

## Las uvas de la ira. Steinbeck y Ford. Un viaje, una aventura

Patricia Fra López

Universidad de Santiago

El presente trabajo forma parte de un proyecto más amplio que tiene por objeto estudiar las complejas relaciones entre el cine y la literatura, dentro de las cuales considero la cuestión de la adaptación de obras literarias al cine como una de las que más controversia ha creado entre la crítica. Es por ello que me gustaría empezar por hacer un breve resumen del estado de la cuestión metodológica antes de pasar a aplicar la teoría en el análisis particular de *Las uvas de la ira*.

En segundo lugar, y en esta mi primera aproximación a *Las uvas de la ira*, novela de John Steinbeck [1939] y película de John Ford [1940], mi análisis, como se verá, difiere del expuesto por gran parte de la crítica<sup>1</sup>, y para ello me remito a la opinión expresada por el propio Steinbeck al ver la versión cinematográfica de su obra. Para ello, y partiendo de la premisa de que ambos textos son independientes, aunque estén interrelacionados, estudiaré aspectos estructurales que nos llevarán a ver las similitudes y diferencias que existan entre ellos, para intentar demostrar en qué aspectos son convergentes, en cuáles divergentes, y hasta qué punto pueden llegar a ser complementarios.

---

<sup>1</sup> Entre otros trabajos, mencionaré los más relevantes: Claude-Emond Magny, 1972: 161-177; Edward Murray, 1972: 261-268; Gerald Peary and Roger Shatzkin (eds). 1978: 107-118; Joseph R. Millichap, 1983: 26-50.

### 1. La adaptación

A la hora de estudiar el fenómeno de la adaptación de novela a cine, la crítica hasta hace muy poco, solía centrarse en el estudio de aquellos aspectos en que la versión cinematográfica difería de la novela original, porque en general partían de la base de que la novela es siempre superior a la película. Este punto de partida me parece erróneo, sobre todo porque resulta, cuando menos, restrictivo. Estos autores se refieren sólo al caso de los clásicos de la literatura universal, en la mayoría muy difíciles de adaptar al cine (caso de obras de Proust, Woolf, Joyce —y en este caso me permito excluir la última gran obra de Huston, *Dublineses* [*The Dead*, 1989, que personalmente me parece una magnífica adaptación). Siguiendo este esquema quedarían excluidas, sin embargo, todas aquellas obras relativamente menores (no en su calidad, no estamos refiriéndonos ahora a la sub-literatura, sino en el número de público lector) que han sido no sólo re-descubiertas por el cine, sino que han dado lugar a grandes obras maestras de la cinematografía.

Otro de los argumentos esgrimidos por la crítica para poner en evidencia la supuesta superioridad de la literatura frente al cine es la de la diferencia entre los lenguajes narrativos literario y filmico. La novela, según este tipo de crítica, expresaría en palabras sentimientos, pensamientos, emociones difícilmente transmisibles por medio de imágenes. Mi desacuerdo en este sentido es relativo, ya que estos críticos suelen olvidar que el cine no sólo es imagen, sino también gesto y palabra, al igual que la literatura no sólo es narración, sino descripción, diálogo. En este sentido mi postura se inclina más hacia las posiciones metodológicas más recientes, en el campo de la técnica narrativa en novela y cine, que admiten que lo que se puede conseguir narrativamente en un medio (ya sea literario, ya filmico) no depende tanto de las características propias de tal medio, de sus "limitaciones", cuanto de lo que el creador (escritor, cineasta) quiera hacer, de las convenciones por las que se guía, del género en el que se adscriba su obra, entre otras cosas.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Seymour Chatman, 1990: 163 & sig., analiza el estado de la cuestión de la adaptación cinematográfica de obras literarias y llega, entre otras, a esta conclusión: "What a medium can 'do' narratively depends very much on what its creator wants it to do, on the genre he works in, on the kinds of conventions she can persuade her audience to accept, and so on. Any insistence that the visual is king can be sustained only by excluding from the canon some of cinema's most brilliant works."

