



**“Del libro a la película: el caso Donoso-Caiozzi”**

**Tesis para optar al grado de Licenciado en Cine y  
Título de Cineasta con especialidad en Dirección de cine y  
Libreto y Guión**

**Presentada por:  
DIEGO SEBASTIAN LOBOS VERA**

**Profesor guía:  
Francisco Zañartu G**

**Marzo 2010**

## **Agradecimientos**

***A todos quienes de una u otra forma aportaron al buen fin de esta travesía,  
especialmente a los pocos que creyeron en ella desde un comienzo.***

## Índice

I-Introducción.....	6
II-Metodología.....	9
Esquema metodológico.....	12
III-Marco teórico.....	15
Conceptos de adaptación y transposición.....	15
Orden, Frecuencia y Duración temporal.....	19
Tipología de adaptaciones.....	29
IV-Análisis Corpus.....	32
Esquema de análisis comparativo de la adaptación.....	32
1 - Texto literario y texto fílmico.....	32
1.1. El texto literario.....	32
1.2. “Cachimba” el Guión cinematográfico.....	32
1.3. El film “Cachimba”.....	32
1.3.1. Ficha técnica.....	34
2 - Contexto de producción.....	37
2.1. Donoso el narrador.....	37
2.2. Apoyo y garantía de calidad estatal.....	39
2.3. Fotógrafo, guionista y Director.....	40
3 – Segmentación comparativa.....	43
3.1.Naturaleza muerta con cachimba.....	43
3.2. Guión cinematográfico y film.....	45
4 – Análisis de los procedimientos de adaptación.....	48

<b>A-Enunciación y punto de vista.....</b>	<b>48</b>
<b>A.1 Título.....</b>	<b>48</b>
<b>A.2 Tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado.....</b>	<b>49</b>
<b>B- Transformaciones en la estructura temporal.....</b>	<b>52</b>
<b>B.1 Tiempo del autor y tiempo de la historia.....</b>	<b>53</b>
<b>B.2 Orden.....</b>	<b>57</b>
<b>B.3 Duración.....</b>	<b>58</b>
<b>B.4 Frecuencia.....</b>	<b>60</b>
<b>C- Espacio fílmico.....</b>	<b>63</b>
<b>D- Organización del relato.....</b>	<b>70</b>
<b>E- Supresiones.....</b>	<b>72</b>
<b>E.1.De acciones.....</b>	<b>73</b>
<b>E. 2.De descripciones.....</b>	<b>74</b>
<b>E.3. De personajes.....</b>	<b>75</b>
<b>E.4. De diálogos.....</b>	<b>76</b>
<b>E.5. De episodios completos.....</b>	<b>78</b>
<b>F-Compresiones.....</b>	<b>79</b>
<b>G-Traslaciones de acciones y/o personajes.....</b>	<b>81</b>
<b>H-Transformaciones en personajes y en historias.....</b>	<b>83</b>
<b>H.1. De personajes o en las relaciones de personajes.....</b>	<b>83</b>
<b>H.2. De personajes en Historias.....</b>	<b>85</b>
<b>I-Sustituciones o búsqueda de equivalencias.....</b>	<b>86</b>
<b>J-Añadidos.....</b>	<b>88</b>

J.1.añadidos que marcan a presencia del autor fílmico.....	88
J.2. añadidos de secuencias dramáticas completas.....	90
J.3.añadidos documentales.....	92
 K-Desarrollos.....	94
K.1.Desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas..	94
K.2.Desarrollos de acciones breves y rasgos de personajes.....	96
 L-Visualizaciones.....	97
 V-Conclusiones.....	98
1. Principales problemas al momento de adaptar.....	99
1.1 Tiempo.....	99
1.2Espacio.....	101
1.3Enunciación y punto de vista.....	102
1.4Seleccionar, condensar, suprimir o unificar el material.....	103
2. Hacia una metodología utilizada por Caiozzi.....	105
3. La subjetividad aplicada.....	108
 VI-Anexo.....	111
1.Imágenes escenas ejemplificadas.....	111
2. Conversación con el realizador Silvio Caiozzi.....	113
 VII- Bibliografía.....	129

## I - Introducción

Basta repasar la historia del cine para darse cuenta de la extensa relación existente entre el cine y la literatura y de las mutuas influencias para ambos lados, es por lo mismo que las adaptaciones literarias han sido un pilar fundamental en el desarrollo de obras cinematográficas a tal punto que podría decirse que el cine recurrió a la literatura desde su comienzo para contar historias y Chile no es la excepción. De hecho, hacia fines de la década de 1920, se rodaron películas como Manuel Rodríguez, estrenada en 1920, cuyo argumento fue una adaptación de la novela de Alberto Blest Gana, Durante la reconquista y Martín Rivas (1925), basada en la novela homónima del mismo autor, además Alberto Santana realizó dos películas basadas en textos literarios: El monje (1924) inspirada en el poema de Pedro Antonio González; y El caso GB (1925), cuyo argumento está basado en la colección de cuentos Al desnudo, de Gustavo Balmaceda<sup>1</sup>.

El traspaso desde la visualidad literaria, su estructura, el porcentaje de libertad de esta adaptación o su fidelidad con la obra original, el espacio literario y el fílmico, las descripciones, la temporalidad y el punto de vista son factores determinantes con los que el realizador debe enfrentarse al momento de emprender la guionización de un texto literario, dicha tarea es lo fundamental en esta investigación, pues trata el hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto al que fue creada originalmente, por lo que esta es una tesis de guión sobre adaptación literaria a cinematográfica (o ilustración, interpretación o transposición) tiene como corpus y objetos de investigación los trabajos realizados a partir de la obra del escritor José Donoso "Naturaleza muerta con cachimba" (1990) que realizó el cineasta Silvio Caiozzi en la película Cachimba del año 2004, la que guionizó junto a Nelson Fuentes.

El viaje de la obra desde el texto literario, pasando a la escritura del guión y finalmente la película, presentan trabajos y lenguajes independientes dignos de ser analizados con el fin de identificar y definir los principales problemas al momento de adaptar una obra literaria a una cinematográfica. Un libro, un guión y una película, todas de altísimo nivel artístico, se presentaran y analizaran por separado, para luego comparar e identificar la metodología que utilizó Silvio Caiozzi al adaptar

---

<sup>1</sup> En "Apuntes de cine porteño" de Poldy Valenzuela se citan todas estas películas, pero no indica la fuente de esta información, en su bibliografía aparecen citados "Cine Chileno" de Mario Godoy, "historia del cine Chileno" de Carlos Ossa y "Cine mudo Chileno" de Eliana Jara.

Cachimba<sup>2</sup> y a la vez identificar que le pasa a la obra en el traspaso analizando diferencias de lenguajes (literatura – guión - cine), describiendo cada uno de los procesos de transformación que sufre la obra original. Esta investigación abarcará análisis bibliográfico, aplicación de esquemas para finalmente corroborar y complementar los resultados con lo expresado por el mismo realizador, quien a través de una entrevista nos entregó su punto de vista respecto de dicha tarea y la relación creativa para enfrentar las obras que originalmente pertenecer a otro creador, todo lo cual no tiene más afán que develar la compleja tarea de la adaptación y revelarnos una posible metodología inferida de una tipología propuesta, que depende del tipo de novela, del grado de fidelidad con respecto a la obra original y de la aplicación del orden, la frecuencia y la duración de los acontecimientos al momento de escribir el guión.

Para ejemplificar la problematización con que partió esta tesis, recurrimos al poeta Nicanor Parra que en “Chistes para despistar a la policía”<sup>3</sup> pregunta *¿Leíste la crítica de la razón pura? A lo que responde, No pero vi la película.* Haciendo referencia a que en muchas ocasiones existiendo una misma historia en dos lenguajes distintos, optamos solo por uno. También existe el caso en que vemos una película sin saber que estaba basada en una obra literaria, pero cuando es al revés y vemos una película habiendo leído con anterioridad la obra literaria que fue adaptada surgen las Comparaciones y no es raro oír por ahí *muchísimo mejor el libro* sin detenernos a reflexionar de cual fue la intención del realizador, puesto que en ocasiones la obra original se simplifica tanto que quedamos insatisfechos, o el caso contrario se enriquece y decimos *es mejor la película* pero *¿Cuál fue el objetivo creativo del realizador?*

Casos hay muchos y variados y el fin del viaje de una obra en la que sufre transformaciones de todo tipo según la tipología propuesta por José Luis Sánchez Noriega que van desde la adaptación como mera ilustración o adaptación literal, fiel, académica o adaptación pasiva la que tiene lugar con textos literarios cuyo interés descansa en la historia (el qué) mucho más que el discurso (el cómo), donde se trata de plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria sin otras transformaciones más que la

---

<sup>2</sup> Al momento de ejemplificar se utilizará además la obra “Coronación” de 1957 y su versión cinematográfica del 2000, que involucra a los mismos creadores, quienes ya habían escrito de forma conjunta el guión de la película “La luna en el espejo” del año 1990.

<sup>3</sup> Obra de Nicanor Parra, publicado por ediciones Galería Época en Santiago en 1983 y que tras su publicación fueron ilustrados los 250 “chistes” por una treintena de conocidos pintores chilenos (Mario Carreño, Carmen Aldunate, Carlos Ortúzar, Roser Bru, Benjamín Lira, Tatiana Álamos, Óscar Gacitúa, Carlos Maturana, entre ellos)

organización dramática en la película, la puesta en escena y las descripciones visuales, es decir, utilizando los procedimientos básicos de adaptación.

Otra intención del realizador puede ser trasponer la obra donde converge la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra pero salvaguardando que la película tenga entidad por sí misma.

Un grado más de libertad es cuando el realizador optó por hacer una interpretación, que es caso cuando la película notoriamente se aparta del libro tanto desde su punto de vista, personajes y acciones y un estilo distinto de la obra original, pero si manteniendo el espíritu de la obra y su tono narrativo, aquí es cuando debiésemos decir el realizador se ha apropiado y ha dado un tono más autoral a la adaptación.

Finalmente, al momento de comparar de debiésemos tener presente que la intención al momento de al adaptar puede venir dada incluso en los primeros minutos de la película, especialmente en los créditos de presentación cuando nos dicen *inspirada en... o basada libremente en...* y es el extremo al que puede recurrir el realizador al momento adaptar libremente y estaríamos frente a una reelaboración analógica de la obra o un simple pretexto. En nuestros objetos de estudio ¿frente a qué caso estamos?

¿Cuál es la intención creativa de Silvio Caiozzi al momento de guionizar los textos de Donoso? Y ¿Cómo finalmente estos se ven plasmados en las películas? ¿Existe una metodología al momento de adaptar una obra literaria?

Respuestas encontraremos muchísimas en el transcurso de esta investigación, pero ¿para qué?, pues bien la historia del cine chileno nos presenta una historia antigua y desconocida de relación entre el cine y la literatura. No sólo los directores se inspiraron en obras para sus películas, sino que también los escritores fueron seducidos por este lenguaje, el caso de Donoso-Caiozzi presenta una larga trayectoria de obras en conjunto y especiales características, ya que ambos podríamos decir son de lo mejor en sus respectivas disciplinas artísticas, y sus obras en conjunto películas han transformado en las películas más premiadas de la historia de cine Chileno, obras de altísimo nivel artístico que han aportado y trascendido, además y como bien lo dice el nombre de este trabajo, el caso Donoso Caiozzi nos muestra un viaje, una aventura y travesía que sufre la obra, un mundo creativo enorme por describir, temáticas en común abordadas de puntos de vistas distintos, una relación de admiración y crítica, un caso digno de ser visitado y debelado.



## II - Metodología

En esta investigación se tratarán de diferentes formas los diferentes objetos de estudios, cada uno por separado, para luego unificar criterios y comparar siguiendo el siguiente orden natural de prelación<sup>4</sup> y a su vez mezclara de manera lógica los modos de acercamiento a dichos conocimientos, por un lado el análisis formal, concreto y cuantificable como lo es la métrica literaria y de guiones en cuanto a su narración (orden, duración, frecuencia, espacio dramático, etc.) y por otro la experiencia y el imaginario subjetivo creado por el realizador respecto a las obras.

El objeto de esta investigación está compuesto por un libro, un guión y un film donde es posible evidenciar el viaje y las respectivas transformaciones que se nos presenta una obra en la tarea de llevarla a otro lenguaje, con otras herramientas y con otros fines. Los Objetos son “Naturaleza muerta con cachimba”, de editorial Mondadori España, primera edición, publicado en 1990, más la versión final del guión realizado a partir del texto literario, facilitados por el realizador y por la película “Cachimba” del año 2004.

El texto fue seleccionado porque el escritor José Donoso y el cineasta Silvio Caiozzi presentan una larga tradición de colaboraciones (“historia de un roble solo” de 1982, “La luna en el espejo” de 1990, “Coronación” de 2000 más los objetos aquí estudiados), además de cumplir con dos requisitos; su extensión, ya que nos plantea un relato breve como los es “Naturaleza muerta con cachimba” y haber sido adaptada por el mismo realizador (Cachimba en co-guionización junto a Nelson Fuentes). La película, por lo antes mencionado y por tener extensión bastante elevada (160 minutos respectivamente), además de tener un alto nivel de producción, sumado al correcto uso del lenguaje cinematográfico y buenas interpretaciones.

El guión entró en la muestra para indagar el proceso completo, es decir, el viaje completo del texto literario, la escritura del guión y la película, además de haber sido escrito por el mismo realizador ay en una cuarta ocasión de relación creativa, por lo que valoriza y se nos presenta como un conocedor experimentado del mundo creativo de su antecesor, lo nos da un carácter de universo del imaginario de un realizador con respecto a otro.

En lo que respecta al modo en que los abordaremos, el texto literario será analizado desde el punto de vista estructural, en cuanto a fenómeno narrativo temático, es

---

<sup>4</sup> Orden natural de creación, es decir, Libro, luego etapa de guionización y finalmente el film.

decir, como una representación; considerando el entorno de una historia, su descripción de la realidad o sus significados más amplios, haciendo hincapié en los personajes y las variantes de tiempo-espacio. Para realizar un análisis estructural (narración, focalización, lugares y personajes) del libro.

En lo que concierne al guión del film se tomara la narración como una estructura, es decir; una forma específica de combinar las partes de un todo ya que el análisis aquí ya estaría de una forma ya realizado, se tomaran la estructura, los personajes y el empleo del tiempo-espacio y por supuesto evidenciando cuales han sido los cambios respecto del texto original en esta etapa.

La película por su parte, será tomada desde el punto de vista de las herramientas del lenguaje cinematográfico para entender la narración como Proceso; ¿Cuál es el punto de vista?, que se consideró información como innecesaria y que estaban en las etapas previas, revelar si enfatiza aspectos paralelos de las situaciones, como fueron tratados los diálogos, para finalmente realizar análisis final para identificar cuál es la línea más significativa tomada al final del viaje de la obra original, esto es lo cambios que sufrió en su guionización y luego al momento de ser filmada y montada para ser exhibida al público.

Luego de recopilados estos datos se ejemplificará cada una de los puntos examinados, con partes del texto literario y partes del guión, además de mencionar, las veces que sea necesario cual fue el resultado finalmente tras el montaje del film, una especie de tabla comparativa cuyo objetivo es el de identificar los conceptos claves en las transformaciones dramáticas de los textos objetos (compresión, añadiduras, supresiones, extensión, punto de vista o narrador, etc.), estos datos recopilados en todo momento son analizados bibliográficamente con el fin de detectar en estas comparaciones la hipótesis planteada y debelar los diversos problemas que pudiesen surgir de una adaptación literaria al lenguaje cinematográfico propiamente tal.

