

***EL COLOR PÚRPURA:***

**ALICE WALKER, STEVEN SPIELBERG, JOHN FORD**

***THE COLOR PURPLE:***

**ALICE WALKER, STEVEN SPIELBERG, JOHN FORD**

**AUTOR**

**José Díaz-Cuesta**

Profesor. Universidad de La Rioja. Logroño (España).

[jose.diaz-cuesta@unirioja.es](mailto:jose.diaz-cuesta@unirioja.es)

**RESUMEN**

En los años 80 se produce la publicación de la novela de Alice Walker *El color púrpura* (1982), así como el estreno de la adaptación al cine de la misma a cargo del director Steven Spielberg en 1985, anticipándose a la temática afro-americana de *Amistad* (Spielberg, 1997), película esta última que aborda el tema de la esclavitud con gran crudeza. Lo que proponemos aquí es un estudio comparado de la obra de Walker y de la adaptación de Spielberg en la que tenemos en cuenta la influencia de John Ford, y en particular de *Centauros del desierto* (Ford, 1956). Para ello repasamos las características principales de cada una de ellas, y a continuación nos centramos en el análisis más detallado de varios fragmentos de las mismas. De la comparación se deduce que Spielberg se muestra bastante fiel al original, al que le añade su propio toque personal y la influencia que ejerce sobre él el denominado cine clásico estadounidense.



## PALABRAS CLAVE

*El color púrpura* – Estudio comparado – Cine y literatura – Alice Walker – Steven Spielberg.

## ABSTRACT

In the 80s Alice Walker's novel *The Color Purple* (1982) was published, and Steven Spielberg directed the adaptation of the novel to the big screen in 1985, before dealing with the Afro-American issues of *Amistad* (Spielberg, 1997), a film in which the topic of slavery is crudely approached. Here we propose a comparative study of Walker's and Spielberg's works, taking into account John Ford's influence on the film, especially by means of *The Searchers* (Ford, 1956). In order to do so we revise the main features of each piece of work, and then we focus on the more detailed analysis of several fragments from both of them. The conclusion is that Spielberg is quite faithful to the original, with the addition of his personal touch and the influence that comes to him from US classical cinema.

## KEY WORDS

*The Color Purple* – Comparative study – Literature and film – Alice Walker – Steven Spielberg.

## ÍNDICE

1. Introducción
2. El texto de Alice Walker
3. El texto fílmico de Steven Spielberg
4. Comparación textual detallada
5. Conclusiones
6. Referencias



## 1. Introducción

En los años ochenta, Steven Spielberg da un primer paso hacia la realización de un tipo de cine con una temática más centrada en la denuncia y en la representación de un momento histórico particularmente relevante para América. Las personas afro-americanas que aparecen en *The Color Purple* (Spielberg, 1985) son descendientes de los esclavos que habían sido llevados desde África al nuevo continente por españoles y británicos, entre otras nacionalidades.

Este tema sería desarrollado por Spielberg con mayor crudeza en 1997 con el estreno de *Amistad*, película en la que la esclavitud y la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América son relacionadas de tal manera que la abolición de la primera no puede ser entendida sin la proclamación de la segunda. El film tiene una gran carga didáctica, y está especialmente dirigido a uno de los hijos adoptivos de Spielberg, que es afro-americano.

En *The Color Purple*, empero, no es el tema de la esclavitud —ya abolida— el que preocupa más a Spielberg, ni a la autora de la novela en la que se basa el film, Alice Walker (1982), sino las relaciones de poder que se establecen entre hombres y mujeres en la América de la primera mitad del siglo XX (la novela no hace alusión a momentos históricos concretos). El que esas personas sean afro-americanas no debería desviar la atención del tema principal, que son los abusos de poder de los hombres hacia las mujeres y la evolución hacia la libertad en múltiples sentidos de la protagonista, Celie, así como de alguna de las mujeres que la acompañan en su trayectoria. La película, aún más que la novela, fue a menudo interpretada en el momento de su lanzamiento como un ataque a la masculinidad del hombre negro estadounidense (Bobo, 1988). Pero la zona de influencia de ambas obras va más allá del público de raza negra, ya que pretenden denunciar la situación de las mujeres en el período retratado, con la mirada puesta en los rescoldos que aún puedan quedar de aquellas situaciones en el momento actual y en el futuro.