Un tercer punto de partida de este tipo de crítica, ya esbozado anteriormente y no por último, menos importante, es el de la fidelidad a la obra original. Es este un argumento que ha tenido mucho peso tanto entre los críticos como entre el público, incluso hasta el punto de que el mismo término *adaptación* ha estado íntimamente ligado al de *fidelidad*. Pero es claro que se trata de un arma de doble filo. Si el guionista y el director deciden, al adaptar una novela, seguir fielmente el texto original, "al pie de la letra" —y no entraremos en lo que significa, dentro de una transposición de un lenguaje a otro, el término "al pie de la letra". ¿Se refiere sólo a los diálogos? ¿Acaso sólo a la trama?. ¿A la estructura?—, los comentaristas dirían que el director no ha sabido aprovechar todas las posibilidades que el cine le ofrece como medio de expresión, y por tanto, la adaptación no sería válida como película.

En cambio, si el cineasta y su equipo deciden alejarse demasiado de la novela original, la crítica dirá (como es el caso en el ejemplo reciente del *Dracula* de Bram Stoker, de Francis Ford Coppola), que, o bien esa película no puede denominarse una adaptación, o bien que se ha traicionado, o incluso destrozado, el clásico de la literatura. Pero ¿cómo es esto posible, si se trata de dos medios de expresión diferentes? Tiende uno a olvidar el hecho de que una versión cinematográfica es una lectura, una interpretación, una transposición de un medio de expresión a otro. Los cambios, por tanto, serán inevitables, como veremos en el estudio de *Las uvas de la ira*. No entraremos, sin embargo en disyuntivas de fidelidad, sino de comparación.

## 2. *Las uvas de la ira*

En el caso de la película que nos ocupa, ninguno de los críticos se ha atrevido a decir que se ha destrozado un clásico, o que la versión que hace Ford de la novela de Steinbeck traiciona al original, aunque sí señalan en su mayoría los supuestos "fallos" de guionista y director a la hora de llevar la novela a la pantalla. Algunos de ellos, sin embargo, mencionan que se ha llegado al "espíritu" de la novela, a pesar de las diferencias en la forma.<sup>3</sup>

En este sentido, y si de volver al original se trata, para este trabajo prefiero enfatizar la opinión que el propio Steinbeck expresó con respecto a la adaptación de su obra:

Zanuck has more than kept his word. He has a hard, straight picture in which the actors are submerged so completely that it looks and feels like a documentary film, and certainly it has a hard, truthful ring. No punches were pulled—in fact, with descriptive matter removed, it is a harsher thing than the book, by far. It seems unbelievable, but it is true.<sup>4</sup>

Es notorio el hecho de que en la mayoría de los casos de adaptaciones cinematográficas de obra literaria, los escritores solían quejarse de cómo la industria de Hollywood había maltratado su obra al llevarla a la pantalla<sup>5</sup>. Por eso me parece muy relevante que el mismo Steinbeck haya declarado que Darryl F. Zanuck, productor de *Las uvas de la ira*, no sólo había mantenido su palabra en cuanto al tema de su novela— el contrato de venta del original tenía una cláusula que obligaba a conservar el tema de la novela si ésta se llevaba al cine—, sino que había conseguido hacer una película más "dura" que el original en el que se había basado, y si bien no parece estar de acuerdo con la descripción en sí, sí señala lo adecuado del aire "documental" para reflejar la temática de *The Grapes of Wrath*.

<sup>3</sup> Campbell, 1978: 107-118 habla de cómo, a pesar de la disparidad de la visión del mundo que tenían Steinbeck y Ford, se ha llegado al espíritu de la obra original: "It is remarkable how accurately in many respects the film does capture the spirit of the novel. This is true particularly of the casting and acting." (p. 116).

<sup>4</sup> Citado de una carta enviada por Steinbeck a Elizabeth Otis, en Campbell, 1978: 116.

