

Explorando conexiones entre el cine y la literatura. *El color púrpura: una comparación*

Miriam Germani

Resumen

Este trabajo se propone comparar la novela *El Color Púrpura* (1982), de la escritora afro-americana Alice Walker, con la versión filmica de la misma dirigida por Steven Spielberg (Warner Brothers Inc. 1985) desde las perspectivas de la crítica cultural y poscolonial. Esta comparación se basa en un análisis de estas producciones artísticas como vehículos de transmisión cultural, para lo cual se considera por un lado la estructura de la narración en ambas obras y, por otro, la forma en que representan la identidad afro-americana. La utilización de diferentes códigos en la literatura y el cine resulta en la omisión y/o compresión de tramos de la novela en la versión filmica, lo que deviene en diferencias entre ambas producciones artísticas como agentes de transmisión de la identidad cultural. De la presente comparación surge que dichas omisiones y/o compresiones están principalmente relacionadas con el papel que cumplen las tradiciones y el conocimiento del pasado en la construcción de la identidad cultural. La comparación de estas dos obras también ha permitido identificar diferencias en la representación de los personajes masculinos.

Palabras clave: identidad, crítica cultural, crítica poscolonial, cine y literatura, representaciones femeninas y masculinas.

Exploring connections between film making and literature: *The Color purple* : A comparative analysis

Abstract

The aim of this paper is to compare the novel *The Color Purple* (1982) by the African American writer Alice Walker with its film version directed by Steven Spielberg (Warner Brothers Inc. 1985) from the perspective of poscolonial and cultural criticism. The comparison is based on an analysis of both artistic productions as vehicles of cultural transmission and it takes into account their narrative structures and the way in which they represent African-American identity. The differences in the codes used in literature and the cinema result in omissions and / or compressions of sections of the novel in the film version, which in turn produce differences between both works as agents of transmission of cultural identity. The comparison suggests that those omissions and / or compressions are mainly related to the role played by traditions and the knowledge of the past in the construction of cultural identity . This comparison has also permitted the identification of differences in the representation of the male characters.

Key words: identity, cultural criticism, poscolonial criticism, cinema and literature, female and male representations.

Uno de los posibles enfoques para establecer una comparación entre un texto literario y su realización cinematográfica es el análisis del contenido narrativo de ambos textos. En *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Aumont et al. (1996) discuten la posibilidad de reunir el cine y la literatura basados en la similitud que existe en el abordaje de la narración:

El análisis estructural literario ha puesto en evidencia que toda historia, toda ficción, puede reducirse a un camino de un estado inicial a un estado terminal, y puede ser esquematizada por una serie de transformaciones que se encadenan [...] Nos encontramos con que el cine ofrece a la ficción, a través de la vía indirecta de la imagen en movimiento, una duración y una transformación: en parte por estos puntos comunes, se ha conseguido el encuentro del cine y de la narración. (Aumont et al. 1996: 90-91)

El presente trabajo se propone comparar la novela *El color púrpura* (1982), de la escritora afro-americana Alice Walker, con la versión filmica de la misma dirigida por Steven Spielberg (Warner Brothers Inc. 1985) desde las perspectivas de la crítica cultural y poscolonial. La comparación parte de un análisis de estas producciones artísticas como vehículos de transmisión cultural, para lo cual se considera, por un lado, la estructura de la narración y, por otro, la forma en que ambos textos representan la identidad afro-americana. De esta manera, se han seleccionado fragmentos de las obras para establecer si el tratamiento de los mismos en la novela se asemeja o difiere de su presentación filmica.