Por tratarse de obras con distintos lenguajes, las herramientas utilizadas serán las mismas pero salvaguardando los tópicos que no puedan ser aplicados, y para efectos de análisis debe tomarse en consideración que ningún lenguaje es inocente y que, menos aun, lo es el lenguaje de un libro, así por ejemplo el libro "Naturaleza muerta con cachimba" presenta una carga significativa irrenunciable y que el lector advierte a medias en el proceso mismo de la lectura, pues se le revela solamente al finalizarla, en el sentido de la obra no está en cada una de las palabras del texto sino que surge de la totalidad de la obra misma<sup>5</sup>, por lo que la analizamos desde el punto de vista estructural con el fin de esquematizar su estructura e identificar

---

<sup>5</sup> Anatomía de la novela, Rene Jara- Fernando Moreno, ED. Universitaria de Valparaíso, 1972, Pág.23.

espacios, personajes, el uso de los diálogos, descripciones, y comentarios.

La versión final del guión del film no se tomaran desde el punto de vista estructural, puesto que ya existe en ellos esa etapa, por lo que, sus operaciones estilísticas y formales, exigen ciertas actividades de construcción y comprensión de una historia por parte de los espectadores, que en este caso conoce la obra original y los elementos que no están presentes en la obra original, los que existen y los que fueron añadidos en y si estaban en la obra predecesora, se tomaran la estructura, los personajes y el empleo del tiempo-espacio.

La película tras el montaje se presenta como una unidad que es estudiada en relación con sus componentes, escenas, secuencias, su musicalización y la definición del lenguaje aplicado para las añadiduras y sustituciones que estando en el libro y en el guión finalmente no aparecen en la obra final, además las soluciones en herramientas cinematográficas con que finalmente fue resuelta la obra.

En resumen, la primera etapa de la investigación consiste en la recopilación de datos proporcionados por la realización de análisis estructurales siguiendo el orden natural de prelación, es decir, el libro, seguirá el de lo que no esta en él respecto al guión y luego la película evidenciando lo que no está ni en el guión ni en los libros.

Para definir los modelos de obras literarias se aplicara análisis bibliográfico solamente. Y para identificar la metodología que utilizó Silvio Caiozzi al adaptar Cachimba se recurrirá corroborar y descubrir nueva información mediante una conversación con el mismo realizador tras recopilar los datos fundamentales de las adaptaciones realizadas por él respecto de las obras de Donoso, para corroborar y complementar los resultados de la metodología y los problemas detectados en la adaptación y en nuestros objetos de estudio para identificar ¿frente a qué caso estamos? Y dilucidar ¿Cuál es la intención creativa de Silvio Caiozzi al momento de guionizar los textos de Donoso? A través de Cómo finalmente estos se ven plasmados en la película.

Los puntos antes mencionados se aplicarán a través del esquema propuesto por Sánchez Noriega para comparar y sacar conclusiones globales respecto a las transformaciones de cada uno de los textos objetos.

## **Esquema metodológico utilizado sobre “Análisis comparativo de la adaptación<sup>6</sup>”:**

**1 - Texto literario y texto fílmico:** breve indicación de los textos que se van a analizar; edición del libro y ficha técnica y sinopsis del filme

**2 - Contexto de producción:** Se trata de obtener el máximo de información sobre el proceso de elaboración de los textos literarios y fílmicos y los y las condiciones de la adaptación (participación en el guión, limitaciones de la producción, etc.). También será pertinente informar sobre los autores y el lugar que ocupan los respectivos textos dentro de la obra de cada uno.

**3 - Segmentación comparativa:** Caben muchas posibilidades en la segmentación de los textos- por secuencias o capítulos, por separado o señalando las correspondencias a los, con o sin referencia a los procedimientos formales, etc.- pero resulta imprescindible en el caso de las películas, dado que es necesario recrear por escrito el material inasible de imágenes en movimiento sobre la pantalla. La segmentación es un instrumento descriptivo, un simulacro o reconstrucción convencional del texto fílmico, cuya complejidad y riqueza resultan imposibles de reproducir mediante palabras.- En las adaptaciones libres no tiene sentido este paso, pero si n las demás, con el fin de ver el conjunto de procedimientos que señalamos a continuación.

### **4 - Análisis de los procedimientos de adaptación:**

**A- Enunciación y punto de vista:** se trata de ver las transformaciones que el autor fílmico ha operado sobre el material literario.

**A.1 Título:** cambio total o parcial

**A.2 Tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado.**

**A.3 Focalización** del conjunto del relato o de las secuencias más significativas: cambio de focalizaron interna a externa, de interna de un personaje a otro, de focalización interna o externa a relato no focalizado,, etc. Razones para los cambios.

---

<sup>6</sup> Esquema propuestos por José Luís Sánchez Noriega y recogido para investigación con la salvedad de estar modificado en cuanto a que se aplica a los tres objetos de estudio (se sumó la etapa de escritura)y no a dos

## **B- Transformaciones en la estructura temporal:**

**B.1 Tiempo del autor y tiempo de la historia:** distancia en el texto literario y el texto fílmico y su relevancia para el relato.

**B.2 Ubicación temporal:** elementos de los dos textos para un relato ubicado y transformaciones relevantes.

**B.3 Orden:** linealidad y anacronías. Su función en los dos textos; cambios en el orden y su relación con la instancia narrativa.

**B.4 Duración:** (sumario, dilataciones, escenas, elipsis y pausas). Comparación entre la historia, el texto literario y el fílmico; transformaciones significativas.

**B.5 Frecuencia:** Repeticiones e iteraciones. Unificación de las acciones reiteradas.

**C - Espacio fílmico:** escenarios dramáticos, opciones de cuadro, fuera de campo, perspectiva, profundidad de campo. Funciones equivalentes desempeñadas por el espacio de cada texto.

**D - Organización del relato.** Procedimientos por los que se establece una macropuntuación que repite o modifica la organización del relato novelesco o teatral.

## **E - Supresiones:**

**E.1. De acciones.**

**E. 2. De descripciones.**

**E.3. De personajes.**

**E.4. De diálogos.**

**E.5. De episodios completos.**

**F- Compresiones:** acciones o diálogos que son condensados en el texto fílmico.

## **G- Traslaciones:**

**G.1. De espacios.**

**G.2. De diálogos.**

**G.3. De acciones y/o personajes.**

## **H. Transformaciones en personajes y en historias:**

**H.1. De narraciones en diálogos.**

**H.2. De diálogos directos en indirectos.**

**H.3. De acciones.**

**H.4. De personajes:** en las relaciones de personajes, en rasgos o en la ubicación.

**I. Sustituciones o búsqueda de equivalencias:** elementos originales del texto fílmico destinados a proporcionar significaciones equivalentes a las de elementos omitidos del texto literario.

**J. Añadidos:**

**J.1. añadidos que marcan a presencia del autor fílmico.**

**J.2. añadidos de secuencias dramáticas completas.**

**J.3. añadidos documentales.**

**K. Desarrollos:**

**K.1. Desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas.**

**K.2. Desarrollos de acciones breves y rasgos de personajes.**

**K.3. Desarrollos breves de acciones de contexto.**

**L. Visualizaciones:** acciones evocadas, sugeridas o presupuestas por el relato literario que aparecen explicitadas en la película.

**5 – Valoración global:** resumen de las variaciones más significativas y juicio crítico del resultado obtenido.

### III - Marco teórico

En el caso de esta tesis y a raíz de los variados orígenes de sus objetos de estudio; el texto literario “Naturaleza muerta con cachimba” del escritor José Donoso, la película “Cachimba” de Silvio Caiozzi, y el guión de esta película, por lo que la investigación aborda estas como tres etapas, cada una de las cuales constituyen un trabajo y un lenguaje distinto, por lo que en este marco teórico se abarcaran los tres formatos como obras independientes, además es bueno dejar en claro que por mi especialidad daré mayor preponderancia a la etapa de escritura del guión y su resultado en la obra final.

La investigación parte con las comparaciones necesarias para dibujar el viaje de la obra, donde existe una muy antigua discusión que contrapone los conceptos de adaptación y transposición. Al respecto y para partir con esos conceptos:

Adaptación: “hablaremos de adaptar, trasladar o trasponer para referirnos al hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto de aquel en que fue creada originalmente. También diremos adaptación literaria (al cine) o adaptación cinematográfica (de textos literarios) a sabiendas de las limitaciones del propio concepto, pues la “adaptación” puede producirse en el interior de un género o entre varios géneros, basarse en la sustancia/forma de expresión o del contenido, conllevar una relectura del conjunto de partida y modificar interactivamente el texto original<sup>7</sup>”.

Además, utilizaremos el mismo término para referirnos a textos literarios y fílmicos que cuenten la misma historia, por lo que también se puede definir como “el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico<sup>8</sup>”.

---

<sup>7</sup> De la literatura al cine, José Luis Sánchez Noriega, Ed Paidós, Barcelona, 2000, Pág. 47.

<sup>8</sup> De la literatura al cine, José Luis Sánchez Noriega, ED Paidós, Barcelona, 2000, Pág. 47

En esta discusión y haciendo de contraparte están quienes postulan que el concepto correcto a utilizar debiese ser el de:

Transposición: “designa la idea de traslado pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otros registros o sistemas<sup>9</sup>”

A su vez también es posible responder a la pregunta de ¿En qué consiste trasponer un texto literario al cine?, con una paradoja: en cómo olvidar recordando, ya que da cuenta de una dificultad materialmente insoluble de que aquello que preexiste desaparezca permaneciendo, ya que transposición implica la desaparición viviente del texto original implícito que indica que de algún modo está, que aquel sigue existiendo aunque sea visto como a través de un vidrio empañado, por eso es que toda transposición es una versión nada más que una versión, que, en todo caso, puede inscribir su nombre con letras mayores si el objeto literario al cual se aferra goza de prestigio o bien puede tratarse de un objeto literario que el film procurará olvidar o minimizar, si la fuente de origen carece de tal prestigio artístico y entre ambos extremos, por supuesto, se abre una incalculable variedad de grados en una u otra dirección<sup>10</sup>.

A su vez y tendiente al análisis en la investigación del guión mismo del film es que recurriré a autores específicos en la narración cinematográfica, de ellos tomaré los siguientes conceptos para analizarlos y compararlos en los tres lenguajes propuestos:

Existen tres formas distintas de estudiar la narración de una historia, estas formas son:

1- la narración como una Representación; considerando el entorno de una historia, su descripción de la realidad o sus significados más amplios.

2- la narración como una Estructura; una forma específica de combinar las partes de un todo.

---

<sup>9</sup> Cine/Literatura, ritos de pasaje, Sergio Wolf, ED Paidós Buenos Aires, 2001, Pág. 16

<sup>10</sup> Cine/Literatura, ritos de pasaje, Sergio Wolf, ED Paidós Buenos Aires, 2001, Pág. 16.



3- la narración como Proceso; ¿Cuál es el punto de vista?, el momento de la revelación, ¿si considera información como innecesaria?, ¿si enfatiza aspectos paralelos de la situación?, ¿si hay diálogo, o se resume la historia?, ¿Cuál es la línea más significativa?

Por lo tanto, para David Bordwell, la narración se define como:

“Actividad de seleccionar, organizar y presentar el material de la historia de forma tal que ejerzan sobre el espectador unos efectos específicos relacionados con el tiempo<sup>11</sup>”.

Narratología y Cine: Gerard Genette habla de la Narratología a partir de los postulados de Tzvetan Todorov, generando dos tipos de narratología: modal y temática, las que se encuentran en oposición debido a que la primera está vinculada a la expresión y la otra al contenido.

En resumen:

<b>Narratología temática (contenido)</b>	<b>Narratología modal (Expresión)</b>
- Historia contada	- Formas de expresión según soporte con que se narra.
- Acción y función del personaje	- Forma de manifestación del narrador
- Relación entre actuante	- Materia de la expresión manifestada por o uno u otro medio narrativo (audio, palabras y sonidos).
	- Niveles de narración.
	- Temporalidad de relato.

Christian Metz ya lo distinguía en “Problemas de denotación del film de ficción”, un artículo sobre la Gran sintagmática: “existen 2 cometidos distintos que no podrían intercambiarse: por una parte, la semiología de la película narrativa, como la que pretendemos; por otra parte, el análisis estructural de la narratividad misma, es decir, del relato considerado independientemente de los vehículos utilizados

<sup>11</sup> La narración en el cine de ficción, David Borwell, ED Paidos Buenos Aires, 1996 1° ED, Introducción.

(películas, libros, etc.) El acontecimiento narrado (y particularmente del cine), se convierte en insignificante para la semiología de la narratividad<sup>12</sup>”

Y de ahí se desprende que analiza las estructuras espacio temporales que cada una de los lenguajes utiliza.

Las relaciones temporales de la historia se extraen por deducción; el observador encaja los esquemas en los indicios ofrecidos por la narración. Este proceso influye en tres aspectos temporales: el orden de los acontecimientos, su frecuencia y su duración<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> El Relato Cinematográfico, André Gaudreault y François José, ED Paidós Barcelona, 2001, Pág.

<sup>13</sup> La narración en el cine de ficción, David Borwell, ED Paidós Buenos Aires, 1996, 1ºED, Pág.77.

## Orden temporal

En la historia los hechos suceden bien sea simultáneamente (el acontecimiento 1 sucede mientras el 2 está sucediendo) o sucesivamente (el acontecimiento 2 sucede después del acontecimiento 1), esto produce cuatro posibilidades generales (cada una de las cuales puede ejemplificarse mediante diversas opciones estilísticas)

<b>HISTORIA</b>	<b>ARGUMENTO</b>
A. acontecimientos simultáneos	presentación simultánea
B. acontecimientos sucesivos	presentación simultánea
C. acontecimientos simultáneos	presentación sucesiva
D. acontecimientos sucesivos	presentación sucesiva

El tipo A se produce cuando presumimos que acontecimientos simultáneamente presentes en el argumento se refieren a acontecimientos simultáneos de la historia.

El tipo B, simultaneidad en el argumento pero sucesión en la historia, se puede observar en aquellos casos en que digamos, los personajes ven una película o un programa televisivo que describe acontecimientos previos a la historia: el acto de ver y los acontecimientos pasados se presentan simultáneamente en el argumento (caso poco frecuente eso sí).

La narración puede representar acontecimientos sucesivos como simultáneos, utilizando la división de la pantalla o “sonido solapado”, permitiendo que el diálogo o los efectos de la escena siguiente se deslicen bajo las últimas imágenes de la que se está desarrollando.

El tipo C es obviamente mucho más común: el montaje paralelo es el principal recurso cuando los acontecimientos simultáneos de la historia se extienden sucesivamente en el argumento.

Habitualmente, la sucesión en la historia se presenta como sucesión en el argumento (tipo D). La historia está formada por una serie de acciones cronológicas: el argumento puede seguir esta cronología (1-2-3) o mezclar los acontecimientos (1-3-2, 2-1-3, 3-2-1, etc.) el ejemplo más gráfico es obviamente

el *flashback*, en el que un acontecimiento previo de la historia, se coloca más adelante en el argumento, el caso contrario es el de los *flashforwards*, en que el orden de la historia, 1-2-3, se convierte en el argumento en algo así como 1-3-2 y es evidente que la imagen y el sonido pueden divergir con respecto al orden de la historia: la imagen puede estar en el presente del argumento, mientras el sonido puede estar en el pasado o ambos, la imagen y el sonido, estar en el pasado, incluso pueden presentarse sucediendo en momentos diferentes de l pasado de la historia<sup>14</sup>.