Vamos a proceder a estudiar ambas obras, primero observando las características principales de cada una de ellas, para pasar a continuación a realizar una comparación de varias cartas de la novela —se trata de una obra epistolar— con su traslación a la pantalla por parte de Steven Spielberg.

## **2. El texto de Alice Walker**

A los treinta y ocho años de edad, Alice Walker alcanza la cima —por el momento— como escritora con la publicación de *The Color Purple*. Se convertiría en la primera mujer de raza negra en ganar el premio Pulitzer de ficción.

Como hemos indicado, la novela presenta una estructura epistolar, estando la mayoría de las cartas de las que consta escritas por Celie y dirigidas a Dios, con la salvedad de aquellas escritas por su hermana Nettie, que logran proporcionar un punto de vista añadido al texto. La última de las cartas plantea un encabezamiento más complejo, ya que en ella Celie dice lo siguiente, en una concepción panteísta del universo: “*Dear God. Dear stars, dear trees, dear sky, dear peoples. Dear Everything. Dear God*” (Walker, 1992, p. 242).

En su estructura narrativa, la novela se asemeja a la historia tradicional de *La cenicienta*. Celie sería un trasunto de la propia Cenicienta, los hijastros de la protagonista harían el papel de hermanastras, su marido el de madrastras, y Shug Avery combinaría los papeles de hada madrina y príncipe<sup>1</sup>.

La narración no se centra únicamente en la figura de Celie, sino que logra denunciar el machismo y, en menor medida, el racismo. El espíritu de denuncia se transmite gracias a la progresión que realiza el personaje de Celie, progresión que se puede

---

<sup>1</sup> Phillipa Kafka, en su conferencia presentada el 28 de marzo de 1991 en el congreso *Division on Afro-American Black Women, Popular Culture Association Convention*, de título “*Celie’s Short for Cinderella: Alice Walker Takes on European Myth*”, como relata Digby (1993, p. 159).



detectar de manera paralela en el estilo de sus cartas: antes de leer las que Nettie, su hermana, le ha escrito desde África, la extensión de las que redacta Celie es bastantes breve, con frases muy cortas en párrafos igualmente breves. Tras la lectura de las cartas de su hermana, las de Celie se vuelven más largas, estando cargadas de optimismo. Celie, a diferencia de Nettie, mantiene su peculiar forma de hablar, que refleja en su escritura, propia del sociolecto al que pertenece originalmente. King-Kog Cheung afirma que "*Celie's changing style reflects her growing self-awareness*" (Cheung, 1988, p. 171). Hay motivos simbólicos que refuerzan ese progreso, como el hecho de que Celie logre ser independiente económicamente gracias a su trabajo como modista, confeccionando pantalones que dan servicio tanto a los hombres como a los mujeres. Otro símbolo de su independencia es la relación lésbica que mantiene con Shug Avery.

Walker realiza un trabajo inconmesurable a la hora de reproducir el sociolecto con el que se expresan Celie y las personas de su entorno más cercano. La estructura de la novela es evidentemente epistolar, pero su espíritu es el de un diario en el que se focaliza por completo el relato desde la particular manera que Celie tiene de contemplar su mundo. Esa focalización sólo es interrumpida por las cartas escritas por Nettie. Walker escoge para las de Celie un estilo directo libre, con diálogos sin signos distintivos, en un intento muy logrado de reflejar el pensamiento de quien escribe.

### 3. El texto fílmico de Steven Spielberg

Steven Spielberg también tenía treinta y ocho años<sup>2</sup> cuando se realizó el preestreno de su película *The Color Purple* en Nueva York. A diferencia de Walker, el reconocimiento prácticamente unánime de crítica y público no le llegaría con esta obra, sino con *Schindler's List* (Spielberg, 1993).

---

<sup>2</sup> La fecha correcta de nacimiento de Spielberg es el 18 de diciembre de 1946, y no de 1947. Joseph McBride aclara este punto en su biografía del director (McBride, 1997, pp. 35-39).