El color púrpura puede ser considerada una novela poscolonial si se adopta la definición de este término propuesta por Ashcroft et al. (1989). Los autores utilizan la palabra 'poscolonial' para referirse a aquellas culturas que han sido afectadas por procesos imperiales desde su colonización hasta el presente (1), y afirman que las literaturas poscoloniales están constituidas por los textos literarios producidos por las culturas colonizadas. Por medio de sus creaciones, los escritores poscoloniales intentan modificar la imagen deteriorada que los pueblos colonizados tienen de su propia cultura. Uno de sus objetivos es el de devolver a su pueblo el sentimiento de orgullo por sus tradiciones, elementos fundamentales en el proceso de construcción de la identidad de un pueblo. Los textos se constituyen en medios para incluir costumbres, historias, valores éticos y religiosos, es decir, todo aquello que el poder hegemónico ha tratado de borrar en su afán de dominación. Así, las creaciones artísticas se convierten en fuente de resistencia contra la ideología colonialista. Siguiendo esta línea de pensamiento, Alice Walker puede ser considerada una escritora poscolonial debido a que pertenece a un pueblo que sufrió la colonización a través de un desplazamiento físico y cultural causado por la experiencia de la esclavitud. Esta experiencia, calificada como 'holocausto' por la crítica cultural bell hooks (2) (1990), ha producido una erosión de la identidad del pueblo sometido causada por la imposición de una cultura supuestamente superior que ha denigrado la cultura, valores y apariencia física del mismo.

Más aún, en una cultura colonizada la mujer se halla en una situación doblemente desventajosa. Distintos autores (Ashcroft et al. 1989, Hooks 1990, Tyson 1999) comparan la situación de la mujer en general con la de los pueblos colonizados al asociar la dominación colonial con la supremacía patriarcal. Esta última ha producido una devaluación en la imagen que la mujer tiene de sí misma, análoga a la de los pueblos colonizados. Por consiguiente, en una cultura poscolonial la mujer sufre de una doble opresión: la ideología colonialista la margina por su origen étnico mientras que, aun dentro de su propia comunidad, la ideología patriarcal la desvaloriza por su sexo.

La aplicación de estos conceptos a la mujer afro-americana evidencia la necesidad de redefinición del rol femenino, no sólo dentro de la propia comunidad negra, sino también en la comunidad anglo-americana en la que se inserta la primera. Por intermedio de su creación literaria el escritor poscolonial expone los diferentes roles adoptados por la mujer en su comunidad a través de las representaciones femeninas presentes en el texto. En el caso de *El color púrpura*, Alice Walker utiliza diferentes elementos para representar a la mujer afro-americana. Con el objeto de establecer la comparación entre el uso de esos elementos en la novela y en la versión fílmica, se han seleccionado dos aspectos: por un lado, la representación de personajes femeninos y masculinos en relación a la opresión patriarcal y, por otro, la influencia de las tradiciones y el pasado en la construcción de la identidad cultural.

El color púrpura es una novela epistolar que contiene las historias de distintas mujeres negras relatadas en las cartas que Celie, la protagonista, escribe primero a Dios y después a su hermana Nettie, y en las que Nettie le cuenta a Celie sobre sus experiencias luego de que las hermanas son forzadas a separarse. Celie tiene catorce años cuando comienza a escribirle cartas a Dios para aliviar su dolor y su vergüenza al haber sido violada por el hombre que cree es su padre. Nettie es quien expresa la humillación de su hermana en una de sus cartas: “Una vez dijiste que tu vida te hacía sentir tan avergonzada que no podías ni siquiera hablar de ello con Dios, tenías que escribirlo, aún sabiendo lo mal que escribías” (Walker 1982: 136) (2).

La novela comienza con una advertencia del padrastro de Celie relacionada al abuso sexual al que somete a la niña: “Mejor que no le digas nada a nadie más que a Dios. Matarías a tu mami” (Walker 1982: 1). A estas palabras le siguen las cartas a Dios, las que constituyen aproximadamente la mitad de la novela. Cuando Celie descubre las cartas de Nettie, ya no le escribe a Dios sino a su hermana. A partir de este momento, las cartas de las hermanas se alternan hasta el final de la novela.

