

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

EVALUACIÓN DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO DE LA PELÍCULA: *LA PERLA*
DE EMILIO FERNÁNDEZ PARA SU POSIBLE APLICACIÓN EN LAS NUEVAS
PRODUCCIONES MEXICANAS

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA:

ALDO CASTRO CORTÉS

DIRECTOR:

DR. JOSÉ ALEJANDRO MONTES VÁZQUEZ

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE DE 2024.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Dedico esta tesis a todas aquellas personas que creyeron en mí:
mis padres, mis hermanos y mis amigos,
incluso a los que ya no están.

Agradecimientos

Agradezco a mis padres, Héctor Castro Bernal y Consuelo Cortés González; a mis hermanos, Héctor y Gerardo; a mis sobrinos, Héctor, Bárbara y Emiliana.

También a mis amigos que siempre estuvieron ahí: Ramón Castillo, Rosalín Páez, Michelle Barreno y René Arreola.

Además, quiero agradecerle a Gabriela Cruz Flores, porque gracias a ella pude seguir adelante con esta tesis en los momentos en los que nadie más comprendía lo abrumador que eran ciertos días y también, porque me brindó varias ideas para la creación de algunos temas de este escrito.

A mi director de tesis: Dr. Alejandro Montes, porque siempre me apoyó y guió mis pasos. También a mis sinodales: Dra. Araceli Eudave, Dr. José Vilchis, Dr. Joaquín Guerrero y a mis maestros: Ricardo Buil, Silvia Reséndiz, Cutberto Díaz, Rocio Morales y Leonel Zanotelli.

Y por último, pero no menos importante, a la música que me acompañó a lo largo de esta tesis: Pxndx, División minúscula, Allison, Finde, Tolidos, Disidente, Thermo, CHDKF, Cuatro y medio, Tungas, José Madero, Kill Aniston, Aurum, Qbo, Insite, Barney Gombo, Javier Blake, Beta, Hugo Segovia, Hummersqueal, Erik Canales, Antonio Niram, Kar accidents, Masappan, Buen viaje, Andrés Canalla, Gufí, Diez veces yo, Chetes, Celofán, Effy, The real Antonios, Hey básala, Delux, Elli noise, Caverna 1980, Siempre me dejas, Canseco, Bengala, Becker, Mamá pulpa, Suprema corte del norte, Taller para niños, Eufemia, Diezell, Serpyants, Six million dollar weirdo, Sex pistols, Elvis Presley, Blink 182, Pierce the veil, Green Day, My chemical romance, System of a down, Escape the fate, The killers, Bring me the horizon, Bullet for my Valentine, AFI, Ill' niño, Linkin park, Papa roach, Slipknot, Black veil brides y Falling in reverse.

Resumen

En la siguiente tesis analizaré el filme “*La perla*” (1947) de Emilio Fernández. Al inicio hablaré del lenguaje cinematográfico en general, en cuyo proceso se citarán ejemplos de la película a analizar. Posteriormente se centrará en el análisis del filme a partir de escenas seleccionadas para destacar los mayores valores de la película, por ejemplo, cuando Kino encuentra la perla, cuando batalla por defenderla y la llegada de Kino y Juana a la comunidad para resaltar la importancia de cada evento seleccionado para el desarrollo de la puesta en escena realizada por el director; Emilio Fernández, y el director de fotografía; Gabriel Figueroa.

Luego el análisis se centrará en la obra narrativa comparada con el filme, iniciando por definir lo que es una adaptación y qué elementos se deben conservar para que una obra sea fiel a su material origen. Además, señalaré qué tipo de adaptación se realizó en *La perla*, dentro de las ramas de las distintas adaptaciones que existen.

Después hablaré de la musicalización del filme, los aspectos que la banda sonora oculta al espectador al balancear el sonido, el silencio y la música, porque el sonido cuenta una historia de fondo que muchas veces pasa desapercibida.

También, puntualizaré la gramática del cine desde su comienzo hasta la modernidad. De manera posterior mencionaré los inventos creados para llevar a cabo el séptimo arte en la actualidad para sacarle el mayor provecho de cada toma y de esta manera buscar una manera en la que el cine pueda seguir evolucionando con el paso de los años.

La perla es un filme que aún tiene cosas rescatables en cuanto a la dirección, porque demuestra que siempre se puede sacar un mayor provecho las técnicas cinematográficas, como el *Close up*, el primer plano y el plano general, que si bien llevan años existiendo aún dan de qué hablar, por lo que se pueden utilizar en un nuevo producto del cine mexicano porque aún aporta los valores de qué se podría hacer para resaltar aún más el entorno, a los personajes y a las diferentes situaciones que podrían llegar a ocurrir, además de que es algo que esta presente en la carrera de Emilio Fernández.

Palabras clave: Lenguaje cinematográfico, *La perla*, adaptación, técnicas, gramática.

Índice

Resumen.....	
Índice.....	
Introducción.....	1
1 ¿Qué es el lenguaje cinematográfico?.....	5
1.1 El lenguaje cinematográfico y los problemas en <i>La perla</i>	5
1.2 Técnicas básicas del lenguaje cinematográfico y en en <i>La perla</i>	20
1.3 Recursos del lenguaje cinematográfico más utilizados en <i>La perla</i>	30
2 La historia escrita en papel.....	54
2.1 ¿Cómo se define una adaptación?.....	54
2.2 La historia presentada en el libro de John Steinbeck.....	62
2.3 <i>La perla</i> y su musicalización.....	74
3 El uso de las técnicas de <i>La perla</i> en la actualidad y algunas técnicas modernas dentro del lenguaje cinematográfico.....	81
Conclusiones.....	92
Bibliografía y cibergrafía.....	97

Introducción

El objetivo principal de esta tesis es analizar las técnicas filmicas utilizadas en *La perla* de Emilio Fernández, publicada en 1947, basada en la historia creada por John Steinbeck; se busca que por medio de la base del filme se pueda crear una película actual en el cine mexicano. Sin embargo, no pretendo hacer un *remake* de dicha obra, sólo trataré de aprovechar sus aciertos para que puedan ser aplicados en la actualidad.

A partir del análisis de la forma filmica, se espera obtener algunos objetivos particulares, los cuales son: analizar el lenguaje cinematográfico en *La perla* para su posible aplicación dentro una nueva producción mexicana; también se busca hacer una distinción entre lo que aún funciona de lo que ya no, hablando de ideologías o el estilo de dirección de Emilio Fernández; asimismo pretendo recorrer las técnicas básicas del lenguaje cinematográfico para obtener una distinción de los encuadres que empleó el director para reproducirlas de la mejor manera en la actualidad.

Planteo como hipótesis que la visión que demostró el director Emilio Fernández en *La perla* puede ser aplicada para los filmes de la actualidad, si son utilizados de la mejor manera y también para innovar con las técnicas usadas para ir más allá del límite. Asimismo, pretendo hacer un repaso general a través de la historia del cine para tener los conceptos necesarios para dicho estudio, los cuales aplicaré en *La perla* para saber qué elementos se pueden apreciar dentro de la película. Razón por la que se utilizarán algunos tecnicismos al momento de abordar el tema del lenguaje cinematográfico porque se busca que la persona que lea el texto se introduzca a ese ámbito y no llegue a textos más avanzados sin saber nada.

Por lo anterior se hace la tesis con el objetivo de incentivar a las personas a que se introduzcan al mundo del cine visto desde una perspectiva técnica, por lo que se empieza de cero, pero no se plasma la historia del cine como tal, sino que se enfoca en el filme de *La perla* para demostrar por medio de ella los ejemplos de lo que se está viendo y así sea más fácil relacionar las técnicas mientras se ve el filme. Fundamento que sirve para hablar de *La perla* debido a que no suele ser vista de este modo ante los demás filmes de Emilio Fernández,

por lo que crea la necesidad de hablar de ello de manera más concreta, ya que por algo ganó distintos premios a lo largo de tres años.

También haré una lista de las técnicas básicas con su definición para entender su uso dentro del filme de *La perla*. Es necesario conocer estas técnicas cinematográficas para poder reconocer lo que se está viendo en otras películas o incluso en las que se piense crear en el futuro. En contraste con lo anterior, no será necesario plasmar la historia del cine, ya que es conocida y se ha escrito mucho sobre ello.

Al mismo tiempo, en este escrito se buscará poner la definición de dichas técnicas del lenguaje cinematográfico, por ser conceptos creados dentro de la industria desde hace mucho tiempo. Citaré ejemplos de *La perla* mientras hablo de los elementos del lenguaje cinematográfico para ejemplificarlos, sin embargo, en páginas posteriores volveré a hablar de manera más específica de cada uno de ellos.

Habría que decir también que citaré el guion original de la película para poder resaltar la importancia de la narrativa dentro del guion; un punto que está ligado con el estudio de la adaptación. Resalta a la vista la escritura que se le dio al texto porque se pretendía que nadie lo viera; no obstante, logra transmitir mucho más al abordar lo que sienten los personajes en determinadas escenas, por lo que se vuelve un complemento de la obra audiovisual o por lo menos se vuelve un dato curioso para la historia de la creación de *La perla*.

Sin embargo, tengo que mencionar que no pude encontrar el guion técnico / narrativo de *La perla*, ya que no tuve acceso al material de origen durante mis visitas a la Cineteca Nacional, pero tuve la oportunidad de ver otros materiales que se encuentran dentro del acervo cultural que tiene la institución, por lo que si se tiene alguna duda acerca de los materiales revisados la mejor opción es visitar su Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

Hay que mencionar, además sobre el tipo de visión del director porque utiliza un estilo indigenista por lo que se hablará de la manera en la que la aplicó dentro de *La perla* también se dará peso al apoyo que obtuvo en la fotografía por parte de Gabriel Figueroa; por lo cual se

expondrá en qué consiste dicho estilo, cómo lo aplicó y cómo el extranjero llegó a ver a México a través de la mirada de Emilio Fernández.

Luego hablaré de los distintos tipos de discusiones que existen al momento de abordar el problema de la adaptación y de la fidelidad del mismo guion o de la producción, por lo que buscaré darle un nombre al tipo de adaptación que se realizó para *La perla*, además de anotar el significado y la razón por la que el concepto se puede aplicar para la producción del guion realizado por Emilio Fernández, John Steinbeck y Jackson Wagner; asimismo indicaré el punto en el tiempo de cuando se comenzó a escribir el guion.

Dicho lo anterior, hablaré de la adaptación del libro original, de dónde salió la historia y cómo se hizo dicha colaboración entre el autor estadounidense y el mexicano para poder llevar la historia de *La perla* a la gran pantalla. Con todo lo anterior haré una comparación entre ambos formatos, debido a su importancia dentro del medio por la particular historia que tiene *La perla* fuera de la literatura y del cine.

También mencionaré los elementos musicales que están implicados dentro de un filme, porque son elementos que muchas veces no son tomados en cuenta y haré una discusión sobre sus valores dentro de una obra. Asimismo analizaré, los sonidos ambientales y el uso de la música de *stock*, porque son pistas que dan mucho de qué hablar, a veces hasta más que la misma película, una vez que se ha meditado sobre la misma.

Llegados a este punto reflexionaré de la modernidad como objeto teórico de estudio, iniciando por su gramática filmica para poder entender el trabajo que se ha seguido desarrollando con el paso de los años, desde sus primeros bocetos hasta la actualidad y continuando con el debate sobre si es una gramática que se ha buscado en los lugares erróneos o que quizá sea algo que no es posible hacer, debido a la complicación de traducir imágenes a palabras.

Luego daré los puntos rescatables del filme *La perla*, además de recordar sus orígenes, la explicación de porqué destacaré el uso del *Close up*, del primer plano y del plano general dentro del filme y su posible razón para utilizarlos en una nueva producción audiovisual y así tener una idea general para innovar sobre dichas técnicas. Asimismo, hablaré de la cámara

porque cada vez está en mayor movimiento para así poder lograr nuevas secuencias que antes no eran tan usuales en las producciones.

Teniendo en cuenta los temas que abordaré pienso recurrir a un estilo de análisis más libre. Por lo anterior afirmo que no será un estudio por medio de la focalización, ni de la misma narratología debido a que este tipo de exploración no fue considerado desde un principio.

También trataré el tema de las distintas personas que intervienen al momento de realizar un filme como las encargadas del montaje, del vestuario y de la musicalización, por lo que daré los conceptos de cada uno de ellos. Posteriormente abordaré los distintos tipos de montaje que existen, además de la yuxtaposición de la imagen y la puesta en escena. Mientras que se abordan los anteriores conceptos citaré los diferentes elementos que aparecen dentro de *La perla* fuera y dentro de la cámara.

Todavía cabe señalar que abordaré los distintos tipos de problemas que se pueden presentar dentro de una grabación en exteriores, ya que era la manera en la Emilio Fernández solía priorizar su trabajo, pero no era algo que hiciera más fácil el trabajo de la producción, ni de los actores, no obstante, todos esos elementos se ven reflejados en el filme final, así que se tendrá que hablar de la luz natural y las cosas que no se ven dentro de la película.

No sólo presentaré el trabajo realizado por Emilio Fernández, sino también lo que aportó Gabriel Figueroa, ya que fue una parte fundamental para la realización del filme, además de dar un breve recorrido por las raíces del aprendizaje de Figueroa para poder lograr el estilo fotográfico que llamó la atención de propios y extraños al momento de mostrar su trabajo.

1. ¿Qué es el lenguaje cinematográfico?

1.1 El lenguaje cinematográfico y los problemas en *La perla*

Voy a plantear en un inicio las definiciones de los principales conceptos que usaré a lo largo del escrito, empezando por el principal, ¿qué es el lenguaje cinematográfico? Asimismo, separaré los términos para que sea más sencillo. El lenguaje, según la Real Academia Española es definido como: “Facultad del ser humano de expresarse y comunicarse con los demás a través del sonido articulado o de otros sistemas de signos” (2022). También para la RAE el significado de cinematográfico es: “Perteneiente o relativo al cinematógrafo o a la cinematografía” (2022). Por lo tanto, si unimos ambas definiciones tendríamos que el lenguaje cinematográfico es: Una forma de expresarse de manera artística a través del cine.

[Grau Rebollo afirmó que] una posición intermedia consistiría en sostener que esa misma relación de analogía entre el «lenguaje» del cine y la realidad perceptiva está en parte culturalmente determinada, aunque ello no implique decir que es por completo arbitraria, pues funciona verdaderamente como tal analogía dentro de un entorno cultural preciso; además, la decodificación de las imágenes basadas en esa relación de analogía es fácil y rápidamente aprendida por receptores inexpertos como prueban algunas experiencias antropológicas. (Pérez, 2008: 18)

En opinión de Alexis Racionero menciona que: “El cine es un lenguaje audiovisual del cual han salido otros como la televisión, el videoclip, la publicidad o la video creación. Su origen parte de la fotografía. El cine, técnicamente, equivale a una cadencia de 24 fotogramas por segundo. La magia o ilusión óptica cinematográfica culmina la aspiración, iniciada en el Renacimiento, de conseguir proyectar una ventana de nuestra realidad.” (Racionero, 2008: 9)

Quizá me esté adelantando al decir que el lenguaje cinematográfico no se queda ahí, ya que las técnicas han tenido una gran evolución a lo largo de su existencia, tal como se verá a lo largo de la tesis, por lo que:

El lenguaje filmico es multidimensional o plurisemiótico, es decir que está integrado por una mayor diversidad de códigos que la lengua verbal; tales códigos son de índole verbal y también no verbal, visual y acústica, e incluyen elementos convencionales cuyo empleo hallamos en otros dominios semióticos, desde la arquitectura hasta la comunicación animal, pasando por la kinésica y la proxémica. Dicha pluralidad obliga a hacer un uso flexible del concepto de «lenguaje» y a trabajar desde una perspectiva interdisciplinar. (Pérez, 2008: 19)

De la gramática del lenguaje cinematográfico hablaré más adelante.

El lenguaje cinematográfico tiene muchas teorías detrás de él, las cuales no se dieron en el inicio del cine, sino que se fueron creando a la par con los directores que iban experimentando con sus filmes y que así cimentaron un camino para todos los que llegara a interesarse por el séptimo arte, por lo que el lenguaje cinematográfico creció con el paso de los años por medio de las herramientas y tecnología que se iba desarrollando:

Sugiere que el aparato cinematográfico no solo imita el idealismo platónico en relación con el desconocimiento del mundo más allá de su reflejo, sino que confirma la inherentemente prematura o incompleta naturaleza del ser humano al nacer, su falta de coordinación motriz, así como su incapacidad para asegurar su propia supervivencia. Por tanto, el cine ofrece la experiencia protésica de la ontogénesis humana poniendo en escena mediante repeticiones compulsivas el drama de convertirse en «sujeto» (Hagener y Elsaesser, 2015: 112).

Así mismo, es necesario puntualizar que el cine tiene distintas perspectivas desde donde se puede examinar, debido a que genera contenido en múltiples categorías, por lo que la manera de abordarlo depende por completo de quién lo esté analizando para que se ahonde en lo que se quiere inquirir. También hay que considerar que el lenguaje cinematográfico está en constante evolución, por lo que se mencionarán tales avances más adelante. Por lo que pasaré al siguiente punto:

El empleo de la expresión «lenguaje cinematográfico» puede aceptarse como estrategia científica y como metáfora aproximativa, útil sobre todo por su capacidad heurística. Prueba de ello es que la mayoría de los estudios relevantes en el campo de la cinematografía presuponen esa misma relación analógica entre cine y lenguaje, pues abordan el cine desde el punto de vista de disciplinas que, como la teoría de la información y de la comunicación, la retórica, la gramática generativa, el análisis del discurso o la narratología, tienen patentes vínculos con la lingüística (Pérez, 2008: 21).

Una teoría con gran peso fue la del “cine ojo” porque tomaba la cámara como si se tratara de un ojo humano. La idea fue concebida por Dziga Vértov en 1920, quien propuso que el cine podía explicar al mundo a través de un lente y lo evidenció en el filme *El hombre de la cámara* (1929), en el que se exponía esta teoría al seguir a un hombre cargando una cámara y mostrando la visión propia del lente. Dziga Vértov quiere decir que el órgano humano no es tan diferente a un lente porque ambos son un instrumento para capturar la realidad:

Si consideramos el ojo una interfaz entre espectador y película, podemos distinguir entre numerosas configuraciones que dan forma de distintas maneras a la observación y la actividad del ver. Incluso antes de que fueran adoptadas y desarrolladas por el cine, algunas de estas configuraciones ya estaban fijadas culturalmente y bien asentadas en la imaginación popular. El ojo es central, por ejemplo, en numerosos mitos de acción que van del ojo creativo (e interior) de la imaginación romántica al malvado del ojo étnico y cultural (Hagener y Elsaesser, 2015: 107).

De la misma forma la teoría de Dziga Vértrov se abordará más adelante porque tiene un peso importante al momento de hablar de la gramática fílmica, sin embargo por el momento quiero centrarme en el siguiente punto, la secuencia porque es sólo una parte más para que funcione el lenguaje cinematográfico: “A la suma de *planos* que comparten el mismo tiempo de la acción y el mismo espacio o decorado se los denomina *escena*, y su equivalente en la escritura serían las frases separadas por punto seguido. El conjunto de escenas separadas por punto y aparte, que mantienen la misma unidad dramática, en cine reciben el nombre de *secuencia*” (Harari, 2013: 45).

Una obra de teatro se divide en actos y en escenas. Esta división del drama es exigida más por las condiciones escenográficas que por las posibilidades argumentales. En cine, la posibilidad de saltar instantáneamente de un escenario a otro cualquiera, no dio cabida a la división en actos. Desde los comienzos se usó el término "secuencia" para indicar las divisiones más extensas de un film. Una secuencia puede constar de diversas y muy variadas escenas. (Sánchez, 1991: 50)

En realidad, la secuencia no lo es todo en el lenguaje cinematográfico porque sólo es un elemento más, asimismo existen otros aspectos como lo son la comparación de la narrativa y la adaptación al cine, lo cual es importante para la industria cinematográfica, ya que muchas películas se basan en libros; otro aspecto a destacar es la cadena de acciones que hace que cada personaje se mueva dentro del entorno creado por un guionista.

En efecto, la secuencia es importante, pero como ya lo he dicho antes, no lo es todo dentro del lenguaje cinematográfico, por lo que quiero resaltar la existencia de otros elementos importantes dentro del cine como lo son: los planos, las escenas, las transiciones entre escenas, el montaje, la puesta en escena, la iluminación, el audio, la fotografía, los actores, los equipos para rodar y los guiones. Cada uno importante en su propio campo y que

se irán abordando a lo largo de este escrito, aunque de momento sólo serán mencionados porque son fundamentales dentro del cine.

El camino natural para seguir es pasar por el listado anterior, además agrego que estaré hablando de forma común y luego lo ejemplificaré con datos de *La perla* para crear consciencia sobre el tema en general con un apartado particular como lo es el filme por escudriñar; con esto en mente hablaré de los significados de cada uno de ellos, por lo que proseguiré con la parte fundamental de toda producción cinematográfica: el guion. Se puede tener un buen escrito, pero con una selección inadecuada de director, producción o de actores, lo que podría malograr todo el filme. De ser así la casa productora tiene que pensar qué tan viable es la idea presentada de un guion, porque es un producto que se busca vender, a los espectadores o a los patrocinadores privados o públicos; aunque no siempre es así debido a la existencia del cine independiente.

Además, se debe considerar al público al que va dirigido el filme por lo que se tiene que pensar en la clasificación, en la promoción y en los lugares en los que se proyectará: “El cine, en mucha mayor medida que la literatura, necesita instituciones financiadoras, distribuidoras, exhibidoras, pero también evaluadoras y gratificadoras (en forma de premios, promociones, subvenciones, etc.); pero, a la vez, un cine de una excesiva dependencia institucional, al igual que una literatura semejante, puede ser sentido como una traición al arte y, en consecuencia, como un discurso frustrado” (Pérez, 2008: 29).

Pero antes de seguir, ¿qué es un guion? Un guion es un escrito con la historia que por lo regular el público no debe leer, ya que ha sido creado para disfrutarse en la gran pantalla con las transiciones, las escenas, las secuencias y la música. El guion está compuesto por la narrativa, los movimientos y sentimientos que debe representar un actor, los diálogos y los señalamientos técnicos como los encuadres. Existen distintos tipos de guion: el narrativo, técnico y de hierro; sin embargo, en el guion técnico suele aparecer la producción, el plan de rodaje, el tiempo de la postproducción, el montaje y la selección de escenas, que van desde la más fácil hasta la más complicada.

En un guion el escritor plasma todo lo que se quiere ver en una pantalla, en movimiento

continuo y con las personas imaginadas que le darán vida a los personajes creados, pero también debe tener en cuenta las limitaciones técnicas de efectos especiales o las restricciones de presupuesto de la casa productora.

El guionista hace que las palabras y las ideas cobren vida más allá del papel en el que están escritas, por ello agrega señalamientos para alguna escena importante, con el fin de hacer sentir distintas emociones al público que haya simpatizado con sus personajes porque los seguirá hasta el final del filme y que puede quedar o no satisfecho con el resultado de la película. En algunos casos estas historias pueden ser una idea original creada de manera exclusiva para el cine o también pueden venir de la adaptación de alguna obra literaria.

El guion narrativo, visto de manera técnica, es un libreto con diálogos de cada uno de los personajes y con las acotaciones de lo que el actor interpretará, donde se indica el entorno donde se encuentran los personajes y hay una descripción de lo que ocurre en escena.

[Es] una descripción detallada de lo que sucede en tu película y lo que dicen tus personajes. Los diálogos son muy detallados y los actores memorizan sus líneas y las dicen frente a las cámaras como si nunca las hubieran leído y solo hubieran pensado en ellas. Pero algunos guiones pueden dejar algunos detalles abiertos a la interpretación. Al igual que cuando sigues esa receta para un pastel, pero mientras lo haces, decides agregar uno o dos ingredientes que crees que pueden darle un mejor sabor a tu pastel. Eso es lo que haría el director en el set después de leer el guión y adaptarlo a su propia visión o adaptarlo a determinadas circunstancias que el guión no tuvo en cuenta (Agudo, 2020).

En segunda instancia, un guionista tiene muchas connotaciones, debido a que no se le suele mencionar tanto, sin embargo, es una pieza primordial para que la máquina comience a funcionar porque utiliza narrativa y la temporalidad del texto que ayudará a la realización del filme como tal. La verdad es que los guionistas son una parte fundamental en la creación de las distintas producciones que se pueden ver en el cine.

La película que analizaré en este trabajo es *La Perla* (1947) cuyo guion fue escrito y desarrollado por John Steinbeck, Emilio Fernández y fueron acompañados en unas páginas por Jackson Wagner, posterior a la escritura del guion le secundo su obra homónima escrita en solitario por John Steinbeck; ellos se encargaron de imaginar la historia dentro del guion técnico/narrativo para poder realizar la película que querían ver en el cine, sin las presiones de

una casa productora. Las razones para que John Steinbeck decidiera escribir un guion y crear una película fuera de Hollywood se debió a que no podía estar tan inmiscuido en el trato que se le daría a su historia, mucho menos de lo que ocurre dentro de la producción y postproducción del filme.

Los desencuentros se dieron desde el principio. El desconocimiento de ambas partes permitió que la escalada llegara hasta que, en esta lucha de poder de la autoría, llevaría al cine a perder, dado que era un juguete de feria (sin el prestigio requerido entre las élites intelectuales, sobre todo) que sólo servía para hacer dinero fácil y rápido. Aunque, según los escritores, los productores veían a la literatura como una simple fuente de anécdotas para soporte de sus narraciones visuales, así fueran torpes y balbuceantes. (Las excepciones, dice el lugar común, que no por común menos verdadero: confirmaban la regla) (Berceni, 2019: 27).

En particular con el caso de *La Perla* el autor estadounidense pensó que quería llevar la historia como él la quería ver en el cine, pero no tenía una idea clara de quién la podría dirigir o de qué hablaría, de esta manera se comenzó a gestar el concepto que se consolidó cuando el escritor escuchó la leyenda de la perla, después de algún tiempo, al conocer a Emilio Fernández imaginó que él era el indicado para crear el proyecto debido a su visión indigenista porque quedaba bien con la película que quería realizar.

Por otro lado, dejando de lado lo ocurrido con *La perla*, al menos de momento, escribiré sobre lo que hace un productor porque es el encargado de buscar al director, también a un director de fotografía para acompañar los encuadres que se harán más adelante. Para comprender mejor hay que mencionar que un productor es la persona que se quedará durante todo el proceso creativo, de la selección inicial del equipo y hasta el final de la película.

[Es] una persona que está presente en cada una de las operaciones de la película y su control abarca desde el planteamiento inicial de la misma hasta la organización del estreno y la exportación. Debe estudiarlo todo: la idea que general el filme, la elección del responsable artístico (el director), la contratación de los actores que han de interpretarlo, la confección global del reparto, los presupuestos del rodaje, la supervisión de la publicidad (Barbáchano, 1974: 89).

En adición a esto, el productor es el encargado de llevar el plan de rodaje porque de esta manera puede tener el control de todo lo que el equipo realizará, también tiene el guion que

ayudará a imaginar el tipo de encuadre que se piensa hacer para la escena: “El *plan de rodaje* es una de las principales responsabilidades del productor de todo filme. Se elabora basándose en el GT (guion técnico) que realizó previamente el director, que incluye un listado con los planos que se rodarán en cada escenario; estos planos se filmarán en bloque, ahorrando así tiempo y dinero de la producción” (Harari, 2013: 158). Cabe destacar que la producción tiene diferentes niveles, los cuales son: empresarial, gerencial y operativo, cada uno con sus actividades y equipos a su mando.

En el caso concreto de *La Perla* la casa productora fue RKO Pictures, con permiso para grabar en Baja California, México. El productor de la película fue Oscar Dancigers quien estuvo presente en la revisión del trabajo que se estaba haciendo para el filme.

En relación con el siguiente punto se puede hacer la pregunta: ¿Qué es un director? Es la persona que lee el guion y mientras lo hace va imaginando las imágenes que puede ir creando por medio de encuadres y tomas, y puede diferenciar entre las escenas que son las más complicadas de las más sencillas. El director debe tener la suficiente perspectiva para reconocer lo que puede hacer con el guion técnico, además de que agrega su propio estilo y visión del mundo para compartirla con el público.

En concreto, en el sentido técnico el director es el encargado de guiar a los actores, del montaje que se hará, la puesta en escena, la selección de las escenas que serán filmadas, el que revisará que todo esté saliendo bien. Su papel es importante porque debe tomar las decisiones artísticas al instante de grabar, además de que él es quien decide qué escena ya está lista o qué está saliendo mal dentro de la misma para instruir a los actores que participan en ella y así lograr el mejor trabajo posible.

Se puede decir que el director es definido como el que: “coordina y dirige la preparación, rodaje y montaje de una producción cinematográfica. En este sentido, el director es el último responsable del resultado artístico de la filmación. Por tanto, a él le corresponden, en última instancia, la mayoría de [las] decisiones técnicas y creativas que se dan durante ese proceso” (Treintaycincomm, 2020).

