. En la citada frase de French figuraba escrito al margen: "NO!"; en el de Bluestone: "No, Tom's speech just preceding is a case for activism". El de Millichap es de mi propiedad.

<sup>11</sup> La conclusión del breve artículo de Pasolini es verdaderamente significativa: "And now we come to the very heart of the problem. Having completed (I was about to say written) a film, I now find that the meaningfulness of images is analogous to the meaningfulness of words, that content achieves the same power of communication in the *Kinimi* as in the *fonem*: an image can have an alusive force equivalent to that of a word, since it represents the culmination of a series of analogies selected esthetically, which is to say, it is part of the total stylistic structure" (43).

<sup>12</sup> Tom Joad, en la última conversación con Ma justo antes de verse obligado a huir, dice: "I've been thinking about us [se refiere a los trabajadores]... I've been wondering if all our folks stuck together... I'll be wherever there is a fight so hungry people can eat...".

<sup>13</sup> El secretismo fue constante durante la filmación de la película. En ese tiempo Darryl Zanuck recibió más de 15.000 cartas acusándole de cobarde al creer, los remitentes, que

nunca se atrevería a filmar el verdadero mensaje de la novela (Condon, 67).

<sup>14</sup> La película, dirigida por David Ward en 1982 (también escribió el guión) para la MGM, se basa en las dos novelas de Steinbeck, *Los arrabales de Cannery* (1945) y *Dulce Jueves* (1954). El argumento de ambas obras es ciertamente similar. La segunda, como el propio autor sugiere, es un *remake* de la primera. En ambos casos volvemos a encontrar una pandilla de borrachines paisanos, los mismos en las dos obras, pero a diferencia de *Tortilla Flat* se introduce la figura de un anglo, Doc —Nick Nolte— que se enamorará de una prostituta, Suzy —Debra Winger—.

<sup>15</sup> Desde mi punto de vista, Truffaut era mejor teórico que práctico pues, aunque como se verá cuestiono la validez del término *auteur*, en sus adaptaciones de *Jules et Jim* (1962, preciosa película) de Henri-Pierre Roche, o *Fahrenheit 451* (1966, interesante y entretenida) de Ray Bradbury, no se revela precisamente como tal *auteur*.

<sup>16</sup> El término, acuñado por Andrew Sarris, fue rápidamente acogido por los críticos que publicaban en los *Cahiers de Cinéma* en Francia y su primera intención fue la de reevaluar las películas americanas prohibidas en Francia durante la ocupación alemana con el gobierno de Vichy. El grupo nunca publicó un manifiesto ni teoría programática.

<sup>17</sup> Véase el capítulo 3, “Griffith and Eisenstein: The Uses of Literature in Film” (35-49) en *Literature and Film* de Robert Richardson.

<sup>18</sup> Laura Mulvey (1975) menciona la *scopophilia* (el placer producido al usar a otra persona como objeto de estimulación sexual utilizando el sentido de la vista) y el *narcisismo* (la identificación del espectador con la imagen visualizada) como características cinematográficas. Ambas, sobre todo la *scopophilia*, no se encuentran en la narrativa al fundamentarse en la sensualidad de la imagen.

#### OBRAS CITADAS

- Bazin, André. 1967. *What is Cinema?* Trans. And ed. Hugh Gray. Berkeley: U. of California P. 2 vols.
- Bluestone, George. 1961 (1957). *Novels into Film*. Berkeley: U. of California P.
- Bordwell, David. 1989. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard U. P.
- Boyum, Joy Gould. 1989 (1985). *Double Exposure: Fiction into Film*. New York: Mentor.
- Braudy, Leo. 1977. *The World in a Frame*. New York: Anchor.

- Burrows, Michael. 1970. *John Steinbeck and His Films*. Cornwall: Primestyle.<sup>1</sup>
- Burton, Thomas. 1940. "Wine From These Grapes". *Saturday Review of Literature* XXI. February 10: 16.
- Campbell, Russell. 1978. "Tramping Out the Vintage: Sour Grapes". *The Modern Novel and the Movies*. Eds. Gerald Peary and Roger Shatzkin. New York: Frederick Ungar. 107-118.
- Condon, Frank. 1940. "The Grapes of Raps". *Collier's*. January 27.
- Deleyto, Celestino. 1992. *Flashbacks: Re-Reading the Clasical Hollywood Cinema*. Zaragoza: Servicio de Publicaciones U. de Zaragoza.
- Eisenstein, Sergei. 1957 (1957). *The Film Sense*. New York: Meridian.
- Eisenstein, Sergei. 19570 (1949). *Film Form*. New York: Meridian.
- French, Warren. 1973. *Filmguide to The Grapes of Wrath*. Bloomington: Indiana U. P.
- Millichap, Joseph R. 1983. *Steinbeck and Film*. New York: Frederick Ungar.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen Autumn*: 6-18.
- Pasolini, Pier Paolo. 1962. "Cinematic and Literary Stylistic Figures". *Film Culture* 24 (Spring): 42.
- Place, Janey. 1976. "The Grapes of Wrath: A Visual Analysis". *Film Comment* 12 (September-October): 46-51.
- Rathgeb, Douglas. "Kazan as Auteur: The Undiscovered East of Eden". *Literature/Film Quarterly* 16.1: 31-38.
- Richardson, Robert. 1969. *Literature and Film*. Bloomington: Indiana U. P.
- Sobchack, Vivian C. 1979. "The Grapes of Wrath (1940): Thematic Emphasis Through Visual Style". *American Quarterly* 31 (Winter): 596-615.
- Sontag, Susan. 1986 (1966). *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Steinbeck, John. 1987 (1935). *Tortilla Flat*. Harmondsworth: Penguin.
- 1972 (1937). *Of Mice and Men*. Harmondsworth: Penguin.
- Valjean, Nelson. 1975. *John Steinbeck: The Errant Knight*. San Francisco: Chronicle Books.
- Whitebrook, Peter. 1988. *Staging Steinbeck: Dramatising The Grapes of Wrath*. London: Cassell.
- Weinberger, Herman G. 1973. "Novel into Film". *Literature/Film Quarterly* 1.2: 99-102.
- Wollen, Peter. 1969. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana U. P.

---

<sup>1</sup> Pese al pomposo título se trata de un panfleto de 38 páginas, más de la mitad fotografías y publicidad (incluso del propio autor ofreciéndose para dar conferencias) de difícil localización (no figura, por ejemplo, entre los impresionantes fondos de las bibliotecas de Harvard); incluye tan sólo frases sueltas de entrevistas, brevísimos comentarios... todo ello sin aportación bibliográfica. El esfuerzo por conseguirlo, considero, no gratifica los resultados; de todas formas hay un ejemplar en la University of Chicago Library, ref. PS3537 / .T242 Z8 B93 / 1971.