Fue Quincy Jones quien dio los pasos necesarios para que la novela se convirtiera en película, y quien propuso a Steven Spielberg como director del texto fílmico (Digby, 1993, p. 157). Al principio Spielberg no creía que él fuera el cineasta más adecuado para llevar adelante el proyecto, teniendo en cuenta el tipo de películas que había dirigido hasta ese momento (Breskin, 1985, p. 70), "*but after reading the novel and meeting just once with Alice Walker he felt compelled to co-produce and direct it*" (Digby, 1993, p. 157). Spielberg barajó la opción de dedicarse exclusivamente a producir la película, y que fuera un director afro-americano quien la dirigiera, "*cuya sensibilidad sería más afín a la ética de la película*" (Batlle, 1989, p. 54).

Todo film es una obra colectiva, y en el caso de *The Color Purple* es posible destacar varios colaboradores que aportan su firma autoral a la película. Es el caso de la escritora de la novela original, Alice Walker, quien aparece como *film consultant* (Seger, 1993, p. 26). Un grado de responsabilidad alto le corresponde al guionista Menno Meyjes, pero en este análisis vamos a centrarnos en el trabajo una vez finalizado: es por ello que en el título de nuestro artículo aludimos a Steven Spielberg, como director y responsable último del conjunto de decisiones que afectan a la creación de la película. Si a ello se añade su responsabilidad como productor, el grado de autoría se ve elevado.

Centrándonos ahora en la película en sí, y atendiendo al tipo de planos utilizados, podemos señalar que se recurre a una combinación bien equilibrada de planos subjetivos, semi-subjetivos y objetivos. La focalización de la narración se consigue gracias al personaje de Celie, en parte por la voz *en off* que lee fragmentos de la novela original íntimamente ligados a lo que se ve en pantalla. Merece la pena destacar la forma en la que se introduce la voz *en off*, con un *travelling* en el que la cámara sigue el rostro de una Celie niña cuando ésta pronuncia algunas de las palabras que está pensando, que se dirigen a Dios y se acompañan de algún desvío de su mirada hacia arriba (F01).



F01

Para indicar los progresos temporales Spielberg utiliza sobretítulos en los que se puede leer la estación y el año. La transformación de Celie de niña a mujer, que implica un cambio de actriz, se realiza de una manera muy elegante, iniciándose con un plano de la sombra de la actriz niña (Desreta Jackson), que lee en voz alta (F02).



F02



F03

Continuamos escuchando lo que está leyendo, y se nos muestra la iglesia y un anuncio empujado por el viento hasta una ventana de la vivienda que habita Celie. El anuncio (F03) avisa de que Shug Avery, la persona que hará que Celie tome conciencia de sí misma como mujer, está a punto de llegar. En ese momento se oyen simultáneamente las voces de Desreta Jackson y de Whoopi Goldberg, hasta que la de la primera se desvanece, y la cámara vuelve a una imagen con una sombra de la protagonista, con un perfil distinto del de partida (F04), y finalmente acude a mostrarnos a Celie convertida en mujer en un primer plano (F05), hecha ya una avezada lectora, al menos del libro que está leyendo.





F04



F05

Ese libro es *Oliver Twist*, que en otro pasaje vemos cómo lo deja caer Nettie (Akosua Busia) cuando Albert (Danny Glover) está a punto de violarla mientras se dirige al colegio (F06). Es el libro con el que Celie se adiestra en la lectura. Según Bernard F. Dick (1990, p. 189), esa novela es el subtexto introducido por el guionista en el film.



F06

El plano que muestra a Celie convertida en una mujer dedicada a leer una y otra vez el mismo libro anticipa otro plano similar en el que Celie también lee, pero su atención se centra en otro tipo de escritura (F07): se trata de las cartas de Nettie, que Albert le ha estado ocultando durante muchos años.



F07



Uno y otro plano convergen en el cartel de la película (F08), utilizado desde su estreno también en las carátulas de los vídeos y en muchas portadas de diversas ediciones del libro que han sido publicadas tras el estreno del film.



F08

En el cartel se divisa, en un contraluz, el perfil de Celie en una mecedora mientras lee cartas, que la lógica de la película nos hacen creer que son las de Nettie. Es una manera indirecta de aludir a la Celie que también ha estado escribiendo durante todo este tiempo. El cuerpo de Celie aparece *protegido*, como el sol que la ilumina, por la cruz que forman dos marcos de ventana de mayor grosor que los demás.