Al mismo tiempo el trabajo del director es pensar en cómo hacer las distintas tomas que aparecerán en la película, por lo que tiene que prepararse con tiempo porque debe de elegir con cuidado el enfoque que tendrá su visión de la historia que le contará al mundo:

Una vez decidido el encuadre, la tarea del director es seleccionar y ordenar las distintas unidades (los planos) en secuencias, es decir, llevar a cabo el «montaje». [...] [Según] Eisenstein el plano es una célula y como organismo vivo es una parte independiente que, sin embargo, cumple con una función específica dentro de un conjunto mayor: «El plano no es, en absoluto, un *elemento* del montaje. El plano es una célula del montaje [...]». ¿Qué caracteriza entonces el montaje y, en consecuencia, su embrión, el plano? El choque. El choque entre dos fragmentos cercanos. Siguiendo la idea del choque como característica fundamental de la relación entre planos. (Hagener y Elsaesser, 2015, pp: 38-39)

Pongamos por caso a Emilio “El Indio” Fernández quien fue el encargado de mostrar su visión de la historia de John Steinbeck porque tuvo el mayor peso en su creación ya que participó en el guion, así es como pudo realizar la película como él quería, debido a que el autor se encontraba en otro lado en el momento de filmación de *La Perla*, por lo que se lo dejó en sus manos. Fernández se caracterizaba por mostrar los elementos más indigenistas que pudiera para resaltar la belleza del país por medio de su lente, era un talento que él tenía y que le gustaba mostrar en la gran pantalla. “[Para John Steinbeck no era sólo compartir] un mito narrado por un pueblo al escritor, sino una mitología personal y creativa. El novelista le dio toda la confianza al director y cuando el rodaje estaba en marcha, lo dejó para que hiciera su película, mientras él regresaba a Nueva York. Las imágenes verbales ahora serían transformadas por El Indio en imágenes visuales” (Berceni, 2013: 83),

Además, del director del filme está el director de fotografía, quien se encarga de una parte de la composición de la selección de encuadres por medio de la fotografía para el uso de diferentes tomas, también decide el mayor uso del ambiente que puede tener el filme en el que puede agregar o quitar objetos naturales de la misma fotografía, asimismo elige las luces para resaltar algún elemento. El director de fotografía es: “uno de los principales colaboradores del director. Junto a él, puede llegar a decidir los emplazamientos de cámara, y la estética de la película en cuanto a colores y contraste. Obviamente, cada colaboración es diferente, y depende también de cada director o directora” (Pérez, 2021).

Sirva de ejemplo a Gabriel Figueroa, quien fue elegido para la fotografía de *La perla*, debido a que ya había trabajado muy bien con el Indio Fernández antiguas producciones. Figueroa llevó más lejos la visión de Emilio Fernández al mostrar una buena fotografía y pasarlos a una buena toma, además de agregar elementos ambientales para crear la atmósfera requerida para las escenas: “Figueroa coloca elementos clave en puntos muy cercanos a los puntos de interés lo que crea en las imágenes una sensación de tensión presente en casi todos sus fotogramas” (Sánchez, 2002: 123).

A pesar de que el trabajo de Gabriel Figueroa, en la fotografía, es bueno, no se puede evitar traer a discusión el tipo de personalidad que tenía Emilio Fernández al dirigir una película porque la quería hacer suya; claro que estaba abierto a opiniones y apoyos de sus colaboradores, sin embargo, eso no quitaba que él llevara la última palabra en cuanto a lo que quería ver:

Emilio Fernández se impone: tenía la visualización de cada toma desde el guión, y la fotografía solía ceñirse a ella con la lógica colaboración de Figueroa en la composición del encuadre y la iluminación. El estilo venía de una tradición que se podría remontar a los grandes maestros de la pintura del claroscuro muy de la escuela expresionista a través del tamiz de Eduard Tissé, Gregg Tolán y Jack Draper. Una de las influencias pictóricas que se ven en *La Perla* es la de José Clemente Orozco (Berceni, 2013: 99).

En particular se tiene que resaltar el trabajo de Gabriel Figueroa en la fotografía por sus aportaciones al hacer que la película se viera de la mejor manera posible, por lo cual el filme fuera galardonado con distintos premios como lo son: una mención *ex aequo* en el Festival de Venecia y la mejor contribución cinematográfica, a la fotografía y a la actuación masculina en 1947, por mencionar algunos. La maestría de Gabriel Figueroa como fotógrafo la obtuvo porque estudió con los mejores muralistas para crear su propio trabajo; además tuvo grandes inspiraciones para realizar su labor: “Figueroa estudia a los muralistas, recrea escenas y atmósferas usuales de José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, le interesan sus ideas alegóricas y míticas de la vida nacional y se dedica, en la década de los cuarentas, a hacer homenaje a la pintura desde el cine” (Sánchez, 2002: 11).

Otro elemento esencial del cine son los actores, pero en sí ¿qué es la actuación? Es una expresión artística del cuerpo para manifestar con movimientos lo que una escena requiere. Los primeros actores del cine provienen del teatro, pero tuvieron que modificar sus gestos y ademanes para actuar en el cine. En un principio era común el uso de expresiones exageradas dentro del teatro, pero en el cine no deben de ser tan marcadas al hacerlas más *ad hoc*, porque la cámara no está lejos del intérprete; los movimientos corporales para demostrar las distintas emociones que tiene que representar.

Para ser más específicos en el ámbito técnico los actores son personas que repasan un guion, lo memorizan y buscan la manera de darle vida al personaje a través de las instrucciones leídas; sin embargo, durante su discurso lo hacen como si hubieran pensado lo que dicen, además de que acompañan las palabras con su lenguaje corporal. Dicho de otra manera: “asume la responsabilidad de encarnar e interpretar un personaje, interpretar la historia que se cuenta y actuar ante el público o la cámara para dar vida a las palabras escritas. Desde la formación en diversos estilos de interpretación (como Stanislavski) hasta el aprendizaje de distintos acentos y dialectos” (Indeed, 2023).

Ilustremos lo anterior con las actuaciones de Pedro Armendáriz y de María Elena Marqués quienes le dieron vida a Kino y a Juana en *La perla*, ellos interpretaron a una familia de pescadores humildes que tenían a un bebé, pero las condiciones del mar no eran las mejores para pescar sin arriesgar su vida, razón por lo que la comida faltaba dentro de la comunidad, así que deben encontrar una manera para subsistir. De este modo los actores obtienen sus motivaciones para representar quiénes son y porqué lo hacen. Destaco el hecho de que con su interpretación de Kino, Pedro Armendáriz ganó un premio a mejor actor masculino.

Sin embargo, no todo era bueno, de vez en cuando había ciertas dificultades con los actores; de manera precisa me refiero a Pedro Armendáriz, ya que era un intérprete que se rehusaba a decir ciertas palabras o a llevar determinado tipo de vestuario, debido a la ideología que tenía, ideas que se reflejaban las costumbres machistas del México de aquellos

años, por lo que era difícil trabajar con ciertos parlamentos o acciones, como le ocurrió al director español Luis Buñuel cuando estaba filmando una película:

Cuando yo rodaba *El bruto*, en 1954, Pedro Armendáriz [...], que se negaba enérgicamente a llevar camisas de manga corta, las cuales, decía, están hechas para los pederastas.

[...] En esta película, mientras es perseguido por unos degolladores de matadero, encuentra a una joven huérfana, le pone la mano en la boca para impedirle gritar y, luego, cuando los perseguidores se alejan, como tiene un cuchillo clavado en la espalda, tiene que decirle:

— Arráncame eso que llevo ahí detrás.

Durante los ensayos, le oí de pronto enfurecerse y gritar: «¡Yo no digo “detrás”!» Temía que el solo uso de la palabra «detrás» fuese fatal para su reputación. Palabra que yo suprimí sin ningún problema (Buñuel, 2001: 250).

Por otra parte, es posible que Emilio Fernández al saber la actitud de Pedro Armendáriz habría hecho todo lo posible para que no se retrasaran las grabaciones del filme; prueba de que conocía su talante era por las películas en las que ya habían trabajado, hasta ese momento, eran: *La isla de la pasión* (1941), *Soy puro mexicano* (1942), *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1945) y *Bugambilia* (1945). En cambio no se llegaron a mencionar problemas con María Elena Marqués como actriz, puede que no los hubiera o no los hayan documentado.

Por lo que se refiere a los siguientes puntos se tiene que hablar del vestuario y, por lo tanto, en la puesta en escena porque se tiene que pensar en qué locaciones se realizará el filme o en qué parte del mundo se adaptará el estudio para realizar dicha obra. El camino por seguir es pensar en la locación en la que se hará la película, porque a partir de esa información se puede crear el vestuario que se utilizará durante todo el proceso de grabación y así adaptarlos a las condiciones en las que se trabajará.

Al conocer la historia de *La Perla* (1947) fue más sencillo pensar en el tipo de vestuario que se requeriría. Se optó por la ropa clara para los hombres y para las mujeres vestidos largos y negros *ad hoc* a la parte de los pueblos que radican en La Paz, Baja California, México. Pedro Armendáriz viste un pantalón blanco, camisa blanca, una tilma y unos huaraches; por su parte María Elena Marqués portaba un vestido negro con líneas de colores en la parte de la falda, un reboso y sin calzado.

En concreto se tiene que hablar de la definición del vestuario debido a la importancia que tiene dentro de una película, porque esto hace que el público se transporte al año en el que está situada la historia, ayuda al contexto dentro de la misma historia y da pequeñas ideas de cómo podría ser ese hipotético escenario, en especial si se sitúa en algún lugar exótico.

El sofisticado traje de un astronauta de la pantalla parece muy diferente a del elegante vestido de corte de la estrella de un filme situado en el siglo XIX, pero ambos cumplen el mismo cometido; ayudan al público a olvidar que está contemplando a un actor y le llevan a creer que está viendo la realidad, ya sea pasada, presente o futura [...] Cuando comenzó el cine sonoro, los micrófonos amplificaban el roce de algunas telas, y los diseñadores empezaron a imponer los tejidos más suaves. Hoy, en los primeros planos de las pantallas gigantes, son muy esenciales los detalles (Platt, 1992: 36).

Avanzando en nuestro razonamiento se pretende proseguir con la puesta en escena, pero ¿qué significa esto? Los espacios de utilería son elementos que revelan rasgos de la personalidad de un personaje, por ejemplo, si su alcoba está tirada hace pensar al público que la persona que vive ahí es un desorganizado o, todo lo contrario, si el cuarto se encuentra limpio, Asimismo, si hay cuadros o pinturas como decorado revelan información del personaje de manera indirecta, también funciona con libros que se puedan encontrar regados en el encuadre. La distribución del espacio, los colores y la utilería no son elementos gratuitos dentro de la escena. Por supuesto que hay que mencionar el ámbito técnico de la puesta en escena, que se montó para que los actores puedan desplazarse en ella o interactuar con ciertos elementos que sean importantes dentro de la trama.

Se llama *mise-en-scène* que en español quiere decir puesta en escena, un término francés que significa «colocar en el escenario». El marco y la cámara también se consideran parte de la *mise-en-scène* de una obra. En el cine, la expresión realmente significa colocarlo en la pantalla, y el director es quién está a cargo de decidir qué va a dónde, cuándo y cómo. En el ámbito académico, [...] se usa a menudo cuando se analiza la apariencia general de una película (Briseño, 2018).

El siguiente ejemplo sirve para mostrar la puesta en escena dentro de *La Perla*; hablando de la casa de los protagonistas que está hecha a mano, no hay paredes sólidas ni muebles; cuentan con los instrumentos para la recolección de ostras, los de la cocina y los protagonistas duermen en el suelo, no hay cama, además de que Juanito tiene su cuna elevada e improvisada

para evitar accidentes con la marea del mar; se quiere demostrar que tienen orígenes humildes y que sólo tienen lo esencial para poder vivir.

Voy a hablar sobre el montaje el cual es clave para que todo funcione ¿Qué es el montaje? Es todo el trabajo que hay detrás de una escena en cuanto a lo que se hará, qué se verá, incluso sobre la estética de lo que se filmará y lo que cada uno de esos elementos significarán para la trama dentro del filme: “Según Eisenstein, el montaje era un choque entre imágenes y significados, afirmando que mediante la superposición de tomas que no tenían continuidad dramática con la acción desarrollada en pantalla, pero con un significado puramente simbólico, generaba una idea y una reflexión en el espectador” (Harari, 2013: 128).

Acorde con lo anterior, el montaje es una parte esencial que le da un espacio a cada una de las cosas que importan dentro de la toma; uno de los primeros en darle un mayor peso al montaje fue Serguei Eisenstein, quien también hizo hincapié en el uso de la yuxtaposición: “de planos mediante montaje da lugar a una imagen total que va más allá de la simple suma de las imágenes parciales, cuyo significado es más bien el “producto” de las partes. Esto que parece complejo viene a significar que las imágenes, los planos, no están aislados, sino que interactúan a través del montaje, construyendo significados conjuntos, y así, dan lugar al todo común” (Moya, 2013). Además de que Eisenstein escribió que el montaje se dividía en cinco partes importantes: *métrico, rítmico, tonal, sobretonal e intelectual*:

Según esta clasificación, el «montaje métrico» era una medida puramente temporal basada en la «duración absoluta del plano». El «montaje rítmico» establecía una relación entre la duración del plano individual y su contenido. [...] Los siguientes dos tipos, el «tonal» y el «sobretonal», están constituidos por movimientos, formas e intensidades dentro del plano. En su explicación sobre el montaje rítmico, Eisenstein se refería al movimiento en sí, el tonal y el sobretonal, en cambio, tienen que ver con «vibraciones», término paraguas que engloba casos específicos de composición de imagen (movimientos que cruzan la pantalla en diagonal), la calidad de la luminosidad y el sombreado, ciertas combinaciones de formas geométricas (elementos punzantes orientados hacia arriba debajo de un arco) y hasta el contenido emocional de un plano. Mientras que el montaje tonal se refiere a las cualidades dominantes de las «vibraciones», a «todas las vibraciones que derivan del plano», el sobretonal, por el contrario, se refiere a elementos marginales o variables del plano (Hagener y Elsaesser, 2015: 40).

En esencia es la manera en que todos los elementos se moverán, jugarán y aparecerán dentro la escena y el tiempo de cada uno de ellos. El montaje va dirigido al tipo de escena que se

grabará con la cámara, porque se ven las distintas formas en las que se puede hacer un encuadre mientras que la historia avanza, además de que su importancia radica en crear cierta intriga en el público: “El montaje representa un ejercicio de selección, ordenamiento y unión de los planos de una película en un orden determinado, que normalmente responde a lo propuesto en el guion; los planos se organizan de acuerdo con un desarrollo lógico y cronológico, según la continuidad dramática” (Harari, 2013: 132).

Del mismo modo Raymond Spottiswoode habló de lo que para él eran los seis tipos de montaje, siendo estos: *primario, simultáneo, rítmico, secundario, implicacional e ideológico*. Sin embargo, él los manejaba con el mismo nivel de importancia y no como lo hacía Eisenstein al mencionar que va desde el más simple hasta el más complicado; aunque el trabajo de Spottiswoode abrió el camino de la escuela del cine documental inglés; por lo que también aportó elementos a la construcción de un género dentro del cine.

Asimismo, se puede dar otra definición de montaje debido a que existe mucha información relacionada al tema, lo anterior es tan sólo la punta del conocimiento; por lo que se puede afirmar que el montaje ha evolucionado con el paso del tiempo y conforme pasan los años más se escribe sobre su importancia dentro de la industria filmica.

Montaje es un término destinado a indicar la naturaleza específica de la obra cinematográfica; como la necesidad o exigencia del espectáculo filmico de estar fraccionado en planos o tomas (*shots*). Es, por lo tanto, un término estético que lejos de referirse a una etapa del proceso creativo, los abarca todos por igual. De este modo, desde el momento en que se comienza a concebir un film en la mente de un cinematografista, y desde el momento en que él redacta el guión técnico en un papel que señala planos o tomas por separado, ya se está creando el montaje de ese film (Sánchez, 1991: 54).

Otro rasgo de la producción de una película son los sonidos y la música que acompañarán al filme; ambos conceptos son diferentes, ya que el primero se centra en los ruidos producidos por los pasos o movimientos del actor o del ambiente en el que se encuentra; éstos se agregan en postproducción: “La banda sonora definitiva de un filme puede ser el resultado de una mezcla de más de 40 grabaciones tomadas por separado” (Platt, 1992, p. 47).

Además, el sonido es un elemento importante dentro de un filme debido a que tiene el poder de darle una mayor dimensión porque: “Por un lado, el sonido da «cuerpo» al cine, le aporta la tercera dimensión [...] porque es un elemento espacial, al contrario que la imagen (Hagener y Elsaesser, 2015: 166)”. Algo que también hace la música debido a que da contraste a las escenas; asimismo en algunas ocasiones se utiliza música ya hecha, de *stock*, no obstante, su uso debe ser vigilado para aplicarla en los momentos indicados:

Ambienta y contextualiza la historia de forma que el espectador se sitúa en el tiempo y lugar donde se desarrolla la trama. Por ejemplo, cuando se trata de una película futurista la música y el sonido se caracterizan por ser electrónicas, de esta forma nos trasladan a una realidad futura. En caso de que sea un viaje al pasado, la música tendrá un sabor de la época que representa o tratará de evocarla. Para situar al espectador en una ciudad o país determinados, se suele recurrir a música e instrumentos típicos del lugar. Mientras que cuando se trata de ambientar un lugar fantástico o inventado, se utilizará un determinado sonido, música o melodía dependiendo de lo que se quiera hacer sentir al espectador (Zaldivar, 2019).

Del mismo modo la música crea su propio entorno en el que se encuentra, pues le da atmósfera a la situación. En *La perla* podría pensarse que la música está limitada a su entorno contemporáneo siguiendo a la música dramática de la época. Sin embargo, se estaría sacando conclusiones demasiado pronto, por lo que se hablará de manera más amplia del uso musical dentro del filme en el capítulo 2.3: “*La perla* y su musicalización”.

Una vez que se han dado todos los conceptos anteriores, se tiene que destacar el tiempo que se usa para poder realizar un filme, porque cada día de grabación cuesta dinero; por lo que se tiene que albergar una buena idea de cuántos días constará la grabación total, además de que se debe considerar el tiempo de la postproducción:

Algunas veces, la disponibilidad de las locaciones establece el orden de filmación, aunque será mejor si se comienza con el rodaje de los exteriores, ya que son más imprevisibles y menos manejables que los interiores (por cuestiones climáticas, mayormente). También se suman los escenarios interiores naturales, ya que, si no son decorados armados en estudio, pueden depender de ciertas limitaciones [...]. Lo mismo se organizará respecto de los actores: coordinar sus días y horarios disponibles, cuándo y dónde citarlos, para no predisponerlos mal si los convocamos erróneamente una mañana temprano y tal vez no filme su escena hasta la tarde o noche. También hay que elaborar el mejor plan respecto de los materiales técnicos alquilados, de forma tal que se aproveche lo más posible su disponibilidad en el rodaje, antes de tener que devolverlos (Harari, 2013: 159).

Todos los procesos para finalizar la creación de una película pueden durar meses o hasta años para que llegue a los espectadores; quienes la disfrutarán del mundo que se creó sin saber todo lo que costó realizarlo: “El espectador figura bien como testigo invisible, bien como invitado y participante virtual en acontecimientos que se desarrollan de forma independiente a él o ella y que, sin embargo, ocurren en un mundo compartido (fuera del cine)” (Hagener y Elsaesser, 2015: 33).

Por consiguiente, todo lo anterior hace referencia a los conceptos que se manejan dentro de una producción cinematográfica y *La perla*; conceptos y análisis del caso particular de la película en cuanto a lo referido en la producción de un filme, porque estarán presentes durante todo el trabajo, por lo anterior se creó la necesidad de hablar de ellos para tener una guía básica.

1.2 Técnicas básicas del lenguaje cinematográfico y en en *La perla*

El siguiente punto servirá para mencionar en cómo se originó el cine, su camino hasta llegar a *La perla* de Emilio Fernández; asimismo se pretende mencionar el origen del cine.

En un principio los hermanos Lumière no vieron su cinematógrafo como un experimento que fuera más allá de un espectáculo, ellos pusieron la cámara en frente de algún lugar y dejaron grabando eventos cotidianos como lo son: la salida de los obreros de una fábrica o un tren llegando a la estación, cosas simples, sin embargo, fue un parteaguas para todo lo que vendría después de esas presentaciones.

Mientras tanto George Méliés se enfocó en llevar más lejos el invento de los hermanos Lumière, por lo que en su inspiración para hacerlo creó, después de varios intentos, lo que se ha considerado la prueba de que el cine podía existir y lo hizo con sus múltiples filmes que consolidó durante toda su vida; a pesar de que no dejó un escrito sobre el camino a seguir dentro del cine es notable que sus experimentos dieron paso a un nuevo arte, a su vez dejó el paso para que muchas personas después de él pudieran crear y escribir sobre ello. Así es como se dio el inicio de algo que crecería con el paso del tiempo, algo que continuó Ewald André Dupont unos años después:

Se descubre luego la movilidad de la cámara. Su revelación tiene lugar en 1925, con la película *Variété*, de Dupont. [...] A partir de entonces, la cámara lo hará todo; acercarse a los objetos o alejarse, recorrerlos horizontalmente o de arriba abajo, pasarse alrededor de ellos... Ciertamente que ni aun así podrá sustituir al montaje de planos heterogéneos, pero, en cambio, rondando una escena el movimiento de la cámara permite sustituir la pluralidad de planos por un solo plano continuo, a lo largo del cual la cámara va adaptando sucesivamente todos los puntos de vista que se desean (García, 1971: 65).

Posteriormente, algunos directores pensaron en cómo podrían inmortalizar sus ideas, así es como crearon sus propios caminos a seguir con diversos filmes para gestar el tipo de cine que querían ver proyectado; de esta manera surgen directores como: D. W. Griffith (1875-1948, creó la secuencia intelectual), Serguéi Eisenstein (1898-1948, es el padre del montaje), Alfred Hitchcock (1899-1980, aplicó mayor intriga a los recursos narrativos de su época), Akira Kurosawa (1910-1998, innovó dentro en el apartado visual de la dirección de filmes), Ingmar Bergman (1918-2007, priorizó lo simbólico sobre lo narrativo), Andréi Tarkovsky (1932-1986, exploró lo no lineal en el cine); por mencionar algunos de ellos.

Los anteriores directores crearon y aprovecharon nuevas técnicas en el uso de cámara para llegar al filme final. Muchas de sus innovaciones siguen presentes dentro del lenguaje cinematográfico, sin embargo, algunas evolucionaron después de su primera aparición; baste como muestra el *close up* que ahora tiene un significado que va más allá en lo simbólico porque puede aparecer unos cuantos segundos y con eso se le da un valor especial al objeto mostrado, pero que fue obteniendo este significado con el paso de los años.

En cuanto al cine André Bazín comenta: “el realismo es siempre una cuestión de estar enraizado no solo en la realidad perceptiva, sino también en una situación social concreta. En otras palabras, el realismo para [...] [André Bazín] no es tanto un estilo que se puede aplicar o un efecto a inducir en el espectador como una actitud o postura que el cineasta adopta ante su material” (Hagener y Elsaesser, 2015: 43).

Regresando a las técnicas básicas del lenguaje cinematográfico es necesario centrarse en lo que se le puede llamar canon, porque son elementos esenciales para entender la producción

cinematográfica; es por ello que hablaré de los distintos tipos de movimientos de cámara y algunas técnicas y accesorios creados para garantizar una mejor toma.

Para continuar, parafrasearé un blog en donde se menciona algunos de los movimientos básicos, los cuales se dividen en movimientos digitales y físicos; estos son: *Zoom* (*zoom in* y *zoom out*), transfoco o *rack focus*; para los movimientos físicos son panorámicas o paneos (la panorámica vertical o *TILT up* o *down*; panorámica horizontal, PAN de reconocimiento, de seguimiento, en barrido o *whip PAN*); *roll*. Movimientos con desplazamiento: *Travellings* o *Truck*, de acercamiento, de alejamiento, de seguimiento, circular; *Steadycam*, grúa, cabeza caliente o movimiento pedestal; *travelling zoom* o efecto vértigo (Guerra, 2022). Son ambiguos al no tener la definición de cada uno de ellos, pueden ser definidos, por lo cual pondré una pequeña lista para que se le entienda su significado:

Plano general: “Es un plano general de una escena completa, conocido como el plano maestro. Dicho plano suele ser el primero en una escena, pues muestra a la audiencia dónde están cada uno de los personajes antes de cortar a una serie de planos sobre el hombro, primeros planos y planos medios de los actores interactuando.

Estas idas y venidas pueden ayudar a la audiencia a conectar con los personajes al mostrar el rostro del sujeto y sus expresiones faciales cambiantes, pero es necesario un buen plano maestro para establecer la escena” (Escobar, O’Meara, 2023).

Plano americano: “En este caso, el encuadre va desde la cabeza hasta justo por debajo de las rodillas. Se denomina “americano” porque surgió en el género del Western, donde se debía mostrar cómo los pistoleros y bandidos desenfundaban sus pistolas” (Holman, Neal, Mellon, Kevin, Stoler, David, Skye, Lane, Skye Ruckus, 2023).

Plano figura: “En el plano figura, también llamado “**plano entero**”, el sujeto ocupa todo el encuadre de la foto, de la cabeza a los pies” (Holman *et al.*, 2023).

Plano medio: “El encuadre va desde la cabeza hasta la cintura de los sujetos. Este plano permite transmitir relaciones interpersonales y da protagonismo a la expresión de las manos. Se utiliza mucho en entrevistas en la televisión” (Holman *et al.*, 2023).

Plano medio corto: “En este tipo de plano, la figura humana se encuadra desde la cabeza hasta debajo del pecho, enfocando al personaje” (Holman *et al.*, 2023).

Primer plano: “El plano se centra en el rostro y cuello del sujeto, y se corta en los hombros. Se utiliza para mostrar las emociones del personaje. Centran la atención del espectador en las expresiones faciales e intensifican la actuación” (Holman *et al.*, 2023).

Primerísimo primer plano: “Encuadre que capta el rostro desde el mentón hasta la cabeza. Es por tanto muy expresivo y se usa para transmitir hasta la expresión facial más mínima. También es conocido como «**plano italiano**»” (Holman *et al.*, 2023).

En este apartado debo abrir un paréntesis en el listado para mencionar una teoría sobre el primer plano, porque tiene más connotaciones: “[Gilled Deleuze afirma que] como había demostrado Balász, el primer plano no arranca su objeto a un conjunto del que formaría parte, del que sería una parte, sino que, y esto es completamente distinto, *lo abstrae de todas las coordinadas espacio-temporales*, es decir, lo eleva al estado de Entidad. El primer plano no es una amplificación; si implica un cambio de dimensión no es un cambio absoluto Mutación del movimiento, que cesa de ser traslación para volverse expresión” (Hagener y Elsaesser, 2015: 81).

Plano detalle: “Permite mostrar objetos, personas o seres vivos de cerca y en detalle. Se utiliza para destacar un elemento en concreto. En ocasiones, un plano detalle puede ser revelador o representar un momento clave en la trama. Se elige entonces de forma consciente que el espectador lo perciba, y forma parte de la narración” (Holman *et al.*, 2023)

Según el ángulo: “El ángulo desde el que se graba, la posición de la cámara y la distancia que hay de la cámara al suelo siempre deben elegirse de forma consciente. Grabar a un sujeto desde arriba o desde abajo puede permitir que el público entienda el estado mental o el poder de un personaje comparado con los demás personajes de la escena” (Holman *et al.*, 2023).

Plano cenital: “Es un plano realizado desde arriba, también llamado “**vista de pájaro**”. Tiene un ángulo de 90 grados, totalmente perpendicular al suelo. Es un plano abierto que puede situar la narrativa audiovisual, como, por ejemplo, una vista de pájaro de la ciudad donde se desarrolla la trama” (Holman *et al.*, 2023).

Plano nadir: “Es el plano contrario al cenital. La cámara se sitúa debajo del sujeto, perpendicular al suelo. Se utiliza a nivel estético para inferir dinamismo a las escenas de acción o aportar dramatismo a una escena” (Holman *et al.*, 2023).

Plano escorzo: “Es un plano común utilizado en las conversaciones entre dos personas. En el plano aparece una persona de espaldas y otra persona que habla de frente, con la cámara en un ángulo de 45°. Es común que se combine, al mostrar conversaciones, con un plano contraplano, que muestra ambas posiciones en el diálogo” (Holman *et al.*, 2023).

Plano perfil: “También llamado “**plano lateral**”, la cámara muestra uno o más personajes de perfil. El espectador observa la escena como una “mosca en la pared”, y el campo de visión puede variar de más abierto a más cerrado, en función de si la cámara se sitúa más lejos o más cerca de los personajes” (Holman *et al.*, 2023).

Plano frontal: “También conocido como “**plano neutro**” o “**plano normal**”. La cámara se coloca frente al sujeto a la altura de sus ojos. Es el plano más utilizado y que el espectador percibe como más fluido y natural” (Holman *et al.*, 2023).

Según el punto de vista: “Esta clasificación diferencia los distintos tipos de plano según quién cuenta la historia y la perspectiva del plano. Algunos planos podrán situar al espectador como un observador externo, como es lo más habitual, introducirlo en la historia o mostrarle distintas formas de ver la trama” (Holman *et al.*, 2023).

Plano objetivo: “Es el plano normal, desde un punto de vista objetivo, en el que la cámara resulta invisible para los personajes. El espectador es un mero observador del contenido audiovisual y no se interfiere en su percepción de los personajes o de los hechos de la trama” (Holman *et al.*, 2023).

Plano subjetivo: “En el plano subjetivo, la cámara nos muestra el punto de vista de un personaje. Hace que el espectador se identifique con el sujeto y vea lo que acontece en primera persona, desde su perspectiva” (Holman *et al.*, 2023).