La película preserva con habilidad el carácter epistolar de la novela, adaptándola a los diferentes códigos del cine. Así, la película contiene diversas referencias visuales y auditivas a la escritura y lectura de cartas. Aunque no se ve a Celie escribiendo, esta actividad se infiere de las escenas en las que el espectador escucha su voz en *off* dirigiéndose a Dios, mientras las imágenes presentan visualmente el contenido de las cartas. Las cartas

de Nettie, sin embargo, aparecen en la película cuando Celie las descubre en la habitación de su marido. Entonces se ve a la protagonista leyéndolas en voz alta en varias ocasiones, y mientras su voz se funde con la de su hermana, las imágenes de Estados Unidos y de África también se fusionan en el montaje. Además, Spielberg ha elegido una imagen en particular para preservar el espíritu epistolar de la novela: la imagen del buzón, símbolo de la única posibilidad de comunicación entre las hermanas luego de su separación. Varias escenas se abren con la cámara enfocando el buzón, al que Celie no tiene acceso debido a que su esposo le ha prohibido ‘meterse con él’ para impedir que reciba noticias de Nettie.

Mientras que en la novela el tiempo y el espacio no están claramente definidos, sí lo están en la película. A medida que se avanza en la lectura, se infiere que la historia se desarrolla en un pueblito rural en el sur de Estados Unidos. El tiempo –la primera mitad del siglo XX– puede determinarse por las referencias a la segregación racial, a la música, a los viajes de misioneros negros al África, a los medios de transporte y a la vestimenta. Las distintas cartas introducen saltos en el tiempo y/o lugar, a veces haciendo veladas referencias al tiempo transcurrido. En la película, por el contrario, hay claras referencias de tiempo y espacio. Situada en Georgia, comienza en 1909 y finaliza en 1937. Las referencias de lugar se encuentran en los sobres de las cartas enviadas por Nettie. Las fechas aparecen en subtítulos al inicio del film y en cada escena en la que se produce un cambio en el tiempo.

Los elementos visuales y auditivos del film contribuyen a retratar gráficamente la vida de las mujeres afro-americanas en el área rural del sur de los Estados Unidos a comienzos del siglo XX. El primer contacto del espectador con la historia se da a través del sonido. Mientras los títulos aparecen superpuestos sobre la pantalla negra, se escuchan, en *off*, voces de niñas entonando canciones infantiles. Aún sin imágenes, el canto se funde inesperadamente con suspiros y gritos sofocados, sin duda asociados a un encuentro sexual violento. Entonces aparecen las primeras imágenes, en donde se ve a dos niñas negras corriendo y jugando en un campo de flores púrpuras que ocultan sus cuerpos. Sorpresivamente, cuando las niñas salen del sembrado, se evidencia el embarazo de una de ellas. Así establece el director la conexión entre las voces en *off* y las imágenes posteriores. Luego la voz amenazante de un hombre, aparentemente el padre, interrumpe el juego y les ordena regresar a la casa. Al iniciarse la siguiente escena, aparece la primera referencia de tiempo –invierno, 1909– mientras Celie, la niña embarazada, está dando a luz, asistida por su hermana. La escena finaliza en forma dramática cuando el padre arrebató al bebé recién nacido y le advierte a Celie, utilizando las primeras palabras de la novela, “mejor no le digas nada a nadie más que a Dios. Matarías a tu mami”.

Una de las diferencias entre la película y la novela se origina en los diferentes códigos que utiliza cada una. Mientras que la primera cuenta con la imagen y el sonido para narrar la historia, la segunda sólo dispone del lenguaje escrito. Esta diferencia en el código influye en el mensaje en relación a la oposición binaria objetividad/subjetividad.

