



Guillem Fiol Pons

Las uvas de la ira: la poda de la vida

Desconfiança i una gota de ressentiment és la perillosa mescla que circula per l'interior del protagonista de *The grapes of wrath* (*Las uvas de la ira*, John Ford, 1940), Tom Joad (Henry Fonda), la mateixa barreja que extrauríem de qualsevol animal que recupera la llibertat (condicional, això sí) després de molt temps engabiat. El pobre camioner que li fa un favor acostant-lo a la seva llar és el primer en patir la desconfiança injusta de Tom i de rebre sense demanar-la una profecia del nostre protagonista, condemnat per homicidi: "Lo único que quiero es salir adelante sin tener que matar a nadie." ¿Quina de les dues parts de l'oració haurà de fer-se realitat sacrificant l'altra? ¿O serà possible que a la terra de les oportunitats el desig de Tom es compleixi? La vida dirà...

Així doncs, Tom torna a la casa dels Joad, a la seva llar, després d'haver passat quatre anys a la presó. El curt camí que li queda per arribar-hi des d'on l'ha deixat el camioner és aprofitat per Ford per donar a conèixer al protagonista i a l'espectador per quins entorns es mouen. Recordant la reputació com a director de *westerns* que ja tenia (sobretot després de *Stagecoach* [*La diligència*, 1939]) i que consolidaria al llarg de la seva àmplia carrera (ompli el lector aquest parèntesi amb els *westerns* fordians que més li agradin), Ford fa ús d'un pla típic d'aquell gènere, el d'enquadrar un personatge darrera d'una tanca de filferro que està en primer terme, un tipus de pla que té encara avui en dia una utilitat indubtable, com s'aprecia al que és, sempre segons un servidor, el darrer gran *western* fins el moment, *Open range* (Kevin Costner, 2003). El caràcter repel·lent del filferro ens dona ja, en el film de Ford, una idea de l'entorn que espera Tom, no precisament amb els braços oberts. Encara en el camí cap a casa, es troba amb Casey, un personatge interpretat per un dels actors habituals de Ford, John Carradine, que suposarà la primera connexió amb la vida del Tom d'abans de la condemna: Casey era el predicador de la regió. Per recuperar la normalitat ja li va bé trobar-se amb algú pròxim al nucli familiar. Però Casey torna el vi en vinagre quan confessa que ha perdut la vocació i que no fa més que anar d'un lloc a un altre, sen-

se rumb ni destí. Qui podria haver estat un bon guia renuncia a aquest paper: "Lo mismo me da un camino que otro, así que tomaré el tuyo."

Una demostració del saber fer de dos actors com Carradine i Fonda en aquesta escena és aprofitat molt bé per Ford filmant-los amb un pla molt llarg mentre els dos comparteixen una botella de whisky, fet que dona pas a la continuació del camí cap a la casa dels Joad, fotografiat tenebrosament per Gregg Toland (que ja demostrava les seves grans qualitats abans de *Citizen Kane* [*Ciudadà Kane*, Orson Welles, 1941]), uns moments que sempre m'han recordat la fotografia de Guy Gre-en a l'inici de la posterior *Great expectations* (*Cadenas rotas*, David Lean, 1946).

I camina que caminaràs, Tom i l'expredicador Casey arriben al que creuen que serà el final del seu trajecte, el refugi que tots hauríem de tenir, diguem-li Tarrà, Innisfree o el que volguem. Si la Guerra Civil va tirar per terra momentàniament les esperances d'acolliment de la finca dels O'Hara, la vida també pega un fort cop al nostre Tom quan no troba res més a casa seva que buit i fosca. La fotografia tenebrosa de Toland esdevé més aviat terrorífica per il·luminar la presència d'un altre actor de la colla de Ford, John Qualen, que interpreta un granger que sembla tan mancat de seny com Casey, un tipus de personatges mentalment poc equilibrats i de comportament socialment anormal que sempre han estat objecte d'un afable retrat per part de Ford (recordem per exemple el Moses [Hank Worden] de *The searchers* [*Centaures del desert*, 1956]). L'improvisat granger cronista és l'encarregat de relatar què ha passat amb la gent dels voltants. Líricament i fa-

