

# DEL DESEO A LOS CELOS: LA SEMIÓTICA DE LAS PASIONES EN LA PERLA DE STEINBECK Y SU ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

- Escrito por [Arturo Grijalva Elizalde](#)
- tamaño de la fuente
- [Imprimir](#)



*“El deseo nos fuerza a amar lo que nos hará sufrir”*

Marcel Proust

A lo largo de la historia del cine, el número de películas basadas en textos literarios supera incluso el de los guiones originales y algunas de estas adaptaciones se han convertido en reconocidas obras maestras de la pantalla grande, es decir, que la mayoría de las historias que podemos presenciar en el cine, son en realidad traslaciones de un lenguaje literario a otro para el que no se tenía planeada: un lenguaje fílmico. Históricamente, el cine se ha presupuesto como subordinado de la literatura, esto se debe en parte a que muchos directores han decidido sacrificar su autonomía estética en pos de una mayor fidelidad al texto original. No han sido muchos los directores que se han arriesgado a ir más allá de la simple traslación para construir una interpretación o una deconstrucción; cuando uno se mete con un texto que ha tenido éxito

anteriormente, decide involucrarse con un objeto artístico que ya es propiedad de todos sus lectores y a veces el temor de defraudar pesa más que la voluntad de ser original.



Aunque la crítica contemporánea de cine ha tratado de fomentar una cultura sobre la apreciación de la adaptación cinematográfica como un producto artístico autónomo e independiente, resulta a veces imposible no hacer la comparación con el original. No es que se trate sólo de un afán comparatista o que no podamos disfrutar un texto fílmico por sí mismo, lo que sucede es que cuando se trabaja con un texto ya conocido, se está metiendo mano a un imaginario colectivo que va más allá de una simple interpretación visual para llegar a un efecto producido. A lo anterior se debe que la mayoría de las críticas de una adaptación sean de carácter impresionista. Si bien no buscamos en la adaptación una interpretación semejante del ambiente, personajes o situaciones,

si se espera, en muchas ocasiones, encontrar un efecto análogo producido por ambos productos: esperamos que el director haya captado la esencia de la narración original.

Todo lo anterior me lleva a señalar la imposibilidad de ver una película sin evitar pensar en la referencia literaria. Esto lo menciono a propósito de *La perla* (1945) de John Steinbeck y la adaptación al cine, realizada por Emilio Fernández, película que fue estrenada hasta el 12 de septiembre de 1947 y que, no obstante el retraso en su fecha de estreno, triunfó en las taquillas. A pesar de ser una película muy bien lograda, hay una desviación en los efectos producidos, que seguramente obedece a una desviación en la finalidad del producto. El filme tiene entre sus objetivos más importantes uno que difiere bastante de los de la novela: el éxito en el extranjero. De hecho, no han sido pocas las cintas que a lo largo de la historia del cine mexicano se han llevado embates de la crítica debido a su carácter esteticista que retrata, muchas veces de manera incoherente o poco fiel, a un México fabricado con miras a su presentación ante un público extranjero (usualmente europeo). Hay que señalar, por cierto, que “El Indio” es el mayor responsable de la construcción de la estereotípica imagen mexicana que por muchos años ha poblado la mente de los europeos: nubes, magueyes, nopales, hombre a caballo, haciendas y claroscuros; imagen que se ha convertido, para bien o para mal, en la referencia de nuestro país en gran parte del mundo.

A pesar de lo anterior, si por un lado hay una manipulación de la forma por parte del *Indio* Fernández a la hora de realizar la adaptación, por el otro, el fondo se mantiene y el mensaje sigue siendo sustancialmente el mismo. La sencillez argumental de la novela y su retrato de una sociedad en la que es imposible avanzar más allá de lo que su estructura le destina a cada individuo, sirven a la perfección al Fernández para desplegar una historia cuyo fondo suele ser habitual dentro de sus películas: el destino trágico. “Las tragedias del “Indio” señalan que ‘así es nuestro mundo’: no lo exploran, lo describen y formulan sus reglas y condenas.”<sup>[1]</sup> Fernández nunca se planteó la formulación de soluciones, porque no hay soluciones al destino que ha sido trazado de antemano. Su obra no propone, responde; objetiva el conocimiento generalizado entre los mexicanos y construye imágenes y relatos que parten desde este mismo sentido común.