Plano dorsal: “También llamado “**plano semisubjetivo**”, es el plano que introduce al espectador en la escena y puede mostrar el punto de vista de un personaje. Quizá se muestre parte del cuerpo del personaje, haciendo que el espectador vea a través de sus ojos. Otro

ejemplo es la visión del asesino en las películas de terror, cuando se muestra lo que ve, como a la víctima de espaldas, para intensificar la tensión” (Holman *et al.*, 2023).

Plano contraplano: “Consiste en dos planos combinados desde un punto de vista opuesto. Se utiliza para desarrollar conversaciones con o sin plano escorzo. Se muestra entonces un plano con un personaje haciendo una intervención seguido de un plano con el personaje que responde” (Holman *et al.*, 2023).

Plano múltiple: “También llamado “**pantalla dividida**”, este plano muestra dos o más acciones simultáneas que tienen relación o muestran un contraste entre sí. Puede usarse para contar historias simultáneas a la vez, y es un clásico en las comedias románticas del siglo pasado que mostraban qué hacían los dos personajes principales en yuxtaposición” (Holman *et al.*, 2023).

Zoom: “Magnifican la acción distante, suprimen la percepción de profundidad y estrechan el ángulo de visión” (Bassofia, 2014).

Zoom in: Hacer un acercamiento a una persona u objeto.

Zoom out: Alejar el objeto o persona de la lente de la cámara.

Trasfoco o rack focus: “Es un uso del enfoque que posee un gran valor narrativo para destacar diferentes objetos y actores haciendo uso de las posibilidades de la profundidad de campo. [...] De esta manera, no hace falta mover la cámara para para crear un movimiento dentro de la porción encuadrada” (Historia del cine, 2020).

Panorámicas o paneos: “La panorámica es un movimiento de la cámara sobre su propio eje horizontal. Es decir, de izquierda a derecha, o viceversa. Es un movimiento similar a cuando giramos la cabeza. También se le conoce como PAN, que es como se le llama en inglés. La panorámica nos ayuda a descubrir un espacio en su totalidad, o a seguir una acción o a un personaje. Este tipo de movimiento tiene un gran valor descriptivo y narrativo” (Pérez, 2021).

La panorámica vertical o TILT: “Es cuando la cámara se mueve en vertical, pero sin desplazar el eje. De arriba a abajo, o viceversa” (Pérez, 2021).

TILT up: Es con la cámara vertical y se ve hacia arriba.

TILT down: Con la cámara vertical ve hacia abajo.

Panorámica horizontal PAN: “En el eje horizontal de izquierda a derecha y viceversa. La cámara niega” (Pérez, 2020).

Panorámica horizontal de reconocimiento: “Este movimiento de cámara hace un recorrido despacio para mostrar todos los detalles de la escena” (Castelán, 2021).

Panorámica horizontal de seguimiento: “Es el movimiento de cámara en el que se sigue a un sujeto en movimiento” (Castelán, 2021).

Panorámica horizontal en barrido o whip PAN): “Es un movimiento rápido que da como resultado imágenes borrosas. En este caso, el espectador no logra ver de forma nítida la escena, ya que el objetivo es hacer foco en la siguiente escena” (Castelán, 2021).

Roll: “Es un movimiento en este caso parecido a cuando giramos la cabeza hacia un lado, aproximándola al hombro. Tradicionalmente para hacerlo de forma profesional se ha usado la llamada cabeza caliente, que permite movimientos de PAN, TILT y ROLL. [...] [Con] los estabilizadores electrónicos o gimbal [...]. De hecho, algunos te permiten hacer un movimiento de roll de 360°” (Gianareas, 2020).

Travellings o Truck: “[Es] un desplazamiento de la cámara variando la posición de su eje y que se realiza situando la cámara en una vagoneta que se mueve sobre un carril de hierro o mediante un dispositivo aéreo” (o un camión, como hizo el Sr. Promio)” (Welab Professional Equipment, 2021).

Travellings de seguimiento: “Cuando la cámara sigue al sujeto, nuestro detrás de él, descubriendo y describiendo el entorno al mismo tiempo” (Welab Professional Equipment, 2021).

Travellings circular: “Se realiza describiendo un movimiento circular en torno al objeto” (Welab Professional Equipment, 2021).

Travellings de alejamiento: “Este desplazamiento es contrario al anterior. En este caso el movimiento de la cámara nos sacaría de la trama alejando el plano, de un primer plano a otro más lejano, dando emotividad a la trama” (Villanueva, 2019).

Travellings de acercamiento: “La cámara realiza un movimiento con el cual nos acerca a la escena. O lo que es lo mismo, comienza con un plano lejano para ir acercándose, algo que despierta el interés por la escena que se está grabando” (Villanueva, 2019)

Travelling zoom o efecto vértigo: “Esta técnica consiste en la combinación de un travelling in o out con un Zoom óptico contrario. Es decir, si hacemos un travelling in haremos un zoom óptico Out. El efecto que se produce es que el tamaño del plano se mantiene, pero al cambiar la distancia focal con el Zoom el fondo cambia” (Historia del cine, 2020).

Estas técnicas aún están presentes dentro de la industria y que siguen en uso debido a que evolucionaron con el paso de los años. También cabe aclarar que algunos de los anteriores movimientos son llevados a cabo por una grúa, un carrito, un trípode para que sean ejecutados de la mejor manera o también se puede agregar el uso de algún estabilizador de cámara. Aunque aún faltan algunas técnicas para tener un panorama mayor sobre las estrategias utilizadas en la realización de un filme, con las técnicas que he presentado basta para ilustrar lo básico dentro de los encuadres.

Es probable que el listado anterior parezca demasiado técnico, no obstante, se puede considerar que muchos de los planos y paneos se ven todo el tiempo desde en comerciales hasta en el cine; quizá algunos sean más frecuentes que otros, pero siempre están presentes, por ejemplo, el plano general aparece para mostrar un sitio que es muy grande y para situar al espectador, puede ser desde el aire o desde la perspectiva del personaje en escena.

En *La perla* el plano general es el más mostrado y también se usa para mostrar la belleza de ciertos lugares y de las tomas en las que se resalta la locación escogida para la grabación del filme; otra prueba de esto es cuando Kino se oculta de sus enemigos mientras cuida de los pies de Juana, porque se muestra la escena con un plano general.



Plano general en el que se muestra la costa en la que vive Kino. La perla.

Los distintos tipos de plano se utilizan para resaltar a un personaje. Por ejemplo, el plano americano que sólo muestra la mitad de la persona, a diferencia del plano medio que se corta un poco más arriba de la cintura, dando una sensación de que está más cerca el actor o actriz; en *La perla* se recurre más al uso del plano medio para mostrar a los personajes.

Por otro lado, los paneos son los movimientos que no se quedan estáticos, sino que acompañan al personaje, puede ser con cortes para mostrar otro ángulo de la escena; por lo que siempre se están moviendo a los lados. Los travelling tienen una función similar, lo único que cambia es el tipo de enfoque que se le quiera dar a la toma y si es de arriba a abajo o viceversa. Baste como muestra las escenas de la comunidad de Kino que son expuestas con cierto ángulo para darle un mayor énfasis al origen humilde del lugar donde vive el protagonista con su familia (1:48-2:54).

Acorde con lo anterior, el *close up* son acercamientos a los personajes, por lo regular, tiene un contraste más dramático para la escena, que puede ser divertido o no. Además, este tipo de acercamiento muestra elementos de suma importancia, como ocurre en *La perla* cuando se utiliza el *close up* para enfocar a la perla y mostrar lo perfecto de su forma (21:03-21:07); algo que hace resaltar su valor para el espectador que la ve de un tamaño considerable, lo que destaca su importancia dentro de la trama; también se emplea el *close up* en algunos otros momentos para demostrar la vulnerabilidad de los personajes.



Close up a la perla para demostrar lo importante que será en la vida de Kino. La perla.

Asimismo las técnicas, que mencioné mantendrían entretenido al público que verá el filme y se quedará para observar todo lo mostrado en el encuadre si se les usa de una manera correcta, no obstante se debe tener un mayor manejo de la estructura para que no se vuelva del todo predecible; lo que se busca es mostrar un mundo creado por la fascinación del director y así pasarle su visión de la historia a los demás, por lo que no sólo son movimientos que hacen que todo luzca bien, sino que tiene un trasfondo que va más allá de eso al mostrar con la cámara la belleza del lugar debido a que la primera parte del filme se centra en resaltar lo impresionante de sus paisajes y añade una historia que podría ocurrir en la vida real.

Conviene subrayar que todos estos recursos técnicos no funcionan si no se tiene una base de conocimiento para poder emplearlos de la manera correcta y para no tener al público tratando de adivinar qué es lo que el director quiere decir con su película. Es por ello que la belleza del filme *La perla* radica en esos encuadres simples, pero que están tan bien ejecutados que hace que llamen la atención.

Un punto de máximo interés. Esto nos lleva al mismo asunto básico de todo conjunto bello: la simplicidad. Aunque un cuadro esté compuesto por muchos elementos, todos ellos deberán tender a una misma finalidad o dirección intencional. Con ello se logra simplificar su significado inmediato. Se comprenderá, por lo tanto, que mientras más fugaz sea la permanencia de una toma en la pantalla, más simple habrá de ser su impresión de unidad. En la mayoría de las composiciones deberá existir un punto de atracción que acapare el interés (Sánchez, 1991: 69).

Para concluir, puedo afirmar que el cine es como una gran máquina en donde muchas piezas tienen que estar en su lugar para que pueda funcionar de la mejor manera, por lo que es un proceso lento, pero que si se hace bien se podría obtener una obra maestra. Puede notarse que faltan algunas técnicas complementarias, sin embargo, no fueron agregadas debido a que se hará un mayor hincapié en ellas más adelante.

1.3 Recursos del lenguaje cinematográfico más utilizados en *La perla*

En este apartado hablaré de las técnicas que se utilizaron en *La Perla*, y de los elementos necesarios para deconstruir el filme. Analizaré el trabajo hecho por Emilio Fernández y Gabriel Figueroa debido a que gracias a los dos se llegó al resultado final que se vio en *La perla* en 1947. Uno de los aspectos que se resalta más cuando se habla de Emilio Fernández es que se centraba en mostrar lo indigenista antes que todo lo demás, por esto sus películas tenían un matiz diferente, proporcionado en parte por la fotografía de Figueroa, en cuanto a otros filmes de la época de oro del cine mexicano.

Por lo demás, la propia técnica del cine, mucho antes de resolver sus problemas de aprehensión “completa” de lo real, no tardaría en ser expresiva de la libertad y la omnipotencia del deseo que rige los movimientos oníricos. El montaje, los movimientos de cámara, los primeros planos, la cámara lenta o rápida, los movimientos inversos, los trucos de todas clases, etcétera, darían al espectador una sensación de poder y de libertad, mucho más importante para él que la reproducción mecánica de la vida “tal como es”, con sus sonidos, sus colores y su relieve. Esos datos pueden olvidarse fácilmente en la reconstrucción de un sueño, pero no la evidencia de la libertad con que el inconsciente urde en los sueños, sus fantasías tan a menudo aterradoras. Y en el cine, el espectador mostraría una mucha mayor disposición a aterrizarse por obra de un truco que a indagar la técnica del truco mismo (una técnica, por cierto, nacida más de “casualidades” que de un programa racionalmente establecido para retratar la realidad aparente)” (García, 1974, p. 8).

Cabe destacar, como un paréntesis, que a pesar de estar en una época en lo que se hablaba mucho sobre la revolución mexicana, para Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, no fue de la misma manera porque era un tema que podían dejar de lado para poderse centrar en la historia que querían contar; no pretendían fingir que no existía, sino que fue abordada de un modo diferente en sus proyectos. Algo que en *La perla* no cabía debido a que no tenía sentido en el tema que ellos tenían pensado para el filme, por lo que no apareció en ningún instante; no

obstante como contexto fuera de cámara es un tema que vale la pena tocar aunque sea de manera superficial por la importancia que tuvo para el país.

Abordaré los recursos narrativos y de fotografía en general para así poder realizar el análisis cinematográfico porque me enfocaré en la obra filmica y en la narrativa; por lo tanto ¿en qué consiste un recurso narrativo?: “Las técnicas narrativas son mecanismos a los que el autor recurre para dar forma a su relato. [...] A la hora de enfrentarse a una hoja en blanco con la intención de comenzar a escribir, el autor cuenta con una serie de técnicas narrativas que pueden facilitarle la tarea, o al menos ayudarle a dibujar el esquema que desea seguir en cuanto al narrador, el espacio, el tiempo, la trama o los personajes de su historia. [...] Las técnicas narrativas son los diferentes procedimientos a los que el autor puede recurrir para construir su relato (UNIR, 2021)”.

Con el punto anterior se da a entender que se utilizan las herramientas de un escritor, las cuales son: la historia, los personajes, los ejes de acción, los diálogos, el tipo de narrador, los tiempos gramaticales, la historia normal y la subterránea. Por lo que son situaciones que podrían ocurrir todos los días, sólo que se escriben en papel y se les dan algunos arreglos para tener una historia que va más allá de un día ordinario, creando una ruptura de la cotidianidad presentada y así iniciar un viaje que valga la pena contar.

Retomando el tema del lenguaje narrativo y, por lo tanto, de los diversos recursos con los que se pude crear un filme, citaré a: “[Umberto Eco que hace mención de] denominar «figuras» a los elementos mínimos del lenguaje del cine entendiéndolos como presemánticos (y por ello como inferiores en «dimensión perceptiva» al objeto o a la acción) atribuyéndoles un papel diferencial dentro del complejo proceso potencialmente inagotable, por lo que resulta discutible su semejanza con las unidades del lenguaje verbal” (Pérez, 2008: 19).

Ahora bien, se debe pasar al siguiente punto, ¿qué es un recurso fotográfico? Hago un paréntesis aquí para mencionar algunos adjetivos que se le pueden dar a la fotografía porque es una manera de expresar lo que una foto debe de reflejar, ya que: “[Llorenç Raich manifestó que era:] indicio, metáfora, testimonio, objetividad, revelación, punto de vista, narración, ilusión, visibilidad, registro, instantánea, documento, descubrimiento, ocultación, memoria,

subjetividad, evocación, inmediatez, belleza, imaginación, apariencia, opinión, espejo, acceso [e] irrepetible” (Soler y Garza, 2020: 11).

Por lo tanto, se le puede agregar que algunas técnicas para conseguirlo, como lo son: mantener firme la cámara, apoyarse en algún lugar para que salga lo mejor posible la fotografía, buscar la luz adecuada, usar los diferentes tipos de lente para obtener un mejor resultado dependiendo de la situación en la que se encuentre y utilizar los puntos áureos para saber que se puede obtener una buena fotografía; la forma de acercarse al resultado esperado es por medio de que: “Si en un rectángulo cualquiera se sacaban estas proporciones sobre un lado menor y un lado mayor, y por los puntos obtenidos se trazaban líneas paralelas a los lados, se lograban 4 puntos que señalaban la sección áurea en el interior del rectángulo. Estos a puntos A, B, C y D se llaman puntos fuertes” (Sánchez, 1991: 77). Lo anterior ayudará a buscar una mejor fotografía al darle un mayor peso a lo que transmite.

Por su parte, la fotografía tiene bases importantes para lo que se tomaría después para el lenguaje cinematográfico en cuanto a la forma en la que la cámara mira y de qué manera lo hace, además de la posibilidad de contemplar dentro del cuadro lo que el actor está viendo o al lugar al que está viendo:

[André Gaudreault y François Jost afirmaron que] la ocularización caracteriza la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve. Dentro de ella cabe distinguir entre *ocularización cero* (la mirada no está vinculada a ningún personaje de la diégesis) y *ocularización interna* (el plano está anclado en la mirada de un personaje); en esta última distinguen dos posibilidades (*primaria o secundaria*) según la mirada esté explicitada mediante procedimientos como la imagen borrosa que remite a un miope, el *cache* que sugiera la presencia de un ojo (agujero cerradura, prismáticos), etc. o sea deducible del contexto (los *raccords* en el plano—contraplano, por ejemplo). Considerando que parte de la información que el espectador cinematográfico recibe procede del registro sonoro, introducen también el término *auricularización* para designar la percepción auditiva y la clasifican según los mismos criterios (*cero / interna*; y esta, a su vez, *primaria / secundaria*) (Pérez, 2008: pp. 44-45).

Hay que mencionar, además que la fotografía por sí misma cuenta una historia detrás, puede ser de un determinado paisaje, de un evento meteorológico, de alguna persona u acción o de la misma naturaleza; todo depende de lo que se quiera contar y de buscar el momento oportuno para capturarlo; con esto en mente se definen las técnicas de fotografía.

Así mismo la fotografía es con lo que inició el cine porque son fotografías tomadas de manera rápida para darle la sensación de movimiento, por lo que en primera instancia se puede mencionar que: “[Serguei Einsenstein describió que] el encuadre como frontera de la imagen y el objeto representado se enfrentan entre ellos en una tensión productiva: «El posicionamiento de la cámara representa la materialización del conflicto entre la lógica organizativa del director y la lógica inerte del fenómeno, que entran en colisión, produciendo la dialéctica del ángulo de cámara»” (Hagener y Elsaesser, 2015: 37).

Acorde con lo anterior se requiere tener en cuenta los usos que se le pueden dar a los encuadres, debido a que son diferentes y cada uno tiene una connotación distinta: “De acuerdo con la presencia o ausencia de movimiento, los encuadres se dividen en *móviles* (cuando hay movimientos de cámara o movimientos internos de sus personajes u objetos) o *fijos* (los que no ofrecen ningún tipo de movimiento)” (Harari, 2013: 30).

A su vez las técnicas narrativas no necesitan de lo visual para hacer que el lector se imagine un lugar en el que se encuentre el héroe o el villano de la historia, sólo requiere una descripción breve del paraje para situar la mente del lector y así continuar con su relato; por lo que con éste elemento se crea un sitio hipotético y funcional para que quien esté leyendo la historia lo interprete dentro de su cabeza, sólo es necesario saber en qué instante utilizarlos para que no estén de sobra.

Dado que ya se abordaron ambos recursos se hace la pregunta: ¿Qué ocurre cuando se unen los recursos de las técnicas mencionadas? La respuesta es la creación del cine porque en cada cuadro se da una narrativa al mostrar el panorama donde se moverá el personaje, ya que así cuenta una historia y sitúa al espectador en el punto donde se encuentra la acción mediante una fotografía, o por decirlo de una mejor manera, de una grabación.

En el lenguaje y la fotografía que se emplea dentro de una cinta puede tener distintas interpretaciones de lo que está sucediendo en pantalla, ejemplo de ello lo menciona Joseph Catalá al escribir que: “el lenguaje fílmico, a diferencia de la lengua natural, y al igual que la fotografía, parece tener una naturaleza de índice (distinta por tanto de las del símbolo y del icono pictórico), ya que lo origina la luz reflejada por sus referentes. Esta constatación será el

punto de partida de la teoría de la imagen cinematográfica (y fotográfica) como huella o «rastros ontológicos» de la realidad” (Pérez, 2008: 18).

Por lo que se refiere a que las películas hacen uso de ambos mundos, porque utilizan la imagen para situar y comunicar una historia sin el uso de las palabras, pero se aprovecha de la narrativa para explicar una historia por medio de los diálogos y la trama que se contará con dichas imágenes. Un ejemplo de ello fue el cine mudo que todo lo que necesitaba eran las situaciones planteadas para formular una historia, el uso de los escenarios para crear la situación y los actores en escena. También había mucho trabajo detrás de dichos filmes utilizaban algunas pantallas con diálogos para darle mayor énfasis a lo que ocurría en la proyección, además de que contaba con música en vivo para cada proyección.

Acorde con lo anterior, ¿en qué punto entra la función narrativa dentro del cine?, porque se ha hablado de la unión de ambas partes, sin embargo se ha dejado de lado el principal punto de apoyo del lenguaje cinematográfico, aunque difieren en la manera en la que transmiten el mensaje, ambos están relacionados: “La función narrativa es una de las principales que se cumple con el montaje, ya que la inclusión de un plano sucedido de otros sirve para conducir al espectador por los acontecimientos de la trama” (Harari, 2013: 132).

Como resultado se puede observar que la técnica narrativa hace aparición desde el montaje, claro que también surge con el guion, sin embargo, no es como si una voz en *off* estuviera hablando todo el tiempo para contar lo que sucede, es por ello que esta parte no se ve; lo que mira el espectador en lo narrativo es desde el montaje, porque así puede ir armando la historia desde estas imágenes que le son presentadas.

En seguida las anteriores observaciones se relacionan también con una noción que se revisó en las páginas anteriores: La yuxtaposición de las imágenes por medio del montaje, esto es clave para el desarrollo de los temas anteriores, debido a que la yuxtaposición es la manera en la que se unen las escenas por medio de los cortes para darle un significado a una secuencia, por lo que sin éste concepto básico nada de lo anterior funcionaría.

El montaje es un tema muy importante porque está presente en todas las películas, ya que: “se podía cambiar la percepción y las emociones que los espectadores tenían cuando veían un

plano en relación con el siguiente.” (Historia del cine) El montaje fue implementado en primera instancia por Lev Kuleshov, sin embargo, se hizo más grande cuando Serguei Eisenstein lo incorporó al montaje de atracciones, lo que lo llevó al siguiente nivel y ahora no se puede concebir el cine sin la yuxtaposición de las imágenes. Por otro lado, no siempre se orienta de la mejor manera, debido a una mala edición, se puede observar en las ocasiones en las que se puede notar que las tomas no son congruentes por el cambio de algunos elementos, otras veces por la mirada o posición de los actores.

Basta, como muestra de la yuxtaposición en *La perla* durante la secuencia de la pelea de Kino con los rastreadores en el cerro (1:21:04-1:23:38), se muestran los planos donde el protagonista va bajando mientras que sus atacantes lo buscan porque saben que no tiene probabilidad de escapar. La escena contiene 42 cortes durante dicha secuencia, la misma que se divide en planos generales, medios, cortos, en picada y contrapicada, para los casos en donde aparecen dos actores se utilizan paneos y *close ups* en los personajes y en la misma perla; encuadres hechos para darle mayor significado a la pelea que enfrenta el protagonista.

Siguiendo la línea anterior, pero con otro enfoque, quiero mencionar que algunos directores pensaban que era mejor registrar la realidad a través de un lente, porque podía ser interesante y así no se manipulaba al espectador con un montaje como lo hacía Eisenstein, André Bazin, un director contemporáneo a las propuestas iniciales de montaje, pensó que se podía evitar engañar al público por medio de las distintas técnicas mencionadas por Serguei Eisenstein, sin embargo él tampoco descartó todo lo que tenía que ver con el montaje y la puesta en escena:

[André Bazin] pensaba que, si se situaba la cámara en la posición correcta y se la dejaba grabar lo que tenía delante, el cine podía mostrar el mundo tal como es, pero, al contrario de lo que generalmente se cree, no descartó por completo el montaje, los trucos o los cortes. Consideraba sospechoso el montaje que manipulaba una realidad encontrada o que la transformaba para transmitir un mensaje particular, no solo por razones políticas, sino también porque vulneraba uno de los aspectos verdaderamente únicos del cine: la grabación mecánica de la realidad sin intervención humana (Hagener y Elsaesser, 2015: 42).

Se debe agregar que un elemento importante para esta composición del cuadro es la mirada de los actores. Como regla general para toda persona que se inicie en la actuación cinematográfica es no ver hacia la cámara debido a que rompe con la naturalidad de toda escena dentro de un filme; asimismo no se debe tener la mirada en lugares que no tienen que ver con la escena, ya que tampoco es natural. No obstante, algunos directores usaron la mirada en la cámara cuando el personaje está por completo perdido en la construcción de su mundo, ejemplo de ello se ve en la *Naranja mecánica* de Stanley Kubrick.

Asimismo, las técnicas pueden usarse de una manera rigurosa e incluso excelente, sin embargo, la actuación es un punto importante porque tiene mayor relevancia para el espectador cuando ve una buena interpretación que cuando mira una mala actuación; por lo que la representación puede engrandecer la dirección, pero al mismo tiempo la podría invalidar; por lo tanto, es necesario entender que son elementos que deben ir al mismo nivel y que ambas se nutren durante el proceso de grabación.

La edición es el proceso final de la creación del filme, el sitio donde se juntan imagen, sonido y narrativa, debido a que es una parte importante para así tener la versión final de una película. Lo anterior se debe a que una escena no sale lo mejor posible a la primera, por lo que se tiene que editar para obtener una secuencia lo mejor lograda. Esto se logra juntando las mejores partes de lo que se grabó para darle el significado que se estaba buscando o lo que el editor piensa que era la visión que se quería compartir. “Edición deberá entenderse como el conjunto de operaciones destinadas a ordenar, cortar y ajustar sincrónicamente un material filmado. Tal operación se ejecuta en una máquina especial llamada “moviola” o mesa de edición. De este modo, la edición viene a ser la etapa final en la creación artística de un film” (Sánchez, 1991: 53).

Otro rasgo de lo anterior es que la edición puede hacer más ambiguo o explicativo a un filme porque como dijo Belá Belász al sostener que: “dado que la película no permite dar explicaciones psicológicas, la posibilidad de un cambio de personalidad debe estar claramente escrita en la cara de un actor desde el principio. Lo que es excitante es descubrir una cualidad

oculta, en la esquina de la boca, por ejemplo, y ver cómo desde este germen el nuevo ser crece y se expande a todo el rostro” (Hagener y Elsaesser, 2015: 80).

Consideremos ahora que con la llegada del cine sonoro se implementaron argumentos con una mayor profundidad porque se podían contar más historias, provocando que las técnicas narrativas y de fotografía se unan a un nivel más profundo, creando todo un nuevo mundo por explorar; aunque en un principio hubo problemas con las voces de algunos actores, sin embargo, ese también es otro tema por completo diferente.

Otro rasgo del cine fue que la mayoría de estos filmes se grabaron en blanco y negro, porque el cine a color era escaso, en este punto se mantiene la película de *La perla*, debido al costo de grabación a color. Una prueba de un filme a color se da con: *¡Así se quiere en Jalisco!* (1942); lo anterior deja en claro que ya existía este avance tecnológico en el país, sin embargo, se hizo caso omiso de ellos y se pensó que lo mejor sería grabar la película a blanco y negro. Asimismo, con el paso de los años y de la tecnología se puede apreciar el color que se le ha dado a diferentes filmes; lo anterior ocurrió con la película de Emilio Fernández.¹

Todavía cabe señalar la importancia que tienen los objetos agregados dentro de la puesta en escena o del montaje al momento de filmar a color o blanco y negro, por todo lo que aparece dentro del cuadro de la grabación: “Las más evidentes se concretan en la puesta en escena y, tras la incorporación del color, en la utilización de éste. La organización del «cuadro» cinematográfico y del espacio de la representación estuvo, desde el principio, determinada por las leyes de la composición pictórica” (Pérez, 2008: 163).

A su vez son elementos que se deben usar para predisponer al espectador, porque así serán encaminados a lo que se quiere dar a entender con la escena presentada: “lograr la interacción mental y emocional del espectador es cuestión de seleccionar cuidadosamente la información que se le da [...] en un momento determinado para crear *suspense*, miedo o misterio. También el «trabajo de la película» de los posestructuralistas requiere la plena actividad del espectador, pero la información que este recibe a menudo aparece codificada y necesita claves interpretativas especiales” (Hagener y Elsaesser, 2015: 67).

¹ Confrontese: <https://www.youtube.com/watch?v=bXz2XZ0g10A&t=3472s>

Mientras tanto, continuaré con lo que es un análisis cinematográfico, iniciando con: qué significa, para qué es y lo que se obtiene con dicha información; porque es, como ya se dijo, lo que se hará en el presente trabajo debido a que se verán los valores que tiene *La perla* para su uso en la actualidad y sin un análisis lo anterior no sería posible.

El análisis cinematográfico consiste en describir con precisión los elementos formales de todo producto audiovisual con el fin de interpretarlos para así revelar sus contenidos ideológicos implícitos. El análisis cinematográfico se sustenta en el principio de que es la forma filmica lo que determina las experiencias de los espectadores en el proceso de ver y oír cine. El análisis consiste en estudiar las dimensiones contextual, textual, intertextual y subtextual de un producto audiovisual (Zavala, 2019: 10).

Con respecto al análisis cinematográfico existen distintos enfoques, porque el cine es una experiencia para los sentidos auditivos y visuales, un sentir que puede cambiar cuando se vuelve a revisar una película, ya que hay ideas que quizá se quedaron sin comprender en un inicio, pero al repasar la película se puede dar con la respuesta o descubrir la falacia dentro de la misma:

En un análisis se suele estudiar un único componente (imagen, sonido, montaje, puesta en escena o narración) para responder una pregunta específica. Por lo tanto, una misma secuencia puede ser analizada desde perspectivas muy distintas para mostrar distintas dimensiones de una misma secuencia. Cada análisis muestra un aspecto distinto de una misma secuencia. Por eso, aunque una secuencia cuenta siempre lo mismo y puede producir una respuesta similar en distintos espectadores, sin embargo, cada espectador tiene una experiencia distinta al ver la misma secuencia en distintos momentos (Zavala, 2019: 16).

Dicho lo anterior cada espectador puede reaccionar diferente a una secuencia bien realizada, sin embargo, es algo que se puede cambiar si viene acompañado de música de fondo que por su tonalidad te puede guiar a lo que el director y el músico quieren hacer sentir a la audiencia en alguna parte de la película; pueden ser elementos que difieren en cada espectador, no obstante, al final también tienen un punto en común y eso depende del manejo del ambiente.