tídicament comença acusant la força desmesurada del vent com un dels culpables que la gent abandoni aquesta zona dels Estats Units encertadament anomenada The Dust Bowl (La Taça de la Pols), per anar-se'n cap a la prometedora terra de Califòrnia, una marxa cap a l'oest hereva de la present a tants i tants *westerns*, viatge cap a una terra pretesament celestial, anhel de tot condemnat a viure a un infern que no ha fet res per merèixer. Bona part del relat del granger se'ns mostra mitjançant un *flashback*, en què apareix un dels trets formals més recurrents de tota la pel·lícula: enquadrament compostos englobant diversos individus d'una mateixa família. El cotxe del nefast missatger comparteix enquadrament amb Qualen, però també amb la seva família, recordant-nos que la desgràcia no afecta només el narrador dels fets sinó a la unitat familiar, aconseguint-ho Ford, com és habitual en ell, mitjançant la composició i no a partir d'emfàtics muntatges. A la mateixa escena s'observa l'habilitat de Ford per incloure un toc divertit en un moment seriós sense minvar la seva transcendència psicològica: davant la impossibilitat d'identificar el responsable de fer-los abandonar les terres, que és la conclusió d'unes respostes gairebé kafkianes ("No es nadie. Es una compañía"; "Ellos no tienen la culpa: el banco les dice lo que tienen que hacer."; "El pobre [interventor] sólo trata de cumplir las órdenes de Nueva York.") el granger demana "Entonces, ¿a quién matamos?". La deshumanització econòmica i social fins i tot nega als més marginats la possibilitat de culpar ningú, de desfogar-se amb impropis, blasfèmies i semblants contra algú (òbviament, la pregunta de Qualen no s'ha





Ford va ser un cineasta que va mostrar una enorme preocupació per retratar amb atenció el rol maternal (tanta com la mostrada per Hitchcock, encara que no precisament de la mateixa manera) i és justament el personatge de Jane Darwell el que protagonitza una de les escenes més intimistes i emotives de *The grapes of wrath*, tant del gust de Ford

d'agafar al peu de la lletra). La desesperació del cap de família el du a la convicció de no abandonar les terres on sempre ha viscut i treballat, però immediatament els seus plors i l'angulació en picat de la càmera comuniquen la idea que, en aquest cas, la convicció no és més que la única màscara que els desfavorits es poden posar per amagar la resignació, connectant amb una altra brillant sentència que el guió de Nunnally Johnson posa en boca de Tom més endavant: "No se necesita valor para hacer lo único que se puede hacer."

Quedem-nos en el *flashback* encara per a poder definir el paper que Ford atorga a les màquines en el conjunt del relat. No ho fa des de la perspectiva obrerista de responsabilitzar-les de la pèrdua de llocs de feina, per exemple, sinó retratant-les com un aspecte més en la deshumanització a la qual ja m'he referit. Això queda clar en dos moments gairebé consecutius del relat del granger: primer, per la utilització simbòlica de la projecció de les ombres de la seva família sobre les empremtes de les rodes o cadenes de la màquina i, immediatament després, per la destrucció rapidíssima que fa de la casa, dos moments que vénen a culpar la dramàtica situació econòmica de la destrucció de l'estabilitat familiar i del que aquesta ha anat construint, una miserable casa suficient per combatre les fortes bufades del vent d'Oklahoma, però un indefens castell de cartes per a les màquines del nou ordre (o desordre) econòmic.

L'interessant *flashback* del granger inclou també una figura gairebé inherent a tot desesperat conflicte humà: l'individu que es resigna a la derrota i s'uneix a l'opressor per poder sobreviure. Personatges semblants al del conductor de la màquina que enderroca la casa, a qui el granger amenaça amb l'escopeta però no acaba disparant, confirmant així el que deia abans en relació a la manca de significat literal de la pregunta que feia al missatger, es troben per exemple al moment desesperat de la crisi econòmica que apareix a *It's a wonderful life!* (*¡Qué bello es vivir!*, Frank Capra, 1946) i també a nombrosos *westerns* (la lluita dels petits propietaris contra els grans terratinents amb la claudicació d'alguns dels primers és pràcticament un subgènere). Actuar per principis pot ser molt admirable però no sol omplir la panxa

ni tampoc escalfar, una trista veritat que més endavant haurà d'afrontar també la pròpia família Joad.