<sup>5</sup> Peña-Ardid, 1992: 25, cita a Morris Beja, que, entre otros autores, señalan esta opinión generalizada de los escritores: "There is no doubt that Hollywood has given us cause to be suspicious: instances in which movies have added love interest, tacked on happy endings, or "improved" things to make them more "cinematic" have caused many living authors to squirm in agony or scream in fury." Beja, 1979: 81.

Para nuestro análisis partiremos de la base de que el contenido está íntimamente relacionado con la estructura. La novela consta de 30 capítulos, entre los cuales podemos distinguir dos clases, divididas en tres grupos, según su disposición en el texto: por una parte, los capítulos que se refieren a la historia de la familia Joad, y por otra, los llamados "capítulos intercalados" (intercalary chapters, o interchapters). Dentro de éstos, consideraremos, por un lado, los descriptivos, relacionados tanto con el entorno geográfico, con la situación espacial, como con la forma en que el espacio cambia a medida de que pasan los emigrantes (cap. 1, 3, 11, 12, 19, 29) y, por otro, los dedicados a reflejar la situación social de los granjeros, los que corresponden a lo que Claude-Emond Magny llama "la novela impersonal" sobre la Depresión (cap. 5, 7, 9, 14, 15, 17, 21, 23, 25, y 27). Podremos, así, decir que la estructura de la novela, desde un punto de vista temático, se articula en dos bloques: uno, el individual, que trata de la historia de la familia Joad, y sus relaciones con otros personajes, y dos, el general, o el tratamiento del problema social de los granjeros del Medio Oeste en su migración hacia California.

La mayor parte de la crítica que analiza la película ha partido del supuesto de que estos capítulos intercalados no han sido incluidos en el guión, perdiéndose con ello parte de la densidad temática de la novela, y también parte de su ardor revolucionario. Contra esto podemos decir que, por una parte, algunos de esos capítulos sí han sido llevados a la pantalla, como el capítulo 5, en que se habla de la situación de los granjeros que son desalojados de sus casas, y que en la cinta se convierte en dos escenas en flashback puestas en boca de Muley, de uno de los vecinos de los Joad. Muley será el encargado de poner al día a Tom Joad (Henry Fonda) de lo que ha pasado en toda la zona mientras él estuvo en la cárcel. Otro de los capítulos que se incluyen, ya durante el viaje, es el episodio que demuestra la generosidad de los camioneros en contraste con la mezquindad de los tenderos hacia los emigrantes. Estos dos episodios constituyen una muestra de que, si bien es cierto que muchas anécdotas del viaje han sido cortadas del guión, también es cierto que se ha conservado lo más representativo y coherente con el mensaje.

El contenido político y revolucionario de la obra ha sido considerado por muchos como una de las razones fundamentales para la exclusión de algunos de estos capítulos intercalados. Sin embargo, no hay que olvi-

dar que ésta es, al fin y al cabo, una producción de la "fábrica de sueños"; también hay que tener en cuenta la época en que fue realizada, finales de los años 30- principios de los 40, es decir, dentro de la era dorada de Hollywood. En este contexto, resulta, cuando menos, sorprendente el hecho de que *Las uvas de la ira* sea el reflejo realista, dentro de una estética documental, de una situación flagrante de pobreza y emigración como la que afectó a gran parte de la población del Medio Oeste americano. En este sentido, es posible que la carga de protesta social se deba a factores contextuales. Darryl F. Zanuck, jefe de producción de la Twentieth Century Fox, y encargado de la producción, de la revisión de los guiones, y del montaje final de la película, era, curiosamente, uno de los pocos magnates de la industria del cine que abogaba por la reforma social. Por eso precisamente puso todo su empeño en conservar esta carga social, ya que, según él mismo declaró, la novela era "una denuncia descarnada de unas condiciones que pienso son una lástima, y que deberían ser remediadas" <sup>6</sup>

La cinta de John Ford comienza con dos intertítulos, sobrepuestos en lo que parece la tierra resquebrajada, que explican en parte las condiciones de las que hablaba Zanuck, además de poner en claro que su historia se centrará en la familia Joad, como ejemplo de otros muchos casos parecidos:

In the central part of the United States of America lies a limited area called "The Dust Bowl", because of its lack of rain. Here drought and poverty combined to deprive many farmers of their land.

