

## CONTRASTES ENTRE LA NARRACIÓN FÍLMICA Y LA LITERARIA: *THE PEARL* DE JOHN STEINBECK

Jesús David Robles Martín\*

### ABSTRACT

This research develops a comparative analysis between the modes of narration in John Steinbeck's novelette, *The Pearl*, and its film adaptation, carried out by director Emilio Fernández in 1947. Following Robert Stam's conceptual approach to fidelity and film adaptation, I analyze the usage of the figure of the narrator and dialogue, role of music and issues related to cinematicity and focalization.

**KEYWORDS:** Emilio Fernández, film adaptation, John Steinbeck, *The Pearl*.

### RESUMEN

Esta investigación lleva a cabo un análisis comparado entre los modos narrativos presentes en la novela de John Steinbeck, *La Perla*, y su versión cinematográfica, que dirigió Emilio Fernández en 1947. Basándome en el concepto de fidelidad en relación con la adaptación cinematográfica de Robert Stam, analizo el uso de la figura del narrador y del diálogo, el rol de la música, y cuestiones sobre qué es lo cinematográfico y la focalización.

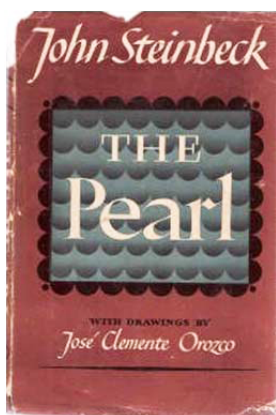
**PALABRAS CLAVE:** Emilio Fernández, adaptación fílmica, John Steinbeck, *The Pearl*.

Un componente importante en el debate que rodea la adaptación cinematográfica tiene su origen en la superioridad axiomática de la literatura sobre el cine; una superposición que proviene de una tradición prejuiciosa. El cambio de medio narrativo es una variable significativa a tener en cuenta a la hora de entender la adaptación cinematográfica. Este cambio tiene que lidiar con muchísima indeterminación, teniendo en cuenta que el contexto de una novela es extrapolado por el lector a través de las palabras, y el guionista debe decidir cuál es el mejor material para solventar una cuestión tan abstracta. Las decisiones sobre composición, iluminación, edición y fotografía se vuelven importantes durante este problemático proceso. Por ejemplo, el ritmo de la grabación y el entrelazamiento de diferentes espacios—dentro y fuera de escena—se encuentran implícitos en el espíritu de la novela, pero no están escritos explícitamente. También es una opinión generalizada—reflejada particularmente por la famosa crítica de cine Pauline Kael—que el proceso de filmación está subordinado a la esencia del medio (cit. Stam 59).

---

\* Licenciado en Filología Inglesa, actualmente realiza su Máster en Escritura Creativa en la Universidad de Sevilla (jesudarob@gmail.com).

Para muchos el cine está mejor diseñado para abarcar ciertos elementos específicos, como la acción, mientras que es más deficiente que la novela en otros, como el desarrollo de los personajes. En la misma dirección, también hay otra formulación, quizá más satisfactoria, que enfatiza la idea de que cada medio tiene su propia especificidad, y que se fundamenta en los materiales y herramientas disponibles. Estos elementos que diferencian ambos medios y que, a su vez, definen su especificidad, también proveen a la industria del cine todo un espectro de posibilidades que se le ha negado a otros medios: una naturaleza más divergente que permite una fuerte fragmentación, disyunción y, en general, un intertexto mucho más rico. La naturaleza de ambos medios—escrito y audiovisual—también es analizada por Stam en su artículo, al reflexionar sobre cómo ambas son caníbales, se abrazan y se funden con otras formas de arte (cf. Stam 59-62).



John Steinbeck reconocía su preferencia por trabajos literarios largos y reflexionaba sobre las posibles causas de esta atracción; concluyó que eran más apropiados para la exploración de las vicisitudes de la experiencia de los personajes y, por tanto, proveen al lector con el material que sus mentes demandan (Plimpton 192-193) Este razonamiento podría explicar por qué los lectores encuentran un desarrollo profundo desde el punto de vista de los personajes en la narración de *La Perla*.