Cuando la historia presenta a los personajes comunicando información sobre acontecimientos previos por cualquier medio (escritos, conversaciones, gestos, cintas grabadas, escena de otros filmes, etc.) tenemos un *relato*. Cuando la historia presenta acontecimientos previos como si estuvieran ocurriendo en el momento, en presentación directa, tenemos una *escenificación*.

El flashback y el flashforward constituyen representaciones: somos testigos de y/u oímos el argumento dramatizando episodios significativos de la historia.

Seguir fielmente el orden de la historia centra la atención del público en los acontecimientos futuros, creando el efecto de suspense que es característico de los filmes narrativos, por el contrario, confundir el orden de la historia se puede utilizar para romper o calificar el efecto primario, forzando al espectador a evaluar el material primitivo a la luz de la informaron nueva sobre los acontecimientos previos. Posponer la representación de algunos de los acontecimientos de la historia también suele crear curiosidad, así como la creación también de lagunas narrativas, que pueden ser temporales o permanentes, enfocadas o difusas, indicadas o suprimidas. Las manipulaciones del orden pueden servir como dilación y pueden también responder a requerimientos de la cognosibilidad narrativa.

El flashback representa acontecimientos en el argumento en un punto más tardío que aquel en el que ocurren en la historia.

El flashback es externo cuando representa acontecimientos que ocurrieron antes del primer suceso representado en el argumento y puede ser interno, es decir, puede desarrollar acontecimientos que ocurren dentro del límite temporal del propio argumento, tras el suceso inicial representado. Tanto en el caso interno como el externo. El flashback está motivado psicológicamente como recuerdo de

---

<sup>14</sup> La narración en el cine de ficción, David Borwell, ED Paidos Buenos Aires, 1996, 1°ED, Pág.77.

un personaje. Cuando se emplea de esta forma, puede crear una narración relativamente comunicativa, con un pequeño grado de autoconciencia.

El flashforward, por ningún motivo podría ser externo, puesto que el último suceso de la historia pone necesariamente un límite a la duración temporal del argumento, es más, es muy difícil de motivar de una manera realista.

Los flashforward no pueden atribuirse a la subjetividad del personaje, constituyen apartes narrativos autoconscientes hacia el espectador, por lo que es pues, comunicativo, pero a menudo es una forma incomoda: nos permite echar una ojeada a los resultados antes de que hayamos captado toda la cadena causal que conduce hasta él. (Solo podría ser subjetivo haciendo que el personaje sea profético), además suele ser altamente autoconsciente y ambiguamente comunicativo

## Frecuencia temporal

Los acontecimientos de la historia son sucesos únicos, pero cada uno puede representarse en el argumento un indefinido número de veces. Por conveniencia digamos que el argumento puede representar un acontecimiento de la historia una vez (1), más de una vez (1+) o ninguna (0), utilizando la distinción relatado/representado, llegamos a nueve posibilidades de representación de la frecuencia en el argumento.

Nº de veces que un acontecimiento de la historia es:

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
Relatado	0	0	0	1	1	1	1+	1+	1+
Representado	0	1	1+	0	1	1+	0	1	1+

El caso A señala la importancia de los esquemas de la historia, incluso si un acontecimiento de la historia no se relata ni se escenifica. Por lo general los acontecimientos menos interesantes de la historia, naturalmente se tratarían así.

El caso B en el que un acontecimiento de la historia no se relata y se escenifica o representa una sola vez, podría corresponder al cine narrativo previo a 1908, donde se elimina el relato y solo se dramatiza.

En el cine narrativo en general muchos acontecimientos se mencionan una vez o más sin ser representados (casos D y G), la narración clásica también dramatiza comúnmente un acontecimiento significativo de la historia una vez y lo relata una o más veces (casos E y H) por otro lado es raro que se represente un acontecimiento más de una vez como los casos C, F e I, pero también puede un acontecimiento relatarse por medio de un diálogo entre personajes una o más veces y aun así representarse varias veces (casos F e I).

El conjunto del tiempo de visionado limita la memoria, la capacidad del espectador para construir una historia coherente depende de las referencias repetidas a ciertos acontecimientos por parte de la historia. Para mantener claras las líneas principales de la acción y asegurarse de que emiten hipótesis adecuadas, la narración debe reiterar las coordenadas causales, temporales y espaciales más importantes de la historia. La repetición puede elevar la curiosidad y el suspense,

abrir o cerrar lagunas, dirigir al espectador hacia la hipótesis más probable, retardar la revelación de soluciones y asegurar que la cantidad de nueva información no es excesiva.

Un acontecimiento puede relatarse un indefinido número de veces, pero se representara, habitualmente, solo una vez (caso H), esto significa que la repetición se produce principalmente como repetición *en el mundo de la historia* que se retransmite a través del argumento los personajes discuten o mencionan repetidamente el acontecimiento<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> La narración en el cine de ficción, David Borwell, ED Paidós Buenos Aires, 1996, 1°ED, Pág.79.

## Duración

Como el orden y la frecuencia, la duración está estrictamente controlada por las condiciones de la visión normal. Aquí tenemos tres variables:

La duración de la historia es el tiempo que el observador presume que requiere la acción (una década o un día, horas o días, semanas o siglos)

La duración del argumento consiste en los espacios de tiempo que la película dramatiza o representa (de los diez años de acción histórica presumidos, el argumento dramatiza solo unos meses o semanas). Todo el resto de la duración de la historia se indica a través de explicaciones.

Los medios convencionales para indicar las relaciones entre la duración del argumento y de la historia incluirán relojes, calendarios, indicaciones verbales, rótulos o diálogos, así como prototipos de la cultura general (tiendas abren, gallos cantando, etc.)

Habría que decir también que tanto la duración de la historia como la del argumento pueden ser indeterminados a causa de la insuficiencia de indicios o de un rechazo radical a someterse a una duración normal, puesto que no están expresadas en el sistema estilístico del filme, pero si un tercer tipo de duración: duración de pantalla o tiempo de proyección (la acción de la historia puede durar diez años, el argumento puede ir desde marzo a julio del último año, pero la película puede presentar estas representaciones en ochenta minutos), la duración de pantalla es el ingrediente principal del medio cinematográfico, todas las técnicas fílmicas, (puesta en escena, fotografía, montaje y sonido) contribuyen a su creación<sup>16</sup>.

A su vez existen tres tipos de duración pertenecientes aun conjunto; la narración global, el tiempo tal transcurrido y en un nivel más local partes del argumento (acciones, escenas y episodios) y segmentos del tiempo de pantalla. En el nivel del conjunto, la duración de la historia se espera que sea mayor que la duración del argumento y esta se asume que sea mayor que el tiempo de proyección.

---

<sup>16</sup> Narrativa audiovisual, Jesús García Jiménez, ED Cátedra Madrid, 2003.



En circunstancias normales, la duración de un solo plano se asume como equivalente a la duración de la acción que representa, a su vez el espectador entiende que el montaje paralelo y otras técnicas presentan posibilidades de manipular la duración de la historia.

Dadas tres posibles relaciones durativas (igualdad, expansión y contracción) podemos agregar un conjunto de nueve posibilidades entre historia, argumento y estilo, que afortunadamente pueden resumirse en que hay *equivalencia* cuando la duración de la historia es igual al argumento y a la duración de proyección. Hay *reducción* cuando la historiase narra de forma abreviada o resumida y hay *expansión* cuando la duración de la historia se narra aumentada.

Por lo tanto, la representación en la pantalla de un suceso que dura un minuto, se asume generalmente que ha ocupado un minuto en el argumento y en la historia, también la narración fílmica reduce el tiempo de la historia, es el procedimiento más común en el nivel global (el argumento representa diez años como diez días en dos horas).

Este procedimiento se denomina comúnmente “*elipsis*”, pero hay dos formas bastantes diferentes de reducir la duración de la historia, una forma es la elipsis propiamente tal y se da cuando el argumento omite segmentos discretos del tiempo de la historia<sup>17</sup>.

El tiempo de la historia también se puede reducir sin necesidad y elipsis, cuando el tiempo no se elide sino que se condensa, por lo que se llama proceso de *compresión*. Un plano de movimiento rápido comprime el tiempo si asumimos, que por medio de este recurso técnico una duración normal de la historia y del argumento se presenta de forma acelerada.

La compresión probablemente no sea a rara, pero la elipsis es mucho más común y sus funciones narrativas son variadas, puesto que dejan lagunas que pueden ser permanentes o temporales, enfocadas o difusas, destacadas o suprimidas, a su vez la elipsis frecuentemente, funciona en contra de la dilación.

Por otro lado, la narración también puede expandir la duración de la historia, esta expansión puede ser de dos tipos, hay una expansión por *inserción*, que grosso modo es análoga la elipsis, el tiempo se expande rellorando el argumento y el estilo se introducen en asuntos ajenos.

---

<sup>17</sup> La narración en el cine de ficción, David Borwell, ED Paidos Buenos Aires, 1996, 1°ED, Pág.84.

Un segundo tipo de expansión es la *dilación*, donde de alguna forma paralela a la compresión, esta táctica extiende la acción representada de forma continua, aquí la duración de la historia y el argumento son congruentes, solo la duración de pantalla expande el tiempo, el ejemplo más claro es la filmación en cámara lenta.

El montaje paralelo es otra técnica para conseguir el mismo fin. Indicadores específicos de la puesta en escena (iluminación, vestuarios o cambios de decorado) o de la banda sonora.

Las maneras fundamentales en que la narración puede manipular la duración de la historia pueden resumirse así:

Equivalencia: la duración de la historia es igual a la duración del argumento y duración de proyección.

Reducción: la duración de la historia se reduce:

A- elipsis: la duración de la historia es mayor que la del argumento, que a su vez es igual a la duración de proyección. Una discontinuidad en el argumento marca una parte de la duración de la historia omitida.

B- compresión: la duración de la historia es igual a la del argumento y ambas son mayores que la duración de proyección. No hay discontinuidad en el argumento, pero la duración de pantalla condensa la duración de argumento e historia.

Expansión: la duración de la historia se expande.

A- inserción: la duración de la historia es menor que la del argumento, que a su vez es igual a la duración de proyección. Una discontinuidad en el argumento marca el material añadido.

B- dilación: la duración de la historia es igual a la del argumento y ambas son menores que la duración de proyección. No hay discontinuidad en el argumento, pero la duración de pantalla extiende la duración tanto de la historia como del argumento.

El montaje alternado es un vehículo estilístico de manipulación temporal. La narración entrecorta dos o más líneas de acción.

Un segundo caso canónico de manipulación temporal en el cine es el montaje superpuesto: montar juntos planos de la misma acción de tal forma que se expanda la duración de proyección, esto se usa habitualmente para enfatizar algo.<sup>18</sup>

En lo que respecta al film mismo trabajaré con un texto didáctico y de base "Narrativa audiovisual", de Jesús García para confrontar el libro, el guión y la película, las definiciones formales de los personajes (referentes, deícticos y conectores) la acción (base, situación, resolutive y narrativa) y la función de los diálogos, su naturaleza, las clases y su función narrativa.

Una idea primordial en esta investigación es analizar la estructura misma del libro escrito por Donoso, una que la obra se conjuga en dos dimensiones, la cosa y el signo, vale decir, su materialidad y su significación; la obra de una parte, es un objeto permanente e invariable, y de otra es significativa de una relación del hombre con la realidad y por lo tanto de su actitud frente a ella<sup>19</sup>.

El análisis de la novela puede realizarse en tres planos, el primero es el de las objetividades, que incluye el acontecer, el espacio y los personajes; según sea el predominio de uno de estos tres aspectos sobre los demás, puede determinarse en ciertos casos la modalidad genérica de la obra. El segundo plano es el del hablante, estrechamente vinculado con el aspecto compositivo de la novela; en él importa la rigurosa diferenciación entre las figuras del hablante implícito y del narrador ficticio, las características de la intencional elaboración del tiempo, los modos narrativos, la acción o acontecer interno, la caracterización y la tipología del narrador ficticio, constituyen manifestaciones enfáticas de la voluntad constructiva de ese hablante implícito y de la perspectiva integradora del lector virtual o ideal. El tercer plano es el lingüístico, que unifica los anteriores y debe ser considerado como la expresión aseverativa o defectiva del hablante implícito, y cuya forma, al servir de base y nexo de los otros dos, revela la visión del mundo de la obra, configurada por la perspectiva, según mencionamos anteriormente<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> La narración en el cine de ficción, David Borwell, ED Paidós Buenos Aires, 1996, 1°ED, Pág.85.

<sup>19</sup> El arte como hecho semiológico de Jan Murkarovsky citado por Jara y Moreno, Pág. 21.

<sup>20</sup> Anatomía de la novela, Rene Jara- Fernando Moreno, ED. Universitaria de Valparaíso, 1972, Pág.24.

Y por último la comparación entre los tres objetos a estudiar conllevan una gran serie de conceptos que la gran mayoría de los autores han utilizado, estos conceptos son neurálgicos al momento de trabajar, no solo el tiempo-espacio en el guión, ni el tipo o función en la literatura, ni el lenguaje cinematográfico en las películas, son los conceptos de análisis estos son:

Contextos de producción (año de realización de las obras, y sus referentes artísticos). La enunciación y el punto de vista, las transformaciones en la estructura (tanto temporal como espacial) y la organización del relato.

Un concepto fundamental es el de las Supresiones (tanto de acciones, de descripciones, de personajes, de diálogos y de episodios completos)

Por el contrario, existe la Compresión (tanto de acciones y diálogos que son condensados en el texto fílmico), las transformaciones en personajes y en historias reacciones y finalmente los Añadidos, los que respetarán el orden libro-guión-película, por lo que no sería posible hablar a añadidos del autor de la novela, no así el caso de las otras dos obras principalmente en las películas ya que es la encargada de la visualización (acciones que evocadas, sugeridas o presupuestadas por el relato literario aparecen explicitadas en la película).

Para finalizar, plantearse categorías de los tipos más usuales de adaptaciones literarias llevadas al cine tiene el riesgo de establecer modelos esquematizados a los cuales habría que adecuar las adaptaciones existentes y por lo mismo estos modelos serían dogmáticos, por el contrario, muchos autores plantean las ventajas de solo tener una tipología de adaptaciones, ya que esta obliga a reflexionar sobre las adaptaciones realmente existentes, indagar en los elementos comunes, atender los intereses que subyacen en ellas y en buena medida lograr una respuesta a los cuestionamientos de esta tesis.

La tipología de adaptaciones planteada en esta investigación consta de cuatro grandes grupos, los que a su vez se subdividen en categorías específicas, las cuales pretendo identificar a que tipo pertenecen las seleccionas como objeto de la investigación, estas categorías son<sup>21</sup>:

1- Según la dialéctica fidelidad/creatividad; la que abarca cuatro modelos:

A - Adaptación como ilustración: también se habla de adaptación literal, fiel o académica o de adaptación pasiva. Tiene lugar con textos literarios cuyo interés descansa en la historia (el qué) mucho más que en el discurso (el cómo). Se trata de plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso (forma y sustancia de la expresión), de la organización dramática del relato, de la puesta en escena y las puestas visuales, es decir, utilizando los preceptos básicos de la adaptación.

B - Adaptación como transposición: traslación, traducción o adaptación activa implica la búsqueda de medios cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y al a forma de la obra literaria, se traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas cualidades estéticas culturales o ideológicas.