Ya establecido el carácter del cine de Fernández, así como los objetivos perseguidos con la adaptación de la novela de Steinbeck, me gustaría señalar que cualquier atisbo de crítica que realice al filme, es de carácter impresionista y subjetivo. Los valores estéticos y formales que contribuyen a manifestar mi predilección por el texto de Steinbeck se deben totalmente a mi lectura personal que me ha llevado a destacar la presencia del deseo y los celos como eje principal del relato sobre todo en la novela corta, aunque señalando que son ambos elementos o pasiones las que conllevan a la existencia del destino trágico en las dos obras. Este trabajo consistirá en el análisis de *La perla*, tanto de la versión original de Steinbeck, como de la adaptación de “El indio” Fernández, a través de un modelo actancial propuesto por Julien Greimas y Jacques Fontanille en su libro *Semiótica de las pasiones* (1991).

La semiótica designa al actante como un participante del programa narrativo. Según Greimas, el actante es aquel que realiza el acto, independientemente de cualquier otra determinación. El actante, a diferencia de un simple personaje, no es determinado por su “ser” sino por su “actuar”; el actante es un “ser-hacer” y no un “ser-estar”, es la figura en la que las formas sintácticas y semánticas se vierten. Es decir, que el actante se analiza a partir de sus funciones, relaciones y sentidos en el texto. Para Greimas existen seis tipos diferentes de actantes, que se corresponden con los actantes de Propp: sujeto (sintagma nominal que persigue un fin), objeto (el bien deseado por el sujeto), destinador (aquel que motiva al sujeto a cumplir su objetivo), destinatario (aquel que recibe el bien por las acciones del sujeto), ayudante (aquel que auxilia al sujeto y duplica su fuerza) y oponente (aquel que obstaculiza la realización de los fines del sujeto). De estos seis tipos de actantes, tomaré sólo tres para nuestro trabajo: sujeto, objeto y oponente. Los tres actantes tomados para el presente análisis obedecen a su participación en una relación designada por Greimas en la *Semiótica de las pasiones*, esta relación es la de los celos.

En *Semiótica de las pasiones*, Greimas y Fontanille, extienden el análisis semiótico al campo de las pasiones. Entre estas pasiones, en las que se cuentan la avaricia, el deseo, los celos, etc., se establece una relación. Esta sintaxis pasional se encuentra en la base de la organización social, así como en la aventura individual de cada uno; entonces la semiótica encuentra su lugar como componente social de nuestra comprensión del hombre como ser de palabras, pero también como un ser afectivo y social. Para tener una mejor idea de lo que designa pasión, demos un vistazo a un par de definiciones, la primera tomada de un diccionario especializado en filosofía: “afección o modificación del alma [...] alteración o perturbación del ánimo.”<sup>[2]</sup> Algunas de las definiciones que nos da la RAE sobre la pasión son: 1. Inclinação o preferencia muy viva por una cosa 2. Apetito o afición vehemente hacia algo.<sup>[3]</sup> Basta con estas definiciones para tener en claro que la pasión está relacionada a una alteración del alma o ánimo provocada por el deseo vehemente hacia un objeto.

De las pasiones mencionadas Greimas destaca una como la más importante: los celos. Al respecto, deja en claro que esta será la pasión más relevante de su aparato teórico: “El primer objetivo de un estudio consagrado a los celos era el de disponer, junto con una pasión que en un primer acercamiento podía pasar como una “pasión de objeto” –la avaricia-, de una pasión intersubjetiva que contuviera, por lo menos potencialmente, tres actores: el celoso, el objeto, el rival.”<sup>[4]</sup> Queda claro que para que se articule esta relación pasional, la de los celos, se necesita de tres componentes o actantes: el sujeto celoso (S1), el objeto del celo (O-S3) y el oponente que disfruta del gozo envidiado (S2). Hay que señalar que esta relación no es unívoca, sino que es ambivalente y que los elementos del cuadro pueden intercambiar su lugar (al menos los dos sujetos). La pasión del celo depende además de una dualidad apego-rivalidad. Greimas considera a los celos como una pasión compuesta por el hecho de que su estructura involucra una diversidad considerable de pasiones como la emulación, la envidia, el celo, la exclusividad, entre otras. No todas se presentan dentro de la situación, su manifestación depende de la crisis pasional y la intensidad de la misma (ligada con el apego del sujeto al objeto y la rivalidad entre el sujeto y el oponente). El siguiente paso es establecer quiénes son los actantes dentro de los textos analizados, pero para ello quizá sea pertinente, primero, incluir una sinopsis o resumen argumental que nos permita comprender de qué va la historia.