This is the story of one farmer's family, driven from their fields by natural disasters and economic changes beyond anyone's control and their great journey in search of peace, security, and another home.

El tema central, como ya hemos dicho, sigue siendo el mismo que

---

<sup>6</sup>"a stirring indictment of conditions which I think are a disgrace and ought to be remedied." Citado por Campbell 1978: 109.

el de la novela, aunque por razones de extensión y de interés personal de Ford, se revelará sólo a través de las vicisitudes de los Joad, eliminando (aunque sea sólo en parte) las reflexiones sobre el grupo social. En sus declaraciones a Peter Bogdanovich, Ford manifiesta que le interesó la historia, justamente por que trataba de gente sencilla, del pueblo, y además se parecía a la histórica "hambruna" que tuvo lugar en Irlanda, y que también dio como consecuencia la migración forzosa de un grupo muy numeroso de población.<sup>7</sup> Por otra parte, el centrarse en la familia responde a uno de los esquemas básicos del cine fordiano. Para él, *Las uvas de la ira* representaba "ante todo, la historia de una familia, la forma en que reacciona, en que es sacudida por un problema grave, que la sobrepasa. No es un film social sobre este problema, sino sobre el estudio de una familia".<sup>8</sup> De esta forma, tal y como se justifica en los primeros intertítulos, de todo el contenido de la novela de Steinbeck se escoge la familia como centro, con lo cual la identificación del espectador con lo que ve en la pantalla — piedra angular del cine de Hollywood— se produce de una manera más directa. Ahora bien, hay que poner de relieve que la identificación se produce no con el individuo, sino con el grupo, ya que el punto de vista utilizado en la cinta no es subjetivo, sino de una omnisciencia selectiva. Este factor contribuye a que la película de Ford mantenga el carácter globalizador implícito en el mensaje de la novela de Steinbeck.

Siguiendo con la estructura, ahora ya dentro del texto filmico, en *Las uvas de la ira*, al igual que sucede en los capítulos de la novela referentes a los Joad, podemos ver dos partes bien diferenciadas: la llegada de Tom, que incluye el reencuentro con su familia y la preparación del viaje, y el viaje en sí, articulado en diferentes episodios. Dentro de todo ello, en el plano simbólico vemos que subyace el "endless journey" como elemento fundamental tanto con respecto a Tom, como en cuanto a la familia. La película empieza con el viaje de vuelta de Tom a su casa, donde encuentra que la situación ha cambiado completamente. La seguridad de su hogar ha desaparecido, y por tanto lo que podía haber sido el final de

---

<sup>7</sup> P. Bogdanovich, 1972 [1968]: 76

<sup>8</sup> Según declaraciones del propio Ford a Bertrand Tavernier: 1965. Recogido y traducido en el volumen de la Filmoteca española sobre John Ford.

su viaje, se convierte en el principio de otro viaje comunitario, si cabe más trágico y doloroso, reflejo de una experiencia comunal —que afectó aproximadamente a medio millón de "Okies" (emigrantes de Oklahoma hacia California durante la Gran Depresión)— a lo largo de la leyendaria "Route 66". A partir de ahí se sucede el trayecto, que les lleva de una esperanza inicial (la oferta de trabajo para 800 jornaleros para recoger fruta), que compensa el tremendo pesar que les produce el tener que abandonar el hogar (como ya hemos visto en la secuencia de Muley). Esta esperanza dará paso a una situación cada vez más precaria y desesperanzadora.

El cambio más importante dentro del orden en la estructura de la película con respecto a la novela es el de los episodios en el Rancho Keene y el del campamento del gobierno: el primero es una experiencia negativa, de injusticia, hambre y miseria, de la que finalmente escapan, y encuentran refugio en el campamento modélico: está regido por los propios campistas, no tiene guardia, allí se organizan bailes, etc. Esta es, según la crítica que habla de infidelidad con la novela, la modificación más inapropiada, ya que da un cariz más positivo a la experiencia de los Joad en California: algunos críticos hablan incluso de traición a la intención de la novela ya que esta experiencia concluye con el típico "final feliz" propio de una producción de Hollywood.