El sonido también es efímero, transparente y diáfano, elude nuestro deseo de capturarlo, fijarlo y congelarlo. Mientras que la imagen cinematográfica se puede interrumpir y ser reproducida con fotogramas y ampliaciones, el sonido solo se puede reproducir en el tiempo, no se puede reducir a un único momento. A causa de ello, nos recuerda la irreversibilidad del

tiempo, representa la pérdida y anuncia la muerte, razones que quizás expliquen por qué el sonido se asocia con tanta frecuencia al peligro y al miedo (Hagener y Elsaesser, 2015: 166).

Asimismo, los sentidos que toman mayor protagonismo en el espectador, o en el mismo creador son la vista y el oído, debido a que los demás sentidos no son compatibles con lo que se ve en la pantalla, por lo que es importante lo que se escucha dentro de un filme por toda la carga emocional o situacional que una secuencia pueda tener. Elementos que aparecen en *La perla*, sin embargo, como se mencionó antes esto tendrá mayor peso en un capítulo posterior para abordarlo de una mejor manera.

Gabriel Figueroa en la dirección de fotografía llevó la visión indigenista de Emilio Fernández al máximo de su expresión a través de su lente, el cual logró capturar la naturaleza del pueblo ubicado en La Paz, Baja California, además de que se puede observar el estilo de vida de las personas, aunque sólo sea por unos breves momentos porque con el tiempo contado era mejor centrarse en los protagonistas.

Al mismo tiempo a lo que se refiere con la luz se puede apuntalar que: “La luz naturalista da mucha potencia al retrato de un personaje y nos permite entrar en su psicología” (Racionero, 2008: 34). Por supuesto que la luz naturalista ayudó mucho para el enfoque pensado para *La Perla*, porque le dio protagonismo dentro de la historia como si se tratara de un personaje más, además de que con esta herramienta pudieron hacer grandes imágenes en diversas partes del filme; con lo anterior quiero dar un mayor énfasis a lo que se dijo de las fotografías de Gabriel Figueroa porque:

Carlos Fuentes describe algunas escenas de Figueroa como cuadros en los que irrumpe la profanación goyesca, la violencia histórica en escenas escandalosamente bellas, gráficas, simples y artificiales. [...] El sello Figueroa [...] consiste en esa percepción de la naturaleza peligrosa que es preciso embellecer y fijar con el ojo de la creación clásica. Antes de que irrumpa la fiesta revolucionaria, irrumpirá el desorden romántico, trascenderá como el silencio indiferente del origen en el sabio arreglo del arte (Sánchez, 2002: 12).

Tal como mencioné en la página 8 de esta tesis, abordaré el tema de la importancia de la luz dentro de un filme debido a que juega un papel central; este es un recurso utilizado por el director de fotografía junto a los iluminadores para crear un juego de luz y sombras para

originar una atracción indirecta al hacer que una escena pueda tener diferentes matices a lo que tendría si se le viera con una luz normal, es por ello que se hacen los arreglos para que la escena destaque con tan sólo verla, por lo que es un elemento que se piensa desde la puesta en escena para conseguirlo de la mejor manera.

La luz puede acentuar un detalle específico y dar tono a toda la escena. Durante el rodaje se procede a un control constante de la luz, para representar lo mejor posible la estética que permita expresar mejor desde lo dramático. Ese control filmico de la luz con fines expresivos se llama “iluminación cinematográfica”. Desde un punto de vista más general, se puede utilizar una puesta de luces más brillante o más oscura, dependiendo de lo que se quiera comunicar. En el primer caso, sirve para dar a la escena un sentido de goce, pureza, vitalidad, ánimo, regocijo, deleite o, simplemente, normalidad. Por el contrario, conceptos antagónicos a los anteriores, como tristeza, decadencia, abatimiento, pesimismo, muerte, aislamiento o misterio pueden representarse con utilización de sombras, penumbra u oscuridad (Harari, 2013: 56).

Habría que decir, además que las grabaciones en exteriores conllevan muchas más cosas, así mismo tiene algunos puntos a favor que se verán reflejados en el filme final, pero también otros en desventaja como lo es un mayor tiempo en la grabación y defectos que pueden aparecer en el equipo. En el caso de *La perla* se ve demostrado en los elementos que utilizaron el director y director de fotografía porque: “Ayuda a construir un paisaje rural y social mexicano muy simplificado e idealizado que más tarde Gabriel Figueroa, Emilio “El Indio” Fernández, Carlos Novarro y otros elaborarían en toda una escuela indigenista” (Schroeder, 2015: pp. 223-224).

Como se afirmó arriba se destaca el uso de la fotografía de Gabriel Figueroa por su vasta experiencia dentro del cine y por los maestros muralistas que le aportaron a su manera de capturar sus fotografías; también por medio de las indicaciones que le dio Emilio Fernández sobre lo que quería hacer, fue así que con su trabajo de equipo lograron el efecto que buscaban transmitir:

Figueroa libera y ordena las imágenes en función de lo que cree verdades esenciales del campo. La belleza que no compensa la desolación, el aislamiento radical, el carácter cerrado y angustioso de la vida. Y en su estética integra cerros y perfiles humanos, nubes y pueblos al amanecer. De acuerdo con el Indio, Figueroa insiste en el carácter implacable de la historia de México, cuyos rasgos inexorables son negados y exaltados por la transfiguración estética (Sánchez, 2002: 10).

Sin embargo, es necesario hablar de los efectos negativos que puede tener grabar en una locación al aire libre, uno de ellos son las precauciones para evitar problemas, las cuales van desde el audio hasta los pequeños detalles que si están mal posicionados harían que se viera todo lo que hay detrás de una escena, por ejemplo: una sombra del personal, un micrófono mal puesto, algún otro componente que no debería de aparecer en escena o que el actor se pierda del cuadro durante las tomas. Aunque no se documentó que pasara de manera similar en *La perla*, sin embargo, no se puede descartar porque gran parte del filme parece que las horas del día no pasan.

El fuera de campo es uno de los elementos fundamentales del espacio cinematográfico, que quiere acercarse a la tridimensionalidad, haciendo sentir al espectador que está rodeado del espacio, y no viendo una colección de cromos en pantalla. Para dar vida al fuera de campo, además del sonido también es muy importante el dominio de la puesta en escena o el control de los movimientos y miradas de los actores. El hecho de que el espacio cinematográfico sea algo diferente del espacio real se debe principalmente a la cámara, que mediante las ópticas puede transformar las sensaciones espaciales. Por ejemplo, si trabajamos con una óptica gran angular, como a menudo hace Orson Welles, los espacios parecerán mucho más grandes de lo que son, y, por el contrario, si colocamos un teleobjetivo, el espacio se hará más pequeño (Racionero, 2008: 70).

Conviene subrayar que hay problemas mayores al grabar fuera de un set, conflictos como lo son la luz del día que no dura para siempre, el sudor de los actores, el calentamiento del equipo o las posibilidades de lluvia. Sin embargo, si se hace todo de manera correcta se conseguirá un buen resultado, aunque siempre se tiene que revisar el material de manera constante para aprobar una escena, lo que consume una gran cantidad de tiempo.

Una finalidad del rodaje en exteriores es procurar al filme una mayor sensación de realismo. Sin embargo, la realidad puede no dar tan buenos resultados como parecía en el visor de la cámara o esperaba el director. Para no ajustar lo más posible los escenarios exteriores al guión, a veces los cineastas añaden elementos y en muchas ocasiones tiene que suplementar la luz solar con focos. [...] En el rodaje de exteriores no hay ni techos ni paredes que limiten los movimientos de la cámara. Desde una grúa, la cámara puede empezar tomando el primer plano de una cara y luego remontarse a tomar una vista general. [...] El rodaje a exteriores da mucho quehacer con los trajes, que necesitan numerosos arreglos en el acto cuando se estropean. [...] La preparación de las tomas en exteriores suele llevar mucho más tiempo que el rodaje en sí, debido a lo cual, entre dos arrebatos de frenética actividad, los actores tienen que soportar unos largos períodos de inactividad. [...] Los planos de exteriores rodados en diferentes tiempos y lugares tienen que coincidir exactamente si han de aparecer en la

pantalla uno tras otro. El asegurarse de que coinciden se denomina la continuidad (Platt, 1992: pp. 32-33).

Como se ha dicho, la idea de grabar con la luz natural es para que todo parezca realista, como si se tratara de algo que pudiera ocurrir en cualquier sitio y no dentro de un set en donde todo está más controlado; por lo que es importante tener en cuenta los tiempos en que luz requerida está presente durante el día, ya que está en constante movimiento con el paso de las horas y si no se logra la escena con la posición del sol deseada se tiene que crear ese ambiente con luces para poder seguir aprovechando la luz natural el mayor tiempo posible.

Del mismo modo, aunque sean filmaciones en exteriores siempre se tiene que grabar con el pensamiento de que el espectador no se dé cuenta de todo el equipo que hay detrás de una escena; por ello se crea el ambiente ideal para que se pueda disfrutar de la película sin errores técnicos, y sin que las personas ajenas al film intervengan, por eso durante las filmaciones se suelen cerrar calles para tener ese ambiente deseado.

A causa de lo anterior se puede tener una idea de los problemas por los que pasaron Emilio Fernández y Gabriel Figueroa al momento de realizar el filme por el uso de la luz natural, teniendo que recurrir a grabar lo más rápido posible para utilizarla para que el filme tenga coherencia con las horas del día o de la noche que querían representar, sin embargo, obtuvieron los resultados que ellos buscaban al resaltar los paisajes, la fotografía, y las actuaciones. Además, se tiene que aludir a la razón por la que John Steinbeck quiso grabar en México y eso fue por su bajo costo de producción y por el apoyo que el país le brindó para la creación de la película; además, porque quería alejarse de Hollywood, como ya comenté.

El romance con Hollywood se resquebrajaba y los ejecutivos no consideraron su petición. Steinbeck mostró desprecio por el cineasta inglés, quien sólo tenía interés en darle al público un entretenimiento al cual los tenía acostumbrados (punto de vista muy discutible de Steinbeck sobre el trabajo de Hitchcock) y no veía en éste ningún compromiso con el momento histórico que se estaba viviendo y en el cual ambos países habían perdido una enorme cantidad de vidas. Sin duda que Steinbeck a nivel ético tenía razón, pero eso no era un asunto de Hitchcock y menos de Hollywood. Su conciencia sobre el valor y la fragilidad de la existencia se agudizó al servir como reportero (Berceni, 2013: 72).

En cuanto al guion que siguió Emilio Fernández y Gabriel Figueroa para realizar la película menciona de manera directa los tipos de movimientos de cámara, los nombres y de manera posterior se le agregarán las definiciones a las que no aparezcan en el listado del apartado anterior. A continuación, transcribiré la toma de algunas fotografías que le hicieron al guion original de *La Perla*, dichas imágenes pueden ser encontradas en el libro de Reyes Berceni: *Poética del instinto. La perla, de John Steinbeck y Emilio Fernández*; también se pueden consultar las distintas versiones del guion en la Cineteca Nacional en sus archivos, en donde se encontrarán los diálogos en inglés y español, sólo en español y el guion de hierro.

1. - EXTERIOR (DAY) BEACH (PIE DE LA CUESTA) LOW ANGLE SHOT

El mar está muy picado. Una ola enorme se estrella contra las rocas, salpicando y cubriendo de espuma los acantilados. (Esta escena servirá para hacer la Disolvencia del último título de acción.)

2. - EXTERIOR (DAY) BEACH (PIE DE LA CUESTA) HIGH LONG DISTANT SHOT

Al ver que las olas se estrellan contra los acantilados, en lejanía.

VOZ: (O. S.)

Esta historia corre de boca en boca por las costas de México. Los ancianos se la cuentan a los niños cuando anochece. Pero el lugar donde pasó — el pueblo y el año en que sucedió — de eso ya nadie se acuerda.

3. - EXTERIOR (DAY) BEACH (PIE DE LA CUESTA) LOW ANGLE SHOT

Una ola más grande aún rompe hacia LA CÁMARA, escurriéndose por entre las afiladas rocas.

4. - EXTERIOR (DAY) BEACH (PIE DE LA CUESTA) LOW ANGLE SHOT PANNING TO FULL LONG SHOT OF COAST LINE

Otra enorme ola viene rodando hacia la playa, llevando en la cresta una canoa grande. Al romper la ola, la canoa es arrojada con gran fuerza, estrellándose en la playa, donde queda hecha añicos. Al romperse la canoa, LA CÁMARA PANS a LONG SHOT del litoral de la costa y descubrimos, en lejanía a los pescadores esparcidos por la playa y parados alrededor de sus canoas. Superando de este grupo, está Kino en lejano primer término. El Compadre se le acerca.

5. - FULL LOW ANGLE SHOT OF KINO

Kino está de pie, inmóvil, mirando al mar fijamente. Manténgase esta imagen hasta que entre una voz O. S., diciendo

COMPADRE: (O. S.)

Cómo la ves, Compadre?

Kino se vuelve hacia la voz. FULL SHOT del Compadre. PAN con él hasta abarcar a Kino. Escena continúa. (Berceni, 2013: 93)

Continúa

El compadre espera una contestación. Kino se vuelve y mira hacia el mar otra vez. Se da vuelta y camina hacia los jacaes sin decir palabra. El compadre dice:

COMPADRE:

No te animas

Kino, sin voltear, dice sobre el hombro:

KINO:

¡Ni modo de echar al agua las canoas!

COMPADRE:

¡Pero es que ya han pasado siete días! Tenemos que comer!

KINO:

Puede que en la tienda nos fien unos puños de frijol.

COMPADRE:

!A ti pué que sí... pero a nosotros?

Kino no contesta y sigue caminando.

6. - EXTERIOR VILLAGE OF JACALES (PIE DE CUESTA) (DAY) LONG SHOT — STREET

La calle está completamente desierta, a no se por unos cuantos perros callejeros que van husmeando, y una mujer que pasa en primer término, llevando una pesada carga de leña. En la distancia aparece Kino caminando hacia un jacalito que hace las veces de tienda del poblado.

7. - FULL ANGLE SHOT OF STORE. DOLLING TO A CLOSER SHOT PAN

Kino, al entrar a escena, camina hacia la entrada de a tienda. Al llegar a corta distancia del jacal, la puerta se cierra dándole en las narices en señal inequívoca de negación. Kino se detiene, baja la cabeza y después se aleja hasta perderse de vista.

8. - EXTERIOR (DAY) CLEANER UNDER COCONUT TREE FULL SHOT OF JUANITO — WITH KINO'S JACAL IN THE BACKGROUND

La esposa de Kino está de rodillas junto al comal, moliendo masa en metate, bajo el techo pero en la parte descubierta del jacal. Juanito está jugando con cachorro juguétón. (Esperamos que el cachorro haga rodar a Juanito, al jugar con él.)

9 ANGLE SHOT JUANITO IN FOREGROUND KINO ENTERS SCENE. PAN

En el momento en el que el cacharro hace rodar a Juanito, Kino se detiene y sonrío a ver la situación de Juanito. Después lo levanta y la para el dirección al jacal. Le da una palmada y le dice:

Escena continua (Berceni, 2013: 97)

117 DAY MEDIUM LONG TWO SHOT OF BOAT JUANA AND KINO

Al fondo de la flotilla de pescadores. Vemos a Kino y a Juana en su canoa. Kino se apoya contra la borda. Se inclina hacia delante y tiene un sarape sobre sus hombros. Estamos bastante cerca para ver que Juana moja la punta de su rebozo en el mar y le lava la sangre de la cara. Aquí se vuelve a establecer la flotilla de pescadores y el litoral de la costa, con que empezamos.

118 DAY BOAT MEDIUM TWO SHOT

Notation: se puede corregir a CLOSE TWO SHOT

Ojo: Es la continuación de la acción de la escena 71. Vemos a Juana todavía limpiándole la sangre de la cara de Kino, y en este MEDIUM CLOSE, podemos ver que Kino empieza a recobrar el conocimiento, que sus ojos se avivan y se clavan en la ostra gigante.

119 DA[Y] CANOE MEDIUM CLOSE

Lo bastante retirado para abarcar la siguiente acción, o mejor dicho para llenar la pantalla con dicha acción. Kino se inclina hacia delante y coge la ostra del fondo de la canoa. La sostiene en la mano, le da vueltas y la mira con fijeza. El cuchillo todavía le cuelga de la muñeca. Muy despacio, examina el filo de la ostra. Juana le dice excitada:

JUANA:

¡Ábrela!

Kino dice casi con timidez, temeroso que la concha no tenga perla:

KINO:

No me atrevo.

Y entonces se ríe un poco de su timidez. Juana dice:

JUANA:

¡No tengas miedo, ábrela!

Kino coge el cuchillo y forza la hoja en el filo de la concha, moviéndolo como palanca contra el músculo grande de la concha. Lo remueve hasta que el músculo cede. La concha se abre en una en la palma de su mano.

120 DAY CANOE CLOSE UP

De la concha abierta en la palma de la mano de Kino. Hay una bola bajo el borde del cuerpo del ostión. Entran a escena el índice y el pulgar de Kino. Delicadamente levantan el cuerpo del ostión y vemos la enorme perla. Los dedos de Kino sacan la perla del ostión. La concha cae de escena y con el índice y el pulgar Kino coloca la perla en la palma de su mano; sus dedos le dan vueltas, para que LA CÁMARA capte que no solamente en la perla enorme sino que su forma es perfecta y su oriente de la gran luminosidad. De hecho es cual perla mitológica; la gran pérdida del mundo.

121 DAY CANOE GRAN CLOSE TWO

De Juana y Kino, que viene a ser un doble CLOSE UP. Entonces los dos (Berceni, 2013: 105)

121. - Continúa

Contemplan la perla, con ojos incrédulos y con expresión de asombro.

122.- DAY CANOE CLOSE UP JUANA

Vemos sus ojos y observamos que su asombro es tan profundo que se le llenan los ojos de lágrimas y se tapa la cara con el rebozo.

123.- DAY CANOE CLOSE UP OF KINO

Una mirada de asombro todavía está en sus ojos. Alza los ojos de la perla. Mira hacia arriba, al cielo y hacia una enorme e imponente nube.

124- DAY

Vemos el cielo con la imponente nube. Es una nube de ensueño. Casi tan bella y perfecta como la perla.

125.- DAY CANOE MEDIUM SHOT OF KINO

Lo vemos que se pone de pie muy lentamente, todavía conservando la perla en la mano. Tiene la perla a la altura de su cintura. Vemos a Juana, con la cara todavía tapada con el rebozo, pero sus ojos se alzan para mirarlo a él.

Kino vuelve a bajar los ojos para contemplar la perla una vez más, y después yergue la cabeza. Aspira el aire con el pecho con gran fuerza.

126. - DAY CANOE CLOSE UP OF KINO

Entonces somos testigos del total desarrollo creciente de la mejor, la más fuerte y la más terrible carcajada que jamás pudiera imaginarse; y de ser necesario, se importará al mejor “carcajadista” que haya para lograr la pista de sonido sin perder el efecto deseado. En este CLOSE UP se ve el principio, mitad y final de la carcajada. Cuando cesa la carcajada, vemos que Kino todavía mantiene la boca abierta, y que sigue con la cabeza erguida y echada hacia atrás, y después, muy tenuemente, como lejana voz que viene del espacio y la distancia, del seno del pueblo y del filo del litoral de la costa, llega hasta nosotros el eco de su tremenda risa.

FADE OUT (Berceni, 2013: 107)

A pesar de que es mencionado el uso del *Close Up* (escena 126) se puede notar que en el filme hacen un pequeño ángulo en picada para mostrar a Juana en una posición de derrota para hacer una distinción sobre su destino final, denotando que con la llegada de la perla a su vidas todo empeorará en lugar de mejorar, es por ello que esta escena es importante para lo que acontecerá después; además de las connotaciones que tiene la risa de Kino (escena 126) afirma que se está a punto de perder lo más importante que tienen, su tranquilidad; por otra parte el plano en contrapicada que se le hace a Kino manifiesta que el personaje está en su punto más elevado al mostrar fuerza y triunfo en ese instante. Por lo que introduzco las técnicas que mencioné en la página 30.

Plano en picada: “el fotógrafo se sitúa en un plano superior al objeto a fotografiar. La intención en este tipo de plano es transmitir inferioridad o una posición débil respecto al observador. Este efecto puede aumentar si usamos focales cortas, ya que el sujeto se reduce y queda sumida en el entorno, además de conseguir una buena profundidad” (Conoce el mundo de la fotografía).

Una aportación extra al tema del plano en picada es en el que se dice que es un movimiento de ángulo que provoca que el actor estará pasando por un momento en el que se siente derrumbado por la vida misma, sitio en el que cree que no puede llegar más abajo y esto lo hace notar porque lo muestra como un ser pequeño ante la cámara:

Angulación picada [:] Aquí contemplamos el campo visual desde una posición de altura, respecto del sujeto u objeto registrado. La cámara se coloca por encima del nivel más frecuente desde el que vemos la realidad y se inclina, en mayor o en menor medida, para mostrar los objetos encuadrados. Es un ángulo que representa la impresión de estar mirando hacia una zona inferior, por debajo de nuestra mirada. En general, con el ángulo picado los personajes tienden a verse con un aspecto algo disminuido y, si se usa con intencionalidad dramática, es para transmitir ideas de insuficiencia, miseria, soledad, retraimiento, derrota, aislamiento, etc. (Harari, 2013: pp. 37-38).



Plano en picada. Demuestra el poder que tiene Kino al encontrar la fortuna. La perla.

Plano en contrapicada: “el fotógrafo está en posición más baja que el objeto a fin de resaltarlo como superioridad o grandiosidad con respecto a quien observa la fotografía. Precaución a la hora de hacer retratos porque puedes sacar la típica “papada” o arrugas de la persona” (Conoce el mundo de la fotografía). Acorde con lo anterior este ángulo se utiliza para enaltecer al personaje que aparece en este tipo de escena, al mostrar que está en su mejor momento del filme, asimismo que ha conseguido el triunfo que había estado esperando: “Presenta los componentes del campo encuadrado desde un punto de vista bajo, mostrado desde un nivel inferior. Se usa a menudo para aumentar la intensidad dramática de una acción,

queriendo comunicar sensaciones de superioridad, hegemonía, entusiasmo, victoria, poder, ya que tiende a magnificar el tamaño de las personas.” (Harari, 2013: 38)



Plano en contrapicada. Muestra a Juana suplicante porque sabe que la perla sólo les traerá tragedia.
La perla.

Se tiene que regresar al tema del *Close up* a Juana por las connotaciones que aparecen en el filme, ya que no lo hacen en el guion, elemento que cambió a pesar de haber sido coescrito por el director por cambios de último minuto; no obstante, en la mayoría de ellos se puede notar que Emilio Fernández ya sabía el camino que tenía que tomar para llevar la visión que imaginó cuando lo escribió con John Steinbeck y Jackson Wagner.

Emilio Fernández se impone: tenía la visualización de cada toma desde el guión, y la fotografía solía ceñirse a ella con la lógica colaboración de Figueroa en la composición del encuadre y la iluminación. [...] Es importante hacer notar este elemento técnico para resaltar el trabajo del realizador, ya que durante mucho tiempo algunos estudiosos de la obra de Fernández han querido adjudicar las angulaciones y la puesta en cámara más al fotógrafo que al guionista-director. Es fácil seguir el guión mientras se analiza la película toma por toma, y en la mayoría de ellas se observa la fidelidad al guion como primera puesta en escena (Berceni, 2013: 99).

Otro rasgo que quiero plantear aquí, pero que tendrá una resolución en el capítulo dos, son las siguientes escenas del guion técnico/narrativo, ya que son importantes para entender a los personajes, porque llegan a su punto máximo de lo que podrían hacer para proteger sus sueños y ambiciones sin importar sus disputas personales, algo que a su vez los une; no obstante, sus acciones los condenan más adelante (escena 604).

352 REVERSE SHOT JUANA IN FOREGROUND

Al echar el brazo atrás Kino la sujeta, le coge el brazo, la jalonea, la sacude hasta que ella suelta la perla, y le da un puñetazo brutal en la cara, con el puño que tiene la perla. Juana cae al suelo. Con un movimiento salvaje coge un pedrusco y parece que le va a machacar la cabeza cuando, fuera de escena, se oye el llorar de su hijo. (Berceni, 2013: 119)

356 REVERSE DISTANT SHOT

De Kino viniendo playa arriba, hacia la CÁMARA; al fondo Juana tirada en la playa. Al acercarse él, dos siluetas surgen como si salieran de la tierra. Formando un marco en el primer término inmediato, a la señora de Kino que se acerca. (Berceni, 2013: 120)

Acorde con lo anterior ambos enfrentan al peligro inminente, saben que sus atacantes buscan la perla; sin embargo, en el fondo entienden que si la dejan ir sería como suicidarse, porque comprendían que no podían salir con vida de aquella situación, por lo que ya no se trata de quién tiene la perla, sino de quién sobrevivirá. Cuando la batalla termina Juana sabe que el precio que pagaron El Sapo y El Gachupín fue demasiado alto y que es posible que la perla no valiera el costo, por lo que para ella ya no tiene valor alguno, no obstante, ella no pudo convencer a Kino de lo mismo.

Probablemente se le está dando poca importancia al hecho de que Juana ya no quería los beneficios de la perla, pero aun así le seguía el paso a Kino por un terreno inhóspito cargando a su bebé por varias horas. Juana ya no quiere seguir y en cuanto ve un escape lo trata de tomar, porque ya no ve un sentido en perseguir un sueño imposible, además de que les estaba dejando un rastro de sangre a sus enemigos, pero Kino no lo quiere aceptar.

525 FULL ANGLE SHOT DOLLY TO A TIGHT TWO SHOT

Kino se hinca junto a ella y le pasa el brazo por la espalda y se sienta y la estrecha contra sí, con gran ternura y después dice suavemente.

KINO

Juana, o yo me quedo contigo o tú vienes conmigo. Pero no podemos separarnos. Somos como una sola persona, Juana; y si quieres que nos maten a todos, entonces quédate.

JUANA (roncamente)

Te digo que tú puedes escaparte con Juanito. Yo no podré seguir porque dejaría un rastro de sangre.

Kino mira los pies ensangrentados de Juana. (Berceni, 2013: 125)

527 FULLTIGHT COMPOSITION SHOT OF KINO AND JUANA

Él tiene en la mano y lo examina y lo ve desgarrado, con la sangre que brota de entre los dedos. Se quita su tilma de los hombros, para desgarrarle una tira en la franja y vendarle el pie con destreza. Dice:

KINO

Hay veces que las mujeres se dan por vencidas porque ya no les queda ninguna esperanza y para ese momento está el hombre. (Berceni, 2013: 123)

De igual modo Juana demuestra que se puede sacrificar por sus seres amados, a pesar de ya no creer en la misión de Kino debido a que tiene sus dudas en cuanto a la perla; sin embargo, ella sólo quería una mejor vida para ellos. En cuanto al manejo de la cámara se puede hacer mención que muchos de ellos son planos generales con alguna inclinación de descendente a ascendente y viceversa, mientras usa diferentes ángulos; se centra en la acción en general para luego pasar a hacer planos medios hasta los *close ups* a los movimientos más dramáticos de los personajes. Asimismo, cuando Juana está decidida a quedarse atrás se le muestra con un plano en picada con un mayor *close up* para demostrar su frustración y a Kino en un plano medio cuando trata de solucionar el problema de su amada.

La secuencia final de la película tiene un mayor peso en el guion para demostrar la gran pérdida por la que han pasado los protagonistas; asimismo muestra que han cambiado no sólo en el exterior, sino también en el interior que se ve reflejado en su porte; esto provoca que todos los demás se asombren por el aspecto de los dos personajes que lo han perdido todo.

604. FULL DOLLY BACK SHOT OF KINO AND JUANA

Están revestidos de una dignidad que no es de este mundo. El rebozo de Juana le cae como los pliegues de una escultura, y su rostro es el rostro de una Dolorosa. Kino lleva el rifle encunado en el brazo derecho mientras que en el hombro izquierdo lleva el diminuto ataúd de su hijo, adornado como un nacimiento. El rostro de Kino parece esculpido en granito, impenetrable y terrible a la vez. Tanto él como Juana miran al frente, sin darse cuenta siquiera de que hay gente cerca de ellos. A cada lado de la calle y enfilándola, están todos los personajes que hemos visto en el transcurso de la película; pero estos objetos están algo exagerados. En la cara de toda esta gente está grabada la misma mirada de aquellos otros ojos que vieron el calvario. (Berceni, 2013: 127).

607. MEDIUM SHOT OF KINO AND JUANA

Kino pone el rifle a un lado, y mete la mano en el seno de su camisa. Saca la perla y la contempla. Le entrega la perla a Juana y le dice:

KINO

Tú.

Juana mira la perla y se la devuelve a él, diciendo:

JUANA

No. Tú

Kino la coge en la mano y al hacer el ademán de arrojarla, cortamos atrás el mismo. (Berceni, 2013: 128)

608. (LOW ANGLE LONG SHOT SHOOTING FROM THE SEA)

Kino arroja la perla. Todos los ademanes, al arrojar la perla, deben estar llenos de elegancia y belleza y finalidad. (Berceni, 2013: 129)

609. CLOSE SHOT OF KINO'S HAND

La mano de Juana entra en escena y se coge a la suya fuertemente. (Berceni, 2013: 130)

610. UNDER WATER SHOT OF THE PEARL

Al ir bajando hacia el fondo; y al irse ahondando más y más hondo, la pantalla se va oscureciendo más y más hasta que aparece el título: Fin. (Berceni, 2013: 131)

Con la anterior escena termina la historia de Kino y Juana, la cual por la ambición de Kino lo perdieron todo, aunque se puede ver que con los ademanes daba a entender que aún se resistía un poco a dejar esos sueños, durante la escena 608, sin embargo, al final tuvo que aceptar la idea de dejarla ir. Además, debe admitir que su esposa tenía la razón, porque ella presentía que nada saldría bien si seguía obstinado con la idea de perseguir un falso sueño; era como si lo supiera desde aquel momento en el que se encontró la perla. Las últimas escenas demuestran la madurez que Kino adquirió, también reflejan la transformación de Juana al haber perdido a su hijo; el ocaso también expone que es el final de su ciclo al ya no tener a Juanito.