C - Adaptación como interpretación: cuando el filme se aparta notoriamente del literario debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente, y al mismo tiempo es deudor suyo en aspectos esenciales, el mismo espíritu y tono narrativo, conjunto del material literario de partida, analogía en la enunciación, temática, valores ideológicos, etc., consideramos que hay una interpretación, apropiación, paráfrasis, traducción, lectura crítica, etc. o modo más personal y autoral de adaptación.

---

<sup>21</sup> De la literatura al cine, José Luís Sánchez Noriega, ED Paidós, Barcelona, 2000, Pág.65.

D - Adaptación libre: el menor grado de fidelidad a una obra literaria, lo ofrece el filme de adaptación libre, reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación. No opera ordinariamente sobre el conjunto del texto, que en todo caso se sitúa en segundo plano sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles; el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe una historia, a la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc. Ordinariamente el autor fílmico hará patente su distancia respecto al relato original y al acreditar el guión el argumento dirá, “inspirado en”, “basado libremente en”.

## 2- Según tipo de relato:

A - Coherencia estilística (de novela clásica a película clásica y de novela moderna a película moderna)

B – Divergencia estilística (de novela clásica a película moderna y de novela moderna a película clásica)

## 3 – Según la extensión:

A – Reducción: es el procedimiento habitual en la adaptación de novelas al cine, por el que del texto literario se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones y personajes, se condensan capítulos completos en pocas páginas de guión, se unifican acciones reiteradas, etc.

B – Equivalencia: cuando los dos textos poseen una extensión similar y por lo tanto, los dos relatos contengan esencialmente la misma historia, es decir, haya fidelidad literal

C – Ampliación: supone partir de un texto más breve. Ya que ha señalado como la novela corta o el cuento ofrecen mayores posibilidades de adaptación en tanto que pueden proporcionar una idea inicial (un argumento, personajes o atmósfera) que luego se desarrolla de un modo esencialmente cinematográfico y no presenta el inconveniente de tener de seleccionar y eliminar, como en la novela larga.

4- Según la propuesta estético-cultural:

A - Saqueo: simplificación y/o dulcificación

B - Modernización o actualización creativa

Por tratarse de modelos, es decir, representaciones convencionales que tratan de responder a la realidad y por lo tanto son susceptibles de ser matizados, enriquecidos, mezclados e incluso rechazados<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> De la literatura al cine, José Luís Sánchez Noriega, ED Paidós, Barcelona, 2000, pág. 70.

## **IV - Análisis Corpus:**

### **Esquema de análisis comparativo de la adaptación**

La gran mayoría de los autores (por no decir todos) que han trabajado en el tema de las adaptaciones se limitan a analizar el paso del formato literario (generalmente en prosa) al fílmico omitiendo por completo la etapa de la escritura del guión, saltan del origen al resultado finalmente visto en la pantalla del cine, como si esa etapa fuese implícita y desconociendo que tras el montaje o en el rodaje mismo de los filmes estos cambian, ya que se constituyen siempre como objetos modificables por sí mismo, puesto que son el resultado de las voluntades conjuntas de un grupo y no solo de animo del creador. En este caso iremos, en la medida que efectivamente sea posible develando el traspaso de las tres etapas y aplicando al esquema propuesto en la metodología los insertos del guión que ameriten para ver el paso de cada etapa que constituye el viaje de la obra adaptada.

#### **1 - Texto literario y texto fílmico:**

**1.1.** El texto literario corresponde a “Naturaleza muerta con cachimba” escrito en 1988 en Chile y publicado en España por la editorial Mondadori, primera edición publicado en 1990<sup>23</sup>.

**1.2.** “Cachimba” el Guión cinematográfico (Facilitado por el mismo autor) inspirado en Naturaleza muerta con cachimba de José Donoso escrito por Silvio Caiozzi y Nelson Fuentes, terminado en junio del 2003.

**1.3.** El film corresponde a “Cachimba” del año 2004 narra un momento importante de la vida de Marcos (31); un estructurado y modesto empleado de un banco que se debate entre su pasión por el arte y el amor por su acomplejada novia Hilda (33). Marcos solo tiene un pensamiento; lograr una relación carnal sin prejuicios ni cohibiciones por parte de su regordeta e ingenua novia. Tratando de lograr su

---

<sup>23</sup> Por tratarse de relato breve este fue publicado en conjunto a otro cuento de José Donoso llamado Taratuta escrito en 1989 y publicado junto a Naturaleza muerta con cachimba en la colección Rectángulo de Mondadori.



objetivo, la convence de que vayan por un fin de semana a Cartagena en pleno invierno. Allí y tras seguir a Hilda que huye para no tener relaciones; en lo alto de las colinas frente al mar, descubrirá lo que por primera vez le dará un sentido a su existencia. En el interior de una vetusta casona a punto de derrumbarse, encontrará una colección de cuadros (de dudoso valor artístico) de un pintor llamado Larco; supuestamente un desconocido pintor chileno que habría tenido éxito en el París de los años 30. El Museo y las Obras de Arte están al cuidado de Felipe un viejo huraño, alcohólico y vulgar que en su juventud se habría encargado de mezclar las pinturas y enmarcar los cuadros del Maestro Larco. Marcos es el secretario de la Corporación para la defensa del patrimonio artístico nacional (una institución sin ningún tipo de poder ni interés por parte de sus ocho ancianos integrantes) por lo que siente que debe dar a conocer este «tesoro artístico» para dejar como su legado de vida. Luego de investigar a Larco descubre que existió y vivió en Francia convence a su corporación del valor y la misión que tienen, viajan al museo donde terminan mofándose de los cuadros, de su cuidador y por supuesto de Marcos, quien además ha perdido el amor de su novia. Marco insistente consigue dinero para arreglar el museo y preservar las obras, las que asombrosamente han adquirido valor instantáneo cuando los medios de comunicación comienzan a difundir este Hallazgo de Marcos y pronto la codicia de los integrantes de la corporación los insta a querer adueñarse del museo y las pinturas engañando al cuidador y dueño de estas y a mismo Marcos quien además lucha por mantener el amor de su mujer. Finalmente, Felipe decide vengarse estropeando todos los cuadros y de los deja a Marcos, cuando enfermo deja el museo le releva que tiene solución, Marco deja todo atrás en su vida, renuncia al banco y junto a Hildita que deja a su conservadora familia para vivir el sueño de sus vidas, ser artistas en el museo convertido ahora en su hogar.

### 1.3.1. Ficha técnica

Dirección	Silvio Caiozzi
Guión	Silvio Caiozzi & Nelson Fuentes
Basada en	“Naturaleza muerta con cachimba” de José Donoso
Asistentes de Dirección	Nelson Fuentes - Rene Martín
Productores	Silvio Caiozzi-Guadalupe Bornand (Chile) José Luís Segura (España) Luís A. Sartor (Argentina)
Producción ejecutiva	Roberto Trejo Ojeda - Felipe Pozo Pablo Rovito (Argentina)
Dirección de Producción	Edgardo Viereck
Jefes de Producción	Carola Carter - Karin Unger
Dirección de Fotografía	Miguel Abal
Dirección de Arte	Guadalupe Bornand
Música original	Oswaldo Montes
Autor tema créditos	Joe Vasconcellos
Jefe de sonido	Boris Herrera (Chile) José Mendieta (España)
Iluminación	Manuel Velasco
Montaje	Silvio Caiozzi
Casting	Francisca Eyzaguirre
Asistente de arte	Luís Yáñez
Asistente sonido	Patricio Brito
Cámara	Willie Leiva
Asistente cámara	Arnaldo Rodríguez Manuel Rojas
Eléctrico	Andy Velasco
Edición	Juan Carlos Arriagada Patricio Brito
Asistente de producción	María José Andrade Verónica Bomand
Transfer	Vicky Halaby

Prensa y RRPP	Patricia Cortez
Laboratorio	Chilefilms S. A - Cinecolor Argentina
Estudio Sonido	Sonus SA
País de Origen	Chile
Genero	Comedia
Idioma	Español
Formato	35 Mm. - Color
Sonido	Dolby Digital SR*D
Duración	127 min.
Año	2004
Producida por	Andrea Films S.A.
Co-Producción	Viriato Films S.L (España) Zarlek Producciones S.A. (Argentina)
Productora Asociada	Chilefilms S. A

## Elenco

### Protagonistas

Pablo Schwarz .....Marcos Ruiz

Mariana Loyola .....Hildita

Julio Jung .....Felipe

### Co-protagonistas

Patricio Contreras ..... Perico Retamal

Jesús Guzmán ..... Don Artemio

Tomás Vidiella ..... Marcel

Paulina García ..... Antoinette

### Roles secundarios

César Arredondo .....Jefe Archivo

Mario Bustos ..... Oficial de Seguridad

Mónica Carrasco ..... Secretaria

Otilio Castro ..... Asesor del alcalde

Marcial Edwards .....Delegado Cultural

Fernando Farías ..... Don Jorge

Maité Fernández .....Esposa de Don Artemio

Jorge Gajardo ..... Mozo

Alejandra Gutiérrez ..... Doña Rita

Luz Jiménez .....Vecina

Jaime McManus .....Larco

Mario Montilles .....Don Fermín

Rodrigo Pérez .....Leo

Felipe Pozo .....Gerente Banco

Esperanza Silva .....Baronesa

François Soto .....Mendigo

Paulina Urrutia .....Lucy

Pedro Villagra .....Alcalde

Egon Wolf .....Extranjero

## 2 - Contexto de producción:

### 2.1. Donoso el narrador:

No han sido pocos lo que se han aventurado a escribir sobre José Donoso (1924-1996), la gran mayoría de las veces nos informan sobre su persona y su creación literaria y en muchos casos es considerado el escritor chileno más célebre de la generación del 50, aquella generación de escritores que no solo modernizó la narrativa chilena, sino que por sobre todos cambió los temas, humanizó y trajo a las calles las historias que se cuentan hasta hoy.<sup>24</sup> Con respecto a su historia podemos señalar que nace José Donoso, el 5 de octubre de 1924, en Santiago ingresa a estudiar en 1947 la carrera de Inglés en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. En 1949, una beca le facilita la estadía en la Universidad de Princeton, en los Estados Unidos. En dicho lugar se intensifica su inclinación y preferencia estética por los autores ingleses y norteamericanos, principalmente por Henry James, James Joyce y William Faulkner. Durante esa estadía allí se decide seriamente su vocación literaria. Comienza a escribir sus primeros cuentos. Publica "China" en la *"Antología del nuevo cuento chileno"* (1954), editada por Enrique Lafourcade. Al año siguiente entrega a la imprenta su primer libro propiamente tal, *"Veraneo y otros cuentos"* (1955), que obtiene el Premio Municipal de Cuento de Santiago. Dos años después, aparece *"Coronación"* (1957), su primera novela y que el lanza definitivamente a la fama. Por esos años conoce a la que sería su esposa, la periodista y pintora chileno-boliviana, María Esther Serrano (María Pilar Donoso). En 1960, publica el libro de relatos *"El charlestón"*; e ingresa a trabajar como redactor de la revista *Ercilla*. *"Este domingo"* (1966), su segunda novela, luego publica en México *"El lugar sin límites"* (1966), asentado en España publica *"El obscuro pájaro de la noche"* (1970), con este trabajo, concluye su ciclo de la Decadencia o su particular visión de la clase alta chilena. Le sigue el ensayo titulado *"Historia personal del boom"* (1972) y la colección *"Tres novelitas burguesas"* (1973) y la colección con sus volúmenes de cuentos hasta ese instante impresos, titulada, redundantemente, *"Cuentos"* (1971). Luego de cinco años aparece *"Casa de campo"* (1978), (Premio de la Crítica española). Un par de años después *"La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria"* (1980), Al año siguiente *"El jardín de al lado"* (1981), luego de esto regresa a Chile, donde desarrolla un taller literario que resultaría fundamental en la

---

<sup>24</sup> El documental "Pepe Donoso" de 1978 de Carlos Flores Delpino nos muestra a través de las palabras del mismo Donoso los lugares que junto a Enrique Lihn y Guillermo Blanco frecuentaban aburridos y esperando poder alejarse del criollismo existente hasta ese momento e ir en busca de quienes los habían influenciado Hemingway, Tolstoi, Dostoievski etc.

formación de nuevos escritores. En ese entorno escribe *“La desesperanza”* (1986). Con el fin del régimen militar, recibe el Premio Nacional de Literatura, y enseña *“Taratuta y Naturaleza muerta con cachimba”* (1990) novelas breves para finalmente con *“Donde van a morir los elefantes”* (1995) y su libro de memorias *“Conjeturas sobre la memoria de mi tribu”* (1996). Muere el 7 de diciembre de ese mismo año en la capital chilena. La novela *“El mocho”* (1997), es de publicación póstuma.

Sus temáticas centrales y más recurrentes son la decadencia de la denominada aristocracia u oligarquía, la clase dominante de Chile, dueña sin contrapeso del prestigio social, económico y político del país. Tópicos característicos además son el enfrentamiento entre niño-ingenuidad y adulto-corrupción, la visión de Donoso está enfocada a denunciar las apariencias generadoras de incomunicación y que ahogan la posibilidad de cualquier lazo afectivo, la degradación y el derrumbe, (la decadencia para Donoso se expresa de sobremanera en la destrucción de un lugar físico, de preferencia una casa. Pruebas de ello, son la mansión antigua de los Ábalos, en *“Coronación”*; el pueblo Estación El Olivo y su burdel, en *“El lugar sin límites”*; la casa-museo de Larco en *“Naturaleza muerta con cachimba”* son claros ejemplos de aquello)<sup>25</sup>. También hay que destacar la vivencia de la locura y su padecimiento, es el conducto escogido para graficar la degradación en los seres humanos y la incapacidad que manifiestan para sostener las riendas de sus destinos personales. Finalmente, y a modo generalizador perseguía retratar con vida propia los curiosos elementos conformantes de la chilenidad<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> El blog [narradorjosedonosoblogspot.com](http://narradorjosedonosoblogspot.com) contiene entrevistas, videos y ensayos al respecto de la abundante obra del autor.

<sup>26</sup> Material bibliográfico abunda, se destaca en la red la revista *Anthropos* n°184 de 1999 dedicada por completo a la obra del autor.

## **2.2. Apoyo y garantía de calidad estatal:**

El guión cinematográfico de Cachimba, inspirado en Naturaleza muerta con cachimba escrito por Silvio Caiozzi y Nelson Fuentes fue financiado con el aporte del “Programa de fomento del cine de Largometrajes” de la Corporación de fomento de la Producción de Chile e inscrito por Andrea film en los registros de propiedad Intelectual nº 81.735, 10-V- Santiago – Chile. Los derechos fueron cedidos por la hija del escritor, según Caiozzi:

*“...fue la hija la de la gestión, había fallecido la esposa así que fue la hija la que les pidió los derechos y Carmen Balcells aparentemente ya sabía que la orden de Donoso era dejarnos trabajar tranquilos...entonces se hizo a valores que eran imposibles, una locura, más un porcentaje obviamente...”*

Tuvo cinco versiones constituyéndose en un trabajo de alrededor de seis meses finalizando en junio del año 2003. Cabe señalar que Nelson fuentes ha trabajado con Caiozzi en la gran mayoría de sus obras, tanto en la producción como en la dirección de fotografía. Juntos escriben el guión, aunque el realizador reconoce que tras la muerte del escritor él pretendía hacer la película de todas formas, ya que:

*“...él fallece y de ahí me lanzo solo... como lo conocía mucho, había trabajado hartito con él, me atreví dije a lanzarme a hacer el guión sin él, pero la verdad es que nuestra relación era tan completa, fue tan unido lo que hicimos que me sentía acompañado, a pesar de que él no estaba, sentí que estábamos en la misma sintonía, obviamente habría sido mucho mejor que él estuviera, ya que al vernos a diario uno se apoya...”*

### **2.3. Fotógrafo, guionista y Director:**

Silvio Caiozzi, creció en el seno de una numerosa familia de emigrantes italianos, sus abuelos instalaron un almacén en calle Franklin de Santiago. Conoció el cine de pequeño, una cámara de 8 Mm. de su padre fue la clave para que su personalidad tímida y retraída fuera exteriorizada a través de una pantalla con la que entretenía a sus amigos del colegio. Al egresar del Kent School a los 17 años y viendo los catálogos del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, se fascinó con la carrera de director y productor de cine y televisión, viajó a Estados Unidos para estudiar en el Columbia College de Chicago, de donde se recibió como Bachelor of Arts in Communications en 1967.