Un pescador de nombre Kino, y su esposa sufren porque el doctor extranjero del pueblo se niega a tratar a su hijo pequeño, víctima de la picadura de un alacrán, por no tener dinero para pagarle. Kino encuentra una valiosa perla en el mar que se vuelve objeto de la codicia del doctor, el cura, los compradores de perlas y el pueblo en general. Juana, su mujer, está convencida de que la posesión de esa perla sólo les traerá dificultades y trata de convencer a su marido para que la devuelva al mar, este no la escucha y piensa únicamente en lo que podrán tener con lo que consigan de su venta. Acude a los compradores del pueblo pero estos quieren pagarle mucho menos de su valor real, haciéndole creer que una perla tan grande no interesa a nadie. Kino no acepta el precio que le ofrecen y decide ir a venderla a la capital. Durante el viaje es asaltado por un desconocido al que da muerte, tras lo cual su hermano les ayuda a huir y el matrimonio junto con su hijo parten de noche con destino a la ciudad, huyendo de una cruenta persecución, cumpliéndose así los temores de Juana.



Este es, a grandes rasgos, el argumento de **La perla**. Si bien hay algunas diferencias entre la novela y la película, estas no son substanciales al punto de modificar la historia en general. Con esa base resulta sencillo establecer los actantes que componen la relación pasional de los celos: El sujeto celoso (S1) es el pueblo y el sujeto envidiado u oponente (S2) es Kino. Entre ambos sujetos se da un fenómeno de tensión, llamado rivalidad. “En la rivalidad, el objeto no es más que un lugar vacío (que cada quién llena de deseos), un ‘algo’ que la interacción entre los dos rivales parece plantear como objetivo.”<sup>[5]</sup> Este objeto vacío (O-S3) se transforma “en la imagen del querer del sujeto, no es ninguna otra cosa que ese querer.”<sup>[6]</sup> La perla es ese objeto vacío que todos llenan con sus deseos. La perla representa el querer de los sujetos. No es que la perla esté maldita, como asegura en varias ocasiones Juana, la esposa del pescador, la perla es un objeto neutro que acaba por representar el querer de los demás y la maldición no está en la perla sino en el deseo, e incluso Juana lo sabe: “Juana se dio cuenta de su excitación y procuró mirar a otra parte. No es bueno desear algo con excesivo fervor. Hay que ansiarlo, pero teniendo gran tacto en no irritar a la divinidad.”<sup>[7]</sup> Y es a partir de este apego y rivalidad, que se engendra el deseo y que se desarrolla el conflicto.

Esta relación pasional, que designa al pueblo como S1, a la perla como O-S3 y a Kino como S2, queda demostrada en un párrafo de la novela. Este fragmento, que menciona los efectos inmediatos que el descubrimiento de Kino ha provocado en el pueblo, nos muestra como surgen también algunas pasiones relacionadas con los celos como la envidia, la avaricia o el odio:

Toda clase de gente empezó a interesarse por Kino -gente con cosas que vender y gente con favores que pedir-. Kino había encontrado la Perla del Mundo. La esencia de la perla se combinó con la esencia de los hombres y de la reacción precipitó un curioso residuo oscuro. Todo el mundo se sintió íntimamente ligado a la perla de Kino, y ésta entró a formar parte de los sueños, las especulaciones, los proyectos, los planes, los frutos, los deseos, las necesidades, las pasiones y los

vicios de todos y de cada uno, y sólo una persona quedó al margen: Kino, con lo cual se convirtió en el enemigo común.<sup>[8]</sup>