Hay que mencionar una de las escenas que anticipó este trágico final, por lo tanto quiero destacar la importancia implícita de la escena en donde Juanito sujeta una calavera adornada mientras que el doctor, interpretado por Charles Rooner, lo está revisando por la picadura del escorpión. La secuencia tiene una connotación mayor al predisponer, de una manera implícita, el destino del niño, debido a que no era época del Día de Muertos o algo que hiciera alusión a la festividad, por lo que se puede ir imaginando que va más allá de mostrar la tradición mexicana. También se puede creer que es una analogía de que ha vencido a la muerte y lo exhibe al jugar con ella.

En particular la secuencia anterior da una pauta para anticipar el final de la historia, porque le dice al espectador que ante la tentación se pueden dar las cosas y a las personas cercanas por sentado. No obstante, la secuencia final, escenas 604 y 607 a 610, demuestra que la vida puede hacer caer hasta al más poderoso y enterrarlo en un abismo, debido a las malas decisiones y por creerse inmortal. Es una conclusión dramática para los protagonistas, porque ya no tienen nada con lo que puedan seguir adelante; también deja una sensación pesada en el espectador porque entiende que no siempre se obtiene lo que se quiere en la vida, a pesar de tenerlo tan cerca.



La pérdida de Kino y Juana; donde renuncian a la perla para seguir con sus vidas. La perla.

En relación con la visión indigenista que tenía Emilio Fernández y la manera en la que la aplicaba, era su manera particular de crear sus filmes sin haber estudiado cine. Ahora, bien en las distintas escenas que marcan el guion técnico/narrativo se puede notar el uso de paneos o de *Long shot* para demostrar los paisajes de México en los años 40 en especial de los que se encuentran en Baja California.

Fernández logra reflejar en su cine el alma de un pueblo acostumbrado al asedio de los demonios internos. Fue en su siguiente proyecto, *María Candelaria* (1943), donde su estilo maduró de manera sorprendente y las loas no se hicieron esperar, pero éstas o provinieron de sus paisanos, sino de la crítica y el público europeo que descubría un Tercer Mundo lleno de sorpresas. La actitud ingenua de los personajes centrales, el buen salvaje como ejemplo de bondad, impactó de tal manera al público de Francia e Italia que los halagos y premios llegaron con fluidez. El Indio Fernández entraba por la puerta grande al Olimpo de los cineastas. A su lado también lo hacía Gabriel Figueroa, que redefinía una forma fotográfica apoyada en los contraluces y el contraste del negativo (Berceni, 2020: pp. 34-35).

Asimismo, la visión indigenista como tal es demostrar la belleza del entorno inmediato debido a que esto provoca una saturación de la naturaleza. En el caso particular de *La perla*, ocurre cuando se está haciendo la fiesta para celebrar el hallazgo de Kino. Además, desvía la atención del espectador mexicano que se puede identificar con la planeación de un evento tan grande como lo es celebrar un hito en la vida de un familiar o de alguien importante, en el caso del filme se da porque todo el pueblo quería beneficiarse de la riqueza que tendría Kino,

porque al tener orígenes humildes sería más sencillo que pudiera repartirlos con los suyos y no quedarse con todo para sí mismo.

Emilio Fernández se encargó de fabricar su propio mito dentro y fuera de la pantalla. Era conocido por reinventarse de acuerdo con su memoria y estado de ánimo y la persona, periodista o amigo que estuviera con él, podía sentirse fascinada o rechazaba las narraciones fantasiosas del cineasta. Al mismo tiempo solía ser sumamente reservado con respecto a ciertos acontecimientos y aspectos de su vida, y de otros se *explayaba* y jactaba. Conocedor de la narración oral, algunas veces se convertía en el encantador de serpientes, oficio que dominaba muy bien (Berceni, 2013: 75-76).

Se podría objetar que la visión de Emilio Fernández era sólo explotar lo más lindo y bello de México en lugar de resaltar los problemas que aquejan a los ciudadanos, debido a la época de incertidumbre que se vivía en el país, además de la tensión política que se vivía en esos años por la Revolución; sin embargo, esto no se ve reflejado en ninguna parte de la película, que se centra más en seguir su historia sin entrar en conflictos con todo ello.

Si bien ese es el enfoque buscado por Emilio Fernández, se puede pensar que es más como un estilo de filmación de un documental al mostrar el ambiente; asimismo escudriña la manera de resaltar su visión, lo que puede hacer que algunos espectadores se aburran, no obstante, el director: “Emilio Fernández había conseguido, con su intuición, lo que ciertos autores intelectuales no habían podido hacer: penetrar el Mercado allende las fronteras. Su estética logró situarlo como uno de los maestros del cine internacional” (Berceni, 2020: 35).

Por lo tanto, su visión hizo que muchos se interesaran en su cine al ir resaltando ciertos elementos de la misma trama como del clima, el tiempo o el juego de luces; algo a que se le debe a Gabriel Figueroa como director de fotografía. No obstante, esto no hace que el filme no tenga la estética mencionada con anterioridad por su modo de edición:

Emilio Fernández trabajó la primera parte del bloque de manera documental, más como un pequeño film de la “fiesta” y lo editó de manera inteligente, para que se vea insertado en la trama fundamental, porque mientras esto acontece, Kino está lidiando con los nuevos “benefactores”. En la novela se les nombra someramente, mientras que en el guion y en la película tienen desarrollo como personajes autónomos, que buscan por todos los medios arrebatar la perla al indígena, que no es tan ingenuo como lo proponen algunos críticos, sino que se ha vuelto taimado (Berceni, 2013: 113).

No obstante, el reconocimiento que recibió Emilio Fernández, y también sus contemporáneos, provocó que se creyera que en México todo estaba bien, sin embargo, se dieron cuenta de lo contrario cuando apareció el filme de: “*Los olvidados* [en 1950] se convirtió en un parteaguas en el cine nacional. La temática seleccionada por el realizador causó polémica, ya que muchos patrioterros estaban convencidos de que en México no existía la pobreza y las zonas marginadas. Predominaba en ellos un deseo de ocultar la realidad lacerante de un país que no era el que los informes de gobierno presentaban” (Berceni, 2020: 43).

Es probable que Emilio Fernández y otros directores como Julio Bracho, Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo abrieran un panorama internacional para el cine mexicano, por lo que se puede tener la idea de que Fernández se aprovechó de las bondades del folclore mexicano para cimentar su propio mundo, creando de manera indirecta que se tuviera una idea incorrecta de la situación que se vivía en México.

A pesar de que se podría juzgar a Emilio Fernández de ser un director hipócrita al seguir un estereotipo mitificado por su visión indigenista, es probable que ayudara a cimentar esta creencia, pero no que la generalizara más o hasta menos que sus contemporáneos. No obstante, es una idea que sigue presente en muchos casos dentro del cine, porque el estereotipo continúa presente a pesar de los años, y que el cine mexicano poco a poco lo ha podido abandonar, aunque aún cae en ello; de igual manera otros países pueden efectuar sin querer algún estereotipo regional, por ejemplo, el tono sepia que se le da a las escenas que ocurren en México para “ambientar” la atmósfera del país.

Como resultado se puede creer que Emilio Fernández aportó a la generalización de ciertos estereotipos o pensar todo lo contrario; sin embargo, esto se deja al criterio de cada persona. Aunque lo que sí puedo afirmar es que su visión llegó lejos por el uso de las tomas y de la fotografía de Gabriel Figueroa, por lo que el filme fue bien recibido, pues es una película que se puede disfrutar por su trama y su estética.



Fotografía de Gabriel Figueroa, con ella ganó diversos premios por su participación en el filme. La perla.

2. La historia escrita en papel

2.1 ¿Cómo se define una adaptación?

El siguiente punto trata de lo que es una adaptación, debido a que existen diversos tipos de ésta; se hablará de si es o no fiel al material de origen, pregunta que tiene muchos contrastes, debido al significado de los distintos tipos que existen de una adaptación. Asunto del que he hablado mucho en la teoría, por lo que trataré de abordarlo de un modo más concreto para no extender el presente escrito; así mismo me apoyaré en el texto de *Teoría y práctica de la adaptación* de Robert Stam.

Para empezar, quiero indagar sobre ¿qué es una adaptación cinematográfica? En sentido estricto es llevar una historia o la idea de una novela o cuento ya publicado, en muchos casos, para pasar del lenguaje escrito a imágenes reales para crear todo un mundo que todos pueden ver y escuchar. “La novela narra la realidad a través de la escritura. El cine, por el contrario, muestra la realidad a través de la disposición de imágenes. Teniendo en cuenta esto, las dificultades de la traslación al cine de una novela cuyo principal distintivo no reside en lo que cuenta, sino en cómo lo cuenta, son evidentes” (Palacios, 2014: 11).

Por lo anterior, se puede mencionar que la adaptación al cine es un concepto que existe desde hace muchos años, un ejemplo mencionado es la adecuación de Georges Méliés sobre la obra de Jules Verne en 1902, por lo que no es un concepto ajeno o nuevo; asimismo, se

puede decir que más de la mitad de las películas que se llevan al cine provienen de libros, por lo que primero se vieron en el papel y después dieron ese salto a la pantalla grande.

Michel Serceau [menciona que] [...] (el fenómeno de la adaptación no consiste solo en medir las convergencias y/o los desvíos de la práctica del cine y de la concepción del lenguaje cinematográfico de la que ella emana con la evolución de la literatura entendida a la vez como lengua como escritura), afirma que la adaptación ha de ser abordada también «como manifestación(es) genérica(s) y pragmática(s) en las que es necesario examinar como y en que medida prorrogan esos aspectos del género novelesco y literario negados, trascendidos o disueltos por la evolución de la novela o de la literatura; en qué medida contribuyen a conferirles un carácter secundario o en elevarlos de nuevo a la condición de primarios» (Pérez, 2008: 106).

En consecuencia, es correcto afirmar que las adaptaciones han existido durante las distintas facetas del séptimo arte, esto se debe a que: “Desde la Antigüedad, las artes estaban divididas en dos grupos: las artes del espacio (arquitectura, escultura, pintura) y las artes del tiempo (música, danza, prosodia). El cine, por su parte, combina espacio y tiempo. Las numerosas similitudes entre cine y literatura propiciaron que el estudio del cine se lleve a cabo y quedase unido inevitablemente al campo de lo literario. Es, además, el arte que mayor recepción e influencia tiene en la actualidad —a pesar de ser el último en aparecer—” (Palacios, 2014: 5).

Exploremos un poco la idea de que una adaptación tiene muchas connotaciones, las cuales surgieron a la par de los filmes que se anunciaban como una ambientación de algún libro; sin embargo, se buscó darle una división simple de tres vertientes: Fiel, libre o indirecta; cada uno con sus derivados. De este modo hago referencia a una aseveración que se le da a la fidelidad:

El problema de la fidelidad también ignora la pregunta más amplia: ¿fidelidad a qué? ¿El realizador debe ser fiel a la trama en cada detalle? Eso significaría una versión de treinta horas de *Guerra y paz*. ¿Debe ser fiel a las descripciones físicas de los personajes? Tal vez sí, pero ¿qué ocurre cuando el actor que encaja en la descripción física del personaje resulta ser un actor mediocre? ¿Debe ser fiel a las intenciones del autor? Pero ¿cuáles son éstas cómo determinarlas? En los casos en los que un autor, por ejemplo Nabokov, escribe un guión para su propia novela, ¿el realizador debe ser fiel a la novela o al guión? ¿Qué ocurre con casos en los que un novelista/realizador, por ejemplo, el novelista y realizador senegalés Sembène en *Xala* es “infidel” a su propia novela? (Stam, 2014: 49).

Baste como muestra que las productoras siguen apostando por hacer una película de una

historia exitosa, lo más rápido posible, para nutrirse de las ventas del libro y de la publicidad del mismo o viceversa; lo anterior se puede ejemplificar con el percance del libro de *Christine* de Stephen King, cuyo filme salió en el mismo año de la venta del ejemplar, porque tenían que aprovechar la popularidad que estaba ganando el autor, dejando tras de sí una cinta que sólo le es fiel en un cincuenta por ciento a la obra original, por la prisa de tener el trabajo final el mismo año y a lo complicado que era hacerle una adaptación. Por esta situación algunas personas usaron algunos adjetivos para referirse a los anteriores casos: “Cada uno de ellos tiene una carga de específica de oprobio. “Infidelidad” tiene connotaciones de mojigatería victoriana; “traición” evoca perfidia ética; “adulterio” tiene una connotación de ilegitimidad; “deformación” implica repulsión estética y monstruosidad; “violación” evoca violencia sexual; “vulgarización” hace pensar en degradación de clase, y “profanación” indica sacrilegio y blasfemia” (Stam, 2014: 23).

A pesar de que se quiera hacer lo mejor posible, algunas veces se tiene que hacer una reducción de la obra para quitarle los elementos que aportan poco al planteamiento general de la historia. Por lo tanto, a veces se opta por realizar una adaptación libre, la cual: “consiste en una recreación de la obra literaria que parte de la intensificación de alguno de los elementos de esta, relegando o cambiando el resto. Estas alteraciones pueden referirse tanto a la historia como al discurso” (Palacios, 2014: 21). Sin embargo, esto provoca en muchos casos que se elimine todo el significado o desarrollo que se le da a los personajes, debido a la mutilación del relato para que tenga coherencia con lo que se quiere plantear en el filme. “La idea de que la película siempre debe ser literal en sentido reduccionista en comparación con la novela es socavada por la interacción sinérgica entre pistas” (Stam, 2014: 54).

Asimismo, también retomo la pregunta planteada en el anterior párrafo; el fenómeno de *La Perla*, obra publicada en 1945 con una adaptación al cine en 1947; aquí se puede notar la diferencia de años entre cada una, sin embargo en el segundo caso se tiene que pensar en las personas que intervinieron para la creación del filme, puestos de los que ya se hablaron en el capítulo inicial.

En este caso uno de los guionistas principales en *La Perla*, fue el mismo autor del libro,

John Steinbeck, es difícil hacer una distinción entre fidelidad al texto original, debido a que la visión con la que el autor escribió el guion fue con la misma idea con la que realizó el libro. Aquí queda la cuestión: ¿qué fue primero el libro o el guion? Michel Serceau afirmó sobre la adaptación: “en tanto que depende de la cultura de sus autores, de la ideología y de la historia del momento, de las características formales, modales y semánticas de un corpus y/o de un género cinematográfico es siempre una operación de lectura transtextual” (Pérez, 2008: 107).

La invención del cinematógrafo nace a merced de la intención de contar historias a través de la película. Sin embargo, hasta 1900, la mayoría de las películas no duraban más de dos minutos y estaban compuestas de un único plano y un espacio y una unidad temporal determinados —de manera similar al teatro clásico—. Desde entonces, el cine ha evolucionado enormemente: en las películas actuales encontramos pluralidad temporal, espacial y de acciones, lo que posibilita la narración de historias mucho más variadas y elaboradas (Palacios, 2014: 6).

De acuerdo con lo anterior, es más tardado realizar la grabación de un filme, además de la postproducción para seleccionar, cortar y unir las partes de la cinta que hacen que se consiga el material esperado con las mejores grabaciones que se obtuvieron; lo anterior provoca que se lleve más tiempo en desarrollar una película. “En cuanto a la producción, el mito de lo fácil ignora los diversos talentos y los hercúleos esfuerzos requeridos para hacer una película. Y en cuanto a la recepción, se ignora el intenso trabajo perceptivo y conceptual —el trabajo de designación icónica, desciframiento visual, interferencia y construcción narrativa— inherentes al cine. Como cualquier novela de cualquier grado de complejidad, las películas también pueden ser “releídas”, precisamente porque mucho puede pasar desapercibido la primera vez” (Stam, 2014: 30).

Al contrario de un libro que necesita la inspiración del autor, papel, el tiempo para escribirlo y corregirlo; Steinbeck ya tenía el mito, que le fue proporcionado por un habitante de las costas de Baja California, para realizar su texto, de este modo consiguió terminarlo antes de que la cinta viera la luz. John Steinbeck, con la idea fresca en su mente, pudo rehacer su obra, además de que imaginó el guion junto a Emilio Fernández, por lo que le fue más sencillo trazar la historia. Jay Parini escribió la vida del autor, por lo que menciona que:

durante una hora, diariamente, Steinbeck se sentaba en el cuarto del hotel en que estuviera, y trabajaba; *La perla* comenzó a tomar forma en su cabeza, y ahora estaba delineada la trama, aun antes de comenzarla a escribir. [...] Una vez de regreso en Estados Unidos, en marzo, llegó en México a un acuerdo (con la ayuda de Lewis Milestone y otras relaciones de Hollywood) respecto al financiamiento parcial mexicano para la versión cinematográfica de *La perla*. Como había ocurrido anteriormente, escribiría primero la versión teatral, y a ésta seguiría una novela corta [...]. En ese momento *La perla* estaba en progreso, incipiente, pero existente en forma de esbozo. Pronto sería escrita como guión, luego como una historia (Berceni, 2013: 109).

Retomando el tema de adaptación, se dividen en tres variaciones, como lo son: ilustración, transposición e interpretación. Por lo tanto, las distintas formas de abordar un texto para convertirlo en un sentido audiovisual son conformadas por lo que las personas quieren ver en su pantalla después de haber leído en un texto fuente; también el caso de *La perla* ameritaba hablar de ella antes de proseguir porque:

La teoría de la fidelidad no siempre se autonombra así. Algunas veces toma la forma velada de respeto por el “espíritu” y no por la “letra” del texto [...]. O puede tomar la forma de teoría de la “equivalencia”, es decir, la idea de que el realizador encuentra “equivalentes” en un nuevo medio para el estilo o las técnicas del novelista. Pero, de hecho, no puede haber equivalencias reales entre novela fuente y la adaptación. Mientras que una película puede recapitular las líneas principales de la historia básica [...], los textos resultantes reales en su maternidad densamente significativa serán, en muchos aspectos, inconmensurables. Todo en la literatura es un acto del lenguaje, es decir, narra pero no representa ni actúa literalmente (Stam, 2014: 55).

Aunque se tenga la noción de que es sencillo hacer una adaptación, no lo es, debido a que no sólo es pasar el lenguaje verbal a uno visual, sino que también es averiguar qué desechar por el bien de la trama, qué resaltar más o qué es necesario cambiar, porque muchas veces no es posible llevarlo al cine por la cuestión del presupuesto que se le asigne al proyecto. Lo anterior provoca que se cree la duda de que si se hará un buen trabajo con la historia en el cine.

Los cuentos y novelas de [Ernest Hemingway] son aparentemente fáciles de traducir al celuloide o al video, sin embargo cada vez que un guionista profesional se ha enfrentado al hecho ha descubierto con tristeza que no hay nada más lejos de la verdad que ese lugar común.

La labor del adaptador cinematográfico, en la mayoría de las ocasiones, es ingrata, porque no queda bien el con el cine, ni con la literatura. Por ello John Ford, el gran director de cine estadounidense decía que era preferible adaptar una mala novela que una buena, y sin duda sabía de qué hablaba (Berceni, 2020: 115).

En concreto me refiero a que si se le hacen muchos cambios, la adaptación puede carecer de un parecido al material de origen, por lo que sería criticada debido a que se argumentaría que sólo se valieron del nombre de una obra o del mismo autor para atraer personas al cine para que vieran una historia nueva que no tiene nada que ver con la original; también que el público prefiera no verla y que, por consiguiente, no se le pueda dar un punto de vista más fresco a una historia ya conocida por el miedo a que no sea aceptada.

Daré algunos ejemplos de adaptaciones, sin embargo, tengo que aclarar que son vistas desde mi perspectiva y de la manera más fría posible, además de haber leído el material de origen y ver su cinta. Aunque seguiré hablando de la adaptación, no obstante, quiero mostrar modelos de los elementos de los que se está hablando.

En concreto, cuando se habla de malas adaptaciones de textos al cine salen muchas películas, sin embargo, no quiere decir que sean malos filmes, sino que no fueron lo que se esperaba por su material de origen. Por ejemplo, *Lolita* de Stanley Kubrick, *La torre oscura* de Nikolaj Arcel o *Duna* de David Lynch; cuyos productos finales que no les dejó un buen sabor de boca a las personas que leyeron el material de origen y que querían verlo plasmado en la gran pantalla, por lo que se llevaron una gran decepción al ver cómo su historia favorita fue tirada a la basura en poco tiempo. Algunos de esos casos tenían salvación, pero no todos ellos.

No obstante, en el caso de *La torre oscura* se veía venir que sería una mala idea adaptar una saga completa en una película de 95 minutos. En el caso de *Duna* se debió a que el proyecto era muy ambicioso para la tecnología de ese momento, por lo que se le dio otro enfoque para que no estuvieran tan restringidos por la época. *Lolita*, por su parte, sufre de un efecto similar al tener mucha censura en su guion y dentro del mismo lenguaje cinematográfico porque toda la situación es muy explícita en la novela, en el filme se queda implícito en muchos casos, lo cual hizo enfurecer a los admiradores de la novela de Vladimir Nabokov.

Dejando el panorama para que muchos guionistas sepan qué no hacer al momento de realizar una adaptación, porque sus obras estarían condenadas desde un principio. En estos

tiempos donde todos pueden opinar sobre un producto siempre habrá detractores de las decisiones que se toman; lo anterior ocurre más seguido cuando los productores optan por una idea nueva que no tiene nada que ver con la obra original y sólo utilizan un título conocido para vender humo, dejando de lado los deseos de las personas que irán a verla al cine.

Por otro lado, ¿a qué se le debe de ser fiel?, es la misma pregunta que se hizo Robert Stam al momento de escribir *Teoría y práctica de la adaptación*, debido a que no se le puede ser leal por completo a una obra, pues a veces se le quitarán elementos que no tienen relevancia en la trama y que sólo utilizarán minutos esenciales al relato principal. Esto demuestra que no se puede ser estricto con una historia que sólo funciona en papel. Ejemplo de esto es *El resplandor* de Stephen King, un libro donde se habla de la locura y los espíritus que habitan en ciertos lugares. No obstante, el filme de Stanley Kubrick desde un principio retrata a Jack Torrance como un loco y aún más por el hotel, ya que es la reencarnación de esos demonios; sin embargo, en una miniserie dirigida por Mick Garris se trató de adaptar como tal el libro original, el resultado: una gran decepción para el espectador, porque había pasajes muy aburridos y que no aportaban nada a la trama de la serie.

En particular se debe entender algo, todas las ideas que funcionan en papel no tienen que hacerlo en otras áreas; en este caso dentro del cine, se necesita de una buena perspectiva para saber qué funcionará en el terreno cinematográfico, además de conocer lo que se puede hacer en éste ámbito, porque tampoco funcionan algunos conceptos cuando se recrean en un filme.

Dicho lo anterior, ¿qué hace que una obra sea considerada como una buena adaptación? Se podría decir que necesita tener la idea central del material bien comprendida, además de tener actores que le den su propia interpretación al personaje, sin dejar de lado la psicología de su contraparte narrativa. Podría decirse que una buena adaptación debe de encontrarse en un punto medio en donde el texto original y el guion cinematográfico coexistan para llevar al personaje ficticio a la realidad.

Cuando en la pantalla vemos un actor o actriz que presta su cuerpo a un personaje, éste tendrá para siempre esa cara, esos movimientos, esas pausas y entonaciones, hasta que venga otro actor y logre suplantar al anterior; ahí radica la fuerza y la debilidad del cine. Su

presencia es tan abrumadora que no permite al espectador que tenga un momento de reflexión; los acontecimientos se sobreponen en la memoria, que debe asimilar de manera constante, y cada nueva información buscará su lugar requisición del recuerdo. El espectador está sometido a este bombardeo, placentero las más de las veces, hasta que abandonada sala, y es entonces cuando tiempo para pensar: ¿qué quiso decir el autor de la película? ¿Qué se puede encontrar detrás de las imágenes vistas? (Berceni, 2020: 116).

Por consiguiente, ¿qué hace que una adaptación sea mala o buena? Teniendo en claro que existen las adaptaciones libres de un lado y por el otro las “fieles”, resalta más un filme que se ciñe a la trama principal de una obra sin dejar de lado a sus personajes secundarios, en cuanto a los incidentales o de apoyo se pueden dejar pasar; sin embargo, no se tolera que la historia siga un camino autónomo. No obstante, lo que al final tiene más importancia es el valor que le dé el espectador a la película, porque no es posible tener contento a todo el mundo, aunque en el universo de las adaptaciones se puede intentar.

Otra variación en el discurso de la “fidelidad” sugiere que una adaptación debería ser fiel no tanto al texto fuente, sino a las características esenciales del medio de expresión. Este enfoque de “especificidad del medio” supone que cada medio es inherentemente “bueno” para ciertas cosas y “malo” para otras. Una misma esencia cinematográfica se propone como favorable para ciertas posibilidades estéticas y como inaceptable para otras, como si las normas estéticas específicas estuvieran escritas en el celuloide mismo. La visión esencialista del cine como un medio exclusivamente visual, por ejemplo, lleva a descuidar la dimensión verbal de la película. El cine, y especialmente el cine sonoro, tiende a la puesta en escena de situaciones de habla reales, a la contextualización visual y aural del habla. Puede presentar aquellos fenómenos que radican en la frontera de lo verbal y lo no verbal, de lo hablado y lo no hablado. La película tiene una capacidad especial para presentar los aspectos extraverbales del intercambio discursivo. En el cine sonoro no sólo se oyen las palabras con su acento y entonación, sino que también se observa la expresión facial y corporal que acompaña a las palabras —las posturas corporales de arrogancia o resignación, las escépticas cejas alzadas, la mirada de desconfianza, las miradas irónicas— que modifican el significado evidente (Stam, 2014: pp. 55 - 56).

En otras palabras, sería el 80% del material original con la personalidad de los personajes y el 20% utilizarlo para adecuarlo a la era que se quiere mostrar o en la que se ambienta la historia. Lo más importante es llevar la esencia del material narrativo al cine, la cual se ve reflejada en los principales argumentos de toda obra, que se busque llevar a la gran pantalla o, en la actualidad, a la pantalla chica o también a las plataformas de *streaming*.

En sus inicios, el cine adoptó muchos de los procedimientos utilizados en el relato escrito para contar sus historias, como por ejemplo "la vertebración del filme en episodios, la organización del discurso, las descripciones, el punto de vista y la voz narrativa y el

dominio del espacio y del tiempo" [cita de Carrique Orta]. Estos elementos, que el cine iría adecuando a su propio lenguaje a medida que se fue desarrollando y ganando identidad propia como medio, son aquellos que se tienen en cuenta a la hora de realizar la comparación entre un texto literario y su adaptación cinematográfica (Palacios, 2014: 17).

Lo anterior podrían ser las razones por las que se puede afirmar que un filme es una buena o una mala adaptación; aunque al final sólo se verá la visión que el director, guionista y productor quisieron transmitir, ya que muchas veces ni del escritor que le dio vida a la obra narrativa conoce el guion antes de su estreno en el cine. Asimismo, puntualizo que: “se necesita un nuevo lenguaje y un nuevo sistema de tropos para hablar sobre la adaptación. Si “fidelidad” es un tropo inadecuado, ¿qué tropos serían más apropiados? [...], se podría hablar de un modelo “pigmaleónico” donde la adaptación “da vida” a los personajes mudos de la novela, o de un modelo “alquímico”, donde la adaptación convierte la escoria verbal en oro cinematográfico” (Stam, 2014: 67).

Aunque lo anterior provocaría que se tenga que olvidar el concepto de fidelidad, como tal porque ya no sería algo que restrinja las ideas del guionista, de este modo podría basarse en los personajes del relato original, pero con un punto de vista diferente o una manera distinta en la que se puede expandir el mundo creado en lo literario y que cada filme aporte al otro con relatos o personajes. Sin embargo, no es posible debido a las complicaciones y las diferencias creativas que existirían. Por otro lado, siempre estarán las comparaciones entre el material de origen a la idea que fue llevada al cine y que provocaría un análisis a profundidad de esas diferencias.

No obstante, para abordar mejor el tema de qué tanto se usó del material del guion para la obra escrita, se tiene que hablar de la historia presentada en ambos formatos; además de recordar las evidencias del guion técnico/narrativo que aparecen en el primer capítulo para entender las diferencias que existen entre ambas presentaciones de la misma historia escrita por el autor y saber qué tan fiel fue a sí mismo.

2.2 La historia presentada en el libro de John Steinbeck

John Steinbeck dividió su novela en seis capítulos, los cuales fueron tomados en cuenta

dentro del guion para que el guion tuviera la misma estructura divisoria; en este último se manifestaron los cambios de capítulos con el *Fade Out*. Además de que en el filme se utilizaron para usar una cortinilla más extensa y darle un sentido de fin a una etapa dentro de la película.