De vuelta en Chile, se integró a la productora de programas de televisión Protab, donde fue ayudante del cineasta Helvio Soto, con quien en 1970 fundaron Telecinema, una productora de largometrajes y publicidad. Posteriormente, el director Costa Gavras viajó a Chile a filmar “Estado de sitio”, donde Caiozzi trabajó en la segunda unidad de cámara. Desde ese momento, no detuvo su trabajo tras las cámaras: se desempeñó como director de fotografía en siete producciones, como: “Ya no basta con rezar” de Aldo Francia, “Palomita blanca” de Raúl Ruiz, “Caliche sangriento” de Helvio Soto y “La Victoria” de Peter Lilienthal.

Su primer proyecto propio fue “A la sombra del Sol” en 1974, el que co-dirigió junto a Pablo Perelman; dos años después estrenó con una gran acogida “Julio comienza en Julio”, con la cual recibió el Colón de Oro del jurado y del público en el Festival de Huelva en el año 1979, además de ser una de las películas seleccionadas en la Quincena de realizadores de Cannes, como también en el Festival Internacional de Bangalore en 1980 y en el Festival Internacional de Tashkent en 1981. Fue elegida en 1999 la mejor película chilena del siglo<sup>27</sup>.

A pesar de este auspicioso comienzo tuvo que seguir consolidando su carrera como director, teniendo que trasladar su creativa a la televisión y la publicidad. Esta última faceta le reportó variados reconocimientos, siendo el más importante el León de Oro que le fue otorgado en 1986 en el Festival de Cannes, por el comercial El Indio de Firestone. Previamente había sido reconocido en 1977 como el mejor director de cine publicitario chileno.

El grupo de teatro Ictus, le solicitó que dirigiera un video sobre un breve relato de José Donoso, “Historia de un roble solo”, que es considerado el primer video con un sentido cinematográfico hecho en Chile. Este trabajo fue bastante significativo, ya que puso en contacto al director con José Donoso, quien apenas vio el video terminado le propuso hacer algo juntos en el futuro. Señaló Caiozzi en cierta

---

<sup>27</sup> Cien películas latinoamericanas, Julio López Navarro. ediciones pantalla grande, 2000



ocasión que el mundo de Donoso es un mundo de decadencia, de fin de raza, fin de clase, pero con un cierto grado de ironía al mismo tiempo. Visualmente, tiene una leve deformación de la realidad que es muy interesante y se le puede sacar mucho partido a nivel cinematográfico<sup>28</sup>.

El compromiso realizado entre ambos lo cumplieron a mediados de los ochenta, cuando co-guionizaron "La luna en el espejo" estrenada en 1990, dándoles críticas positivas y el reconocimiento mundial, ganando un gran número de premios en distintos festivales: Mejor película en el Festival de Trieste, premio a la mejor dirección en el Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia; premio especial del jurado en el Festival de Cine de Valladolid, entre otros, siendo el premio más destacado el del Festival de Venecia, donde la actriz Gloria Münchmeyer fue ganadora de la Copa Volpi como Mejor actuación femenina.

Durante los años 1989, 1990, 1996, 1997 y 2000 fue el Presidente de la Asociación de Productores de Cine y TV; miembro del Consejo Nacional de Televisión, entre los años 1992 y 1994 y Jurado en los Festivales de Huelva (1980), Trieste (1991) y de La Habana (1994).

Su permanencia en Chile durante la dictadura fue decisiva al momento de realizar el documental Fernando ha vuelto en 1998. La obra recibió el primer lugar en el Festival Internacional de Cine de Valdivia, el premio Coral al Mejor documental en Festival de La Habana (1998), y el premio OCIC (1999) conferido por la Iglesia Católica Mundial.

El año 2000 estrena "Coronación" (guión adaptado por el mismo acercándolo más a la obra de José Donoso), este filme es reconocido con diversos premios, entre los que se cuentan el ser la película ganadora del IX Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Providence; mejor película, mejor actor (Julio Jung) y mejor guión en el XXVI Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España el 2001; mejor película, mejor dirección y mejor música en el XV Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia, 2001; mejor dirección, mejor actriz (María Cánepa), mejor actor de reparto (Jaime Vadel) en la entrega de los Premios Altazor el 2001; mejor película, mejor dirección, mejor actor protagónico, mejor actriz protagónica, mejor actor de reparto y mejor actriz de reparto (Gabriela Medina) en la entrega de premios de la Asociación de Periodistas de Espectáculos (APES) el 2000, entre innumerables más.

---

<sup>28</sup> Entrevista concedida a la Revista de Libros de El Mercurio el 2 de Septiembre de 1990 y disponible en [memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl).

A su carrera cinematográfica se suma que el año 2004 fue incorporado a la Academia Chilena de Bellas Artes, siendo el primer cineasta en recibir dicho honor. Ese mismo año estrena "Cachimba" recibiendo nuevamente más de veinte premios en diversos festivales (destacándose Mejor Fotografía, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Mejor Película, Premio de la Crítica de Andalucía, Mejor Película, Premio del "Jurado Joven Europeo", Festival de Cine y Cultura de la América Latina, Biarritz, Francia, Mejor Película, Gran Premio "Flor Latina", Carrefour des Cinémas entre muchos otros) y consolidando su relación con la literatura de Donoso de la que recuerda:

*"...lo que pasó con Donoso que me encanto su mundo, me sentí totalmente a fin, lo entendía completamente, desde el colegio en que leí Coronación. Me alucinaba su mundo, era lo que a mí gustaba y sentía también de alguna forma, que sé yo, cosas psicológicas que de una forma coinciden en ver las cosas, en sentir las cosas y en estar interesado en las mismas cosas, los mismos elementos..."*

### 3 – Segmentación comparativa:

3.1. Naturaleza muerta con cachimba esta dividida en trece capítulos breves, de no más de cinco páginas cada uno y que se constituyen como una unidad que gira en torno al personaje de Marco, por lo estamos frente a una novela de Personaje, ya que todos los acontecimientos están subordinados al actuar del protagonista a través del cual se expresa el mundo; todo se ordena a partir de este, quien, al pasar por situaciones diversas y tratar con figuras episódicas, se enriquece e individualiza por continuidad y arrastre; cada escena, episodio o capítulo aparece así, como reactivo que se aplica al carácter del personaje y lo revela.<sup>29</sup>

Además, cabe señalar un asunto que muchas veces se pasa por alto al momento de enfrentarnos a un texto literario, este es la configuración de la página, ya que es una de las manifestaciones más explícitas de la perspectiva de la narración, ya que adquieren importancia los juegos de la grafía y a fonía, por lo que la disposición de las enumeraciones, el volumen o cuerpo de la letra, o los blancos, la frase proyectiva, la disposición de las sílabas o palabras en la página, el uso de signos matemáticos, paréntesis, comillas, guiones y otras modalidades.<sup>30</sup> En el caso de esta novela breve de Donoso estamos frente (y no por casualidad) al modelo del guión cinematográfico, de fotonovela o del radioteatro y este uso de elementos como guiones, paréntesis y comillas puede cumplir distintas funciones según la índole del discurso en que se enmarcan, pueden destacar intervenciones del hablante y separándolas de los diálogos entre los demás personajes, mostrando a través de signos que está en el fuero interno del hablante y que es una interacción de éste, directa dentro del discurso.

Por ejemplo en “Naturaleza muerta con cachimba” con el fin de Mostrar retazos de una conversación se recurre a separarlos mediante una línea horizontal (guiones), en el capítulo III aparece el siguiente fragmento:

Al cruzar el parque para acudir a reunirme con la Hildita sentí que mis piernas se negaban a seguir llevándome. ¿Por qué no huir, sí, huir ahora mismo en vez de presentarme a la cita recién concertada en nuestra conversación por teléfono, cuando tan comprensiva conmigo se mostró?

—Usted siempre me tendrá a su lado —me dijo.

—Gracias, Hildita.

—Es que esa gente no lo comprende.

—Quieren que devuelva todo.

—¡Figúrese!

---

<sup>29</sup> Anatomía de la novela, Rene Jara- Fernando Moreno, ED. Universitaria de Valparaíso, 1972, Pág.81.

<sup>30</sup> El Libro como Objeto de Michel Butor citado por Jara y Moreno, pag 137

—¿Se da cuenta de lo miserables que son?

—Tiene dedicatoria. Y además, los dos retratos...

—Alegan que no somos nosotros. Que son personajes de alcurnia, así es que mejor no tengamos esas pretensiones. Por eso, dicen, el cuadro tampoco probaría nada.

—Claro que se dan cuenta de que yo, en jamás de los jamases, me pondría un vestido tan escotado.

En la novela contemporánea los recursos tipográficos permiten establecer un intercambio directo entre el hablante implícito y el lector. Este último, al verse obligado a advertir y descifrar la función de cada uno de estos elementos se convierte en alguna medida, en cómplice de recrear el material lingüístico-literario, haciendo desaparecer la identidad inocente entre el mundo y el lector<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Anatomía de la novela, Rene Jara- Fernando Moreno, ED. Universitaria de Valparaíso, 1972, Pág. 154.

**3.2.** En el caso del guión cinematográfico de la obra y en el film, por tratarse el primero de una etapa previa (causa) cuya consecuencia o resultado final es el segundo resultan tener la misma segmentación, esto es una clara identificación de la temporalidad y la espacialidad, así escenas numeradas en orden sucesivos de acontecimientos junto a la indicación horaria respectiva nos dejan en claro cual es el tiempo narrativo, ya que este tiene varios aspectos fundamentales, así por ejemplo el argumento puede darnos claves para construir los acontecimientos de la historia en cualquier secuencia (una cuestión de orden), a su vez el argumento puede sugerir los sucesos de la narración como si sucedieran virtualmente en cualquier espacio de tiempo (duración) y puede señalar acontecimientos de la historia como produciéndose número de veces (frecuencia). Estos aspectos contribuyen, por parte del observador del tiempo de la historia.<sup>32</sup>

La identificación espacial es igualmente fundamental en un guión, ya que los acontecimientos de la historia pueden representarse como si sucedieran en un encuadre espacial de referencia, por vago o abstracto que sea, el argumento puede facilitar la construcción de espacio de la historia informándonos de los entornos relevantes y las posiciones y caminos asumidos por los agentes de la historia<sup>33</sup> siendo los más comunes la indicación de interior y exterior y la especificación geográfica del lugar donde acontecen los sucesos de la historia.

A esto se suma la identificación narrativa de cada una de estas escenas tituladas por el autor según la lógica dramática de lo sucedido en la historia que es relatada, así el perceptor define algunos fenómenos como acontecimientos mientras construye relaciones entre ellos (principalmente de causalidad) por lo que el argumento puede facilitar este proceso alentándonos sistemáticamente para que hagamos inferencias causales lineales<sup>34</sup>. Proporcionándonos los tres tipos de principios que relacionan el argumento con la historia (lógica narrativa, tiempo y espacio)

---

<sup>32</sup> La narración en el cine de ficción, David Bordwell, Paidós ibérica, 1996 1º ED. Pág. 51

<sup>33</sup> Ídem.

<sup>34</sup> Ídem.

En el caso del este guión y su respectivo film, la segmentación individualizadora de estos aspectos se resume de la siguiente forma (escena, espacio, tiempo y acción dramática relevante):

ESCENA 1 - CALLES DE SANTIAGO CENTRO - EXT. - DIA Y ATARDECERES - (RUTINA)  
ESCENA 2 - PARQUE FORESTAL - EXT. - DIA - (DESTRUYE LIBRO)  
ESCENA 3 - SEDE DE LA CORPORACIÓN - INT. - DÍA - (RENUNCIA)  
CONTINUACIÓN "A" ESCENA 2 PARQUE FORESTAL - EXT. - DIA - (DESTRUYE LIBRO)  
ESCENA 4 - ANTESALA DEL TRIBUNAL - INT. - DIA - (SECRETARIA ACTUARIO)  
CONTINUACIÓN "B" ESCENA 2 PARQUE FORESTAL - EXT. - DIA - (DESTRUYE LIBRO)  
ESCENA 5 - SALA DEL TRIBUNAL - INT. - DIA - (ACTUARIO)  
CONTINUACIÓN "C" ESCENA 2 PARQUE FORESTAL - EXT. - DIA - (DESTRUYE LIBRO)  
ESCENA 6 - TANGUERÍA - INT. - NOCHE - (MARCOS BORRACHO)  
ESCENA 7 - TANGUERÍA - INT. - ATARDECER- (MUSA)  
ESCENA 8 - CASA DE HILDA - INT. - NOCHE - (COMPETENCIA TV)  
ESCENA 9 - CASA DE HILDA - INT. - NOCHE - (PUZZLE)  
ESCENA 10 - CASA DE HILDA - INT. - NOCHE - (COITO INTERRUPTUS)  
ESCENA 11 - BUS - INT. - DIA - (PRIMER VIAJE A CARTAGENA)  
ESCENA 12 - CALLES CARTAGENA - EXT. - DIA - (CARTAGENA SOLA)  
ESCENA 13 - HABITACIÓN HOTEL - INT./EXT. - DIA - (LLEGAN AL HOTEL)  
ESCENA 14 - ROCA DE LOS SUSPIROS - EXT. - DIA - (FOCA)  
ESCENA 15 - CARTAGENA PLAYA CHICA - EXT. - DIA - (CHURROS)  
ESCENA 16 - CERROS Y MUSEO - EXT. INT.- DIA - (DESCUBREN MUSEO)  
INSERTO "A" ESCENA 16 ATELIER DE LARCO - PARIS - ATARDECER  
CONTINUACIÓN "A" ESCENA 16 - CERROS Y MUSEO - EXT. INT.- DIA - (DESCUBREN MUSEO)  
ESCENA 17 - RESTAURANTE "EL PICOROCO" - INT. - DIA - (CALENDARIOS)  
ESCENA 18 - HABITACIÓN HOTEL - INT. - DIA - (SEXO)  
ESCENA 19 - RESTAURANTE "EL PICOROCO" - INT. - DIA - (CIERRA REPOSTERO)  
ESCENA 20 - HABITACIÓN HOTEL - INT. - DIA - (HUMO)  
ESCENA 21 - BUS - INT. - NOCHE CON LLUVIA - (REFLEJOS)  
INSERTO "A" - ESCENA 21 - (REFLEJOS) ESCUELA HILDA NIÑA - EXT. DIA  
CONTINUACIÓN "A" ESCENA 21 - BUS - INT. - NOCHE CON LLUVIA - (REFLEJOS)  
INSERTO "B" - ESCENA 21 - (REFLEJOS) ESCUELA HILDA NIÑA - EXT. DIA  
ESCENA 22 - CONSULTORIO DENTISTA - INT. - DIA - (SUCCIÓN)  
ESCENA 23 - SEDE CORPORACIÓN - INT. - DIA - (BUSCA LIBROS)  
ESCENA 24 - CALLES DE SANTIAGO CENTRO - EXT. - DIA - (CORRE CON LIBROS)  
ESCENA 25 - CALLES DE SANTIAGO CENTRO- EXT. - DIA - (DEMOLICIÓN)  
ESCENA 26 - BANCO - INT. - DIA - (LLEGA ATRASADO)  
ESCENA 27 - ENTRADA FUNDACIÓN "FRANCIA" - EXT. - NOCHE - (MARCOS Y FRANCESES)  
ESCENA 28 - FUNDACIÓN "AMIES DE LA FRANCE" - INT. - NOCHE - (BIBLIOTECA)  
ESCENA 29 - DEPARTAMENTO MARCOS - INT. - NOCHE - (VAPOR)  
INSERTO "A" ESCENA 29 - BUS - EXT. - DIA  
CONTINUACIÓN "A" ESCENA 29 - DEPARTAMENTO MARCOS - INT. - NOCHE-(VAPOR)  
INSERTO "B" - ESCENA 29 - ATELIER LARCO  
CONTINUACIÓN "B" ESCENA 29 - DEPARTAMENTO MARCOS - INT. - NOCHE-(VAPOR)  
INSERTO "C" - ESCENA 29 - CASA HILDA - INT. - NOCHE  
CONTINUACIÓN "C" ESCENA 29 - DEPARTAMENTO MARCOS - INT. - NOCHE-(VAPOR)  
INSERTO "D" - ESCENA 29 - ATELIER DE LARCO - INT. - NOCHE  
CONTINUACIÓN "D" ESCENA 29 DEPARTAMENTO MARCOS - INT. - NOCHE-(VAPOR)