La visión del mundo de los personajes está presente en la historia desde el principio. Como puede observarse en el siguiente fragmento, Kino es descrito como un hombre primitivo pero sensible; es un hombre romántico que carece de cualquier apego a persecuciones existencialistas:

Kino heard the little splash of morning waves on the beach. It was very good—  
Kino closed his eyes again to listen to his music. (Steinbeck, *La Perla* 3)

Otro de los fragmentos que ilustra cómo los pescadores se desarrollan explícitamente en la narración de esta novela podrían ser esos momentos en los que el lector reconoce que Kino es un hombre de familia. Son cruciales a la hora de entender el estilo de vida y psique de los pescadores, y el narrador es el máximo responsable de aportar esta información al lector:

In Kino's head there was a song now, clear and soft, and if he had been able to speak of it, he would have called it the Song of the Family. [...]  
The Song of the Family came now from behind Kino. And the rhythm of the family song was the grinding stone where Juana worked the corn for the morning cakes. (Steinbeck, *The Pearl* 3, 4)

En ambos casos la novela resalta la visión de Kino sobre la vida familiar a través del sonido. En este sentido, la novela se correlaciona con el uso cinematográfico de la música.

Las canciones en la mente de Kino son parte de la técnica narrativa y ayudan a introducirse dentro de la naturaleza del personaje, de su visión del mundo y de su ideología. Kino escucha la canción de la familia cuando se siente en un “estado mental familiar”, y escucha la canción del mal cuando se siente amenazado. El tributo cinematográfico del director Emilio Fernández capta este objetivo narrativo de forma vaga y concisa, mostrando



Emilio Fernández

el punto de vista del pescador pero enfocándose más en la propia trama; además, el peso del diálogo en la película compite con el peso de la narración en la novela. Los ejemplos citados anteriormente son también un reflejo de esta transición entre la novela y la película, puesto que en la película la introducción al pueblo y la familia es reemplazada y condensada. La versión de Emilio Fernández se detiene más bien en una población preocupada por su medio de vida y, por ende, del estado del mar, más que reflejar el pueblo de pescadores tribales que se describe en la novela.

Incluso uno de los fragmentos de la narración que lidian más explícitamente con la visión del mundo de los habitantes del pueblo se suprime y se altera; la introducción de la novela choca con la narración mucho más directa de la adaptación cinematográfica. Mientras el narrador de la novela está más interesado en la naturaleza de los habitantes y su acercamiento a la historia y a la parábola, el narrador de la película es más consciente del estado de las cosas en términos económicos, como se muestra contrastivamente en estas dos citas:

And because the story has been told so often, it has taken root in every man's mind. And, as with all retold tales that are in people's hearts, there are only good and bad things and black and white things and good and evil things and no in-between anywhere. If this story is a parable, perhaps everyone takes his own meaning from it and reads his own life into it. In any case, they say in the town that [...]" (Steinbeck, *The Pearl* 1)

They say that the ocean had been angry for six days, and the people cut off from the harvest of the sea were anxious and angry (Fernández 1:35)

Al aplicar las reflexiones de Robert Stam sobre el problema de narrar según el punto de vista, surgen varios conceptos que podrían ayudar al espectador a entender el posible razonamiento y lecturas detrás de este fenómeno. Resalta la importancia de tener en cuenta la conversión de letra escrita a adaptación cinematográfica; el movimiento de un medio a otro no solo provee de nuevas herramientas para narrar una trama, sino que también da una nueva dimensión a lo que es preferible; ciertamente, expone la cuestión sobre qué es cinemático y qué no (cf. Stam 56).