Lo anterior es reiterado en el siguiente párrafo: “La noticia despertó algo infinitamente negro y malvado en la ciudad; el negro destilado era como el escorpión, como el hambre al olor de la comida, o como la soledad cuando el amor se le niega. Las glándulas venenosas de la ciudad empezaron a segregar su líquido mortífero y toda la población se inflamó, infectada.”<sup>[9]</sup> Cuando Kino muestra la perla, todos quedan absortos en su contemplación. En ese momento, Kino se percata de las malas intenciones de todos, a través de lo que llama la música del mal, esta es una música ideal que simboliza el ánimo del personaje y el entorno que lo rodea, así Kino menciona la existencia de la música de la familia, la música de la posibilidad, la música de la libertad y la música del mal. En la película, esto es representado en la escena en que se reúne el pueblo en casa de Kino para ver la perla, por medio de sus expresiones faciales. Y aunque esta música no es trasladada a la pantalla, podemos ver representado esto, aunque con menor fuerza, con la expresión corporal de todos. Esto se convierte para Kino en el primer indicio de que algo no marcha bien y nace en él un sentimiento relacionado con los celos y que también es mencionado en la *Semiótica de las pasiones*: el recelo. El recelo de Kino es un sentimiento de desconfianza, pues Kino comienza a temer ser superado por la circunstancia y el entorno. Este sentimiento de recelo convierte a los dos sujetos en celosos y los pone en un estado de igualdad. Hay dos celos: uno sufre por ver al otro gozar (S1) y el otro sufre por temor a perder el objeto (S2). A partir de la elección de un tipo de sufrimiento, depende la focalización, es decir, el sujeto y el oponente.

Hasta el momento hemos visto que ya tenemos los sujetos y el objeto de deseo. De antemano sabemos que nadie podrá cumplir sus deseos, vaciados todos ellos en la perla, y que la tensión de rivalidad no beneficiará a nadie, pero ¿a qué obedece que Kino no pueda cumplir su deseo? ¿Hubiera pasado lo mismo si cualquier otro indígena se hubiese encontrado la perla? ¿Cuál hubiera sido la resolución de la historia si la perla hubiera sido encontrada por alguno de los ricos? Steinbeck parece señalar que es la realidad social en la que vive la que evita que Kino pueda cumplir todos sus sueños.

La historia se desarrolla en un mundo que representa cierto orden social: un entorno conflictivo e injusto en el que no existe un reparto equitativo de las riquezas. Detrás de la historia vemos un contexto histórico relacionado con el indigenismo y el colonialismo que particulariza la trama en unas circunstancias determinadas. Se trata de una sociedad de castas formada por dos grupos cerrados: los europeos y descendientes de europeos que tienen la riqueza y el poder por una parte, y los indígenas que se ven sometidos a condiciones de explotación por la otra. La poca permeabilidad de una clase social a otra es el germen que explica la visión maniquea que tienen del mundo Steinbeck y Emilio Fernández. La sociedad es una sociedad de ricos y pobres, de ruinosas cabañas y enormes casas, y esta organización se basa en un eje central que es el dinero.



Kino y su familia pertenecen a la clase de los marginados, no tienen derecho a rebelarse o a aspirar a algo mejor; los anhelos estarán siempre encaminados al mundo de las pesadillas. La tragedia que se avecina parece confirmar la idea de que los seres marginados jamás encontrarán una puerta al porvenir porque el propio sistema social se los impide. Esa es la realidad en que viven todos los indígenas de la región, es la realidad que viven Kino y su familia hasta que encuentran la perla. Para que alguien de la clase de los marginados tenga una oportunidad de prosperar, debe introducirse un elemento mítico-mágico, que mantenga en el individuo la ilusión de que sus problemas serán resueltos por ese ser o hecho exógeno: la obtención de una fortuna súbita que cambiará su desdichada suerte, en este caso, una perla. A partir de la obtención de esta, Kino es capaz de soñar con un futuro que nunca había podido contemplar para sí, pero, lo más importante de todo: gracias a la perla, Kino puede ver un futuro diferente para su descendencia. Kino ve en la perla la oportunidad de darle a su hijo una educación, misma que podrá subvertir su estado de marginado, por el de poderoso. Gracias a la perla, nuestros protagonistas “adquieren dimensiones heroicas: ejecutan su pasión amorosa, su ilusión terrenal de una vida mejor, sus más profundos anhelos, sometidos al rigor vigilante del todo que los ha constituido: modificar el orden normativo significa un atrevimiento de las criaturas humanas [...] y “[...] la acción individual puede ser vista como osadía sacrílega que desquicia las fuerzas del universo; pero también como origen de la desdicha legitimadora, motivo del desenlace trágico inevitable y predestinado de los héroes [...]”<sup>[10]</sup> La aparición de la perla supone poner en manos del pobre una fuente de riqueza, supone otorgarle poder al esclavo, lo que desestabiliza el sistema y deriva en consecuencias fatales.