No es posible entender la película *The Color Purple* sin referirse a la obra del director John Ford, de quien Spielberg había *bebido* desde que fue capaz de ir al cine por su cuenta (Baxter, 1996, p. 31). Jordi Batlle considera que se homenajea explícitamente a *The Searchers* (Ford, 1956) a través del final que se le depara al personaje de Albert, el marido de Celie (Batlle, 1989, p. 56). Albert, como Ethan, también devuelve a casa a quien había sido expulsada de la misma cuando era niña y ahora regresa como mujer. También como Ethan, Albert no forma parte de la familia que se reúne al concluir el film. En el arranque de cada texto fílmico Ethan y Albert muestran muy diferentes actitudes hacia las niñas que acabarán regresando gracias a ellos convertidas en mujeres: Ethan no reconoce a la niña y la confunde con su

hermana, mientras que Albert desea a la niña en lugar de a su hermana, con la que se casa. Pero también se dan más puntos de encuentro: Ethan, cuando descubre que Debbie (Natalie Wood) se ha convertido en una esposa comanche, pretende matarla, mientras que Albert, cuando Nettie le rechaza y neutraliza su intento de violación, la expulsa de su casa y, mediante el ocultamiento de sus cartas, la convierte en una figura muerta para su hermana Celie.

Más allá de los personajes de Albert y Ethan, la influencia de John Ford, y de *The Searchers* en particular, se hace sentir en la secuencia final de *The Color Purple* (F09, F10) en la planificación cinematográfica de la vuelta a un hogar al final de la película de Ford (F11) (en directa relación con la secuencia que abre esa película (F12)).



F09



F10



F11

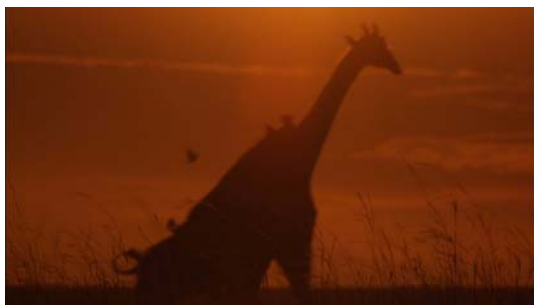


F12

Según Batlle, también es posible encontrar similitudes entre ambas películas en “*las afinidades por los cielos cuyas nubes cargan dramáticamente la intensidad de las acciones vividas a ras de suelo, por el núcleo familiar, los porches y las mecedoras*”

(Batlle, 1989, p. 56). Lo mismo se podría decir de varias tomas en las que Albert aparece montado a caballo en la primera parte de la película.

Otro recurso fílmico que Spielberg utiliza abundantemente en esta película es el de poner en relación dos imágenes en principio distanciadas por el tiempo o por el espacio. El director recurre a esta técnica principalmente cuando Celie lee las cartas atrasadas de Nettie. Si Nettie dice en su carta que ambas hermanas sólo tienen en común el cielo que las cobija, en el film Celie observa una jirafa bajo un cielo anaranjado (F13), en el mismo espacio que un instante después es ocupado por Albert a contraluz (F14).



F13



F14

Más tarde, un elfeante emerge aparentemente de los arbustos que hay alrededor de Celie, transformando así sus lecturas en proyecciones mentales compartidas con el espectador. Luego se utiliza el sonido para relacionar el momento en el que Celie lee otra carta y lo que se cuenta en la misma: se enlaza el ruido producido por gotas de lluvia cayendo en recipientes de cocina con música procedente de instrumentos de percusión africanos. Acto seguido, se usa a los obreros del ferrocarril como nexo de unión entre los dos momentos, apoyándose en el *raccord* de desplazamiento de un vehículo y de Nettie (F16) en el lugar que un instante antes había sido ocupado por Celie (F15a, F15b).



F15a



F15b



F16

En otra secuencia, Celie lee en la iglesia (F17) y en contraplano asistimos a la demolición de la capilla que se había construido en la misión en la que se encuentra destinada Nettie (F18).



F17



F18

El film logra, a través de estos recursos, acercarse a uno de los puntos fuertes de la obra escrita, según ha señalado Dick: "*Concurrent visualization at least suggests the effect of language on the imagination, which is one of the novel's main points*" (Dick, 1990, p. 186).