The grapes of wrath és lògicament molt més que aquest *flashback*, que acaba amb la definició que fa Qualen d'ell mateix ("no soy más que un fantasma de los campos"), que corrobora així el que la fotografia de Toland havia dit ja. La seqüència continua amb una situació tan trista com és que Tom s'hagi d'amagar de la llei, perquè no li està permès voltar pel que era casa seva. Així de cruà és la reflexió que Tom fa en veu alta i que Ford, al mateix temps, interioritza a través d'un primeríssim pla.

Coneixem per fi els integrants de la família Joad, de la qual ens sorprèn gratament l'alegria que desprenen els nins i els vells, com no podia ser d'altra manera, per tractar-se dels que, almenys a primera vista, són els que menys consciència tenen del que els està passant. Tot i les circumstàncies, és un ambient familiar distès que recorda el que retrataria després Ford a l'emotiva *How green was my valley!* (*Què verda era la meua vall!*, 1941), film que també reivindica el paper de la família i en què també destaca el perfil de la figura de la mare. Ford va ser un cineasta que va mostrar una enorme preocupació per retratar amb atenció el rol maternal (tanta com la mostrada per Hitchcock, encara que no precisament de la mateixa manera) i és justament el personatge de Jane Darwell el que protagonitza una de les escenes més intimistes i emotives de *The grapes of wrath*, tant del gust de Ford. Es tracta d'aquella prèvia a la partida, en la qual la mare crema alguns records i es mira al mirall portant unes arracades que tem que no podrà tornar a lluir, però que es guarda a la butxaca, sintetitzant així magistralment l'actitud que mostrarà el seu personatge en tot moment: la necessitat de posar un punt i a part respecte al passat i confiar en el futur, tot i les adversitats.

Si abans ja he citat *Gone with the wind* (*Allò que el vent se'n dugué*, Victor Fleming, 1939) no ha estat per simple gust personal, sinó perquè és un film que tracta molt directament el tema de les arrels familiars en relació a la terra que els dona vida, tema fonamental també a *The grapes of wrath* i perquè es tracta, a més, d'una pel·lícula gairebé contemporània a aquesta i que era molt valorada per Ford,

que la considerava fins i tot millor que *Stagecoach*. La torno a esmentar perquè tant a l'obra de Fleming com al film que ens ocupa el paper gairebé màgic de la terra i la devoció que se sent cap a ella es tradueixen amb el mateix gest, el d'agafar-ne un grapat i estrènyer-lo fort amb el puny cos si fos part d'un mateix. Al film de Ford ho fan tant el granger en el seu *flashback* com el padrí Joad qui, per molt que l'afectin els anys, no vol marxar de casa seva i ho ha de fer sedat.

La marxa de la llar familiar requeria necessàriament un tractament cinematogràfic especial i, certament, Ford ho aconsegueix deixant la càmera fixa enfocant la casa, sense seguir la camioneta (ja hi haurà temps per això), esperant l'arribada d'una bufada de vent que recor-





Com és sabut, l'atenció als difunts ha ocupat moments molt importants en la filmografia de Ford, des de la mateixa *Judge Priest* a *She wore a yellow ribbon* (La legió invencible, 1949) o *The last hurrah* (L'últim hurra, 1958), però poques vegades la tristesa s'imposa a l'emotivitat, com sí que passa a l'enterrament del padrí Joad, en el qual Casey, l'expredicador, accedeix de mala gana a ocupar-se de la pregària comuna

da la fatalitat que es desprèn de les condicions ambientals de *La Taça de la Pols*.

La grotesca camioneta, tan carregada de trastos i de gent, inicia la seva marxa per la famosa Ruta 66, arribant a passar per la carretera dedicada a l'actor Will Rogers, el protagonista del film de Ford *Judge Priest* (*El jutge Priest*, 1934). El primer a qui el trajecte passarà factura, possiblement més psicològica que física, és al padrí Joad, qui ha de ser enterrat a un terreny qualsevol i degudament acompanyat d'una nota que ho justifiqui davant la impossibilitat de pagar un funeral i, a més, de l'acleariment que no ha estat assassinat. Com és sabut, l'atenció als difunts ha ocupat moments molt importants en la filmografia de Ford, des de la mateixa *Judge Priest*

a *She wore a yellow ribbon* (La legió invencible, 1949) o *The last hurrah* (L'últim hurra, 1958), però poques vegades la tristesa s'imposa a l'emotivitat, com sí que passa a l'enterrament del padrí Joad, en el qual Casey, l'expredicador, accedeix de mala gana a ocupar-se de la pregària comuna. La seva oració, sorprenentment, pretén fer beneficiaris de la benevolència divina als vius, no pas a qui acaba de morir, que considera que no la necessita, perquè ja ha acabat de patir les desventures de la miserable vida que estava vivint. Molt trist resulta no poder enterrar degudament el padrí per manca de doblers, però molt més ho és trobar-se en una situació tan desesperada que necessiti l'apropiació de la pregària que hauria de ser per al difunt.