INSERTO "E" - ESCENA 29 - ATELIER DE LARCO - INT. - NOCHE  
 CONTINUACIÓN "E" ESCENA 29 DEPARTAMENTO MARCOS - INT. - NOCHE - (VAPOR)  
 INSERTO "F" - ESCENA 29 - ATELIER DE LARCO - INT. - NOCHE  
 CONTINUACIÓN "F" ESCENA 29 DEPARTAMENTO MARCOS - INT. - NOCHE - (VAPOR)  
 INSERTO "G" - ESCENA 29 - ATELIER DE LARCO - INT. - NOCHE  
 CONTINUACIÓN "G" ESCENA 29 DEPARTAMENTO MARCOS - INT. - NOCHE - (VAPOR)  
 INSERTO "H" - ESCENA 29 - ATELIER DE LARCO - INT. - NOCHE  
 CONTINUACIÓN "H" ESCENA 29 DEPARTAMENTO MARCOS - INT. - NOCHE - (VAPOR)  
 INSERTO "I" - ESCENA 29 - ATELIER DE LARCO - INT. - NOCHE  
 CONTINUACIÓN "I" ESCENA 29 DEPARTAMENTO MARCOS - INT. - NOCHE - (VAPOR)  
 INSERTO "J" - ESCENA 29 - ATELIER DE LARCO - INT. - NOCHE  
 ESCENA 30 - SEDE DE LA CORPORACIÓN - INT. - ATARDECER - (DISCURSO)  
 ESCENA 31 - TANGUERÍA - INT. - NOCHE - (MILONGA)  
 ESCENA 32 - CALLES DE CARTAGENA - EXT. - DIA - (ASOCIADOS SUBEN CERROS)  
 ESCENA 33 - MUSEO LARCO - INT.- EXT. - DIA - (SE BURLAN DE CUADROS)  
 ESCENA 34 - TERRAZA RESTAURANTE "EL PELICANO" -EXT.- DIA NUBLADO - (MARCOS LLORA)  
 ESCENA 35 - CASA DE HILDA - INT. - DIA - (HILDA PRESIENTE)  
 CONTINUACIÓN "A" ESCENA 34 - TERRAZA RESTAURANTE "EL PELICANO" - EXT. - DIA  
 ESCENA 36 - RESTAURANTE "EL PELICANO" INT. DIA NUBLADO (PRESENTA RENUNCIA)  
 ESCENA 37 - COSTANERA DE CARTAGENA - EXT. ATARDECER - (ASOC. POR LA COSTANERA)  
 ESCENA 38 - TANGUERÍA / PESADILLA - INT. - NOCHE - (CUADROS CHORREAN)  
 ESCENA 39 - DEPARTAMENTO MARCOS - INT. - AMANECER - (ANUNCIO DE LLUVIAS)  
 ESCENA 40 - CALLES DE SANTIAGO CENTRO - EXT. - DIA - (NUBES AVANZAN)  
 ESCENA 41 - OFICINA MARCOS - INT. - DIA - (HÉROE)  
 ESCENA 42 - OFICINA GERENTE BANCO INT. - DIA - (PRÉSTAMO)  
 ESCENA 43 - CASA DE HILDA - EXT. - DIA NUBLADO - (HILDA COME)  
 ESCENA 44 - CALLES CARTAGENA - EXT. - DIA - (LLUVIA TORRENCIAL)  
 ESCENA 45 - MUSEO LARCO - INT. - DIA - (GOTERAS)  
 ESCENA 46 - TANGUERÍA - INT./EXT. - ANOCHECER LLUVIOSO - (CUMPLEAÑOS MARCEL)  
 ESCENA 47 - CASA HILDA - EXT./ INT. - NOCHE LLUVIOSA - (REENCUENTRO)  
 ESCENA 48 - CARTAGENA PLAYA Y MUSEO LARCO - EXT. DIA SOLEADO -(CONTRATACIÓN)  
 ESCENA 49 - CALLES DE SANTIAGO CENTRO - EXT. DIA SOLEADO - (HOT DOG)  
 ESCENA 50 - BUS - INT. NOCHE - (DOCTOR DE MUJERES)  
 ESCENA 51 - PARQUE FORESTAL - EXT. NOCHE - (ENAMORADOS EN EL PUENTE)  
 ESCENA 52 - PIEZA HOTEL - INT. - NOCHE - (CAMA REDONDA)  
 ESCENA 53 - CASA HILDA - INT. - NOCHE - (VUELTA A LA REALIDAD)  
 ESCENA 54 - SEDE CORPORACIÓN - INT. DIA - (ARTEMIO AL TELÉFONO)  
 ESCENA 55 - MUSEO LARCO - INT. - EXT.- DIA SOLEADO - (INAUGURACIÓN)  
 CONTINUACIÓN "D" ESCENA 2 PUENTE EN EL MAPOCHO - EXT. - DIA -(DESTRUYE LIBRO)  
 ESCENA 56 - BUS CIRCULANDO- EXT. - NOCHE - (BUS LUZ AZUL)  
 CONTINUACIÓN "A" ESCENA 6 - TANGUERÍA - INT. - NOCHE -(MARCOS BORRACHO)  
 ESCENA 57 - MUSEO LARCO - INT. - NOCHE - (AMBULANCIA)  
 ESCENA 58 - DEPARTAMENTO MARCOS - INT. - NOCHE - (HILDA CON MALETA)  
 ESCENA 59 - MUSEO LARCO - INT. - DIA SOLEADO - (FINAL ROMÁNTICO)

#### 4 – Análisis de los procedimientos de adaptación:

##### A- Enunciación y punto de vista:

###### A.1 Título:

El texto literario se titula “Naturaleza muerta con cachimba” haciendo alusión al nombre de la pintura creada por Larco con la cual el protagonista Marcos se obsesiona, este elemento cruza toda la historia y es fundamental en todas las etapas del relato puesto que el personaje a través de ella se interesa en la obra del pintor, se obsesiona con poseer dicha obra y finalmente termina él mismo siendo parte de ella al ser retratado junto a su novia en un extremo por parte del pintor. Por el contrario, la película se titula solo “Cachimba” centrando en este elemento (la pipa) toda relación del protagonista con la obra que al interior del relato continúa llamándose naturaleza muerta con cachimba, según el guionista y director del film:

*“...voy a usar solo la palabra cachimba justamente por qué es rara hoy en día, además por aparece en el título del texto original, me tire por esa vía, hasta el día de hoy tengo dudas de haber cambiado el título, te lo digo de verdad, pero pensé que cachimba daba esa atemporalidad y es una palabra rara pero recordable y si yo mantenía el título original “Naturaleza muerta con cachimba” enfatizaba el tema del cuadro y ese era uno de los temas para mí, no es el tema central, yo creo que en la novela está más centrada en eso, en el misterio de quien pintó eso en la adaptación a cine yo opté por alejarme un poquito de eso y hacerlo más bien una cosa de una sociedad de una decadencia social más que individual, entonces me quise alejar un poquito de eso por eso el título también varió, me quedo siempre a duda si el cambio fue bueno o malo...”*



## A.2 Tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado.

Los dos textos son relatos autodiegéticos donde la focalización y la voz narradora corresponden al personaje de Marcos.

En el texto literario el relato del protagonista se constituye como una narración personal (que por sus características se acerca a la narración subjetiva), aquí el narrador presenta rasgos de gran dinamismo, pertenece a la galería de personajes y se halla totalmente comprometido con el acontecer. En los relatos de este tipo es posible percibir dos informaciones simultáneas. Una referida al personaje en relación con los otros personajes y con el mundo; la otra, apunta a la figura que habla y caracteriza<sup>35</sup>, en este caso la voz se dirige en primera persona, a modo de carta o recuerdo y este narrador-personaje se sitúa en un tiempo posterior al de la historia, ya concluida, La diferencia entre él y los otros personajes, reside en que mientras estos últimos son imágenes reflejadas en una conciencia, el primero es la conciencia que los refleja;

Así por ejemplo (inicio capítulo IV):

TODO COMENZÓ CUANDO la Hildita y yo decidimos que las cosas entre nosotros no podían seguir como estaban y tomamos la determinación de pasar el siguiente fin de semana juntos. Los padres de la Hildita son muy a la antigua, y si bien no tengo quejas sobre la forma en que don Jorge Botto y su señora me recibían, pese a que la Hildita cumplió treinta y tres años y tiene su carrera, y da para la casa y todo, sus padres la cuidaban mucho. La casa de los Botto es bastante chica. Mis suegros nos prometían que cuando nos casáramos acomodarían el comedor como dormitorio y se trasladarían a él, cediéndonos el dormitorio principal que ellos ahora ocupan. Era natural que desearan no separarse de su única hija, tan natural como que yo, que no tengo familia, aspirara a integrarme a su núcleo. Cuando los viejos se retiraban a su dormitorio después de comida a ver la tele antes de dormirse, misia Rita le decía a su hija al darle el beso de buenas noches:

—No se acueste muy tarde, mi hijita.

—No, mamá. Buenas noches.

—Yo me voy en cinco minutos más, señora Rita.

—Buenas noches, Marcos.

—Buenas noches misia Rita. Buenas noches, don Jorge.

—Buenas noches, Viejito.

—Buenas noches.

En el texto fílmico, (al igual que la novela) estamos frente a uno que se constituye un narrador que es a su vez fuente de esa narración, es decir, se presenta como

---

<sup>35</sup> Anatomía de la novela, Rene Jara- Fernando Moreno, ED. Universitaria de Valparaíso, 1972, Pág. 98.

un personaje narrando acciones de la historia de alguna forma<sup>36</sup>. En este caso Marcos es un personaje-narrador que cuenta a modo de recuerdo los acontecimientos, incluso en varios episodios comenta a través de una voz en off refiriéndose al mundo diegético, así a voz narradora del texto literario se conserva en el filme gracias a esta voz en off del protagonista, prácticamente presente en todas las secuencias, que va contando los sucesos, introduciendo la acción, comentando actitudes de los demás personajes, proporcionando un sentido a lo que vemos o estableciendo resúmenes.

Así por ejemplo:

**ESCENA 2 - PARQUE FORESTAL - EXT. - DIA - (DESTRUYE LIBRO)**

De la hermosa y clásica fachada del Museo de Bellas Artes de Santiago, cuelga un gran letrero en el que se lee: "Museo - Cerrado por reparaciones". Marcos camina decidido por la vereda frente al museo observando con disgusto el cartel. El hombre luce tenso y nervioso mientras se desplaza por las avenidas del Parque Forestal. Sus grandes ojeras denotan que no ha dormido en toda la noche. En sus brazos aprieta con fuerza el libro de actas de la "Corporación".

La brisa desprende las amarillentas hojas que se arremolinan entre los pies de Marcos. El hombre cruza el parque hacia uno de los puentes del río que atraviesa la capital de Chile: el Mapocho.

En el medio del puente Marcos se detiene y coloca el libro de actas sobre la baranda. En la tapa de éste se lee claramente el sello de la "Corporación Para la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional".

El hombre mira de reojo a su alrededor asegurándose de que nadie lo observa, y comienza a desprender una a una las hojas del grueso libro y a lanzarlas hacia las contaminadas aguas del río. Estas parecieran flotar junto a las secas hojas de los árboles que también caen.

En off se escucha parte de su discurso de renuncia al cargo de Secretario General de la "Corporación". También se oyen algunas toses y murmullos de los escasos ancianos directores y miembros fundadores de la institución.

---

<sup>36</sup> La narración en el cine de ficción, David Bordwell, Paidós ibérica, 1996 1º ED. Pág. 61.

**MARCOS**

(En off)

... el dolor que siento en mi alma... es demasiado profundo señores. El daño provocado a mi sensibilidad no me permite continuar con la misión de Secretario General de esta Corporación. Fueron años y años en los que me entregué por entero a la lucha en defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Misión honorable que asumí como propia a pesar de las absurdas injurias, humillaciones, críticas y otras agresiones que sería muy largo enumerar...

**FERMIN**

(Vicepresidente Corporación - En off)

Haga cortita su renuncia, joven... mire que está haciendo frío.

Otros ancianos miembros tosen y manifiestan su malestar. En la imagen el dolor y la ira de Marcos han ido en aumento. Olvidándose de que algunos peatones lo observan, rasga y lanza cada vez con más violencia las hojas del libro.

**MARCOS**

(En off)

... en vista de que el presidente de esta institución no se ha dignado a estar presente... hago entrega al vicepresidente de los ínfimos peculios que me facilitara esta Corporación:...

**CORTE**

## **B- Transformaciones en la estructura temporal:**

Tanto el texto literario como el fílmico presentan claras fracturas temporales, especialmente en la película, donde muchos procesos de la narración dependen de la manipulación del tiempo, en ambos casos estudiados estamos frente a una factura temporal del tipo de narración regresiva o retrospectiva, esto es, aquella conocida normalmente con el nombre de *in extremas res*, en que la historia debe reconstruirse a partir de su desenlace, el cual aparece encabezando la serie de incidencias, con la salvedad que en estos casos se trata del momento previo al desenlace, en el clímax de la película y en el momento dramático superior en el texto, esto es desde la disolución de la Corporación para la defensa del patrimonio artístico nacional en el texto literario y la renuncia de Marcos a dicha corporación en la película hasta que el protagonista y su novia termina viviendo en el museo de Larco en Cartagena en ambos aunque con variaciones, (Elementos que veremos más detalladamente en las transformaciones y añadidos), a modo de ejemplo, en el libro Marcos termina de escribir una carta que firma.

El texto dice:

Mientras escribo estas líneas alzo la vista y veo a la Hildita de espalda, su nuca frágil, sus orejas traslúcidas, el kimono deslizándose de su hombro izquierdo, tan lindo como el de la Baronesa Elsa, mientras su mano ociosa juega con un pétalo caído sobre el hule: en momentos así, el torrente de nuestra sangre circula con la fuerza que nos da saber que no somos más que parte de la visión de un artista verdaderamente singular.