Una de esas escenas en las que se ponen en juego elementos del presente de Celie y del pasado que le llega a través de las cartas de Celie merece ser analizada con

mayor detalle. Me estoy refiriendo al momento en el que Celie lee sobre el rito de iniciación por el que había pasado su hijo en el continente africano: Adam va a recibir unos cortes que le dejarán marcas en la cara (F19), mientras Celie se dispone a afeitarse a Albert (F20).



F19



F20

Asistimos a una edición en paralelo de la preparación, tanto del afeitado como del ritual de iniciación. Se montan las imágenes, como decimos, en paralelo, pero se trata de un *paralelo* muy especial, ya que también se produce una concatenación, un *raccord* de movimiento de un momento y lugar al otro. En la novela, en cambio, no llegamos a detectar ningún momento en el que Celie se sienta tentada de tomarse la justicia por su mano.

#### **4. Comparación textual detallada**

Atendiendo al objetivo de este artículo, comparar película y novela, procedemos ahora a analizar una serie de escenas de la película, fijándonos en elementos que podamos localizar en otros momentos del film, al igual que en su vínculo con la novela y la influencia que John Ford ha podido ejercer sobre esas imágenes.

Escogemos para ello un momento que podríamos denominar *Intento de Harpo de controlar a Sofía y sus efectos secundarios*. Vamos a titular A, B y C<sup>3</sup> cada una de las cartas consecutivas en las que se basan las imágenes. Los fragmentos del film

<sup>3</sup> La carta A se corresponde con las páginas 34 y 35 de Walker (1992), la B con la 36 y la C con la 37, 38 y 39. En la traducción al español que también hemos manejado son, respectivamente: A (37-38), B (39) y C (40-42).



resultan de especial interés por lo próximos que están en su planteamiento a la novela.

Localizamos al inicio de A la primera escena. La cámara descubre un plano medio de Harpo (Willard Pugh), a cuyas espaldas se sitúa un almiar desde el que podemos escuchar a su padre diciendo "*You ever hit her?*" (F21). En el plano siguiente se reencuadra la toma para que se pueda ver a Albert en lugar del almiar (F22).



F21



F22

Harpo se gira para hablarle a Albert, a quien observamos trabajando, al fondo, en un plano semi-subjetivo desde la posición de su hijo. Se nos muestra a Albert empuñando una pala, desnudo y lleno de sudor de cintura para arriba. El padre es la representación del *hombre* en el film, y el consejo que le da a su hijo es que le pegue a Sofía (Oprah Winfrey). Esta imagen de Albert como representación de lo masculino en la película está acompañada por el almiar, que puede ser interpretado como un símbolo fálico que refuerza la masculinidad del padre. Si volvemos la mirada unos segundos antes, nos damos cuenta de que lo primero que ha hecho Albert en relación a su hijo es echarle paja del almiar, movimiento que se repite cuando concluye la escena (F23), y que puede ser leído como una especie de eyaculación que pretende afirmar la autoridad que el padre tiene sobre Harpo.



F23

La siguiente escena está emparentada con B, manteniendo el concepto de confrontación entre Sofía y Harpo —únicamente de manera verbal en la película— y el hecho de que Celie es testigo de la situación. En la novela el enfrentamiento entre Harpo y Sofía se describe detalladamente, pero en la película se prefiere no mostrarlo explícitamente: una elipsis que se sitúa perfectamente en la línea de las que John Ford utilizaba en sus películas. Spielberg evita de esta manera mostrar una realidad que podría resultar demasiado cruda para el espectador, mientras que prefiere situar los momentos más violentos cuando la víctima es Celie, o cuando se produce una lucha de grupo, como sucede con la pelea que se desarrolla en el bar de Harpo, pelea que es iniciada por Harpo y Sofía. El inicio de la escena subraya la manera en la que Harpo intenta asemejarse a su padre, hecho que se traslada a la puesta en escena: Harpo llega reclamando la atención de Celie y Sofía, en un plano general que se mueve en el mismo sentido que lo hacen las mujeres (F24a). Sofía le está hablando a Celie sobre los quebraderos de cabeza que le suponen a una conocida criar al hijo de esta última. Inmediatamente pasa a abordar el tema general de las tres cartas en las que se basan estas escenas, es decir, el de la dominación que ejercen los hombres sobre las mujeres. El punto de vista de Sofía es contrapuesto al de Albert, pues ella defiende que hombre y mujer se respeten mutuamente, y pone como modelo la relación existente entre Harpo y ella misma.