Con respecto al libro original fue titulado: *La perla* (1945), el concepto del relato surgió por medio de una leyenda que el estadounidense había escuchado de los pueblos de Baja California; era un el relato conocido por todos los lugareños, sin embargo, para John Steinbeck aún no era el momento de escribirla, por lo que la idea se quedó en el aire unos cuantos años, aunque la historia persistía en su cabeza. “Emilio Fernández y John Steinbeck se conocieron en 1941. El escritor le contó la historia sobre el pescador y su perla sucedida en La Paz, Baja California. Fernández, se sintió atraído por ella y le pidió que escribiera un guion. La idea quedó sembrada en la mente de ambos artistas, pero el novelista estará ocupado durante varios años antes de decidirse por este proyecto; el cual finalmente que no sería nada fácil para él, a pesar de su dedicación al oficio” (Berceni, 2013: 74).

Ahora quiero abordar la historia que hizo aparición en el libro para poder analizar sus diferencias, además de que el relato no fue escrito primero de este modo. También quiero abordar los cambios que existen del material que se llegó a ver en la pantalla grande; también debo considerar las secciones agregadas por parte de Emilio Fernández y de Jackson Wagner al momento de redactar el guion. Por lo que las mayores incógnitas van desde lo que se omitió hasta qué tan fiel le fue al guion en el que se inspiró.

Reyes Berceni mencionó en su libro: *Poética del instinto: La perla de John Steinbeck y Emilio Fernández*, que la historia presentada en el libro no difiere tanto como para afirmar que no le es infiel al material de origen. Sin embargo, en el guion sí hay cambios que afectan a la historia por cómo se desarrolló en algunos puntos y en especial a la construcción del personaje de Kino, protagonista de *La Perla*, debido a que existen pequeñas modificaciones que son significativas dentro de la psicología del personaje.

Por su parte, la teoría de la performatividad ofrece un lenguaje alterno para discurrir sobre la adaptación, por medio del cual tanto la novela como la adaptación se convierten en performances: uno verbal; el otro verbal, visual y acústico. El concepto de emisión performativa, desarrollado en los años cincuenta por el filósofo británico J. L. Austin y posteriormente retomado por Jacques Derrida y Judith Butler, se basa en la distinción que hace Austin entre las emisiones constatativas (las cuales hacen una declaración, describen una cierta situación y son verdaderas o falsas). Del mismo modo en que la emisión literaria crea la situación a la que se refiere —en lugar de sólo imitar alguna situación preexistente—, así se puede decir que la adaptación cinematográfica crea una nueva situación audiovisual-verbal, más que simplemente imitar la vieja situación cómo se presenta en la novela fuente (Stam, 2014: 39).

De modo que el texto que sigue haré mención a las pequeñas diferencias en la historia, por lo que se verán los elementos de la película que difieren con lo narrativo. Para realizar tal tarea crearé un cuadro para diferenciar los eventos de manera secuenciada tanto de la película como de la novela.

Secuencia de acciones en el filme	Secuencia de acciones en la novela	Interpretación dramática en ambos casos
Kino vive en una comunidad que no tiene ni para comer.	Kino vive con su familia, no tiene riqueza, pero no padece de hambre.	Es una comunidad humilde de indígenas que viven a base de encontrar perlas.
Kino es más inocente con su entorno y prefiere explorar lo desconocido, aunque no sea bien aceptado.	Kino se nota más serio y llega a dejar de lado lo que desconoce, por lo regular se lo guarda para sí mismo.	Trata de mostrar la visión del mundo del protagonista, con sus diferencias.
Un alacrán pica a Juanito porque Kino tardó en reaccionar ante la situación.	Un escorpión pica a Coyotito debido a que nadie advirtió la presencia del animal.	Plantea la situación en la que girará el filme; buscan que su hijo se alivie.
El doctor no quiere atenderlo debido a que lo único que tiene para ofrecer es una cadena, la cual le es devuelta con un gesto despectivo.	Kino muestra una mayor riqueza al tener unas perlas y unas pocas monedas, pero ni así consigue que lo atienda el doctor.	Las distintas situaciones por las que pasa el protagonista al no poder pagar el tratamiento de su hijo.
Encuentra la perla en una especie de altar en una ostra muy grande y vieja.	Se lanza al mar atado a una piedra que lo lleva al fondo del agua y así puede recuperar varias ostras, entre ellas una muy grande y vieja, la cual nadie le hace caso porque siempre están vacías.	El hallazgo que lo llevará a su más grande aventura.
Kino se ríe tan fuerte que provoca que Juana desconfíe y sienta que todo puede empeorar a partir del hallazgo.	Kino se regocija con su tesoro, Juana teme porque una perla así puede causarle daño a su familia.	Muestra su poder ante su hallazgo, pero con la música se revela que no será bueno para su vida.
Kino se va perdiendo poco a poco por las posibilidades que le puede dar la perla.	Se le nota más furioso por lo que no tiene y quisiera poseer en sus manos, por lo que cae de manera más sencilla en los encantos de la perla.	La pérdida del mundo interior del personaje por una falsa ilusión.

Secuencia de acciones en el filme	Secuencia de acciones en la novela	Interpretación dramática en ambos casos
La familia de Kino lo celebra con una fiesta, en su casa. Todos quieren venderle cosas que él acepta, por creer que las podrá pagar sin problemas cuando venda la perla.	Kino permanece al margen de lo que todos quieren hacer con su fortuna. Decide que lo mejor es no gastar en cosas que no necesita, porque le interesa más el futuro de su hijo.	Hay una diferencia significativa entre ambas obras, por la personalidad del protagonista, porque en una versión tiene una mayor ambición que en la otra, en que desconfía de suerte desde un principio.
El doctor va a curar a Juanito; el médico le ofrece guardar la perla de Kino junto a las de él. Al ver que no podrá arrebatarse su perla, le aconseja que se cuide, porque todos pueden ser sus enemigos y que muchas personas podrían querer robarlo.	El médico llega en la noche, le hace una visita a Coyotito, luego otra más en la cual Kino desconfía de lo que le está suministrando a su hijo, pero no dice nada. El doctor le cobra por la consulta y la visita. Le afirma que le debe pagar cuanto antes, porque es una deuda grande.	Kino comienza a desconfiar de todas las personas que lo rodean, debido a que ahora posee una nueva fortuna, pero termina cediendo por el bien de su hijo.
La comunidad de Kino sólo reluce durante el festejo y cuando va a vender la perla.	La comunidad de Kino se interesa desde que encuentra la perla, lo acompaña en todo momento y están ahí para aprobar lo que hace o para reprocharle sus decisiones egoístas.	Demuestra la unión familiar del mexicano ante la buena ventura de uno de los suyos o la desgracia, por la solidaridad que tienen los unos con los otros.
Kino se va con dos supuestos amigos a beber a un bar, donde le tratan de robar la perla, pero Juana la desentierra de su escondite, por lo que no se la saquean. Kino llega a casa a dormir y se despierta asustado al no encontrar la perla, le pide perdón a Juana y ella le muestra que tiene la perla.	Kino inseguro por las maquinaciones de su mente, decide guardar la perla para ocultarla de todos. Sin embargo, en una visita le da la ubicación a los ladrones por medio de su mirada, pero ni así la consiguen sacar, debido a que Juana la protegió en la oscuridad.	Muestra que todos pueden ser el enemigo del protagonista, pero que siempre habrá alguien quien le ayude a defender su posesión cuando Kino no pueda hacerlo por cualquier tipo de descuido que le pueda suceder.
Kino va a vender la perla y luce más interesado en la lupa que en la misma fortuna. Sin embargo, al ver que lo quieren estafar se va del local para venderla en otro lugar.	La familia de Kino se viste con sus mejores prendas; la comunidad se hace presente para apreciar la exorbitante cantidad de dinero que le darán por la perla. No obstante, no la vende, debido a que lo querían robar y se va sabiendo que no podrá venderla, porque todo estaba arreglado para estafarlo.	Interpreta la dualidad del personaje al demostrar que no es tonto, como todos piensan, porque no se deja engañar por todos los compradores que estaban de acuerdo con estafarlo. Al mismo tiempo en el filme refuerzan la idea de que alguien humilde es más propenso a ser inocente.
Kino le pide un consejo a su compadre para saber qué puede hacer con su perla, pero no consigue la respuesta que estaba esperando.	Kino desconfía cada vez más de las personas, además de que ya lo habían atacado en múltiples ocasiones para robarlo.	La perla hace que Kino se pierda más en la tentación y también que las personas a su alrededor lo quieran matar para conseguirla.
Juana quiere deshacerse de la perla tirándola al mar, sin	Juana al ver la paranoia y el peligro por el que corre su	El protagonista ya no tiene un límite al golpear a la

Secuencia de acciones en el filme	Secuencia de acciones en la novela	Interpretación dramática en ambos casos
embargo, Kino la detiene y le da un golpe que la manda al suelo.	familia busca tirar la perla al mar, pero es detenida por Kino quien la golpea.	mujer que ama tanto, y decide sobreponer su posible riqueza ante su familia.
Al no obtener la perla deciden robársela a Kino bajo cualquier medio, pero no lo consiguen porque se enfrentan al protagonista y al mar, cada uno consigue asesinar a uno de los hombres. Juana corre a su casa para proteger a Juanito para que nadie quiera atacarlo.	Kino se encuentra con las personas que incendiaron su casa, rompieron su canoa y que lo querían robar, Kino toma cartas en el asunto y los asesina sin mucha dificultad, pero se preocupa al escuchar a Coyotito llorar muy fuerte, por lo que tiene que correr para poder rescatarlo.	A pesar de lo anterior el enfrentamiento con sus enemigos reales provoca que Kino vuelva a ver por el bien de su familia y no por el de la riqueza. No obstante, su familia casi muere en el proceso, por lo que descubre cuán importante son para él su esposa e hijo.
Kino decide irse en su canoa a algún lugar donde pueda tener todo lo que quiere. Sin embargo, en medio de su escape no tomó en cuenta la fuerza del mar, lo que provoca que su canoa sea destruida y que casi mueran ahogados su esposa e hijo.	Juan Tomás decide encubrir a la familia de Kino todo el día, ya que sabía que no tenían otro lugar para ocultarse; ahí le aconseja que vaya a la capital a vender la perla y busque otro lugar para vivir, porque ya no sería seguro para ellos regresar a la comunidad.	El protagonista no se encuentra solo y aún cuenta con su consejero; no obstante, no es suficiente porque no puede huir de su comunidad; en un caso porque la naturaleza no se lo permite y en el otro debido a que lo estaban cazando.
El doctor sigue a Kino con su perro, sin embargo en medio de la persecución el hermano del médico le dispara a sangre fría para que no le robe la perla.	Sus perseguidores se reabastecen para poder seguirlos cuando decidan mostrarse.	En el primer caso demuestra que su perseguidor no se detendrá ante nada y en el segundo sólo lo siguen.
La familia de Kino huye en ese instante hasta que Kino se da cuenta de que los están siguiendo; por lo que le pide a Juana que guarde silencio; sin embargo, ella tiene los pies lastimados por lo que le pide que la deje atrás y que se lleve Juanito, pero Kino no lo hace y le da ánimos para que pueda continuar.	La familia de Kino se oculta hasta que oscurece para irse en la penumbra y así poder escapar sin tantos problemas. No obstante, al día siguiente Kino se da cuenta de que los están persiguiendo por lo que decide que tienen que huir más rápido, Juana no sufre de algún problema en los pies, por lo que les es más fácil escapar.	La prisa por huir provoca el cansancio de la pareja, pero más por parte de Juana en el film y esto hace que se empaticé más con ella, porque prefiere a su familia. Juana decide seguir, aunque se encuentre muy lastimada de sus pies.
Kino afronta la idea de rendirse para dejar descansar a Juana porque no piensa irse sin ella, pero Juana piensa que si se quedan los matarán, por lo que decide pararse y seguir con el calzado improvisado que le hizo Kino.	Kino quiere entregar la perla al pensar en su familia, pero Juana le dice que puede seguir el camino y que no es la mejor idea al saber que morirán si hace eso porque lo único que les interesa es la perla y sabe que no dejarán cabos sueltos.	Juana antepone a su familia porque sabe que es importante para Kino que su hijo tenga un mejor futuro, así que decide seguir a pesar de las consecuencias que ambas decisiones pueden conllevar. El protagonista está ante una pelea interior.
La familia de Kino llega a una formación de cerros, en donde no hay salida debido a	La familia de Kino llega a una especie de oasis donde pueden descansar con	Es la preparación del escenario final para la batalla y la resolución de los

Secuencia de acciones en el filme	Secuencia de acciones en la novela	Interpretación dramática en ambos casos
lo escabroso del camino, por lo que lo suben a la cima para tener ventaja. Sus perseguidores deciden acampar al saber que no podrán salir de ese lugar. Kino le dice a Juana que tiene que hacer algo porque de otra manera no podrán salir con vida de ahí.	tranquilidad, porque pueden ver a sus rivales desde lejos. Los cazadores se quedan a unos metros de ellos, por lo que Kino crea un plan para terminarlos durante la noche, porque es la única oportunidad que tienen de escapar de ellos.	conflictos; en este punto se decidirá si el protagonista sale ileso o con algunas marcas que jamás se podrá quitar.
Los rastreadores tienen dudas sobre el cazador, debido a que saben que su contratista es una persona fría y que no titubeó al asesinar a su propio hermano, porque quería asegurar su riqueza, por lo que lo dejan antes de que Kino los ataque.	Uno de los rastreadores se queda junto a la fogata con un rifle para vigilar a los posibles atacantes o para eliminar a los animales salvajes mientras que los demás descansan.	La complicada batalla por la que debe de pasar el protagonista para saber si podrá conseguir todo lo que quiere o se quedará a medio camino.
Kino baja la colina arrastrándose para que no lo alcancen a ver; al llegar hasta abajo busca la manera de acercarse al hombre sin que éste se dé cuenta, pero el tirador logra ver a Juana y a su hijo por lo que dispara, le da al bebé, es cuando Kino lo ataca y lo remata con un tiro de su propio rifle.	Kino baja para atacar a los hombres mientras descansaban. El guardia escucha un ruido y cree que es un animal salvaje por lo que decide tirar al aire para asustarlo, pero sin querer le da al bebé en la cabeza a pesar de la distancia. Cuando Kino escucha el disparo decide atacar con todas sus fuerzas, pero despierta a los demás, así que enfrenta al del arma para poder dispararle a sus enemigos antes de que ellos lo maten a él.	Es el enfrentamiento que lo definirá por el resto de su vida por lo que tiene que ser lo más silencioso que pueda, aunque a su vez tiene que proteger a su familia. En el filme el juego de música y el silencio es vital para esta batalla. En lo narrativo lo tuvo más complicado al tener que enfrentar a tres de sus enemigos al mismo tiempo.
Kino descubre por medio de los gritos de Juana qué fue lo que ocurrió, pero le tiene miedo a la verdad.	Kino disfruta de su victoria por algunos instantes, pero corre al escuchar los gritos de dolor de Juana.	La mayor pérdida del protagonista es la muerte de su hijo; esto lo deja con una enseñanza y un dolor que no podrá superar con la riqueza.
Juana y Kino regresan a la comunidad, Juana sigue usando el rebozo, el cual se balancea porque lleva un bulto flácido. Ambos caminan como si fueran uno mismo;; entienden qué es lo que tienen que hacer. Los demás los ven, pero todos temen por lo que podrían hacer con el rifle que porta Kino.	Juana y Kino regresan. Ambos cargan con un pequeño ataúd; nadie los saluda por miedo al ver lo que estaban llevando. Además de que la actitud de los dos hace que los pobladores teman, ni siquiera Juan Tomás se atreve a saludarlos.	La muerte de su hijo representa la mayor pérdida que puede tener un ser humano y da a entender el mal que provoca olvidarse de los suyos por algo que no puede tener debido a los problemas que surgen.
Al pie de una cuesta elevada Kino y Juana miran el	Ante una colina alta Juana y Kino miran el mar, listos	Ambos tienen que dejar ir lo que más les causó problemas

Secuencia de acciones en el filme	Secuencia de acciones en la novela	Interpretación dramática en ambos casos
horizonte, ambos saben qué es lo que tienen que hacer. Kino duda y le ofrece la perla a Juana. Ella le dice que él tiene que hacerlo. Kino lanza la perla aun dudando, pero al final la deja ir.	para deshacerse del mayor mal que han tenido en la vida, Kino saca la perla, se la ofrece a Juana, sin embargo, ella la rechaza. Él tiene que lanzarla. Kino aún con algunas dudas, lo vuelve a pensar, pero al final lo hace.	al aceptar que la perla no les devolvería a su hijo, pero que sí hará que todos sus problemas desaparezcan al soltarla.
La escena cierra con un ocaso donde los protagonistas desaparecen para dar paso al fin.	La novela cierra con el fondo del mar y la perla fusionándose con su entorno marítimo.	La desaparición de todos los problemas al deshacerse de la perla que tanto daño les causó.

A partir de este punto analizaré ciertos pasajes de los que ya hablé en el cuadro, sin embargo, son importantes por su connotación. Por ejemplo, Kino en la novela, es más astuto hasta cierto punto, aunque eso es lo que lo hace caer más fácil en los encantos de la perla, por lo que se vuelve egoísta y descuida a su familia y a su comunidad; no se preocupa por lo que le pueda ocurrir a Juana, salvo en los instantes en los que está en peligro.

Antes de continuar quiero destacar la distinción de los nombres del hijo de Kino; en el filme se llama Juanito en honor a su madre, algo que hace sentido porque, así como Juana es el apoyo de Kino, el niño lo será en el futuro al poder realizar las actividades que ella hacía y ayudando a Kino en ir a recolectar más ostras. En cambio, en la novela se llama Coyotito, debido a que se tendría que adaptar al estilo de vida de sus padres, idea presentada por John Steinbeck, pero que en algún momento del guion su nombre fue sustituido. Sin embargo, en la cinta se menciona su apodo cuando uno de los rastreadores dice que quizá los ruidos eran producidos por un coyotito cuando el niño quiere llorar.

En la novela Juana tiene más fuerza física, seguridad y astucia. Muestra de ello es cuando no tiene que descansar durante la persecución y demuestra que puede seguir el ritmo sin problemas. Otro ejemplo es cuando insiste en que debe deshacerse de la perla porque sabía que podría terminar con ellos de una forma u otra. No obstante, en el filme también demuestra un poco de esa fuerza física al estar cargando madera con una mano y con la otra a Juanito.

Por otra parte, está el mejor amigo, casi hermano, de Kino: Juan Tomás, quien ni nombre tiene dentro del guion porque se le denomina como “compadre”; en la película es interpretado por Alfonso Bedoya, quien hace acto de presencia en los momentos más críticos de la vida de

Kino, no obstante, es un personaje incidental que sólo está para apoyar al protagonista cuando más lo necesita.

En segunda instancia, en lo narrativo, el personaje de Juan Tomás toma mayor relevancia porque aconseja de manera recurrente a Kino y lo protege en su momento más oscuro, además de que es su confidente, aunque rara vez Kino le hace caso. Esta figura tiene un papel más importante dentro de la historia al crear un vínculo más fuerte con el protagonista y hace creíble que Kino lo pueda considerar como si se tratara de un hermano mayor.

Deseo subrayar que la novela trata de Kino en contra del mundo, porque él desconfía de la avaricia de las personas, aunque el doctor le advierte del porvenir, Kino ya tenía una idea de las intenciones de los demás; la evidencia de esto se da cuando entierra la perla dentro de su casa y le confiesa a Juana su miedo. El primer ataque confirma que Kino debe de estar alerta porque no se menciona con exactitud quién lo atacó y menos durante el segundo intento. Tampoco se dice si el agresor es la misma persona en los dos momentos o si se trata de otros tipos que enfrentaron a Kino y a Juana cuando querían asesinarlos para quedarse con la perla. Sin embargo, son enemigos que no son visibles ni para el protagonista ni para el lector; la duda se queda en el aire, porque se buscó darle la sospecha de que el mundo lo quiere hundir por haber tenido un golpe de suerte.

Por el contrario, en el filme se presenta al doctor como un posible antagonista al mostrar que tiene algunas perlas en su posesión, sin embargo, este personaje no se logra consolidar como un adversario, porque su hermano lo asesina durante la primera persecución; también se puede contar a El Sapo y a El Gachupín como posibles antagonistas. No obstante, a lo largo del filme pretende dar a entender que cualquiera puede ser su enemigo para crear una mayor sensación de peligro, aunque no queda tan explícito como en la novela.

También quiero destacar que en la película Juana y su hijo casi mueren ahogados por la fuerza del mar, no obstante, ella le da prioridad a la salvación de Juanito, por lo que lo saca del agua, a pesar de que eso le puede costar la vida; Kino al ver que el mar estaba furioso intenta sacar a su esposa lo más rápido posible. Lo anterior es un preámbulo para darle un

mayor énfasis a la idea de que vendría lo peor para ellos, porque Kino había cruzado una línea moral de la cual ya no había retorno, así que tiene que pagar por sus actos.

De igual suerte la manera en la que proceden los personajes crea un momento más verídico durante su escape, debido a que desde el principio Juana se encontraba cansada y se confirma cuando ya no podía caminar y que incluso se ocultó de Kino, porque ya no podía más. En ese instante se descubre que sus pies están sangrando debido a que no poseía calzado, Juana se preocupa porque sabe que está dejando huellas de sangre, delatando su camino. En este punto Kino se fastidia porque ella no quería seguir y la maltrata para que siga el camino; no obstante, se preocupa por el bienestar de Juana cuando descubre que estaba siendo demasiado duro con ella, porque no pensó en todo el sufrimiento por el que estaba pasando su amada. Acto que se le hace referencia durante la escena 525 de las partes citadas del guion técnico/narrativo del filme en el primer capítulo.

Dicho lo anterior en la película se da a entender que los personajes están en peligro al no tener comida ni un plan definido para irse del pueblo, además de que cargan con la angustia del bienestar de Juanito, quien es el más vulnerable ante las inclemencias de un sitio inhóspito como lo es el desierto en el que se encontraban. También resalto el hecho de que Juana estaba lastimada lo que aumentaba el riesgo de ser encontrados por sus perseguidores, porque tenían más oportunidades de dar con ellos al saber que uno de los dos se encontraba herido.

En contraste con la novela donde Juana no está cansada, por lo que puede seguirle el paso a Kino todo el tiempo; además sólo se toman unos pocos minutos para descansar. También se informa que Juana mantiene a Coyotito callado para que nadie los pueda escuchar; una táctica que no es tan creíble, debido a que un bebé es impredecible. Misma objeción que se le puede hacer al filme, ya que Juanito parece ausente durante el último acto hasta que se encuentran en la cima del cerro, porque es en ese instante en el que vuelve a aparecer.

De igual modo en la novela Juana demuestra que es más fuerte al no estar sangrando y se da el lujo de afirmar con confianza que puede seguir sin problemas, hasta hace mención de que puede acompañar a Kino por cualquier camino. También no se da por vencida como su contraparte filmica, incluso apoya a Kino en el momento en el que se quiere rendir, por lo que

le da ánimos para continuar porque eso los mantendría con vida. Aunque durante la persecución parecen personajes con demasiado poder por la capacidad sobrehumana que poseen durante la noche y todo el día siguiente al sobrevivir bajo esas condiciones ambientales con pocas provisiones; sus hazañas fueron más de lo que se podía esperar. Por lo anterior se optó que sería una mejor resolución en el filme que se fueran de inmediato de la comunidad porque sabían que no podían perder el poco tiempo con el que contaban.

Respecto al tiro que mató a Coyotito en la novela se dice que fue un disparo al aire que el guardia lanzó para asustar a un animal, sin embargo, lo que él nunca llegó a saber es que le dio un tiro directo al bebé, justo en la cabeza, a una distancia considerable; un balazo perfecto que no es creíble por su precisión. En cambio, en el filme mientras Kino se arrastraba, el hombre alcanzó a ver a Juana y a su hijo concretando así un tiro certero en el bebé y ante los gritos de ella, Kino logró enterrarle un cuchillo al asesino de Juanito para después rematarlo con el rifle. También se puede objetar de que fue un tiro raro, porque le dio en la cabeza al bebé, además de que Juana salió ilesa a pesar de tenerlo cerca de su pecho.

Dicho lo anterior, quiero centrarme en lo ocurrido después del ataque, me refiero al momento en el que Kino y Juana regresan a la comunidad. Escena que se puede visualizar en el anterior capítulo en la escena 604 del guion citado en el primer capítulo y que aparece acompañada de una voz en *off*; por lo tanto cito dicha parte de la novela:

Los dos entraron a la ciudad por el desparejo camino de los carros, y no iban en fila, Kino delante y Juana detrás, como de costumbre, sino uno al lado del otro. El sol estaba tras ellos y sus largas sombras les precedían, y parecían llevar consigo dos torres de oscuridad. Kino llevaba un rifle cruzado en el antebrazo y Juana el chal colgado a modo de saco sobre el hombro. Y dentro había un bulto pequeño y lánguido. El chal tenía costras de sangre seca, y el bulto se balanceaba un poco al andar de la mujer. Su rostro estaba duro y agrietado y curtido por la fatiga y por la tensión con que combatía la fatiga. Y sus ojos enormes miraban fijamente hacia su interior. Estaba tan remota y ausente como el Cielo. Los labios de Kino estaban apretados en su mandíbula, rígida, y la gente dice que llevaba el miedo con él, que era tan peligroso como una tormenta naciente. La gente dice que los dos parecían apartados de la experiencia humana; que habían pasado a través del dolor, y salido por el otro lado; que había casi una protección mágica a su alrededor. Y la gente que se había precipitado para verles, retrocedió en grupo y les dejó pasar y no les habló (Steinbeck, 2019: pp. 140-141).

Teniendo en cuenta que en el guion se puede notar que se le da más peso a lo introspectivo por su estructura que tira más a lo narrativo que a lo audiovisual en muchos casos, además

de que la explicación hace que los actores reflejen esa expresión para ese momento de la película. Por otro lado, en la novela se siente más que es una descripción, agrega ciertos elementos, pero se centra en lo que está ocurriendo; sin embargo no aborda tanto el sentir de sus personajes al haber perdido a su primogénito.

Al mismo tiempo se le debe de prestar atención a la traducción que presenté, porque pueden variar dependiendo de la versión debido a que lo escrito por John Steinbeck podría ser diferente en su idioma original porque: “De modo, pues, que, a pesar de que lo más deseable es el apego máximo al texto, a veces no es alcanzable una traducción literal unívoca con el texto que se traduce y completamente “objetiva” respecto de él. Suele colarse algo de la subjetividad y del condicionamiento sociocultural del traductor. Lo importante está en saber detectar esa injerencia de la subjetividad” (Beuchot, 2009: 47). Sin embargo, no estoy apelando a su motivo auténtico de las palabras, sino al significado, el cual no puede diferir tanto del texto base, por lo tanto, el significado de la comparación no cambiaría, aunque se tomara del original; además de que los problemas de traducción son un tema muy diferente, el cual no será abordado más allá de este paréntesis.

Llegados a este punto el filme y la novela son muy similares, algo que se refleja en el final de la historia; en ambas obras los esposos buscan deshacerse de la perla y que todos los vean hacerlo aunque sea a la distancia. Además, en las dos obras se centran en el instante en el que Kino arroja la perla, también hacen mención de las dudas que por un instante tuvo, porque aún se resistía a abandonar sus sueños; no obstante, reconoce que tiene que renunciar a ellos al recordar la muerte de Juanito y eso hace que le sea más fácil tomar la decisión de dejar ir a la codiciada perla.

Para quienes pudieran pensar que es una inconsistencia de mi parte comparar la novela con su adaptación cinematográfica, después de mencionar la idea de eliminar el concepto de fidelidad, debo aclarar que, en este caso, considero que es necesario realizar la distinción entre ambas obras, debido a lo especial del caso, que no es único, en el que el autor de la novela participó también en el guion cinematográfico, lo cual es un privilegio que muchos escritores no tienen, porque a veces sólo son consultores de la historia y aun así se suelen

ignorar sus aportaciones. “La labor del cineasta es dar imágenes, no parlamentos que escritos suenan muy bien pero dichos por un actor se ven falsos y acartonadas. Son dos lenguajes con sus propias leyes y sus propias limitaciones, no es posible que uno sustituya al otro” (Berceni, 2020: 124).

A lo mejor los cambios en el guion se dieron por lo difícil que sería seguir el mismo camino en la película debido al presupuesto porque no contaban con un respaldo mayor a los préstamos que había pedido el autor y la inversión parcial que recibió por parte del gobierno de México; por lo que quizá tenía que realizarse un desenlace más sencillo, aunque no menos emotivo para el filme, sentimiento que se logró también gracias a la ayuda de la música con la que cierra la película.

En realidad, podría decirse que *La perla* es una adaptación de transposición al tener elementos de la obra, pero que al mismo tiempo busca su camino autónomo al tener la carga de haber sido escrita por el director. La intervención de Emilio Fernández al momento de realizar la película se ve reflejada en los cambios que existen en la obra narrativa, además de que el guion cuenta con más narración que elementos cinematográficos.

La adaptación como transposición representa el punto intermedio entre la adaptación como ilustración y la adaptación como interpretación. Se caracteriza por mantener la identidad del texto y buscar, al mismo tiempo, su propia autonomía. Esta transposición consiste en trasladar “al lenguaje filmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria” [cita de Noriega Sánchez]. Así, el cineasta debe adaptar las situaciones narradas en el texto original utilizando equivalencias cinematográficas cuya visión produzca la misma sensación que la lectura del texto. Como consecuencia, debe suprimir, añadir o desarrollar los elementos que considere necesarios para que la película constituya una obra independiente, es decir, que pueda diferenciarse de la obra en la que se basa (Palacios, 2014: 20).