Septiembre-Diciembre, 1988

Y la película Marcos tras limpiar los cuadros y venderlos a un comprador que le trae Perico vive su sueño, vive como artista, el guión dice:

En el momento más hermoso del atardecer, la pareja se ha enlazado en un abrazo de amor infinito. Hilda, mirándolo a los ojos, necesita en ese momento expresar su más profundo y honesto sentimiento. La maravillosa melodía hace una breve pausa para poder escuchar el único diálogo de toda la escena.

**HILDA**

Te amo tanto... viejito mío.

**MARCOS**

Y yo también... foquita mía.

Con los últimos acordes de la esplendorosa melodía, Marcos e Hilda bailan abrazándose en el acogedor atelier, que pareciera flotar junto a las gaviotas que vuelan sobre el hermoso balneario y sobre el azul del mar.

**FIN**

### **B.1 Tiempo del autor y tiempo de la historia:**

La distancia entre ambas creaciones es de casi quince años, el libro es de 1990 y el film del 2004, por lo que fácilmente se podría pensar que se trata de una película de época, aunque no tan remota sino de un par de décadas atrás, Si embargo estamos frente a dos historias que presenta particularidades respecto a sus temporalidades.

El texto literario no proporciona ningún dato para ubicar la historia en un tiempo concreto exceptuando hasta el desenlace donde el protagonista firma una carta con *Septiembre-Diciembre 1988*, por lo que inferimos que toda la historia transcurre antes de esta fecha, abarcando unos ocho o nueve meses. A modo de ejemplificar esta temporalidad en que la historia abarcaría desde unos siete u ocho meses hasta unos días después del siguiente texto con se inicia el capítulo II:

DEBO EXPLICAR QUE me llamo Marcos Ruiz Gallardo. Tengo treinta y un años y si bien soy soltero, antes de estos acontecimientos estaba comprometido para casarme con la Hilda Botto Gamboa, asistente médico con especialidad en odontología periodóntica. En los tiempos no muy lejanos de que estoy hablando yo era un bancario de rango más bien modesto, pero tenía fundadas esperanzas de merecer un ascenso muy pronto, ya que mis superiores sabían valorar mis cualidades, sobre todo mi pulcritud y mi cumplimiento.

El texto fílmico a su vez presenta indicios para que podamos temporalizar la historia como lo son los elementos climáticos, así por ejemplo vemos lluvia en los primeros viajes a Cartagena y la preocupación del protagonista por reparar el techo del museo para así proteger las pinturas de la lluvia (invierno) y el clima primaveral del desenlace, aunque mantiene ese velo de ambigüedad ya que en ningún momento se indica alguna fecha y las veces en que aparece el periódico o los calendarios estos están desenfocados impidiendo así indicar con exactitud que tiempo es, sin embargo, elementos narrativos como el celular que el protagonista contesta graciosamente muchas veces en la película y a sorpresa del resto de los personajes cuando esto ocurre hace inferir que se trata de fines de los años noventas, además un concurso en la televisión donde se nombra la película Titanic, la que es de 1997, además del incipiente uso de Internet como medio de comunicación masivo refuerzan esta idea, así por ejemplo el guión dice:

**ESCENA 26 - BANCO - INT. - DIA- oficina Banco**

De reojo hacia donde están Marcos y Perico. Este último vuelve a inclinarse hacia un lado para quedar escondido detrás del computador.

**PERICO**

... échate más pa' acá... poquito...  
poquito... poquito más...  
(Remeciendo el computador)  
... que todavía estemos con un 486...  
¡Un tarro!... ¿Qué hacís con 300 mega?...  
dieciséis en RAM... ¡No puede ser!...  
la prehistoria... ¡Tecnología obsoleta!...  
este banco se va a ir a la cresta, huevón...  
vamos a quebrar, ¿ah?...  
¿Pero qué estai digitando?...

**MARCOS**

... Louvre... ¿Será punto com?

**PERICO**

¿Te estai metiendo al Louvre?... ¡Estai loco!...  
¿Cuántos chilenos han hecho historia?... dos... bueno  
ya... tres... Laaaaarco,... tiene nombre de hotel ese  
huevón... a ese atorrante nunca lo conoció nadie  
¿cachai?... ¿Por qué no te configurai las propiedades pa'  
que no muestre las animaciones mejor?, y después te hacís  
la visita virtual...

**MARCOS**

¿Qué cosa?...

**PERICO**

(Apropiándose del teclado)

Ya... pasa pa' acá... estai mal, ¿ah?... te estai  
quedando afuera, pu' Marcos... tenís que aprender a  
comunicarte con el mundo... a ser cibernauta... si no  
estai condenado a las cavernas...

El tiempo de en que transcurre la película esta se presume que es en 1998 ó 1999, debido a algunos indicios de avances tecnológicos, más elementos culturales como las antiguas micros amarillas existentes en Santiago hace una década atrás, pero de todas formas es difícil ubicarla temporalmente, a lo que el realizador afirma que fue siempre esa su intención:

*“Si noventa y nueve, por ahí, aunque yo siempre juego con la temporalidad siempre la transformó en algo medio ambiguo, ósea, las historias las ubico evidentemente en una época, pero por ejemplo el lugar donde están, son lugares donde pareciera que nada ha cambiado, Cartagena, en invierno y más encima hablando de marketing y arte y como idealizar las cosas y un pintor chileno que tuvo éxito en Francia”*

Y esta atemporalidad de “Cachimba” se debe a una observación y fijación del realizador en cuanto a las temáticas de las historias, dice al respecto:

*“Me gusta fijate...eso de darme un salto y como que los temas... me he dado cuenta son siempre los mismos (riendo) a lo largo del tiempo son los mismos, ósea estas cosas con celulares pasan ahora, pero parece que fueran también algo antiguo y yo siento que los temas giran, en todas las historias, todo da vuelta y uno también..., mira si tú lees acontecimientos del siglo pasado o el antepasado de repente te sorprende ver que está pasando exactamente lo mismo ahora y pareciera que el ser humano no avanza, lo ha hecho tecnológicamente, logra crear celulares, pero en sus relaciones, entre hombre y mujer, en lo social no hemos avanzado nada, por eso yo al final termino haciendo eso, creo yo como algo inconsciente que tomando distancia logra instalarse, por ahí va la cosa”.*

A lo que agrega que esta atemporalidad en la película se debe a un estilo ya instaurado en su filmografía, donde las temáticas que incluso en el texto original suceden hasta muchas décadas antes, como en el caso de “Coronación”

*“...si tú hubieras visto “Coronación” ocurriendo en mil novecientos cincuenta, que sentido tenía, cuando lo que pasa en la película puede pasar hoy día, y eso me paso, es un tema del final de un poder, familia poderosa y su último ser que ya pierde el poder patéticamente es la decadencia total...y eso pasa hoy día, es por esa razón que la traje a la actualidad, no*

*tenía sentido contar algo que paso, si está pasando ahora, además siempre manteniendo está ambigüedad con ese tiempo de un mundo que se quedó congelado, en el medio de un mundo que cambio y ese mundo quiere seguir como si todo fuese igual y siguen haciendo los cumpleaños aunque no llegue nadie, cosas que están dichas en la propia novela de Donoso entonces, ¿Qué sentido tiene hacerla de época si no estamos hablando de un tema antiguo? es el presente absoluto, es el presente siempre presente, de todo el tiempo, es el mismo espíritu y atmósfera y acontecimiento que en la novela, pero ahora”.*



## **B.2 Orden:**

Cabe señalar que el tiempo de la película se constituye como una analepsis externa, es decir, se narra desde un tiempo indeterminado y posterior a la historia, esta discontinuidad del tiempo se ve reforzada por el uso de herramientas cinematográficas que crean el carácter difuso, fragmentario, que tiene el personaje-narrador además de la voz en off, como lo son sucesos evocados con fundidos a negro que separan secuencias y los encadenados que denotan elipsis dentro de ellas o entre una y otra, en todos los casos se hacen notar las discontinuidades en la diégesis, así por ejemplo sucede en la escena 6 con la 7:

El barman ha vuelto con una nueva copa llena de vino que coloca en la mano libre de Marcos. Con la misma actitud, inmóvil y sosteniendo ambos objetos, Marcos declara conmovido como si se tratara de su última decisión de vida.

**MARCOS**

Quiero renunciar al smog,... a los autos... a toda esta Babilonia ... sorda, muda y ciega... total si voy a ser un don nadie... prefiero serlo allá... junto al mar...  
igual que Larco.

La cámara se ha acercado hasta un gran primer plano del rostro de Marcos reflejado en el espejo. El tango adquiere su mayor volumen y fuerza melódica. La cámara panoramiza recorriendo las difusas figuras reflejadas de los bailarines. Detrás de los ventanales la noche se transforma en un atardecer.

**MARCOS**

(Susurra para sí mismo)

Hilda... Hildita...

**FUNDE A**

### **ESCENA 7 - TANGUERÍA - INT. - ATARDECER- (MUSA)**

Algunos meses antes de las escenas anteriores, Marcos y su novia bailan al ritmo del mismo tango que hemos estado escuchando. Hilda lo mira tierna, sonriente y enamorada; mientras él baila dejándose admirar por la agraciada pero regordeta mujer.

### B.3 Duración:

Las acciones en el texto literario son de difícil medición temporal, solo pequeños indicios podrían hacernos inferir que estas no se corresponden a su duración lógica, en el caso de tratarse de recuerdos o pensamientos del protagonista podría inferir que estos transcurren en otra temporalidad, si por ejemplo tras conocer la obra de Larco el protagonista pareciera vivir momentos ralentizados. Dice en el texto al final del capítulo VIII:

No descansé en la micro de regreso. Cualquier vaivén me parecía una amenaza para mi vida. En mi recuerdo, que desplegaba todos los detalles de NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA magnificados, no pude encontrar ni rastros de belleza. ¡Y sin embargo...! Tenía que esperar unas semanas antes de retomar el asunto de la compra, cuando pudiera asimilar la fuerza del cuadro por medio de lecturas que pensaba emprender, que de paso me servirían para dar una conferencia sobre Larco a nuestro grupo.

El mismo episodio, en el guión y la película presenta muchas variaciones, pero explicitando aquí la anormalidad temporal ya que nos presenta una expansión temporal a través de una dilación, táctica que extiende una acción representada de forma continua<sup>37</sup> (aquí la duración de la historia y la del relato son congruentes; solo la duración en pantalla expande el tiempo) excepto cuando se usa la cámara lenta. Por ejemplo, en mismo caso anterior (además presenta variantes de acciones para el mismo episodio) tras conocer las obras de Larco Marcos lleva a su novia a comer aquí el tiempo parece estancarse y el director transforma esos tiempos muertos para hacer parecer pinturas y así reforzar la idea que el protagonista está embobado con el arte, el guión dice:

**ESCENA 17 - RESTAURANTE "EL PICOROCO" -INT.- DIA - (CALENDARIOS)**  
Surgen varios insertos de olas que estallan en cámara lenta en las rocas del deteriorado balneario. En la banda musical sólo se escucha una melodía que invita a la ensoñación.

Algunas gaviotas parecen flotar suspendidas en el cielo. Esta imagen comienza a transformarse en una de las hermosas acuarelas clásicas de gaviotas en vuelo. Lo mismo comienza a suceder con las olas que al estallar sobre las rocas pasan a ser acuarelas y óleos famosos.

Todas estas imágenes en realidad están en la mente de Marcos, quien almuerza junto a Hilda en el restorán "El Picoroco". El hombre observa concentrado una ventana del local a través de la cual se ven las gaviotas y los roqueríos. Es tal su estado de

---

<sup>37</sup> La narración en el cine de ficción, David Bordwell, Paidós ibérica, 1996 1º ED. Pág. 83.

concentración, que ha olvidado que está degustando una succulenta sopa marina, y junto a sus labios sostiene inmóvil una cucharada de sopa sin consumirla. Frente a él, Hilda tritura ruidosamente la caparazón de una pata de jaiba. Este es el único ruido que se escucha junto a la ensoñadora melodía de la banda musical. De pronto, ella se percata de la curiosa actitud de Marcos, y lo observa sin dejar de chupar y triturar el crustáceo. El hombre comienza a imaginar oscuros y tortuosos roqueríos semejantes a los fondos de algunos cuadros de Leonardo Da Vinci... incluso recuerda en su imaginación aquel curioso paisaje que sirve de fondo al cuadro de "La Gioconda". Sin tener conciencia de lo que hace, Marcos murmura con respeto y admiración.

#### **B.4 Frecuencia:**

Como sabemos un acontecimiento puede relatarse por medio de un diálogo entre personajes o escenificarse varias veces a través de acciones que se nos muestran en el film.<sup>38</sup> En este caso de texto fílmico presenta una gran secuencia donde reiteran acciones para dejarnos en claro cual es la intención del autor, aquí estamos frente a una analogía por reiteración, es decir, vemos las acciones de Marcos, quien de forma vehemente escribe un artículo para su corporación y encantar a estos con la obra de Larco, al cual en esta secuencia lo vemos pintando exactamente de la misma forma en que Marcos escribe, que en el texto literario no existe, aunque si bien es cierto el protagonista está obsesionado con la obra del pintor y escribe el artículo este elípticamente aparece en la exposición que a su vez también esta ínfimamente relatada en un par de líneas, es por ello que en la película las acciones de Marcos se constituyen como real y las de Larco en el imaginario del narrador .

Narratológicamente esto se realizó ya que el conjunto del tiempo del visionado limita la memoria, la capacidad del espectador para construir una historia coherente depende de las referencias repetidas a ciertos acontecimientos por parte de la historia. Para mantener claras la línea principal de la acción y asegurarse de que se emiten hipótesis adecuadas, la narración debe reiterar las coordenadas causales, temporales y espaciales más importantes de la historia<sup>39</sup>.

El film lo muestra de la siguiente forma:

**INSERTO "E" - ESCENA 29 - ATELIER DE LARCO - INT. - NOCHE**

**En un gran plano general del oscuro atelier, Larco pinta apasionadamente.**

**CONTINUACIÓN "E" ESCENA 29 DEPTO MARCOS- INT.-NOCHE-(VAPOR)**

Mientras se sigue escuchando el discurso en off, Marcos se arrepiente de un párrafo, y arrugando la hoja la lanza al papelero.

**INSERTO "F" - ESCENA 29 - ATELIER DE LARCO - INT. - NOCHE**

**Larco rasga la cartulina de un boceto y lanza sus trozos al aire.**

**CONTINUACIÓN "F" ESCENA 29 DEPTO MARCOS - INT. - NOCHE -(VAPOR)**

Marcos se pasea pensando en nuevas ideas y diciendo el párrafo que coincide con el discurso en off; evidentemente la sincronización de sus labios no coincide con exactitud.

**MARCOS**

(En off)

... ¿Por qué desconocido?... porque a los pintores

---

<sup>38</sup> ver tema de la frecuencia en marco teórico.

<sup>39</sup> La narración en el cine de ficción, David Bordwell, Paidós ibérica, 1996 1º ED. Pág. 80.

pedestres de hoy sólo les interesan sus innobles pugnas  
por figurar, peleándose por premios oscuros y  
distinciones ridículas... Larco en cambio, reniega de  
todas estas frivolidades...

Sobre la hoja, Marcos tacha la palabra "frivolidades" y escribe  
"superficialidades" mientras en off se escucha que el discurso se  
corrige tal como lo hace Marcos en el papel

**MARCOS**

(En off)

... de todas estas superficialidades...

Marcos ahora tacha "superficialidades" cambiándola por  
"banalidades".