Es maravilloso el modo con que una pequeña ciudad mantiene el dominio de sí misma y de todas sus unidades constitutivas. Si uno cualquiera de sus hombres, mujeres o niños actúa y se conduce dentro de las normas preestablecidas, sin quebrantar muros ni diferir con nadie, no hace arriesgadas experiencias en ningún sentido; no enloquece ni pone en peligro la estabilidad y la paz espiritual de la ciudad, entonces tal unidad puede desaparecer sin que vuelva a oírse nada de ella. Pero en cuanto un hombre se aparta un poco de los caminos tradicionales, los nervios de toda la comunidad se estremecen y ponen en contacto estrecho a todas las demás células.<sup>[11]</sup>

Cuando les cuenta a los demás pobladores lo que hará con la perla, tanto en el libro como en la película, Kino puede ver dentro de la perla su boda, sus nuevas prendas, los zapatos de su mujer, el rifle que comprará, y por último el futuro brillante de su hijo. Finalmente, en la novela, podemos ver que los deseos de Kino se transfiguran en los sucesos fatídicos que han acontecido. La imagen del rifle da paso a la del hombre muerto, la de su boda en la de Juana arrastrándose por la playa, herida y por último, la del brillante futuro de su hijo en la imagen de su cuerpo hinchado por la picadura del escorpión.

Una vez demostrado el funcionamiento de la relación pasional de los celos dentro de **La perla**, así como la imposibilidad del cumplimiento de los deseos de Kino para su familia, debido a su realidad social. Me resta, a manera de conclusión, añadir un comentario personal y enteramente subjetivo acerca de ambos productos, así como plantear las pequeñas diferencias que hay entre la novela y la película, que si bien ya planteé como insustanciales, resultan bastante notorias.



Uno de los cambios más relevantes de la adaptación es el de la presencia del canto. El canto ha sido, desde siempre, la forma de transmitir saberes de los pueblos tradicionales. En una comunidad donde no se lee ni escribe, el canto juega el papel de transmisor cultural. En la novela se menciona que ese canto se ha ido perdiendo, sin embargo para Kino existe un canto ideal, canto que simboliza diferentes estados de ánimo. Ese canto además refuerza lo silenciosos que son los habitantes, por ejemplo, entre Kino y Juana difícilmente se articula palabra y sin embargo se entienden a la perfección, algo parecido al caso de *Macario*, en donde podemos presenciar a Macario y su esposa comunicarse a través de miradas y gestos, además de que en ambas historias se da un paralelismo, pues tanto Kino como Macario pertenecen a la clase indígena, cuya organización como pueblo es tradicional. En la película, este aspecto del canto es suprimido en su totalidad, ni siquiera es representado a través del *soundtrack*, que más bien es muy plano. Esto

obliga a que los personajes entablen muchos diálogos, aunque la conversación entre la clase de los oprimidos siempre se da a muy bajo volumen. El único indicio del canto corresponde a las canciones que se tocan en el festejo que se lleva a cabo como producto de que Kino encuentra la perla, festividad que, por cierto, no aparece en la novela. Este festejo obedece al objetivo perseguido por el fin y que ya he mencionado al principio del trabajo: su éxito en el extranjero.

Lo que sucede con la inserción de este festejo, es que se da pie a equívocos argumentales que pudieron pasar desapercibidos por el público extranjero, desconocedor de la cultura mexicana, pero en los que difícilmente no repararía un conocedor de nuestra cultura nacional, a continuación explicaré en que consiste la incongruencia que menciono. Queda muy claro que los sucesos de la novela acontecen en La Paz, Baja California, haciéndose referencia de otros sitios cercanos como Loreto. Sin embargo, en la película, a pesar de no hacerse mención explícita del lugar, se mezclan distintas costumbres del Pacífico y del Golfo de México. La película fue filmada en Acapulco, basta con leer la ficha de producción para saberlo, además, esto puede deducirse por la inclusión en el filme de la escena de la huida a través de los pantanos, escena inexistente en la novela y que puede obedecer al aprovechamiento de la locación del filme. El ambiente de la festividad es mucho más típico de esta región o de la región del Golfo de México que del norte del país, si a esto sumamos que la música tocada en la fiesta es son jarocho y que los indios rastreadores que acompañan al comprador de perlas en su persecución de Kino son Tarahumaras de la sierra de Chihuahua, la ubicación geográfica de la versión cinematográfica de **La perla**, se vuelve confusa. El poco cuidado de estos detalles vuelve evidente el hecho de que la película fue producida con el fin de tener éxito en el extranjero, donde nadie repararía en estas incongruencias.