Considero que la novela y su adaptación cinematográfica se complementan por medio de los personajes que se encuentran a medio camino de lo real y a medio de lo narrativo para darle vida a esta versión del filme, por lo que se pueden resaltar las actuaciones de Pedro Arméndariz y de María Elena Márquez; asimismo no se podría alegar que alguna es superior que la otra ya que ambas se complementan y depende de que tipo de material se quiera revisar porque no difieren tanto como podría llegar a pensarse por las condiciones en las que fueron

concebidas.

2.3 *La perla* y su musicalización

Uno de los temas que aún no he tratado es el de la banda sonora de la película, tal como lo mencioné en las páginas 8, 19 y 39, la cual se compone por la música, los sonidos y los efectos dramáticos; cada uno ha tenido sus pequeñas menciones en el primer capítulo, pero sólo se quedaron en la superficie de todo lo que implica y lo más importante es que no se han tocado cómo cada uno de ellos está presentes dentro de *La perla*, por lo que en este apartado primero abordaré de manera general cada uno de estos elementos para después pasar a su representación dentro del filme.

Los sonidos en un filme por lo regular se emplean para ambientar un sitio en donde esté algún personaje o de algún espacio significativo: “Efectivamente, en un filme o en un documental, la *soundmark* no está predefinida, sino que se crea enteramente mediante el modo en que un sonido cualquiera se retoma varias veces a lo largo del montaje, al asociarlo con un lugar o una situación, de forma que se le confiera el papel simbólico consistente en encarnar y resumir ese lugar o esa situación” (Chion, 1999: 30).

Deseo subrayar que los sonidos ambientales más frecuentes dentro de *La perla* son los del mar, ya que con ellos se sitúa a las personas y se les invita a no olvidar en qué parte de México donde se desarrolla la historia, por lo que estos sonidos pueden ir de menor a mayor rango. También la presencia del sonido provoca que se entienda el avance de la tragedia para la familia de Kino, porque va desde los sonidos más fuertes a los más calmados para después volver a recalcar la furia, en este caso, del mar; lo que ocasiona que se revele el destino del protagonista con el paso del filme por medio de los sonidos. En la novela se hace alusión a temas musicales dentro de la mente de Kino, en la que suenan composiciones como lo son: el de la perla y el de la familia.

Al mismo tiempo existen los diferentes sonidos ambientales o de pisadas, usados para crear una atmósfera más creíble al momento de ver la película; los cuales intervienen cuando se escucha agua, lluvia, viento, truenos o alguna alarma. Otro rasgo de los sonidos es que

ayudan al espectador a entrar en la atmósfera del filme; por ejemplo, si en una escena aparece un bosque se escucharán aves, animales o el crujir de hojas y ramas; por otro lado si están en el mar se escuchará el sonido del agua al golpear con la costa o contra las rocas; incluso si se está en el desierto se dará mayor énfasis en el viento.

No le ocurre lo mismo al sonido, puesto que no hay un marco sonoro de los sonidos. De este modo, el hecho de que el sonido musical obedezca a una forma específica, distinta de los sonidos del mundo ordinario, se organice con otros según una ley muy precisa y, sobre todo, provenga de una fuente catalogada como instrumento reservado para la producción de sonidos musicales, sería el equivalente de un encuadre, el cual permitiría que reconociéramos al sonido musical como perteneciente a la obra y no a lo real, pues, en el plano espacial, se mezcla completamente con los sonidos de la vida. En tanto que compositor de música concreta, estoy bien situado para conocer el problema, puesto que utilizo en mis propias obras (en puntos muy precisos de la composición) sonidos que el oyente se puede preguntar si pertenecen a lo real o si salen del altavoz, como un ladrido lejano de perro o un bisbiseo humano. En un filme, el espectador no puede tener ninguna sospecha de este orden, puesto que el perro lejano que ve en la pantalla pertenece sin duda al filme, al inscribirse dentro de su marco (Chion, 1999: 229).

Otro elemento indispensable es la música, pero ¿qué es la música dentro del cine? Es una serie de pistas con duración media de un minuto a dos; piezas que se agregan una vez que el filme esté completo, por lo que entra dentro del ámbito de la postproducción, sin embargo, en algunos casos las melodías se tienen que crear de manera apresurada por los tiempos de entrega del filme, así mismo la música puede pasar a segundo plano.

La música dentro del cine suele tener una constante lucha en cuanto si tiene que ser silenciosa para pasar desapercibida o muy estrepitosa para llamar la atención de todos, por lo que se tiene que conocer en qué punto se puede abusar de ella y en cuáles escenas es mejor no tener ninguna pista. La cámara y sus distintos movimientos a veces tienen el mando para narrar, sin embargo, no siempre es de este modo porque la música logra llenar algunos huecos para que una escena funcione mejor o hacer lo contrario al provocar que se pierda la tensión dramática. Sobre lo anterior, el músico Joaquín Gutiérrez Heras afirmó en una entrevista:

La música de cine es, por decirlo así, un “gesto” del director. Si únicamente subraya el contenido evidente de una escena, es una redundancia que puede llegar a ser molesta, y casi siempre revela la inseguridad de aquél, respecto de la edición, la dirección de actores, etc. Sin embargo, también puede cambiar el significado de una escena o hasta desvirtuarla por completo.

[...] Hay directores que emplean trozos musicales ya existentes. Esto significa invertir los papeles: la música resuelve el contenido emotivo y el desarrollo en el tiempo, y sirve de vehículo a imágenes que pueden ser perfectamente anodinas (González, 2016: 9).

Por otra parte en el cine clásico era común encontrarse con ciertas melodías que sólo diferían en unas cuantas notas, pero que seguían una estructura pre-acordada, por lo que no era común que se rompiera ese método. También hay que considerar la existencia de la música de *stock* a la cual se accede por medio de su disponibilidad para no violar los derechos de autor.

Volviendo a la música de *stock* se recomienda introducirla de manera inteligente para que funcione con la escena; pues cuando se hace bien se puede conseguir que una escena se vuelva icónica por el significado que acompaña a una escena. “La utilización de la música preexistente obedece a diversos criterios que a veces responden a las convenciones de determinados formatos o géneros como las películas biográficas o *biopics* [...] A veces, el uso de la música preexistente puede hacerse obsesivo, fiel a la visión totalizadora de un realizador vinculado a una partitura o un autor. [...] Sin embargo la música preexistente corre el riesgo de convertirse en un estereotipo filmicovisual, e incluso obsesivo (y por lo tanto abusivo)” (Radigales, 2015: pp. 56-57).

Dicho lo anterior, *La perla* no está exenta de utilizar música de *stock*, quizá sea probable que al principio del filme parezca que se abusa de ella, sin embargo, la mayoría de las pistas fueron creadas por Antonio Díaz Conde, quien siguió la línea de tonadas contemporáneas de aquellos años. No obstante, las pistas de *stock* aparecen durante las escenas del festejo de Kino, la música en este punto aquí es la normal para ese tipo de eventos, Díaz Conde sólo agregó una lírica a las pistas que sólo aparecen durante las secuencias de bailes, por lo que no son regulares dentro de la continuidad de la película, pero sobresaltan en cuanto aparecen en pantalla porque el filme, hasta ese momento, se mantiene con una línea ligera de música hasta que llega el festejo a interrumpir esa tranquilidad, además de que no coincide con lo que se ha visto del mundo del protagonista.

Retomando el tema sobre la creación de la música, lo ideal es que el compositor la comience a gestar desde que se tiene el guion, porque así va trabajando a la par de la

grabación del filme, sin embargo, al final es una decisión que depende del director y del productor.

El proceso de composición comienza desde la primera mención del proyecto [...]; cualquier frase del guión, cualquier imagen, cualquier sugerencia del director, puede ser el gatillo de la imaginación. Pero de esa idea original al resultado final muchas veces hay un abismo de diferencia y un largo viaje que recorrer. La propuesta musical definitiva no puede asegurarse hasta que todos los elementos han sido evaluados profundamente, duración y partes distintivas de la música, trasfondo emocional, acentos, timbres y momentos en los que se van a utilizar como apoyo sonoro (Navarro, 2016: 28).

Como he dicho, la composición de la música es mejor hacerla desde un principio para obtener la versión más funcional para el filme. También se debe de colocar en los mejores momentos para que sobresalte en los instantes necesarios y sea más calmada cuando la secuencia lo requiera; la idea es que sea un acompañante dentro de la circunstancia creada y que haga equipo con la escena para que resalte la normalidad o subraye la excepcionalidad de los sucesos presentados.

El lego habitualmente cree que la parte más difícil de la tarea de componer para la película se relaciona con la "correspondencia" de la música y la acción. ¿No es ello una camisa de fuerza para el compositor? La respuesta, por dos razones, es no: en primer lugar, tener que componer música para acompañar a una acción específica constituye una ayuda, no un obstáculo, ya que la acción misma despierta, en un compositor con imaginación teatral, cierta música, en tanto que al escribir música absoluta carece de tal estímulo visual. En segundo lugar, la correspondencia es, generalmente, cuestión de adaptaciones menores, pues el tejido musical en general ya habrá sido determinado (Copland, 2006: 236).

Algo semejante sucede con los leitmotiv musicales para algún personaje o situación predeterminada, con lo anterior quiero dar a entender que es una pieza musical exclusiva para un sitio, situación o un actor; se utilizar para resaltar su aparición o para mostrar su superioridad dentro de la escena; la pista puede ser montada de manera explícita en todo su esplendor o en un tono más bajo, apenas perceptible, para obtener un mayor dramatismo durante el momento de mayor tensión y así jugar con la resolución del conflicto.

Considerando que esto es un elemento que resalta a un personaje es necesario aclarar su definición técnica porque: "El nombre de leitmotiv fue extendido por los analistas de la obra de Wagner, y su significado proviene del alemán *leiten*, 'guiar', 'dirigir', y *motiv*, 'motivo'.

Dentro del análisis musical, es el “tema recurrente dentro de una composición”, o bien “el motivo central” sobre la que se basa una obra operística o cinematográfica. El hecho de que la música de la obra anticipe la trama, se convierte en uno de los mayores spoilers del cine, así como uno de los recursos narrativos indispensables de este arte” (Tonatiuh, 2021).

Baste, como muestra el *leitmotiv* de *La perla*, cuando aparece la perla su melodía va desde lo maravilloso hasta lo trágico en menos de treinta segundos porque es lo que significa en la vida de Kino, y la musicalidad resalta que es tanto un milagro como una maldición. El *leitmotiv* se puede escuchar a veces un poco escondido cuando el objeto de deseo aparece de manera sutil o a todo volumen cuando consigue su cometido.

Es posible que algunas de las piezas utilizadas en *La perla* no resalten tanto por su simplicidad o porque algunas están escondidas entre las líneas de los actores o de las mismas situaciones porque predomina el sonido del lugar, sin embargo se tiene que entender que no es un error al momento de montarla dentro del filme debido a que: “en el cine de Fernández [...] la música es además incidental o atmosférica, pues impacta el estado de ánimo del espectador [con...]: contemplación, cuando ayuda a que destaquen los detalles de la mínima acción” (Domínguez, 2018: 515).

Millones de cinéfilos consideran como algo natural el acompañamiento musical de una película dramática, hasta un grado injustificado. Cinco minutos después de terminada la película, no podrían decir si han oído música o no. Preguntarles si consideran que la música era interesante, o tan sólo adecuada, o verdaderamente horrible, sería causarles un complejo de inferioridad. Pero después, posiblemente como auto-proyección, viene la pregunta: “¿Verdad que no se supone que uno esté escuchando la música? ¿O no se supone que trabaje en el inconsciente, sin tener que escucharla directamente, como si se estuviera en un concierto?” (Copland, 2006: 231).

Como resultado *La perla* es un filme con diferentes matices sonoros que mantienen al espectador pendiente de lo que la cámara le transmite, asimismo el público se deja llevar por lo que está escuchando de fondo, casi como si lo estuviera condicionando sin que el asistente llegue a enterarse de la práctica que están llevando a cabo el compositor y el director en ciertas partes del filme, por ejemplo durante la batalla final de Kino con el juego musical y de la cámara para la resolución del conflicto.

No debemos olvidar, por otro lado, que la música es música, que no sólo pretende despertar ciertas reacciones o sentimientos, sino que debe ser ella misma un personaje más. Una buena música no puede corregir una mala película, y viceversa; debe ser, como dije, un personaje sin palabras que narra y conduce, subraya y comenta, se burla y se solidariza; es decir, se acerca y se aleja, nos manipula, y no nos percatamos de ello.

Para el músico de escena, cada propuesta representa un reto.

El músico tiene que ser muy honesto consigo mismo y, desde luego, con la obra, para comprender cuándo es conveniente predominar y cuándo se debe murmurar.

El músico, al igual que la obra misma, debe trabajar siempre en función de la mente del espectador y de las reacciones psíquicas y emocionales que deseamos sean experimentadas (Álvarez, 2016: 62 - 63).



La pelea final donde la música y el silencio juegan con la tensión dramática del momento, en este caso inclinándose a Kino. También muestra la desventaja que tiene Kino. La perla.



Batalla final, en la que la música y el silencio juegan con la tensión dramática del momento, en este caso inclinándose a los contrincantes. Además de que muestra su ventaja en la contienda. La perla.

En consecuencia, con lo anterior puede afirmarse que la musicalización en *La perla* envuelve con su presencia escondida, pero que se muestra en los momentos más dramáticos; ejemplo de ello es la música con la que abre el filme, porque inicia con tranquilidad, la cual es

perturbada por el suspenso inesperado y culmina con un toque de angustia. A lo mejor se colocó esta pieza para ambientar al público y hacer que comprenda qué verá una película trágica.

Se podría objetar que el filme tiene una sobresaturación de música, sin embargo, no es así, porque durante la película se pueden encontrar diversos espacios en los que se carece de ésta; son intervalos que van desde los diez segundos hasta algunos minutos, cada uno de ellos existen para resaltar algo fundamental, lo cual es: “El silencio [:] Si en el período mudo el silencio era la norma, luego fue la excepción. De allí que en el cine actual el silencio aparece como una ausencia transitoria de los tres elementos básicos: diálogos, música, ruidos, pero con fines expresivos. La desaparición absoluta de sonido crea un efecto notorio, bastante significativo. Antes del clímax, en un filme de terror, el silencio total es un preámbulo del desenlace violento, crea expectativas respecto de lo que vendrá” (Harari, 2013: 87).

Además, el silencio es sustancial en cualquier filme porque resalta más que el mismo sonido; un ejemplo de ello en *La perla* se da durante la batalla entre el protagonista en contra de su villano debido a que el silencio le otorga una mayor profundidad a la pelea porque la música que acompaña a cada uno de los personajes mostrados en pantalla se fusiona como un susurro en medio de la batalla y así consigue una mayor intriga entre quién de los dos será el ganador de la contienda, pero al final el *leitmotiv* de la perla se alza por encima de ambos temas. “Con un cambio de armonía se le puede dar una nueva mordacidad al tema y con un diferente tratamiento rítmico unas mismas notas pueden resultar una danza guerrera en vez de una canción de cuna. Todo compositor tiene presentes las metamorfosis posibles de su sucesión de notas. Primero trata de encontrar su naturaleza esencial y, después, qué es lo que se puede hacer con ella, cómo se puede cambiar momentáneamente esa naturaleza esencial” (Copland, 2006: 40).

Emilio Fernández solía usar la musicalización sólo en los momentos clave y aprovechaba el silencio para asentar esta idea; además de buscar un sentido más dramático o de énfasis en lo que se estaba viendo en la pantalla, porque: “La música en las cintas de Emilio Fernández es también un asunto de verosimilitud, de énfasis dramático, de tensión y distensión del

tiempo narrativo; su estudio es una oportunidad para dar a conocer el vasto repertorio de música mexicana que con gran naturalidad ilustró, revistió y acompañó las situaciones de sus argumentos” (Domínguez, 2018: 516).

A pesar de que lo anterior es cierto, también lo es que en *La perla* se empleó el silencio para enfatizar la vida cotidiana de los protagonistas durante los primeros minutos del filme; esto cambia cuando Kino encuentra la perla debido a que los instantes de silencio se vuelven más escasos conforme avanza la trama y se mantiene hasta que llega a la parte final de la película donde la música está más presente, lo que provoca que se vaya acallando ese silencio de los primeros minutos como representación de que no podrán retomar su cotidianidad.

Por consiguiente, la pérdida del silencio es el abandono de los valores de cada uno de los personajes implicados en la trama, lo cual es reemplazado con la música que se hace más presente y logra su culminación en el instante en el que pierden a su hijo, lo que provoca que ya no se pueda volver a esa normalidad; asimismo el silencio se deja de lado porque sus vidas no serán como antes a pesar de ya no tener la perla en su poder.

3. El uso de las técnicas de *La perla* en la actualidad y algunas técnicas modernas dentro del lenguaje cinematográfico

Por lo que se refiere a la siguiente parte de esta tesis se hablará de la actualidad del cine y, por lo tanto, de su lenguaje cinematográfico contemporáneo porque han transcurrido 76 años desde que *La perla* fue proyectada en cines. Teniendo en cuenta lo anterior se puede comprender que algunas cosas se quedaron dentro del cine clásico y otras evolucionaron con el paso de las décadas.

Se considerará el crecimiento del cine en sus distintas facetas; iniciando con lenguaje escrito del cine, tal como lo mencioné en la página 6, que se le podría llamar su canon, porque tiene sus fórmulas establecidas y funciones que dictan su uso; al menos la manera correcta de utilizarlo para aplicarlo con un estilo propio. No obstante, para que cada director cree una visión propia se debe de conocer en qué se está inspirando o qué está rompiendo al originar su manera particular de grabar un filme.

Cosa parecida sucede con la gramática filmica, también mencionada en la página 6, porque ésta tiene sus orígenes con los teóricos rusos que buscaban darle un nuevo modo de expresión al séptimo arte, lo que provocó que fueran surgiendo los conceptos que más adelante se desarrollaron a la par con el cine. Tal es su crecimiento que ahora se ha llegado a abordar en esquemas que permiten entender de otra manera la creación de una película.

Hay que mencionar al director ruso Dziga Vertov porque pensaba que el cine ojo tenía que ser representado con un sistema de escritura, mismo del que se iba aprendiendo mediante el uso de la cámara dicho de otra manera: había una gramática que podía expandir más la manera en la que se haría el cine: “[Los] formalistas rusos, quienes fueron los primeros en asignar la función gramatical esencial, es decir, la secuencia y la denotación de los elementos, a las estructuras narrativas. El uso de los métodos lingüísticos, no obstante, en este caso se limita a la descripción de la función de las unidades sintácticas (las palabras) y al problema de su significado” (Osadnik, 1998: 84). Además, Serguei Eisenstein introdujo a la teoría los diferentes tipos de montaje, porque es una base para los niveles de la gramática moderna y que sin ellos no se podría entender el proceso de crecimiento del cine.

Se debe de agregar que en los distintos niveles del análisis lingüístico se encuentran los planos, las escenas y secuencias, términos de los que ya se han hablado en el primer capítulo, por lo que no es necesario detenerse más tiempo en ello; no obstante, se tienen que recordar, porque son los que se encuentran incorporados en los niveles de la gramática filmica actual.

Un filme contiene no solamente un universo semántico para ser transmitido sino también un proyecto de relación comunicativa, un programa de desarrollo de la interacción con el público. Obviamente, a nivel de masas no existe posibilidad de conversación paritaria entre emisor y receptor, pero el texto audiovisual prevé el desarrollo de una acción de acercamiento por parte del espectador, que permita a éste integrarse en el mundo previsto por el proyecto comunicativo y, en cierta medida, «converse» con el texto (no con el sujeto transmisor empírico, sino con el sujeto enunciador inscrito en el texto). Esa «conversación» puede tener dos grados: el de la mera *asistencia* (el espectador permanece en el exterior del texto y asiste a la conversación simbólica puesta en escena entre enunciador y enunciatario) y el de la *participación* (el espectador acepta la propuesta conversacional del texto y entra en contacto con sus articulaciones semánticas, integrándose en el papel simbólico del enunciatario ya dispuesto) (Pérez, 2008: pp. 174-175).

En el caso de la unión de los anteriores elementos es gracias al montaje porque es fundamental para la existencia del cine y se debe a que: “Sergei [...] Eisenstein consiguió en estas tomas plasmar el sentido que tendría el montaje para el cine. El manejo de los planos cercanos, medios y lejanos adquirieron otra dimensión a partir de este momento, porque ya no eran simplemente descriptivos, sino emotivos en grado sumo. El tiempo se dilata, el dramatismo aumenta; el espacio trágico es usado con una sabiduría poco común en un director” (Berceni, 2020: 58).

Después de la breve introducción a la gramática fílmica se tiene que hablar en concreto de *La perla* porque a pesar de los nulos estudios en cine por parte de Emilio Fernández ésta cuenta con elementos que merecen ser mencionados, debido a lo importantes que fueron para la creación de distintos filmes para el director; por lo anterior quiero resaltar el uso del plano general, el plano medio y el *close up* como los instrumentos más importantes de su repertorio.

Para empezar el plano general es un elemento que ha estado presente desde el principio del cine; es el plano más conocido y utilizado a lo largo de la existencia del séptimo arte, pero a partir del trabajo de Serguei Eisenstein se le da una mayor carga, porque se dirige a lo emotivo y descriptivo. De este modo me remonto a la mención de que los primeros minutos del filme parecen pertenecer a un documental y esto se debe en gran medida a los planos generales que están presentes a lo largo del filme de *La perla*, y no se deben ignorar porque son importantes en la creación de la visión indigenista del director.



Plano general de Kino y Juana al volver a su comunidad. La perla.

Continuando con lo expuesto, mencionaré al plano medio, uno de los primeros elementos en ser utilizados cuando el cine comenzaba a crecer, que se puede encontrar en los filmes de D. W. Griffith y en los de Serguei Eisentein. El plano medio adquirió mayor relevancia con el paso del tiempo, y al querer innovarlo se creó el plano americano, sin embargo, ese es un tema aparte. En concreto, en *La perla* el plano medio aparece de manera constante, porque expresa mucho de lo que los actores quieren transmitir sin necesidad de tener que resaltar de más su lenguaje corporal, en especial los de la parte media alta y los rasgos faciales de los actores y en los movimientos de brazos de cada uno, ya que transmitía mucho a la visión que quería compartir el director mexicano, porque: “La terminología de los planos se establece de conformidad con la figura humana en relación con la dimensión vertical de la pantalla. Se puede decir que los planos generales son descriptivos, los planos medios son narrativos y los primeros planos expresivos. En el tipo de plano, pues, el realizador nos está indicando su valor dentro de la secuencia” (Jiménez, 1993: 194).



Plano medio de los enemigos que querían matar a Kino en la playa. La perla.

Por su parte, se encuentra el *close up*, el cual es utilizado en el cine de manera temprana, pero no tanto como sus antecesores, ya que los primeros actores al venir del teatro aún intensificaban sus expresiones al máximo, cosa que con la cámara no era necesario, porque no se encontraba tan lejos de la acción, sin embargo, con el paso de los años sus rasgos se fueron haciendo menores provocando que se tuviera un efecto más natural. El *close up*, sirve para dar mayor énfasis en las expresiones dramáticas de los actores, lo que provocó que se usara de

manera frecuente en situaciones que sólo servían para aumentar el drama de un personaje al enterarse de una terrible noticia.

El *close up* en *La perla* fue utilizado para resaltar a los protagonistas en las situaciones críticas o para momentos cómicos, aunque casi no hay en el film, o en algunas ocasiones para resaltar la importancia de la perla dentro de la historia. Los encuadres mencionados con anterioridad son los que resaltan más en el filme, sin ignorar las demás técnicas, pero se aprovecharon porque: “La elección del tercio inferior [...] o del tercio superior [...] dependerá de la importancia que adquiera el cielo o la tierra en paisajes lejanos, y del nivel a que se ubica el sujeto más importante [...]. Tal nivel, como es lógico, depende del punto de vista escogido por un observador o, en nuestro caso, de la altura en que se ubica la cámara” (Sánchez, 1991: 79).



Close up a Juana, quien demuestra que nada saldrá bien después de ese instante. La perla.

Asimismo, quiero mencionar que durante el filme de Emilio Fernández predomina el uso del plano en picada y en contrapicada para dar énfasis a la situación por la que están pasando los protagonistas porque le da un mayor vigor cuando están dominando la tempestad y en otros denota que están perdiendo a pesar de estar en una buena situación, aunque no lo parezca; por lo que el uso de los anteriores movimientos demuestra la caída de los personajes a medida que avanza la película.

Con lo anterior quiero decir que: “El término “gramática filmica” que denota los niveles del análisis lingüístico (el fonológico, el morfológico y el sintáctico-semántico), también

funciona como un término para denotar dos modelos autónomos de la comunicación fílmica” (Osadnik, 1998: 84). De ello se infiere que existen distintos modelos de gramática fílmica, sin embargo cada uno de ellos tiene diferentes niveles de análisis lingüísticos de los que se hablaba en la cita anterior, es así como Christian Metz afirmó en 1973 que la existencia del lenguaje cinematográfico era: “como el conjunto de todos los códigos cinematográficos, particulares y generales, siempre que se dejen de lado provisionalmente las diferencias que los separan, y que se trate de un tronco común por convención, como a un sistema real unitario” (Aguirre, 2016: 100).

Al mismo tiempo el medio audiovisual cambia con el transcurso de los años, lo que lo lleva a crecer y de forma irónica podría ocasionar su caída porque: “la permanente evolución del cine, como la de todo arte vivo, le llevaría inexorablemente a la búsqueda constante de renovación, por lo que sigue existiendo el problema de que propuestas consideradas en el momento de su realización como inmutables y definitivas, pueden llegar a convertirse en el transcurso de no demasiados años en obsoletas” (Pérez, 2008: 71).

De igual suerte los distintos teóricos del cine han tratado de explicar este nuevo lenguaje, pero no sólo en lo audiovisual, sino en lo escrito; baste como muestra las enseñanzas escritas por Serguei Einsestein a partir de sus propios filmes y de lo que estaba creando D. W. Griffith, textos necesarios para tratar de escribir una gramática o una teoría fílmica.

Los intentos de describir el cine en términos lingüísticos pueden dividirse entonces, entre los que utilizan los conceptos y los métodos de la lingüística como instrumentos directos del análisis del material fílmico, y aquellos que utilizan estos instrumentos sólo ocasionalmente como una fuente de inspiración.

En el primer caso del primero, los teóricos del cine afirman que la película es un lenguaje similar, muy similar e idéntico al lenguaje natural. En el segundo caso, se evitan las suposiciones similares, y las nociones y términos lingüísticos son usados para describir ciertos rasgos característicos del arte fílmico, tales como la transmisión de mensajes, la comprensión de estos mensajes, el incluir al receptor, etc. (Osadnik, 1998: 86).

Se infiere que por medio de los anteriores conceptos y el significado de cada uno de ellos es para utilizarlos de la manera adecuada, además de conocer la gramática fílmica, no obstante

asimilarlas no significa que se podrá crear buenos filmes porque no es así, no es una receta para el éxito. Además de que se debe tomar en cuenta que:

Ante las dificultades que surgen a la hora de establecer vínculos entre las diversas manifestaciones del cine y los recursos de las lenguas naturales, se puede apelar a los enfoques pragmáticos y defender que, aunque el lenguaje del cine no disponga de una «gramática» en sentido estricto, sí posee en cambio capacidad para «gramaticalizar» ciertos elementos visuales recurrentes y elaborar con ellos estructuras de significación y de comunicación estables dentro de un determinado filme o de un género cinematográfico. Ello no implica renunciar al modelo lingüístico para explicar el funcionamiento semiótico del cine, sino tan sólo comprender que su lenguaje requiere una aproximación particularizada que analice de modo exhaustivo el funcionamiento de un filme o de una serie de filmes en sus diversos niveles de articulación y que dé cuenta de los contextos en los que dichas articulaciones cuasi-gramaticales aparecen (Pérez, 2008: 20).

Por otro lado, se menciona que la manera para crear un lenguaje del cine es por medio de distintos puntos como en lo narrativo; lo anterior explica de mejor manera la razón por la que es necesario utilizar los recursos narrativos para realizar una gramática filmica o algo similar; asimismo se puede recapitular lo que es el lenguaje cinematográfico con otra perspectiva:

[Christian Metz] en el último capítulo de su libro *Langage et Cinéma*, matiza la aplicación que hace Bazin de la noción de «escritura» al lenguaje cinematográfico y la sitúa en relación con otras nociones básicas que maneja en su teoría como las de *lengua, lenguaje y estilo*. Considera que la dualidad barthesiana entre *escritura* y *lengua* aplicada al cine no es extrínseca sino intrínseca, porque mientras en la literatura las escrituras son el agregado de una lengua distinta de ellas, el lenguaje cinematográfico es él mismo la escritura y la lengua. Ello le lleva a distinguir entre *códigos de la lengua* (denotativos, estables, fuertemente coherentes e impermeables a la acción de las innovaciones individuales) y *códigos de la escritura* (más específicos y conscientes y menos literales en cuanto son portadores de la segunda capa del sentido). Por ello afirmará que «el cine no es una escritura, pero contiene varias escrituras», pues para él en el texto literario «la función de la lengua es asegurar una primera capa de inteligibilidad» (el llamado «sentido literal», denotativo) mientras que las escrituras aportan consigo un segundo nivel de sentido, que se encuentra entre las connotaciones (Pérez, 2008: pp. 24-25).