Als Joad no els queda més remei que seguir endavant. Califòrnia encara és a l'horitzó i és necessari fer aturades a campaments de viatgers. Al primer en què s'aturen reben notícies de primera mà d'un treballador que ja ha estat allà. El relat és tan dur que Ford no el mostra en *flashback*: cada espectador es pot imaginar per ell mateix la mort de dos fills per inanició. El pobre home no diu als Joad que costa una mica trobar feina, o que la vida allà és cara, o que la gent no és amable, o que falten zones verdes... No. L'individu els diu que a la terra promesa els nins es moren de fam.

He de fer una menció especial a una de les escenes de *The grapes of wrath* que personalment em mereixen una millor consideració: l'emotiva i gens recercada cadena de generositat de la tenda de la benzinera a què el pare Joad va a comprar (que no a demanar) una mica de pa que es pugui banyar i així assimilar per la desdentada boca de la padrina. Crec molt lloable la fluïdesa amb què els personatges passen del costat fosc però pràctic de tota persona al més tendre. La cambrera nega vendre pa (del dia abans) perquè només venen entrepans; sota pressions, acaba accedint; el pare Joad, tot i els pocs doblers de què disposa, no vol negar l'efímer benestar que unes llepolies poden donar als seus nins; la cambrera ho aprofita per redimir-se i els hi ven més barats del que valen; els clients li retreuen una vegada que els Joad se n'han anat, però immediatament també es redimeixen donant a la cambrera una elevada propina. Francament, no sé si a

la vida real seria factible que succeís una cosa parecida, però ja em serveix que algú hagi estat capaç de plasmar-la amb aquesta senzillesa i coherència.

De benzinera en benzinera arribem a una que ja és a la frontera californiana, on Tom pronuncia les paraules que ja he citat sobre el nul paper que juga el coratge a l'hora de fer l'únic que es pot fer. La situació adopta un gust més amarg, agre diria jo, quan els empleats de l'estació de servei diuen que els miserables es resignen a viure així de malament perquè no han conegut res millor. Jo afegiria que si ells opinen així perquè no han conegut res pitjor.

En un to gairebé documental molt vinculat amb obres fotogràfiques de l'època, Ford i la seva càmera subjectiva ens introdueixen al campament on el Joad s'estableixen en arribar a Califòrnia. La misèria dels seus habitants és tanta que els nouvinguts, dels quals ja en sabem la manca de recursos, són tractats com els "rics" del campament, perquè almenys tenen, de moment, alguna cosa per menjar. En aquesta escena es torna a dedicar una atenció especial a la figura de la mare, contrastant l'actitud de Tom fent fugir els nins (encara no ens hem oblidat del relat de la mort dels dos fills d'aquell treballador) amb el generós instint maternal de la seva mare oferint-los part del poc menjar que tenen.

La realitat laboral amb què es troben a Califòrnia és molt fàcil de sintetitzar: com que hi ha molta mà d'obra, desesperada per aconseguir qualsevol sou, els empresaris els lloguen a canvi de salaris baixíssims. La resignació dels treballadors no arriba a l'extrem de reprimir totalment les queixes, els caps visibles de les quals són ràpidament definits per les autoritats com a "agitadores". *The grapes of wrath* ofereix en diversos moments una visió bastant crítica de les forces de l'ordre, a les quals posiciona al costat dels injusts patrons. Són molt significatius els incidents que tenen lloc a aquest campament, durant els quals se'n porta la pitjor part una dona que rep una bala, sense haver participat en el conflicte. El tràgic esdeveniment insisteix en el que el film tracta constantment: la injustícia que pateixen els marginats, sovint acompanyada d'una espècie d'invencible fatalisme. Per si tot no fos prou complicat, qui sí que s'ha enfrontat amb la policia ha estat Tom,





qui recordem que està en llibertat condicional; aquí s'escapa gràcies al fet que Casey s'ofereix com a culpable dels incidents. Molt sovint la mare Joad és qui recorda a Tom que controli els seus instints i no es fiqui en embolics, consell que Tom està disposat a seguir, tot i les circumstàncies, cosa que em fa pensar en el personatge de Sean Thornton (John Wayne) a la comèdia fordiana per excel·lència, *The quiet man* (*L'home tranquil*, 1952) o en els protagonistes d'alguns westerns d'Anthony Mann. La voluntat d'incinerar la violència que un encara du a dins ha de lluitar contra les temptadores ofertes que fa l'entorn per ressuscitar-la.