F24a



F24b

Mientras Sofía está realizando estos comentarios, Harpo alcanza a ambas mujeres y se coloca entre las dos (F24b), anticipando prolépticamente la discusión que se produce en la escena siguiente entre Celie y Sofía, que se debe a que Harpo se ha interpuesto entre ellas. Volviendo a la escena que nos ocupa, Harpo es ahora quien hace que la cámara se mueva, y le vemos en primer término (F24c), en un encuadre que se asemeja a aquellos que se muestran al principio del film, solo que en aquella ocasión era Albert quien era mostrado de espaldas en un plano medio, al igual que Harpo, con su cabeza y sus piernas fuera de la imagen.



F24c



F24d

La elección de esa parte del cuerpo del hombre para dejarle hablar es como dar voz al falo: este tipo de plano es típico del *western* y en particular de los *westerns* de John Ford, con un arma preparada colgando del cinturón. Con Harpo lo que sucede en esta escena es que la cámara está colocada por debajo de la altura de su cinturón, de manera que se produce una menor identificación entre hombre y falo. La cámara se mueve para mostrarnos a Sofía más cerca (F24d), tras lo que Harpo pasa al segundo plano que previamente ocupaba su esposa. El chico intenta parecerse a su padre, pero hay varios elementos que se lo impiden. Por ejemplo la manera en que se viste, dejando que gran parte de su camisa cuelgue por encima

del pantalón, a modo de falda. Y sobre todo el empuje de Sofía, que logra anularle enteramente, especialmente al hacerle entrega del azadón para que Harpo se ocupe del huerto mientras ella atiende a su niño. Sofía se presenta como una fuerza de la naturaleza que atiende al campo y a la casa, pero sin ceder un ápice en las demandas que le realiza Harpo, y aunque abandone la escena para llevar a cabo una labor tradicionalmente (patriarcalmente también) asociada a las mujeres, lo hace más como demostración de su libre voluntad que de una imposición externa.

En la misma escena debemos considerar el momento en el que, en la carta A, Celie le aconseja a su hijastro que pegue a Sofía. Para una mejor ilustración de la relación de poderes que se está poniendo en juego, continuando con la misma toma de los planos que acabamos de analizar, Celie se agacha cuando ella y Harpo se quedan solos (F24e): esta disposición da pie a los vínculos que se suceden entre los planos que se muestran a continuación.



F24e

La toma siguiente es un contrapicado de Harpo desde la posición de Celie, en plano subjetivo (F25). Celie ve al hombre desde esa situación de inferioridad, tanto en este plano como en otros similares en el resto del film. La toma que se muestra a continuación es un picado que tiene la mano de Harpo en primer término, agarrando la azada, con Celie debajo de ella, ejerciendo una presión dominadora (F26).



F25



F26

Para sorpresa de quien no haya leído la novela anteriormente, Celie se pone de pie —la cámara la sigue a su altura— y le dice a Harpo “*Beat her*”, citando directamente de la obra de Walker, en la que esta expresión llena un párrafo por sí misma. Mediante esta elevación irónica de Celie, Spielberg consigue mostrar lo mismo que Cheung afirma sobre la novela.

*“So thoroughly has Celie internalized the tenets of female subordination and so envious is she of Sofía’s strength against Harpo, however, that she counsels her stepson to beat his wife into compliance.”* (Cheung, 1988, p. 167)

La tercera escena en relación con las tres cartas que estamos considerando es una edición en paralelo de, por una parte, la ocasión en la que Sofía le echa en cara a Celie que esta última le dijera a Harpo que le pegara (C) y de la poco creíble justificación que Harpo le da a su padre del ojo que tiene hinchado (al final de A), justificación que en la novela se hace ante Celie. El inicio de la escena nos muestra a Sofía entre el maíz (F27a), con la cámara siguiéndola hasta que se detiene en un primer plano de la esposa de Harpo (F27b).