Por un lado, está el problema de qué es significativo en una película en particular. Robert Stam provee a sus lectores con una lista de acercamientos potenciales al problema de discernir si términos como “cinematográfico” son reales. También se centra en qué herramientas son cinematográficas y cuáles no. Podemos inferir de su análisis que elementos demasiado reflexivos o que amenazan la ilusión fílmica no pueden considerarse cuando se adaptan trabajos escritos en los primeros tiempos de la producción audiovisual. En la misma línea, podría decirse que la adaptación cinematográfica ha sufrido un proceso de convencionalismo comercial por el que la novela se adapta de tal forma que sea más apropiada según la moda del medio de producción (cf. Stam 73), y *La Perla* no fue capaz de evitar este proceso. Probablemente, tanto la narración de la novela como la reiterativa exploración del marco mental de los pescadores fuesen de demasiado nivel, demasiado reflexivas y, de alguna forma, demasiado apabullantes en la adaptación fílmica; por tanto, se suprimieron.

Por otro lado, existe el problema de la diferencia de medios de expresión. En un marco audiovisual, los elementos se muestran más que se narran. La falta de un narrador introduciendo continuamente al espectador en la mente de los pescadores deja al director en una posición difícil. Considerando la dificultad de la tarea de mostrar ideas abstractas como la vida familiar o el punto de vista primitivo, el método obvio para compensar la falta de narrador es a través de diálogos y técnica audiovisual. El diálogo prevalece en la adaptación cinematográfica y provee lo que el narrador de la novela transmite. Esto ocurre de manera vaga, aunque es la herramienta a mano más directa, aunque no la única: el cine se vale de

música, transiciones, edición, distintos tipos de filmación y otros artificios. Estos nuevos medios técnicos que acompañan al guión, junto a variaciones de la trama y de los personajes, pueden cambiar completamente el significado expresado en el texto original. Todo esto inclina el flujo de la narración fílmica hacia otros elementos que no están relacionados con la visión del mundo de los pescadores de la narración escrita.



La palabra escrita transmite una variedad de elementos que no son fácilmente mostrables en el medio audiovisual. A veces los personajes de una película no necesitan hablar, puesto que el cine se basa en la diversa técnica cinematográfica y esto facilita que los directores supriman algunos elementos narrativos para hacer frente a esta transición. Sin embargo, la narración de la novela está en su mayoría basada en la descripción de circunstancias y detalles, como puede observarse en la siguiente cita:

[...] So lovely it was, so soft, and its own music came from it—its music of promise and delight, its guarantee of the future, of comfort, of security. Its warm lucence promised a poultice against illness and a wall against insult. It

closed a door on hunger. And as he stared at it Kino's eyes softened and his face relaxed. (38)

La interpretación que da Kino a la perla se transmite al lector mediante lo que él siente cuando la mira; lo que describe los sentimientos de Kino sobre la perla es su “warm lucense,” (Steinbeck, *The Pearl* 38), suavidad y música. El director tiene que interpretar y traducir esta descripción en medios cinematográficos como, por ejemplo, composición, iluminación, edición o banda sonora. Cualquier decisión deriva en una transmutación y transformación de la adaptación cinematográfica. No es difícil llegar a la conclusión de que para el director la solución potencial es evitar los aspectos más abstractos y complejos, centrarse en elementos visuales y crear diálogos que puedan transmitir, aunque sea parcialmente, el significado correspondiente. Un ejemplo ilustrativo para esto puede encontrarse en la sección de la película entre los minutos 34:56 y 35:43. Los diálogos describen la visión que tiene Kino de su esposa, además de proporcionar algunas ironías trágicas sobre su viaje alegórico; mientras que en la novela la relación con su esposa se retrata mediante medios tan variados como canciones, pensamientos o atmósfera, como puede observarse en la siguiente cita:

Juana's eyes were open too. Kino could never remember seeing them closed when he awakened. Her dark eyes made little reflected stars. She was looking at him as she was always looking at him when he awakened. (3)

Steinbeck sugiere en una de las cartas recogida por Plimpton en *Writers at Work* que no hay espacio en un relato para indagar en el espíritu de los personajes; tiende a pensar que existen unos medios más adecuados que otros para la exploración de personajes. Por