Després de tant rodar món, és precisament quan la camioneta deixa de rodar per culpa d'una punxada que els Joad troben una feina, sense cercar-la. Es traslladen a un campament de l'empresa en qüestió, on es troben que els queviures necessaris els ven, cars, la mateixa companyia. En general, se'n desprèn un ambient que recorda les restriccions dels futurs camps de treball nazis (amb evidents diferències, Déu m'alliberi de frivolitzar-ne la comparació). Es troben també amb l'element inseparable del moviment obrer des del seu naixement: la vaga. Necessàriament hem de recuperar aquí els retrets que feia el granger interpretat per John Qualen al conductor de la màquina per haver acceptat la feina; ara, els Joad no s'uneixen als vaguistes perquè necessiten el sou, tot i l'avís que els fan que, en tornar a haver-hi treballadors de sobra, els oferiran el mateix salari miserable de sempre. Curiosament, la

vaga té Casey com un dels seus líders, personatge que, una vegada liquidat el seu contracte amb Déu per manca de fe, actua com si no li importés massa el que li pugui passar, en favor d'actuacions que puguin beneficiar els altres. A l'anterior campament va salvar Tom oferint-se per ser detingut i ara encapçala una justa vaga, amb el perill que això suposa. Efectivament, Casey és assassinat, fet que dona peu a destriar un dels trets essencials de Tom, el protagonista de *The grapes of wrath*: es fica en embolics i és incapaç de reprimir la violència quan la injustícia que ho impregna tot es concreta en persones que només lluiten pels seus drets. A l'anterior campament havia actuat en defensa d'un dels "agitadores"; ara, mata l'assassí de Casey. Convidem a tancar aquest paràgraf amb les paraules de Tom que apareixien al començament de l'article: "Lo único que quiero es salir adelante sin tener que matar a nadie."

Torna a agafar importància en aquest punt la mare, qui més havia insistit a Tom que es controlés, però li concedeix l'absolució i posa en paraules el que estàvem valorant des de fa estona: la ruptura de la unitat familiar, tota una desgràcia tant pel present com pel futur, pensant en els més joves de la família. La poda de la vida ha acabat amb algunes branques velles, però no s'ha preocupat que els brots potser no surin com toca.

Han d'acabar abandonant el campament per anar a parar a un que si no és el Cel, bé s'hi assembla. Són de veure les reaccions dels Joad davant el tracte amable i respectuós que reben de

l'administrador del campament, que pertany al Departament d'Agricultura, així com la sorpresa dels nins en veure uns banys amb les condicions adequades d'higiene i comoditat. L'harmonia explícita del lloc es manifesta també en l'organització d'un ball setmanal, moment d'oci i de relacions socials, present a nombrosos films de Ford amb un protagonisme destacat, des de *My darling Clementine* (*Pasió de los fuertes*, 1946) a *Fort Apache* (*Íd.*, 1948) o *Two rode together* (*Dos cavalquen junts*, 1961), per citar-ne alguns exemples. És digne de menció el muntatge escollit pel director, mostrant l'alegria dels treballadors en el context del ball, aliens als incidents que preparen individus interessats en rompre aquesta harmonia. També és important fer notar que els incidents són evitats per la subtil actuació dels avisats treballadors, no amb el suport de les forces d'ordre, sinó contra aquestes.

En tot cas, Tom ha d'acabar abandonant la família per evitar que els perjudiqui la seva possible detenció per l'assassinat que ha comès, del qual li'n queda una cicatriu que pareix que serà difícil d'esborrar. Tant el comiat de Tom, compartit significativament amb la seva mare, com l'esperançadora conclusió final d'aquesta (semblant a la que fa Kirby York [John Wayne] a *Fort Apache*), posen de nou de manifest la gran preocupació del film pels desordres socials i per la desintegració familiar, tancant amb un punt i seguit una de les obres més recomanables de la llarga llista que ens va deixar John Ford. 🎬