En particular en el capítulo 1.2 se hizo un tipo diccionario con las normas de lo que son los encuadres, los tipos de movimientos básicos dentro del lenguaje cinematográfico y su definición de cada uno de ellos, aunque no son los únicos recursos técnicos que existen. Algunas técnicas se olvidaron, otras evolucionaron y algunas siguen vigentes; baste como muestra el poco uso de las diferentes transiciones entre tomas, ahora se recurre con mayor frecuencia a dejarlo en un corte rápido, apenas perceptible para darle una mayor coherencia y

continuidad con lo que se está viendo, por lo que las transiciones que se utilizaban en el cine clásico se dejaron de emplear con regularidad y sólo se recurre a ellas de vez en cuando.

A pesar de que existe una barrera entre el cine clásico y el cine moderno es necesario recordar que cada uno tuvo su propia manera de explicar su modelo y que con el paso de los años es innegable que: “La diferencia de este lenguaje nuevo con el antiguo se podría establecer en la esfera de pasividad o actividad intelectual del espectador. Antiguamente la "historia" era narrada en forma obvia y llena de explicaciones y puentes. Hoy día (y cada vez más) el montaje exige un trabajo de relacionar datos esquemáticos, sugeridos por la imagen o el sonido” (Sánchez, 1991: 181).

En efecto, los tiempos han cambiado y con ellos la tecnología, de este modo en la actualidad es más sencillo grabar con distintos tipos de cámaras desde las más compactas hasta las más sofisticadas que brindarán aún mayor fidelidad a la imagen; prueba de esto son las cámaras diseñadas para poderse reproducir en pantallas IMAX, su punto débil radica en el costo de grabación de los nuevos equipos y que sólo se puede reproducir con la tecnología adecuada, además de que el tiempo de vida de la cinta no es muy longevo.

Todavía cabe señalar la existencia de las cámaras digitales, las cuales dan una calidad de imagen más clara. Algunos directores han ideado formas ingeniosas para grabar escenas en primer plano por medio de un armazón unido al actor para obtener las imágenes de manera más sencilla. Otro ejemplo de innovación es el uso de cables para que la cámara haga los giros de 360° más rápidos sin la necesidad de tener un *dolly*, el anterior modelo es funcional para grabar planos secuencias, debido a lo ágil que hace éste proceso, pero que no está exento de tener muchas tomas por lo difícil que puede resultar conseguir la toma perfecta debido a que éste plano no tiene cortes mientras se realiza.

De la misma forma ya no es tan común grabar en exteriores debido a su alto costo, por el tiempo de grabación y por el traslado del equipo, además de que muchas de las tomas se retocan de forma digital, por lo que en la actualidad se puede optar por un sistema híbrido para grabar algunas partes de la cinta en locaciones reales y otras más dentro de un foro. Además la tecnología tiene una propuesta que puede sustituir las grabaciones en exteriores por medio

de ambientar un foro con una pantalla 360° con las secuencias que se diseñaron como escenografía para algún filme, lo que da la sensación de que se realizó en un sitio real sin que esto sea verídico.

Hay que mencionar las grabaciones con pantallas azules y verdes, nada nuevo para muchos, pero que no estaba en el tiempo en el que se grabó *La perla*, por lo que se puede mencionar el uso de ésta tecnología, porque en la actualidad la mayoría de las producciones cinematográficas las utiliza en algún momento para facilitar las grabaciones.

Se entiende que los tiempos ya no son los mismos, pero está claro que sin la base del cine clásico todos los avances no serían posibles porque fueron creciendo por medio de pruebas y errores, no obstante, puedo afirmar que *La perla* tuvo en su momento cierta relevancia por los encuadres, la historia, el guion, la música, el vestuario y la visión indigenista de Emilio Fernández, además de que siempre se recordarán las fotografías hechas por Gabriel Figueroa y la dirección del Indio Fernández.

Mientras tanto en el cine, a nivel mundial, puede tener el problema de la escasez de temas, lo anterior debido a que muchas tramas se han llevado demasiadas veces a la gran pantalla, por lo que cada vez es más difícil no recurrir a las mismas ideas, no obstante, así como en la literatura depende del punto de vista de la misma historia para poder contar algo por completo diferente. Sin embargo Jorge Ayala ha llegado a mencionar que en la actualidad el cine ya no es lo mismo porque:

Sin duda alguna, en el siglo XXI el cine ha dejado de ser una máquina para narrar historias y se ha convertido en un ultrasofisticado dispositivo para fabricar delirios. Delirios en venta, delirios a la orden, delirios al gusto, delirios burdos y delirios exquisitos, delirios maximalistas y minimalistas por igual, delirios a base de un sanguinario carnaval de efectos especiales o a base de hiperrealistas cámaras petrificadas registrando briznas de relatos, delirios acústicos, delirios tercamente tecnologizados o falsamente primitivos. Aquí está el delirio exigente y el poco fijado, aquí está el delirio que le guste y su ajuste aunque le asuste. Polimorfo, multinacional y a la deriva teórica, el delirio filmico actual canibaliza todo lo que conoce, hereda de la Historia del cine e imagina, creyéndose a su vez original, importante e intimidador (Ayala, 2018b: pp. 13-14).

No obstante, lo que el autor menciona no quiere decir que el cine actual sea como tal un delirio, ya que esta palabra tiene connotaciones negativas para la industria, sino que lo alude

como un agotamiento de los temas, porque con tantos años de la existencia del cine en algún momento los argumentos tienden a repetirse porque son: “Temas realistas [...]. Temas observacionales [...]. Temas interiores [...]. Temas distanciados [...]. Temas trascendidos [...]. Temas fabulescos [...]. Temas fantásticos [...]. Temas espirituales [...]. Y temas carnales” (Ayala, 2018a: 12). Pero no significa que el cine esté muerto o sea un delirio, es más bien una apertura para explorar nuevos caminos y eso se demuestra con los nuevos movimientos de cámara, la manera en la que mira en la actualidad y deja un testimonio de la modernidad del ser humano.

A pesar de que el agotamiento de temas puede parecer cierto, lo anterior demuestra que la cámara aún tiene mucho que aportar al mundo del cine porque se tiene que considerar que el cine no está agotado, aún le puede dar sorpresas hasta a los más escépticos; por lo que no es el fin del cine, sino una manera en la que evolucionará con el paso de los años y que se acoplará con las nuevas tecnologías para presentar una nueva visión.

Tenemos que aprender a mantener una mirada propia, que nunca debemos confundir con la mirada ajena que nos ha sido impuesta a lo largo de nuestra vida y nuestro aprendizaje. [...] Si sabiendo de lo que hablo sigo los mismos pasos aprendidos, estoy incurriendo en un cliché autoimpuesto, en un estereotipo adquirido que mucho se aleja de los arquetipos de los que hemos de aprender a crear. [...] De la necesidad de indagar nuevos mundos [...], además, que esta es la eterna aventura de la humanidad, la que nos ha hecho aprender y superarnos como especie (Luna, 2013: 121).

En cuanto a *La perla* su uso en los tiempos modernos radica en utilizar el plano general, el plano medio y el *Close up* para poder crear un nuevo filme, porque a veces se suelen subestimar dichas técnicas, debido a que son básicas, sin embargo, como lo ha demostrado Emilio Fernández en su momento pueden hacer que una película rebose de belleza si son aplicados de la mejor manera. Sí puede que no sea nada nuevo o que no resalte para muchas personas, pero dentro de lo que muchos pueden llamar simple, provoca que el filme sea recordado con el paso de los años y que resalte sobre las demás propuestas que había en su momento, porque esa es la belleza de *La perla* que te sigue atrapando a pesar del paso del

tiempo; también destaco el uso de los silencios para crear una atmósfera envolvente junto a la música, junto con los actores y a la fotografía.

Aunque los elementos anteriores están presentes en cada uno de los filmes actuales, el uso que cada uno les dé puede destacar a una producción nueva, asimismo la integración de las nuevas tecnologías, siempre que estén al alcance de las producciones, provoca que se puedan crear nuevos mundos que antes no eran posibles. Del mismo modo se dice que “el diablo está en los detalles”, por lo que se puede hacer mucho con poco, algo que *La perla* supo utilizar y con dicha base se puede dar rienda suelta al momento de rodar nuevas ideas para crear un filme consistente en pleno siglo XXI.

Conclusiones

Considero que el cine aún tiene mucho por mostrar en cuanto a temas, su forma de grabar y una que otra técnica que se irán implementando con el paso de los años y de la tecnología, por lo que puedo afirmar que el cine sigue con vida y que se está adaptando a los nuevos tiempos, y no será reemplazado por ninguna otra cosa debido a que es el séptimo arte.

En realidad, hablar de *La perla* como un filme que puede generar conocimiento para la creación de una película actual en México traería la pregunta esencial: ¿qué tiene de especial dicho filme? La respuesta es todo lo que se habló dentro del capítulo dos de este escrito, ya que desde el particular punto de vista que tenían tanto Emilio Fernández como Gabriel Figueroa provocaron que *La perla* no quede olvidada con el paso de los años, lo que puede demostrar que un filme mexicano se puede utilizar aún en la actualidad. De manera concreta me refiero a los encuadres y técnicas utilizadas para grabar *La perla* porque es lo que la hace resaltar sobre las demás producciones de su tiempo, ya que con la narrativa que ya sabía manejar un Emilio Fernández experimentado y con una fotografía de Gabriel Figueroa hicieron posible que todo brillara desde el primer minuto hasta el último, además de que te deja con algo una vez que se ha visto el filme.

Reconozco que no es la película más popular del director ni del director de fotografía, sin embargo no es necesario que sea tan recordada por todas las personas para que pueda brillar por sí sola porque con su narrativa mantiene al espectador hasta el final del filme (algo que hoy en día es difícil de lograr, porque cada vez los seres humanos tienden a prestar menos atención a lo que tienen enfrente, ya que pueden comenzar a divagar en su mente o a hacer alguna otra actividad mientras escuchan de fondo una película).

Los directores plasman su propia visión particular de la historia que presenta el guion, sin embargo, el productor detiene muchas de las ideas para presentar lo que él quiere ver para que sea un filme que pueda generar los ingresos esperados, por lo que el director algunas veces está restringido de lo que quería ver en un principio. No obstante, lo anterior no le ocurrió a Emilio Fernández, ya que pudo llevar su visión a la gran pantalla, sin que el productor Óscar Dancigers, les restringiera su creatividad. Este es un logro que se le tiene que reconocer a *La*

perla porque contiene todo el potencial que podía brindar la historia, algo que no siempre se consigue. En concreto me refiero a la visión indigenista que tanto solía mostrar Emilio Fernández en sus filmes, un estilo que mostraba lo grande que podía ser México, pero que también se quedaba en la parte superficial al no ir más allá de la estampa nacionalista, sin embargo, para bien o para mal es el estilo de dirección de Emilio Fernández, una visión que lo llevó a ser reconocido en México y en el extranjero, aunque fuera por algunos instantes, lo importante es que trascendió, a pesar de no haber estudiado cinematografía previamente.

Baste como muestra los distintos premios que ganó el filme: al principio obtuvo una mención *ex aequo* en el Festival de Venecia, asimismo, ganó a la mejor contribución cinematográfica, a la fotografía y a la actuación masculina en 1947; en 1948 se llevó cinco premios Ariel en las categorías de mejor película, dirección, fotografía, actuación masculina y actor secundario; asimismo un Globo de Oro por la mejor fotografía; por su parte en 1949 en el Festival de Madrid y en la Asociación de corresponsales extranjeros de Hollywood Gabriel Figueroa obtuvo el premio a la mejor fotografía.

Con esto quiero decir que impactó no sólo en México, sino en todo el mundo donde *La perla* se estrenó, ya que por algunos años siguió dando de qué hablar por su manejo de la fotografía, asimismo el reconocimiento que ganó Figueroa le otorgó mayor alcance al filme; provocando que sea una de las películas más importantes dentro del llamado cine de época de oro mexicano.

Para quienes piensan que los premios no significan nada, porque la manera en la que se refleja el país o las mismas ideologías que representa *La perla* provocan que se le reste valor para poder ser traída a la actualidad, ya que son creencias que ahora son vistas como estereotipos; lo cual es cierto, sin embargo esos valores no son los que se quieren rescatar, lo que sí se trata de traer a la modernidad es el manejo de las técnicas cinematográficas que usaba Emilio Fernández, como el uso de los planos, *close ups*, y ángulos en picada y contrapicada en los momentos idóneos para que brillen cuando tienen que hacerlo.

Hecha esta salvedad, es necesario centrarse en otro elemento cinematográfico que vale la pena rescatar: la manera en la que se utilizó el sonido, pero siendo más específico me refiero

al silencio que acompaña a los protagonistas desde un principio. Emilio Fernández no fue el primero, ni el último en usar el silencio de esta forma, no obstante, es importante para el desarrollo de la trama y es un modo de envolver con la imagen, ya que el mismo silencio es un personaje más dentro de la trama, que va abandonando a los protagonistas a su propia suerte y los deja por completo cuando ya nada volverá a ser igual.

De igual suerte puede hablarse de las técnicas mencionadas en el texto, ya que el montaje que estableció Serguei Eisenstein sigue presente en el mundo cinematográfico, además de las innovaciones de sus contemporáneos por lo que se sigue viendo, aunque no de la misma manera, en la actualidad haciendo que se cumplan los objetivos planteados.

Considerando que todo lo que se vio en los primeros capítulos de este escrito son llevados al tercero al mencionar la modernidad del cine al introducir el concepto de la gramática filmica, que si bien no es un concepto nuevo, debido a que apareció muy temprano dentro de la industria, sí es un elemento que cada vez es más estudiado por los teóricos y que aún se mantiene por la importancia que tiene al representar las palabras en imágenes, sino viceversa las imágenes en palabras, en un lenguaje por completo nuevo.

Por otra parte, el uso de las técnicas que utilizó Emilio Fernández en *La perla* es considerado dentro de un rango básico de cinematografía; sin embargo, la manera en la que los usó para crear el filme hizo que los subiera de nivel por su buena dirección. Eso, sumado a la fotografía, provocó que los elementos base dieran un producto bastante bueno; algo que puede volver a ocurrir si son empleados de una buena manera dentro de una película moderna.

A pesar de que no todos los encuadres son viables en la actualidad, sí se pueden rescatar los valores de los que se habló, que son los que más se destacan. Tampoco se trata de hacer una nueva versión de *La perla*, ya que ese no es el objetivo, es más bien invitar a que se utilicen las técnicas mencionadas y tenerlas presentes para poder realizar algo nuevo e innovador, sin sólo copiarlas porque eso no funcionaría; más bien es saber qué es lo que se está utilizando para tener una base sólida y obtener la oportunidad de experimentar con la cámara para así llevar más lejos esas técnicas.

Asimismo, se logró la idea de cómo crear un filme, lo que se necesita, aunque no lo es todo, pero sí es lo esencial que se tiene que saber para generar una película, ya que en la modernidad se requieren más estudios que el instinto. Ahora bien, si se tienen ambos se puede crear algo superior así como lo hizo Emilio Fernández en su momento, ya que él sólo contaba con el instinto de filmar lo que quería y lo que buscaba transmitir a la gran pantalla.

Es posible que no a todos les guste su manera de dirigir o sus distintos filmes, sin embargo, son innegables los aportes del Indio Fernández a la cinematografía mexicana en aquellos años. Se necesita evolucionar para no quedarse estancado; algo que Emilio Fernández también demostró al no evolucionar su estilo de filmación, por lo que se quedó estancado y con el paso de los años ya no llegó a parecer tan innovador como en un principio; por lo que se debe de tener el valor de ir más allá de la fórmula establecida y tratar de seguir vigente en una industria que cambia cada cierto tiempo y que aún puede mostrar más de lo que se piensa.

En cuanto a los servicios de *streaming* no deberían de ser una preocupación para el cine debido a que estas plataformas saben que no es un negocio sacar una película de millones de pesos para que cualquiera la pueda piratear y sacar de manera gratuita; aunque el cine no está exento de esto no es de la misma calidad que de una plataforma, por lo que el ir al cine seguirá estando presente por muchos años más.

Además de que se tiene que tomar en cuenta a la inteligencia artificial porque cada vez es más común su uso, sin embargo, esta tecnología aún está empezando y no tiene, al menos de momento, la capacidad de crear un filme desde cero, por lo que aún está lejos de llegar a este mercado. Aunque la inteligencia artificial ya puede crear guiones con elementos que se le sean impuestos, éstos carecen del sentimiento humano por lo que aún se sienten vacíos.

Ante la objeción de que estos guiones o distintos recursos que se están creando por medio de la inteligencia artificial, se debe tener en cuenta que el guion sólo es un paso de muchos por lo que se tiene que regular su uso dentro del mercado, pero aún no está en condiciones de reemplazar al ser humano en el ámbito cinematográfico.

En conclusión, el uso de las distintas técnicas que utilizó Emilio Fernández aún siguen vigentes para la creación de algún filme, sin embargo, tienen sus limitaciones, pero no son un obstáculo porque de esta manera se puede innovar con las nuevas tecnologías con las que se cuenta hoy en día, lo que haría que en cualquier momento pueda surgir otro gran director en la industria cinematográfica en México. No obstante se tiene que considerar que el buen uso de las técnicas no garantiza que se obtenga una buena película, ya que sin una visión propia del director ésta carecería de alma, lo que daría como resultado que el filme no tenga una esencia propia. Por lo que se tiene que buscar el balance entre el instinto y el uso de las técnicas para darles un significado propio que pueda crear un nuevo concepto. También es necesario ir innovando con el tiempo para no quedarse estancado, porque eso sería el fin para el director.

Bibliografía:

- Barbáchano, Carlos (1974). *El cine, arte e industria*. España: Salvat.
- Barberán, Tania y de la Garza, Eugenia (2020). *Habitar*. México: Biblioteca del estudiante UACM.
- Beuchot, Mauricio (2009). “Acerca de la traducción (Hermenéutica y pragmática)”, en: *El arte de la traición o los problemas de la traducción*. Elsa Frost (comp.) Pp: 43-57, México: UNAM.
- Buñuel, Luis (2001). *Mi último suspiro*. España: DeBolsillo.
- Copland, Aaron (2006). *Cómo escuchar música*. FCE: México.
- Chion, Michel (1999). *El sonido. Música, cine, literatura...* Paidós: España.
- Domínguez, Roberto (2018). “Momentos musicales en el cine de Emilio *el Indio* Fernández: casos de contemplación, compasión y éxtasis”, en: *El cine musical en América Latina. Aproximaciones contemporáneas*. Guilherme Maia y Lauro Zavala (Coord.) Pp: 513-530, Salvador: EDUFBA.
- García, Emilio (1974). *El cine y su público*. México: FCE.
- García, José (1971). *Vamos a hablar de cine*. España: Salvat.
- Palacios, Beatriz (2014). *Cine y literatura: adaptación libre*. España: Universidad de Valladolid.
- Platt, Richard (1992). *El cine*. México: Biblioteca Visual Alta.
- Racionero, Alexis (2008). *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Editorial UOC.
- Reyes, Bercini (2013). *Poética del instinto: La perla de John Steinbeck y Emilio Fernández*. México: UNAM.
- Reyes, Berceni (2020). *El cine y la estética cambiante*. México: UNAM.
- Sánchez, María (2002). *Estudio analítico de doce fotogramas creados por Gabriel Figueroa en la producción de seis películas dirigidas por Emilio Fernández en los años 1940-1950 en México* [Tesis]. pp. 133. México: UNAM.
- Sánchez, Rafael (1991). *Montaje cinematográfico, arte de movimiento*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Schroeder, Paul (2015). *Cine mudo latinoamericano*. México: UNAM.
- Stam, Robert (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM.
- Steinbeck, John (2019). *La perla*. España: Edhasa.
- Zavala, Lauro (2019). *Análisis de la forma fílmica*. México: Universidad Iberoamericana.

Cibergrafía:

- Agudo, Xavier (2020). *¿Qué es el guión cinematográfico?* Recuperado de: <https://miprimeraescueladecine.com/que-es-un-guion/>. Consultado el: 26 / 04 / 2023.
- Aguirre, José (2016). La escritura fílmica según Christian Metz; en: *Comunicación electrónica*. N° 175. Venezuela. Estudios venezolanos de comunicación: 2016. Recuperado de: <https://comunicacion.gumilla.org/wp-content/uploads/2017/06/COM2016175.pdf>. Consultado el: 20 / 12 / 2023.
- Ayala, Jorge (2018a). *El cine actual, confines temáticos*: (ed.). México, D.F, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Recuperado de: <https://elibro-net.bidi-uacm.remotexs.co/es/ereader/uacm/187370?>. Consultado el: 28 / 11 / 2023.
- Ayala, Jorge (2018b). *El cine actual, delirios narrativos*: (ed.). México, D.F, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Recuperado de: <https://elibro-net.bidi-uacm.remotexs.co/es/ereader/uacm/187369?>. Consultado el: 27 / 11 / 2023.
- Barradas, Andres (2019). *Las películas mexicanas más taquilleras del 2015. Fórmulas de éxito en la industria cinematográfica mexicana*. En: *Miradas panorámicas al cine mexicano: teoría, historia y análisis*: (ed.). Zavala, L. (Coord.) Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes. Recuperado de: <https://elibro-net.bidi-uacm.remotexs.co/es/ereader/uacm/176584?>. Consultado el: 18 / 11 / 2023.
- Bassofia (2014). *El zoom en el cine*. Recuperado de: <https://www.editando.cl/2014/02/el-zoom-en-el-cine.html/>. Consultado el: 06 / 05 / 2023.
- Briceño, Gabriela (2018). *Puesta en escena*. Recuperado de: <https://www.euston96.com/puesta-en-escena/>. Consultado el: 28 / 04 / 2023.

- Castelan, Josefina (2021). *¿Cuáles son los movimientos de cámara que todo cineasta debe conocer?* Recuperado de: <https://www.crehana.com/blog/estilo-vida/movimientos-de-camara-cine/>. Consultado el: 06 / 05 / 2023.
- Conoce el mundo de la fotografía (2010). *Técnicas de fotografía, retoque fotográfico, programa de edición*. Recuperado de: <https://conocelafotografia.com/wp-content/upload/wp-post-to-pdf-cache/1/elplano-picado-y-plano-contrapicado.pdf>. Consultado el: 14 / 06 / 2023.
- Escobar, Nick, O'Meara, Padraic (2023). *¿Qué es un plano general en cine?* Recuperado de: <https://www.adobe.com/es/creativecloud/video/discover/wide-shot-in-film.html>. Consultado el: 06 / 05 / 2023.
- Gianareas, Jorge (2020). *Movimientos de cámara: ejemplos y definición*. Recuperado de: <https://platzi.com/clases/1900-lenguaje-audiovisual/28107-movimientos-de-camara/#:~:text=Panorámica%3A%20Describen%20un%20lugar%20o%20siguen%20a%20un,Desplazamiento%20de%20la%20cámara%20junto%20con%20el%20personaje>. Consultado el: 12 / 05 / 2023.
- Guerra, Toni (2022). *Tipos de movimientos de cámara en el cine*. Recuperado de: <https://historiadeltcine.es/glosario-terminos-cinematograficos/tipos-movimientos-camara-cine/>. Consultado el: 04 / 05 / 2023.
- Grijalva, Antonio (2019). Recepción cinematográfica: Propuesta desde la escala de diferencial semántico. En: *Miradas panorámicas al cine mexicano: teoría, historia y análisis*: (ed.). Zavala, L. (Coord.). Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes. Recuperado de: <https://elibro-net.bidi-uacm.remotexs.co/es/ereader/uacm/176584?>. Consultado el 18 / 11 / 2023.
- Hagener, Malte y Elsaesser, Thomas. (2015). *Introducción a la teoría del cine*. Madrid, España: Editorial Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de: <https://elibro-net.bidi-uacm.remotexs.co/es/ereader/uacm/54024?> Consultado el: 12 / 06 / 2023.
- Harari, Alberto (2013). *Introducción al lenguaje cinematográfico*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Aula Taller. Recuperado de: <https://elibro-net.bidi-uacm.remotexs.co/es/ereader/uacm/76250?> Consultado el: 03 / 06 / 2023
- Historia del cine (2020). *El efecto Kuleshov: qué es y ejemplos*. Recuperado de: <https://historiadeltcine.es/glosario-terminos-cinematograficos/efecto-kuleshov-ejemplos/>. Consultado el: 04 / 01 / 2024.
- Historia del cine (2020). *La profundidad de campo en fotografía y cine*. Recuperado de: <https://historiadeltcine.es/fotografia/profundidad-campo-que-es/>. Consultado el: 06 / 05 / 2023.
- Holman, Neal; Mellon, Kevin; Stoler, David; Skye, Lane; Skye Ruckus (2019). *Tipos de planos cinematográficos: todo lo que necesitas saber*. Recuperado de: <https://www.adobe.com/es/creativecloud/video/discover/types-of-shots-in-films.html>. Fecha de consulta: 06 / 05 / 2023.
- Indeed (2023). *Qué hace un actor*. Recuperado de: <https://mx.indeed.com/orientacion-profesional/como-encontrar-empleo/que-hace-actor>. Consultado el: 04 / 05 / 2023.
- Jiménez, Jesús (1993). *Prolegómenos para una gramática filmica en clave pedagógica*. En: Comunicación lenguaje y educación. Electrónico. México. 1993. pp. 192-203. Recuperado de: <https://www.bing.com/ck/a?!&p=9ec20d13c445c4dcJmltdHM9MTcwMzU0ODgwMCZpZ3VpZD0wN2Y0OWJjMi00NGU5LTZlMGQtMGY2OC04YTZlNDVjODZmODkmaW5zaWQ9NTE4NA&pntn=3&ver=2&hsh=3&fclid=07f49bc2-44e9-6e0d-0f68-8a6e45c86f89&psq=Proleg%c3%b3menos+para+una+gram%c3%a1tica+f%c3%adlmica+en+clave+pedag%c3%b3gica&u=alaHR0cHM6Ly9kaWFsbmV0LnVuaXJpb2phLmVzL2Rlc2NhcmdhL2FydGljdWxvLzEyNjMwMC5wZGY&ntb=1>. Consultado el: 13 / 12 / 2023.
- Luna, Alicia (2013). El guion. La madre de la historia y la autoría de la película, pp: 119-125. En: *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. España: Prensas de la Universidad de Zaragoza. Recuperado de: <https://elibro-net.bidi-uacm.remotexs.co/es/ereader/uacm/43360?>. Consultado el: 19 / 06 / 2023.

- Moya, Tamara (2013). *Eisenstein y el montaje de atracciones*. Recuperado de: <https://www.entretantomagazine.com/2013/03/16/eisenstein-y-el-montaje-de-atracciones/>. Consultado el: 04 / 11 / 2023.
- Osadnik, Waclaw (1998). *Sobre la naturaleza cuasi.lingüística de la comunicación fílmica*. Semiosis. Electrónico. N°. 21 julio-diciembre. México. Universidad Veracruzana. 1998. pp. 77-108. Recuperado de: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6353/198821P77.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Consultado el: 15 / 12 / 2023.
- Pérez, José (2008). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca. Recuperado de: <https://elibro-net.bidi-uacm.remotexs.co/es/ereader/uacm/55655?> Consultado el: 03 / 06 / 2023.
- Pérez, Luis (2021). *Director de fotografía: qué hace, y cómo llegar a serlo*. Recuperado de: <https://aprendercine.com/que-hace-un-director-de-fotografia/>. Consultado el: 26 / 04 / 2023.
- Pérez, Luis (2020). *Movimientos de cámara: ejemplos y definición*. Recuperado de: <https://aprendercine.com/movimientos-de-camara-ejemplos-definicion/>. Consultado el: 06 / 05 / 2023.
- RAE (2023). *Lenguaje*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/lenguaje>. Consultado el: 26 / 04 / 2023.
- RAE (2023). *Cinematográfico*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/cinematografico?m=form>. Consultado el: 26 / 04 / 2023.
- Radigales, Jaume (2015). *La música en el cine: (ed.)*. Barcelona, España: Editorial UOC. Recuperado de: <https://elibro-net.bidi-uacm.remotexs.co/es/ereader/uacm/58480?>. Consultado el: 24 / 11 / 2023.
- Treintaycincomm (2020). *¿Qué hace un director de cine?* Recuperado de: <https://35mm.es/que-hace-director-cine/>. Consultado el: 26 / 04 / 2023.
- Tonatiuh, Ernesto (2021). Academia Música Proyecta. "Leimotivs". *De Wagner a Williams, el recurso musical que anticipa la trama de la película*. Recuperado de: <https://academiamusicaproyecta.com.mx/leitmotivs-de-wagner-a-williams-el-recurso-musical-que-anticipa-la-trama-de-la-pelicula/>. Consultado el: 13 / 11 / 2023.
- UNIR revista (2021). *Las técnicas narrativas como técnicas de apoyo*. Recuperado de: <https://www.unir.net/humanidades/revista/tecnicas-narrativas/>. Consultado el: 18 / 05 / 2023.
- Villanueva, Xavier (2019). *Travelling: ¿para qué hacer girar una cámara?* Recuperado de: <https://abismofm.com/travelling-en-cine/#:~:text=Travelling%3A%20¿para%20qué%20hacer%20girar%20una%20cámara%3F%201,la%20panorámica%20...%203%20Notas%20del%20programa%20.> Consultado el: 16 / 05 / 2023.
- Welab professional equipment (2021). *El travelling: historia y ventajas*. Recuperado de: <https://welabplus.com/2021/08/25/el-travelling-en-el-cine-ventajas/>. Consultado el: 12 / 05 / 2023.
- Zaldivar, Nerea (2019). *La música en el cine, qué nos evoca y cómo fluye en nosotros*. Recuperado de: <https://elregidordecine.com/la-musica-en-el-cine/>. Consultado el: 12 / 05 / 2023.