Debido a que en la novela sólo hay dos narradores—Celie y Nettie— la representación de la realidad está basada en estas dos subjetividades, es decir, el lector tiene acceso al relato sólo por intermedio de esas dos voces. Por su parte, la película se presenta como un texto más objetivo, ya que el espectador accede a la historia a través de un contacto directo con los personajes y los acontecimientos. La precisión en el tiempo y lugar que ofrece la versión cinematográfica también contribuye a dar mayor objetividad a la historia. Según Aumont et al. (1996) “la representación fílmica, por la riqueza perceptiva, por la ‘fidelidad’ de los detalles, es más realista que las otras artes de representación (pintura, teatro, etc.)” (p. 100). Esta ‘fidelidad’ también contribuye al sentido de objetividad que transmite el film. “El relato [...], que en la novela está formado únicamente por la lengua, en el cine comprende imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música” (p. 106). Los autores expresan que la co-presencia de imagen y sonido provee a la película de una ‘riqueza perceptiva’ que es fundamental para la impresión de realidad dada por el texto cinematográfico (p. 150).

En otro sentido, la misma acción de escribir cartas pertenece al mundo íntimo, privado, del escritor y del destinatario. En la novela, tanto los sentimientos y pensamientos de Celie y Nettie como las voces de los demás personajes y sus actos llegan al lector tamizados por las subjetividades de las hermanas. En contraste, las características visual y sonora del filme lo transforman en un objeto de exposición pública. Cada personaje tiene su propia voz y los acontecimientos se presentan directamente al espectador, contribuyendo así a su naturaleza más objetiva.

Otra considerable diferencia entre ambos textos consiste en las omisiones y/o compresiones de tramos de la novela, inevitables debido a la limitación de tiempo requerida por la película, pero que, en mi opinión, la empobrecen como agente transmisor de la identidad cultural. Dichas omisiones y compresiones están principalmente relacionadas con la función que cumplen las tradiciones y el conocimiento de las raíces en la construcción de la identidad cultural.

Un concepto pertinente para comprender el papel de las literaturas poscoloniales como vehículos de identidad cultural se relaciona con el valor asignado al pasado. La urgencia por conservar el pasado surge de la necesidad de preservar la identidad, ya que el pasado es la base de la identidad individual y colectiva (Sarup 1996: 95-97). Parte del pasado se conserva en las tradiciones, las que se convierten en una herramienta que protege a la identidad de la amenaza de la heterogeneidad, discontinuidad y contradicciones de la sociedad contemporánea. Edward Said también mantiene en *Culture and Imperialism* (1994) que el pasado es usado como una estrategia para entender el presente y que ambos—pasado y presente— se combinan e influyen, a la vez que generan actitudes hacia el futuro (pp. 3-4).

Teniendo en cuenta estos conceptos, se puede observar que Alice Walker ha rescatado el papel de la mujer como preservadora de su cultura, que la considera como la primera

narradora de cuentos y en consecuencia de la historia de su gente. Por lo tanto, la obra de Walker se convierte también en instrumento de transmisión cultural. En *El color púrpura*, Nettie es el personaje que encarna la búsqueda del pasado y quien se convierte en narradora de historias en sus cartas a Celie. Como misionera en África, Nettie se familiariza con las tradiciones y leyendas de los Olinka y descubre elementos en común con su propia cultura. Así, la aldea Olinka se transforma en un símbolo de la cultura ancestral de los afro-americanos.

El lenguaje cinematográfico obliga a una comprensión de la historia que hace que muchos fragmentos de la novela relacionados con las tradiciones y la búsqueda del pasado hayan sido ya omitidos, ya reducidos a su mínima expresión. Uno de ellos es el que incluye el relato de Nettie sobre su vida en África, que se distribuye a lo largo de 22 cartas y que ocupa 81 de las 295 páginas de la novela, lo que representa casi un treinta por ciento del total de la obra. Nettie describe en detalle muchas de las tradiciones de los Olinka, incluyendo su visión de la religión y del mundo. En muchas de estas descripciones, el lector percibe las conexiones entre la vida actual de los afro-americanos y la de sus ancestros africanos. El dolor al descubrir que algunos de sus propios antepasados participaron en la venta de su gente como esclavos surge en este viaje, el inverso del que trajo a los primeros esclavos africanos a América. Nettie expresa su pesar ante la traición al preguntarse “¿Por qué nos vendieron? ¿Cómo pudieron hacerlo? ¿Y por qué todavía los queremos?” (Walker 1982: 145). Todo esto se ve reducido a sólo 10 de los 154 minutos de la película, apenas un siete por ciento. Por consiguiente, la brevedad de la narración de estas experiencias en la película, crea, en mi opinión, una gran diferencia entre ambos textos como producciones culturales, acrecentándose así el valor de la novela como creadora y preservadora de la identidad cultural.