Otro cambio importante es el del personaje femenino. En la novela, Kino menciona como su mujer es más fuerte que él y soporta mejor el hambre y la fatiga. Mientras en el filme el papel de la mujer es más débil. Cuando están huyendo, ella le pide que la deje y siga adelante con el niño. Kino tiene que convencerla arguyendo que el hombre está para darle esperanza y fuerza a la mujer, pero acontece lo opuesto, ella no quiere dejarlo ir sólo y lo motiva a continuar, la mujer es la que hace funcionar las cosas. Esto puede deberse a una distinta perspectiva de género entre Steinbeck y "El indio" Fernández, que pertenece a una comunidad marcadamente machista.

Por último, cabe destacar el destacado trabajo técnico que hay detrás de la película. La dirección es muy sobria, las actuaciones son destacadas y la fotografía en blanco y negro de Figueroa es notable. Se resolvió muy bien el asunto de la extensión porque la novela es muy breve y a uno le da la impresión de que no da para tanto tiempo, sin embargo la inclusión de algunos personajes como el avaro hermano del doctor o sus compinches que tratan de robar a Kino en la cantina, dan un toque dramático que funciona muy bien. Las escenas de la huida a través de los mangles y el desierto, escenas en que muere el doctor y el hombre que había auxiliado a Kino, respectivamente, ayudan a incrementar el sentido fatal de la historia, pues el rastro de sangre dejado por el conflicto de la perla, es mayor que en la novela. En resumen, *La perla* es una estupenda novela corta de Steinbeck que se encontró con una buena adaptación. Una es considerada como una de las joyas literarias del escritor ganador del nobel, la otra una película recordada como una de las mejores de la Época de oro del cine mexicano.

## LINK

Fragmento de *La perla*: <http://tu.tv/videos/la-perla-parte-1-de-5>

## CITAS

---

<sup>[1]</sup> Alejandro Rozado. *Cine y realidad social en México, una lectura de la obra de Emilio Fernández*.

Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991, pág. 67.

<sup>[2]</sup> José Mora Ferrater. *Diccionario de filosofía abreviado*. Argentina: Editorial Sudamericana, 2000, pág. 268.

<sup>[3]</sup> *Word Reference. Diccionario de la lengua española*. Extraído de: <http://www.wordreference.com/definicion/pasi%C3%B3n> consultado el 21 de junio de 2014.

<sup>[4]</sup> Greimas Julien y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI, 2002, pág. 160.

<sup>[5]</sup> *Ibíd.*, pág. 162.

<sup>[6]</sup> *Ibíd.*, pág. 167.

<sup>[7]</sup>Steinbeck John. *La perla*. Argentina: Edhasa, 1993, pág. 48.

<sup>[8]</sup>Ibíd., pág. 55.

<sup>[9]</sup>Ibíd., pág. 55.

<sup>[10]</sup>Rozado, Op. cit., pág. 69.

<sup>[11]</sup>Steinbeck, Op. cit., pág. 101.

## **BIBLIOGRAFÍA**

GREIMAS, A. J., & FONTANILLE, J. *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI, 2002.

MORA, J. F. *Diccionario de filosofía abreviado*. Argentina: Editorial Sudamericana, 2000.

ROZADO, Alejandro. *Cine y realidad social en México, una lectura de la obra de Emilio Fernández*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.

STEINBECK, John. *La perla*. Argentina: Edhasa, 1993.

*Word Reference. Diccionario de la lengua española*. Extraído de: <http://www.wordreference.com/definicion/pasi%C3%B3n> consultado el 21 de junio de 2014.

## **FILMOGRAFÍA**

FERNÁNDEZ, Emilio. *La perla*. México. 1945, 85 min.