F27a



F27b

La mostración de primeros planos de personajes afro-americanos es una de las razones por las que la película resultó un éxito, según Donald Bogle:

*"[...] the women you see in the movie, you have never seen Black women like this put on the screen before. I'm not talking about what happens to them in the film, I'm talking about the visual statement itself. When you see Whoopi Goldberg in close-up, a loving close-up, you look at this woman, you know that in American films in the past, in the 1930s, 1940s, she would have played a maid. She would have been a comic maid. Suddenly, the camera is focusing on her and we say, 'I've seen this woman some place, I know her.'" (Bogle, 1986)*

Sofía expone con emoción lo duro que resulta ser mujer en una familia de hombres, mientras se intercalan planos medios de Celie sujetando un espantapájaros (F28). De esta manera se produce la contraposición de que una mujer exprese lo mucho que sufren las personas de su mismo sexo mientras la otra sujeta un hombre de trapo.



F28

Oprah Winfrey, que tanta fama y repercusión ha alcanzado con su *show* televisivo, aporta al personaje su propio pasado como niña maltratada. De esta forma, "*The effect is of a character elevated to the role of allegorical chorus*" (Digby, 1993, p. 170). La otra acción que se muestra en paralelo, la de las explicaciones que Harpo le da a Albert (F29), es utilizada por el director para aliviar la tensión de la otra situación, ya que el encuentro entre padre e hijo resulta bastante cómico (F30).





F29



F30

Este recurso a la comicidad también es común en la obra de John Ford y para remontarnos en su uso en obras trágicas tendríamos que acudir al menos hasta William Shakespeare. El discurso de Sofía no se ve menoscabado por estas interrupciones, ya que a ella se la muestra en primer plano, de pie, mientras que los hombres aparecen en plano general en el suelo. La escena se cierra como se abrió, con Sofía de regreso a la frondosidad del maizal (F32), fundiéndose con la naturaleza a la que encarna, después de que Celie tire al suelo el espantapájaros que ha tenido entre sus manos durante toda la escena (F31).



F31



F32

Esta acción de Celie señala que lo que Sofía le ha dicho de alguna manera le ha llegado, y anticipándose prolepticamente al momento en el que opta por darle un empujón al galán de noche revestido con un traje y un sombrero de Albert (F33).



F33

El conjunto de las tres escenas se cierra con esa imagen de Sofía adentrándose en el maíz, en contraposición con el primer fotograma con el que comenzábamos, que mostraba a un hombre, Harpo. Es a una mujer a quien se le concede el privilegio de cerrar la secuencia, y por tanto tener la última palabra, en este caso visual.

## 5. Conclusiones

Podríamos haber seguido procediendo del mismo modo con la comparación entre novela y película, analizando textualmente en detalle escenas que reproduzcan otras cartas de la película, pero eso nos habría llevado más allá de los límites espaciales de este artículo. No obstante, tras la revisión general que hemos hecho de ambas y el estudio pormenorizado de la traslación al cine de las tres cartas que hemos considerado, podemos concluir que el espíritu (Seger, 1993, p. 30) de la obra original se mantiene en la adaptación.

En ese proceso Spielberg se apoya no sólo en la obra de Walker, sino también en la herencia de John Ford, epítome del cine clásico estadounidense, sobre todo a través de su película *The Searchers*. Spielberg, sin embargo, cede en algunos momentos al melodrama y a la sensiblería, en lo que podríamos denominar su toque personal.

El director se aleja con *The Color Purple* de la influencia que había ejercido sobre él Alfred Hitchcock, principalmente a través de *The Birds* (Hitchcock, 1963) en *Jaws* (Spielberg, 1975). En *Jurassic Park* (1993a) y *The Lost World: Jurassic Park* (1997a) parece que hubiera vuelto a esos orígenes post-clásicos y que trazara una línea



divisoria entre un cine para las masas dedicado al espectáculo y otro más íntimo centrado en reflexionar sobre aspectos de nuestra esencia y de nuestra historia como seres humanos, como en el caso de *Schindler's List* (1993b).

Esa lucha entre el clasicismo y el post-clasicismo, o entre el clasicismo y el manierismo, está cada vez más presente en la obra de Spielberg, por ejemplo en *Amistad* (1997b), obra de gran interés para España e Iberoamérica donde la crudeza de la escena inicial y de alguna escena más de ese estilo contrasta con el tono clásico del resto de la película. Nos preguntamos si esa será la tendencia del director de Ohio en sus próximas obras, la de la tensión clásico/post-clásico, o si se decantará finalmente por una de las dos maneras de aproximarse al hecho fílmico. También cabe preguntarnos si seguirá diferenciando entre películas sensacionalistas destinadas al gran público y obras más íntimas, o si buscará caminos alternativos a ambos tipos de películas.