La novela contiene frecuentes referencias a una labor tradicional para las mujeres afro-americanas: ‘Quilting’ –elaboración de acolchados–, actividad que es también compartida por los Olinka. Esta tarea reúne a las mujeres y les otorga momentos de intimidad en los que comparten sus pensamientos. En un momento de la obra, Celie y Sofía se sientan a coser un acolchado mientras recomponen su relación luego de una discusión. En otro, los sentimientos de Shug hacia Celie cambian a partir de que ésta le enseña a coser. Más aún, la costura es la ocupación que Celie y Mr___ comparten hacia el final de la novela, cuando se reencuentran en una nueva relación, ya que Albert –como ahora lo llama Celie– ha cambiado radicalmente y se ha convertido en un ser amable. Luego de perdonarle sus muchas agresiones, Celie lo invita a sentarse a coser juntos mientras conversan. La costura también permite que Celie logre su independencia económica. Ella aprende primero a hacerse pantalones para trabajar en el campo con mayor comodidad y luego comienza a coser para sus amigos hasta que establece su propio negocio. Éste se convierte así en un símbolo del crecimiento personal de la protagonista, así como los pantalones –símbolo de lo masculino– representan su

metamorfosis de un ser dominado y débil a una persona madura y autosuficiente. Todas estas asociaciones se pierden en la película, ya que sólo una breve escena relaciona a Celie con esta actividad.

La conservación de las tradiciones es una de las maneras en que los pueblos subyugados resisten la opresión. Cuando los Olinka son desposeídos de sus tierras por empresarios blancos, muchos jóvenes restablecen ceremonias tradicionales como la escarificación —el corte de marcas tribales en sus caras— con el propósito de preservar su cultura y su identidad ante el avasallamiento del hombre blanco y su cultura. “Es la forma en que los Olinka demuestran que todavía tienen sus costumbres, [...] aún cuando el blanco se ha llevado todo lo demás” (Walker 1982: 245). La función de las marcas de escarificación como signo de resistencia no se ve reflejada en la película. Por el contrario, estas marcas se asocian sólo a un daño físico. La escena en la que Adam, el hijo de Celie, y su novia Tashi reciben las marcas tribales se alterna con las escenas en las que Celie, dominada por la ira y el resentimiento, afila la navaja para afeitar a Mr___. La cámara enfoca intermitentemente la navaja y la tensión en la cara de Celie, lo que permite adivinar su intención de matar a Mr___. Tanto las escenas de África como las de Estados Unidos están acompañadas de tambores africanos que, al acelerar su ritmo a medida que se aproxima el momento de la escarificación, aumentan también la tensión creada tanto por la realización de la ceremonia como por el deseo de venganza de Celie. Este montaje alternado de las escenas en África y en Estados Unidos genera una asociación de ideas en la mente del espectador que lo lleva a relacionar ambas acciones con la crueldad y la brutalidad, intención que no se advierte en la novela. Se podría especular que el director decidió presentar las escenas de este modo para aumentar su efecto dramático. En consecuencia, el espectador se ve guiado hacia una asociación que lo lleva a recibir con mayor conmoción la costumbre de la escarificación, especialmente porque no se ofrece una explicación sobre el significado de la misma como un acto de resistencia a la opresión.