John Steinbeck

ejemplo, el espacio más reducido de un relato impele al escritor a concentrarse en otros aspectos, como la trama en sí misma (cf. Plimpton 192-193). En este sentido, podemos establecer un paralelismo entre el relato literario y el cine, puesto que ambos tienen fronteras espaciales y temporales que los limitan más que a la novela. Esto lleva a la conclusión de que la adaptación cinematográfica necesita medios directos y rápidos

para transmitir lo que en una novela puede hacerse con mucha más libertad. El narrador no sólo tiene una presencia significativa en la novela, sino que también tiene la libertad de explicar diversos aspectos, como instintos y puntos de vista; sin embargo, en el cine existe una necesidad de condensación que precisa de otras herramientas como el diálogo o la composición. Ésta puede ser una de las razones para la hegemonía del diálogo. En cualquier caso, Stam defiende que “tanto la literatura como el cine se caracterizan por su naturaleza caníbal y sintética; abrazan y transforman otras formas de arte para generar así nuevas

tendencias” (Stam 61-62). Es más, tomando este canibalismo como impulso, podría decirse que existe la posibilidad de que lo pictórico y, más concretamente, el impresionismo, influenciasen al cine debido a la casi supresión del narrador.

Para concluir con esta reflexión sobre el hecho de que el punto de vista que tienen los pescadores del mundo se obliteró en favor de un acercamiento más dialéctico en la película, es importante prestar atención al problema de la focalización. Robert Stam declara que una de las posibles conmutaciones que se puede dar durante la adaptación de un trabajo escrito es el cambio en el punto de vista y focalización (cf. 72). ¿Qué perspectiva presenta la narración? y ¿Quién narra la historia? son preguntas que parecen fáciles de contestar y, sin embargo, pueden cambiar completamente la dirección que toma la posterior adaptación al cine. En el caso de *La Perla*, la película cambia ligeramente la focalización. Mientras que la novela se centra en la visión que tienen los personajes del mundo y ello se convierte en un elemento esencial a la hora de establecer la alegoría: “Even if an spiritual journey (the search for salvation) and a physical one (the search for freedom) can be seen in the novel, the real, third journey taken by Kino is not that of the medieval allegories—Kino travels from a state of grace into misery, and the real allegoric journey starts at the end of the novel (Morris 493-494), la película se centra en la trama como tal, distanciándose de los personajes. Esta característica no sólo afecta a la adaptación cinematográfica en cuanto a la exploración de la mente de los habitantes del pueblo, sino que también hace que la obra pierda su sentido alegórico. Una alegoría se basa en el viaje de un personaje concreto desde un estado de oscuridad hacia la luz, desde el pecado hacia la pureza, desde el mal hacia el bien: Sin la descripción del espíritu del personaje es imposible entender este tipo de viaje.

En resumen, la supresión de la mayor parte de la narración que está relacionada con la psique de los pescadores se debe a un cambio de medio. La naturaleza de la producción audiovisual y las nuevas herramientas y posibilidades de la técnica cinematográfica facilitan la comprensión del razonamiento detrás de cada una de las decisiones tomadas por Emilio Fernández. Además de esto, Stam defiende que tanto la cuestión sobre qué es cinematográfico y el problema del espacio tornan en algo casi imposible el ser fiel a la fuente original (cf. 74).

#### *Obras citadas*

- Fernández, Emilio, dir. *The Pearl*. Perf. Pedro Armendáriz, María Elena Marqués, Fernando Wagner y Charles Rooner. Águila Films, RKO Radio Pictures y Film Asociados México-Americanos, 1947. Film.
- Morris, Harry. “*The Pearl*: Realism and Allegory.” *The English Journal* 52.7 (October 1963): 487-495, 505.
- Plimpton, George, y Francine du Plessix Gray, eds. “John Steinbeck.” *Writers at Work: The Paris Review Interviews*. Middlesex: Penguin, 1977. 179-207.
- Stam, Robert. “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation.” *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. 54-76.
- Steinbeck, John. *The Pearl and The Red Pony*. Middlesex: Penguin, 1985.