## 6. Bibliografía

BATLLE, Jordi (1989). *La última cruzada de Spielberg*. Comunicación y Publicaciones. Barcelona

BAXTER, John (1996). *Steven Spielberg. The Unauthorised Biography*. Harper Collins Publishers. Londres.

BOBO, Jacqueline (1988). "The Color Purple: Black Women as Cultural Readers" en PRIBAM, E. Deidre (ed.): *Female Spectators: Looking at Film and Television*. Vision. Londres.

BOGLE, Donald (1986). Intervención en DONAHUE, Phil (dir.): *The Phil Donahue Show*, emitido el 25 de abril por televisión.





BRESKIN, David (1985). "Steven Spielberg" en Revista *Rolling Stone*, 24 de octubre. Pág. 70.

CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David (1999). *El sello Spielbreg*. Tesis doctoral matriculada para su defensa.

CHEUNG, King-Kok (1988). ""Don't Tell": Imposed Silences in *The Color Purple* and *The Woman Warrior*" en Revista *PMLA*, 103. Pág. 162-174.

DICK, Bernard F. (1990). *Anatomy of Film*. St. Martin's Press. Nueva York.

DIGBY, Joan (1993). "From Walker to Spielberg: Transformations of *The Color Purple*" en REYNOLDS, Peter (ed.): *Novel Images: Literature in Performance* (pp. 157-174). Routledge. Londres.

FORD, John (dir.) (1956). *The Searchers*. C. V. Whitney Pictures y Warner Bros. Pictures. Estados Unidos de América. [Título traducido en España como *Centauros del desierto*].

HITCHCOCK, Alfred (dir.) (1963). *The Birds*. Universal Pictures y Alfred J. Hitchcock Productions. Estados Unidos de América. [Título traducido en España como *Los pájaros*].

KAFKA, Phillipa (1991). "Celie's Short for Cinderella: Alice Walker Takes on European Myth", conferencia presentada en el congreso *Division on Afro-American Black Women, Popular Culture Association Convention*, 28 de marzo. Sin publicar.

McBRIDE, Joseph (1997). *Steven Spielberg: A Biography*. Faber and Faber Limited. Londres.

SEGER, Linda (1993). *El arte de la adaptación*. Rialp. Madrid. [Traducción de Albert Méndiz. Publicado originalmente en (1992): *The Art of Adaptation*. Henry Cold and Company, Inc. Nueva York].

SPIELBERG, Steven (dir.) (1975). *Jaws*. Universal Pictures, Zanuck/Brown Productions. Estados Unidos de América. [Título traducido en España como *Tiburón*].



SPIELBERG, Steven (dir.) (1985). *The Color Purple*. Amblin Entertainment, The Guber-Peters Company y Warner Bros. Pictures. Estados Unidos de América. [Título traducido en España como *El color púrpura*].

SPIELBERG, Steven (dir.) (1993a). *Jurassic Park*. Amblin Entertainment y Universal Pictures. Estados Unidos. [Título traducido en España como *Parque jurásico*].

SPIELBERG, Steven (dir.) (1993b). *Schindler's List*. Amblin Entertainment y Universal Pictures. Estados Unidos de América. [Título traducido en España como *La lista de Schindler*].

SPIELBERG, Steven (dir.) (1997a). *The Lost World: Jurassic Park*. Amblin Entertainment y Universal Pictures. Estados Unidos de América. [Título traducido en España como *El mundo perdido: Parque jurásico*].

SPIELBERG, Steven (dir.) (1997b). *Amistad*. DreamWorks SKG y Home Box Office. Estados Unidos de América.

WALKER, Alice (1992) [1982]. *The Color Purple*. (Special anniversary edition). The Women's Press Limited. Londres. [Publicada originalmente en 1982 por Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York. Traducción al español de Ana M<sup>a</sup> de la Fuente (1983): *El color púrpura*. Círculo de Lectores. Barcelona].