Un aspecto en el que se evidencia la superioridad de la película sobre la novela como producto de representación cultural es la posibilidad del medio audiovisual de incluir música negra, constituyente importante de la identidad afro-americana. La música de la película fue compuesta por el compositor negro Quincy Jones, uno de los músicos más poderosos e influyentes de Estados Unidos y también uno de los productores del film. Aumont et al. (1996) sostienen que:

La música [...] que no tiene en sí misma un valor narrativo (no significa acontecimientos) se convierte en un elemento narrativo del texto por su sola co-presencia con elementos como la imagen secuencial o los diálogos: por tanto, habrá que tener en cuenta su participación en la estructura del relato fílmico. (Aumont et al. 1996: 106)

El papel de la música como complemento del relato está claramente reflejado en la admirable elección de *blues* y música *Gospel* para las escenas que se desarrollan en Geor-

gia, y de música de origen africano para las escenas en el poblado Olinka. En varias ocasiones el filme usa música diegética –música cuyo origen esta presente en el espacio representado (Casetti 1996: 99)–. Este es el caso de las escenas que transcurren en el bar de Harpo, donde Shug canta sus *blues*; en las escenas que transcurren en la iglesia, donde se escucha la música *Gospel* y en las escenas de escarificación en la aldea Olinka, con los tambores que tocan ritmos africanos.

La importancia atribuida a la música produce a su vez algunos cambios en el relato, en particular en la historia de Shug Avery –la cantante de *blues* cuyo papel es esencial en la transformación de Celie–. La película es muy similar a la novela en el retrato de la relación entre Shug y Celie. Sin embargo, un aspecto de la vida de Shug se ve modificado. En la novela, los padres de Shug son mencionados brevemente como personas que rechazan su medio de vida y que se han hecho cargo de sus hijos. En la versión cinematográfica, el padre de Shug es el pastor a cargo de la iglesia negra local. Esta modificación de la historia original permite la introducción de música *Gospel*, que aporta un elemento más a la conformación de la identidad cultural afro-americana. Una notable combinación de imágenes visuales y sonoras se aprecia cuando Shug parte del bar donde canta *blues* y se une al coro de la iglesia que interpreta música *Gospel*. Mientras la gente del bar se mezcla con los fieles, Shug se abraza a su padre, produciendo un efecto de reconciliación que se extiende a toda la comunidad, reconciliación que está ausente en la novela.

La crítica cultural bell hooks (1990) establece diferencias entre la novela y la película en referencia a la representación de la masculinidad negra. Aun cuando acepta esas diferencias como una prerrogativa del director –como parte de sus opciones– hooks argumenta que “la representación que hace Spielberg del hombre negro no puede ser dejada de lado como si no tuviera implicancias políticas, como si sólo se originaran en elecciones artísticas neutrales” (p. 68). Hooks mantiene que los personajes masculinos son retratados como seres amenazadores y peligrosos, semejantes a los estereotipos racistas existentes en la sociedad estadounidense.

Aunque muchos de los personajes masculinos de la novela abusan de las mujeres, su representación en la película es perceptiblemente más brutal. Una de las escenas más crueles es la que muestra a Mr___ separando a Celie de Nettie. Las jóvenes se niegan a separarse y se abrazan con fuerza. Con súplicas y llantos, le ruegan al hombre que permita que Nettie se quede. Sin embargo, Mr___ arrastra a Nettie hasta sacarla de su propiedad, mientras Celie, asida a la pierna de su marido, trata de detenerlo. Para completar la violencia de la escena, Mr___ le arroja piedras a Nettie mientras ella se aleja por el camino. En contraste, en la novela, la separación de las hermanas, aunque dolorosa, está narrada en forma breve y simple:

Una noche me dijo en la cama, bueno, hemos hecho todo lo que podemos por Nettie. Ahora se tiene que ir. [...] Yo se lo digo a Nettie a la mañana siguiente. En vez de enojarse, se pone contenta. Sólo dice que odia tener que dejarme. (Walker 1982: 18)