Sin embargo, no se puede olvidar que es justamente después de la experiencia "positiva" del baile en el campamento gubernamental, cuando Tom se ve forzado a abandonar a su familia, y ésta, a partir de este momento se desmembra. Los Joad seguirán viajando, ya no en busca de una nueva vida, de un nuevo hogar familiar, sino sólo movidos por la confianza de que tendrán 20 días de trabajo. La aventura continúa, en el caso de Tom hacia el aprendizaje, en el de la familia contraviniendo el plan inicial: no se llegarán a instalar en ninguna casa, sino que prosiguen el viaje hacia cualquier parte, simplemente buscando trabajo. Por tanto este final, que la crítica ha visto como positivo y esperanzador, es un final abierto en el texto fílmico, pero no del todo positivo, porque realmente no sólo no han alcanzado su meta inicial, sino que, además, han perdido su identidad como familia. En este sentido es justo mencionar que la madre es la única que retiene la fuerza, "porque las mujeres se adaptan mejor a los cambios, y porque ya no tendrá miedo nunca más", aparte de que el padre confiesa haber perdido su lugar como cabeza de familia. Con respecto a este tema,



queda claro tanto en la novela como en la película el hecho de que es la figura masculina la que sufre el mayor desarraigo, ya el hombre ejemplificado en los personajes de Pa, y sobre todo de Grampa, está profundamente vinculado a la tierra, mientras la mujer tiene su centro en la familia. De ahí la preocupación de Ma cuando Tom se marcha, ya que es una señal de que su familia se ha disuelto, y que las condiciones del viaje no son propicias para una futura reunión. La afirmación final de que "We're the people that live", por tanto retoma la tragedia de la desintegración así como toda la carga social de la película, inherente a la novela, y enfatizada en el último diálogo entre Tom y la madre.

Así pues, y como conclusión parcial, se ha intentado demostrar en el presente trabajo que, a la hora de realizar una labor comparativa de narrativa literaria y fílmica, no se puede (o no se debe) hablar de fidelidades o infidelidades, sino de lecturas de dos textos independientes. El hecho de que ambos funcionen demuestra de por sí que es más productivo intentar analizar el plano del contenido, y no tanto el de la expresión. En el caso de *Las uvas de la ira*, las divergencias en la forma no han afectado al contenido, sino que lo han personalizado, individualizado, cambiado de una manera positiva, y el mensaje de la obra de Steinbeck, aunque con diferente tono, sigue vigente en la obra de Ford.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beja, Morris, (1979) *Film and Literature: an Introduction*, Nueva York: Longman.
- Bogdanovich, Peter, (1972 [1968]) *John Ford*. Madrid: Fundamentos.
- Campbell, Russell, (1978) "*The Grapes of Wrath* (1939): Trampling Out the Vintage: Sour Grapes". En Gerald Peary and Roger Shatzkin (eds), 1978: 107-118.

- Chatman, Seymour, (1990) *Coming to terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca & Londres: Cornell U. P.
- Magny, Claude-Emond, (1972 [1948]) *The Age of the American Novel: The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars* . Nueva York: Ungar.
- Millichap, Joseph R., (1983) *Steinbeck and Film*. Nueva York: Ungar.
- Murray, Edward, (1972) *The Cinematic Imagination: Writers and the Motion Pictures*. Nueva York: Ungar.
- Peary, Gerald, y Shatzkin, Rogers (eds.), (1978) *The Modern American Novel and the Movies*, Nueva York: Ungar.
- Peña-Ardid, Carmen, (1992) *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- Tavernier, Bertrand, (1965) "John Ford à Paris. Notes d'un attache". En V.V.A.A. *John Ford* . Madrid: Filmoteca española.