La transformación de Mr___ en un ser amable y comprensivo, que es muy clara en la novela, se ve eclipsada en el filme. En la novela, Mr___ cambia su comportamiento agresivo y autoritario hacia Celie luego de que ella regresa a establecerse en la casa que ha heredado de sus padres. Albert –como Celie llama ahora a su ex-marido– la visita para conversar y coser juntos, como buenos amigos. La novela concluye con una reunión familiar de la que Albert también forma parte. En la versión fílmica, el cambio de Albert pasa casi inadvertido ya que no hay contacto entre Celie y su marido luego de su regreso. Sólo se alude a este cambio en una escena en la que se muestra la participación de Albert en el regreso a casa de Nettie y su familia. En la última escena se observa a las hermanas, ahora mayores, en el campo de flores púrpuras mientras Albert se ve a lo lejos como una sombra en el atardecer. Esta escena cierra el relato en forma circular, en el mismo campo de flores púrpuras, y prácticamente con los mismos personajes. Celie y Nettie cantan sus canciones infantiles, aunque el padrastro del inicio ha sido reemplazado por el ex-marido del final.

Otras escenas presentan a los hombres en actitudes torpes o graciosas. Por ejemplo, cuando Shug se muda a la casa de Mr___ por un tiempo, él trata de cocinarle pero casi quema la cocina en el intento. En otra sección, Harpo se cae del techo de su casa mientras trata de repararlo. Estas escenas, que no tienen una contraparte en la novela, contribuyen a reforzar el estereotipo racista mencionado con anterioridad. bell hooks (1990) sostiene que los directores blancos explotan la cultura negra como podrían explotar cualquier otro tema. Luego agrega que “este acto es culturalmente hegemónico y demuestra lo poco que las políticas raciales radicales han alterado la forma en que nosotros, los negros, somos vistos por los blancos y la forma en que éstos se apropian de nuestro trabajo” (pp. 155-156).

Para concluir, quisiera mencionar que tanto el filme como la novela retratan vívidamente la vida de las mujeres afro-americanas en el sur segregado de los Estados Unidos y representan en forma similar a los personajes femeninos. Ambas producciones artísticas revelan los sufrimientos que la mujer negra ha sobrellevado en una sociedad que es fundamentalmente patriarcal, no sólo dentro de la comunidad negra, sino también en la más amplia sociedad anglo-americana. También exponen la angustia de algunos de los personajes femeninos, provocada en relación al trato que reciben tanto de los hombres negros como de la comunidad blanca. Asimismo, los dos textos exhiben el coraje de estas mujeres para afrontar dificultades y para defenderse de la agresión. Sin embargo, mientras la novela atribuye un papel significativo a las tradiciones afro-americanas, esta característica no se aprecia con claridad en el filme, lo que lo empobrece como agente de conservación de la identidad cultural. La otra gran diferencia se relaciona a la representación masculina. Mientras que Walker representa al hombre negro como un individuo complejo, muy cruel a veces pero capaz de transformarse, Spielberg no sólo le quita esa complejidad sino que, al subrayar su brutalidad, contribuye a estimular los estereotipos negativos del hombre afro-americano.

Notas

(1) bell hooks –ambos con minúscula– es el seudónimo adoptado por la crítica feminista Gloria Watson con la intención de honrar a su abuela (cuyo nombre adoptó) y a su madre.

(2) Las traducciones de las citas textuales son de mi autoría.

Bibliografía

Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. (1989). *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London & New York: Routledge.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Casetti, F. & di Chio, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

hooks, bell. *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics* (1990). Boston, MA: South End Press.

Said, E. W. (1994). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.

Sarup, M. (1996). *Identity, Culture and the Postmodern World*. Edited by Tasmeen Raja. Athens: The University of Georgia Press.

Tyson, L. (1999). *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*. New York: Garland Publishing, Inc.

Walker, A. (1982). *The Color Purple*. New York: Pocket Books.

Fecha de recepción: 12/08/2004 · Fecha de aceptación: 14/09/2004