**MARCOS**

(En off)

... de todas estas banalidades... y sostiene que la  
envidia es un tributo de la mediocridad al genio...

**INSERTO "G" - ESCENA 29 - ATELIER DE LARCO - INT. - NOCHE**

De espaldas a cámara, Larco deambula por su atelier pensando.

**CONTINUACIÓN "G" ESCENA 29 DEPTO MARCOS - INT. - NOCHE - (VAPOR)**

Marcos enciende un fósforo que no se quiebra.

**INSERTO "H" - ESCENA 29 - ATELIER DE LARCO - INT. - NOCHE**

Larco acerca un hermoso encendedor a su pipa, de la que surgen  
volutas de humo.

**CONTINUACIÓN "H" ESCENA 29 DEPTO MARCOS - INT. - NOCHE - (VAPOR)**

Sin dejar de fumar, Marcos escribe apasionadamente.

**INSERTO "I" - ESCENA 29 - ATELIER DE LARCO - INT. - NOCHE**

Larco acerca un reflector a su tela casi terminada.

**CONTINUACIÓN "I" ESCENA 29 DEPTO MARCOS - INT. - NOCHE - (VAPOR)**

Marcos aproxima su lámpara a las hojas ya escritas. Su discurso en  
off no ha cesado en ningún momento.

**MARCOS**

(En off)

... él nació en la opulencia y vivió en el boato y el  
placer mundano... quizás frívolo... pañuelos de seda,  
polainas de gamuza y un estilo de vida que provocan la

admiración de la bohemia de lujo, y de la alta sociedad europea...

Con una regla, Marcos subraya "estilo de vida" y "admiración".

**INSERTO "J" - ESCENA 29 - ATELIER DE LARCO - INT. - NOCHE**

Larco traza los contornos perfectamente rectilíneos de una figura geométrica. Retrocede y sonrío satisfecho y orgulloso. Luego, al pie de la tela, estampa su hermosa firma, junto con el último compás de la grandilocuente música wagneriana. El discurso de Marcos en off penetra en la próxima escena.

**FUNDIDO A**

En Cachimba la repetición eleva la curiosidad y el suspenso, además de cerrar lagunas respecto de la analogía quijotesca entre el protagonista y Larco, además dirige al espectador retardando la revelación (que Larco y Felipe son la misma persona, ahora en decadencia) y asegura que la cantidad de nueva información sobre la historia no sea excesiva y así hacer creer que el pintor existió tal como el personaje narrador lo está imaginando.

### **C- Espacio filmico:**

Si existe una marcada y evidente dicotomía entre el cine y la novela, este muy probablemente sería el espacio, puesto que dadas las características del lenguaje utilizado por cada una, estos se manifiestan de forma desigual<sup>40</sup> ya que el cine estaría destinado a mostrar o insinuar, puesto que es una de las cuestiones fundamentales de toda narración, el ubicar el lugar donde ocurren los acontecimientos que suceden a los personajes y la presentación de la información en el argumento se puede ver facilitada u obstaculizada por la representación que del espacio hace el estilo del film, ya que en un film narrativo, el mecanismo para construir una historia coherente de lo que vemos y oímos nos conducirá a buscar indicios espaciales específicos y basarnos en esquemas espaciales comprobables<sup>41</sup>.

Además, si hablamos del espacio hay que mencionar que este contiene dentro de los estudios narratológicos presenta una complejidad importante en la medida que tiene que ver además con el tiempo, con la representación, con la perspectiva visual, con los personajes, con la construcción de relato, con el tema, etc.

A su vez el espacio también presenta varias particularidades en la novela, puesto que presenta una amplitud desmesurada, abarcando por ejemplo, tanto los lugares específicos en los cuales acontece una determinada situación, como la atmósfera y el talante espiritual al que la obra alude y por lo mismo el análisis se debe parcelar, ya que se divide en el espacio del acontecer; el que implica lo que se puede denominar escenario y marco y espacio de la acción, que supone un nivel de mayor abstracción analítica y puede definirse, a grandes rasgos, como el entorno cultural (religioso-moral-social) que condiciona el comportamiento de los personajes y que se expresa como una atmósfera o espacio espiritual<sup>42</sup>, el que en muchas ocasiones no aparece explícitamente evidenciado, por lo que nos fijaremos en el primero, en el escenario o lugar físico en el que transcurren acontecimientos a los personajes. Algo parecido sucede con el concepto en el film, ya que abarca realidades diferentes como el campo, el fuera de campo, el cuadro, el decorado, escenario<sup>43</sup>, ámbito o entorno. En todo caso, el valor estético y dramático del espacio no tiene por qué ser menor que el de los personajes, sobre todo en la medida en que buena parte de éstos viene definido por aquellos.

---

<sup>40</sup> Lo que no sucede tan marcadamente con respecto al tiempo y menos aun respecto a los diálogos.

<sup>41</sup> La narración en el cine de ficción, David Bordwell, Paidós ibérica, 1996 1º ED. Pág. 104.

<sup>42</sup> Anatomía de la novela, Rene Jara- Fernando Moreno, ED. Universitaria de Valparaíso, 1972, Pág. 69.

<sup>43</sup> La palabra escenario no debe tomarse en sentido restrictivo y, como conjunto de existentes, hay que pensar en objetos (mesas, automóviles), animales (mascotas), lugares (habitaciones, casas, ciudades), o paisajes en relación con un momento del día o la noche, un clima (lluvia, niebla o sol), o una época histórica.

Además, el valor que se le atribuye a los espacios en las obras de Donoso es trascendental, puesto que a través de este, él escritor refleja su pesimista visión de los personajes que crea, y los espacio generalmente son lugares decadentes o destruidos, como por ejemplo la mansión antigua de la familia Ábalos en “Coronación” donde su jardín, y la reja misma del espacio evidencian que ya paso su momento de gloria, además el pueblo Estación El Olivo y su burdel en “El lugar sin límites”<sup>44</sup>, y por supuesto nuestro caso, Cartagena en invierno, desolada y añorando aquellos tiempos en que fue el lugar de veraneo de la aristocracia santiaguina. El ejemplo más evidente del espacio destruido, decadente y definidor de los personajes y sus personalidades lo constituye la casa-museo de Larco en “Naturaleza muerta con cachimba”, donde Felipe su cuidador y propietario, está alcohólico y abandonado. Donoso además en la novela hace una analogía entre el decadente aspecto del museo de Larco con el estado interior de marcos el protagonista, quien esta por dejar a su novia cuando descubren el lugar.

Dice la novela:

De repente dejó de hablar y con el dedo me señaló un letrero que colgaba de la puerta de una casa baja, de fierro acanalado gris y revenido como el día, con dos ventanas que daban sobre la vereda. Mis pensamientos, sumidos en la desdicha del hombre que se confiesa a sí mismo que jamás amó, volaron a fijarse en el enigmático letrero:

—MUSEO LARCO —leyó la Hildita.

—¿Qué será? —me pregunté en voz alta.

—Un museo.

Releíamos el letrero cuando se abrió la mampara. Apareció un anciano resoplante y gordo aunque endeble, con su cara color terracota con el aire marino.

La fetidez de su disnea alcohólica nos alcanzó, y al acercarse penetramos en el ámbito de vino generado por su andrajosa persona. Me preguntó festivamente:

—¿Van a entrar?

—¿Qué hay?

—Cuadros.

—¿Qué cuadros?

—De Larco.

—¿Quién es Larco?

—Era.

—¿Murió?

—Murió. Doscientos pesos la entrada.

—¿Usted es el cuidador?

—¿Quién quiere que sea?

---

<sup>44</sup> Novela de la cual también existe una versión cinematográfica realizada por el cineasta mexicano Arturo Ripstein en 1977.



Su actitud me pareció impertinente. Pero pagué, más que nada para entretener a la Hildita de modo que olvidara su prisa por volver a casa de sus padres y así aprovechar la noche que yo había cancelado de antemano en el hotel.

El viejo abrió la mampara de vidrios con losanges violetas y anaranjado en las esquinas, y metiendo mis monedas en su destripado bolsillo nos invitó a pasar.

Este mismo tratamiento de los espacios es recogido por Silvio Caiozzi, puesto que con anterioridad en “Coronación” ya había dispuesto la decadencia de los espacios en pos de dejar en claro el estado interior de los personajes, ya que debido a su experiencia sabe que los espacios dramáticos son, junto con los estereotipos de los personajes, una de las convenciones fundamentales en la narración cinematográfica, esto porque tanto el espacio literario como el fílmico cobran entidad en función de su interacción con los personajes<sup>45</sup>. El espacio caracteriza a los personajes en la medida en que les proporciona raíces, como en el caso de Felipe y el museo de Larco, donde ambos se constituyen como uno, un personaje y el espacio en que habita, gracias a la interacción, adquieren un valor narrativo del que queda contagiado el personaje.

El guión de la película retrata el ejemplo anteriormente citado del libro de la siguiente forma:

**ESCENA 16 - CERROS Y MUSEO - EXT. INT.- DIA - (DESCUBREN MUSEO)**

...Lo único que se escucha es la brisa, el taconeo de Hilda y el cadencioso ruido de un letrero metálico que cuelga bamboleándose en el frontis de una deteriorada casona que está justo frente a él. El chirrido llama la atención del hombre, y de reojo mira el letrero sin poder leer lo que anuncia. Marcos se incorpora inclinándose tratando de descifrar lo que dice el letrero. Hilda se ha detenido en la vereda de la casona. La mujer da cuerda a su reloj obsesivamente como si tratara de apurar el tiempo.

**MARCOS**

¿Qué dice ahí?...

Luchando contra su miopía, Hilda se acerca unos pasos al letrero.

**HILDA**

Muuu... Museo.

---

<sup>45</sup> Sin personajes el espacio carece de relieve y sin una relación estrecha sólo aparece como un mero marco

**MARCOS**

¿Museo de que?

**HILDA**

Museo Larco.

**MARCOS**

¿Un museo, aquí?... que raro...

**HILDA**

(decidida)

¡Entremos!...

**MARCOS**

Hildita, no... ¡espere!... debe estar cerrado. Cuidado que pueden haber perros.

Rápidamente Hilda se aproxima a la mampara de la casona y hace sonar insistentemente el timbre como si pidiera ayuda. Marcos se acerca pausadamente, y da una rápida mirada a su reloj preocupado por el tiempo derrochado. Marcos la observa pensando que su novia se ha vuelto demente.

De pronto, la mampara se abre violentamente hasta la mitad. Tras ella, un viejo desdentado de aspecto enfermizo que viste un raído pijama, los contempla. Un fuerte olor a alcohol y suciedad emana del interior de la casona. Cubriendo su boca, Hilda tose suavemente. Luego de una pausa, la aguardentosa voz del viejo se escucha.

**FELIPE**

(Malhumorado)

¡¿Van a entrar?!

**HILDA**

(Decidida)

Sí.

**MARCOS**

Perdone señor... no es hora...  
no queríamos molestar.

**FELIPE**

¡¿Van a ver los cuadros?!...

Hilda, por primera vez interesada en algo, trata de mirar al interior de la oscura casona. Marcos sigue intentando de que su

pareja comprenda que una visita a ese absurdo museo, sería una nueva pérdida de tiempo.

**MARCOS**

¿Qué cuadros?....

**FELIPE**

De Larco...

**MARCOS**

¿Quién es Larco?...

**FELIPE**

Era...

**HILDA**

¿Murió?...

**FELIPE**

¡Trescientos pesos la entrada!...

¡Por persona!...

Al escuchar esto, Hilda entra decidida hasta el corredor. Allí se detiene para esperar que Marcos pague. Este lo hace resignadamente.

A su vez el realizador construye el espacio no solo con los elementos físicos, como lo son las locaciones, el decorado, la utilería y el arte en general, sino que además una vez elegidos estos elementos, todo se materializa al hacer presente y determinar el encuadre, el fuera de campo, los movimientos de cámara o movimiento interior del cuadro por parte de los actores, la perspectiva y la profundidad de campo. Elementos que en la literatura no se encuentran equivalentes exactos.

El espacio dramático que presentan las obras estudiadas, cumplen una relación no tanto en función de la realidad representada como con el propósito narrativo que esta funcionalidad tiene para la diégesis de las obras. Las que presentan algunas variaciones, pero podríamos decir que la gran mayoría son equivalentes entre las tres, así por ejemplo todo sucede en Santiago y en Cartagena, pero lo que se describe en el texto en un par de palabras, en la película se le dedica una escena completa, debido a que la norma dice que cada cambio de espacio físico es una nueva escena.

A modo de resumen y posibilitando la comparación entre los espacios utilizados en cada una de las obras la siguiente tabla:

<b>Espacios</b>	<b>Novela</b>	<b>Guión</b>	<b>Película</b>
Juzgado	X	X	
Calle Santiago centro		X	X
Micro amarilla		X	X
Departamento Marcos	X	X	X
Plaza fuera museo Santiago			X
Puente río Mapocho		X	X
Sede Corporación	X	X	X
Casa Hildita	X	X	X
Tanguería Marcel		X	X
Paisajes Cartagena	X	X	X
Micro Litoral	X	X	X
Residencial	X	X	X
Terraza Cartagena	X	X	X
Playa chica	X	X	X
Rocas de los suspiros	X	X	X
Escaleras Cartagena	X	X	X
Subida cerro Cartagena	X	X	X
Restauran hotel	X	X	X
Restauran Playa chica	X		
Museo Larco	X	X	X
Consulta dentista (trabajo Hildita)		X	X
Frontis banco	X		X
Subterráneo Banco		X	X
Oficina Gerente banco	X	X	X
Biblioteca Universidad	X		
Biblioteca publica	X		
Museo Bellas Artes	X	X	X
Pinacoteca	X		
Biblioteca Les Amis de la France		X	X
Instituto Chileno Francés de cultura	X		
Paisajes Paris(fotos, recreaciones)		X	X
Micro azul vacía		X	X
Casa Antoniette		X	X
Oficina Marcel		X	X
Local comida rápida			X
Parque forestal	X	X	X
Motel (sueño)		X	X
Baño Felipe	X	X	X
Cocina Felipe	X		
Camino a Cartagena	X		

Paisajes Campo	X		
Tabernas de pueblo	X		
habitación Larco	X	X	X
Casa vecina Museo Larco	X		
Bar Playa	X	X	X
Notaria	X		
Puente luciérnagas		X	X
Galería Museo (tercer piso)		X	X

Finalmente, el espacio dramático cumple varias funciones<sup>46</sup> dentro de la narración, tanto en el texto como en el film, tomando como espacio el escenario, estas son:

- a) la creación del efecto de realidad.
- b) la organización del material narrativo en los géneros.
- c) El establecimiento de relaciones psicológicas e ideológicas gracias a su semiotización.
- d) La caracterización de los personajes.

---

<sup>46</sup> De la literatura al cine, José Luís Sánchez Noriega, ED Paidós, Barcelona, 2000, Pág. 116.

#### **D- Organización del relato:**

El texto literario consta de párrafos más bien extensos, sin interrupciones en cada capítulo, estos están organizados según una lógica temporal y evoca sucesos de relación causal entre ellos según un orden aproximado. En esta estructura (como se describió anteriormente en las transformaciones estructurales) Se inicia con el desenlace, para retomarlo en el punto climático y para pasar a un Happy end, además la mayoría de las frases y párrafos corresponden a la narración de acciones y a descripciones breves, de carácter frecuentativo y en la mayoría de los casos a reflexiones de protagonista Marcos, no obstante, se narran episodios concretos como ejemplo cuando tras ser criticados por el supuesto valor artístico de los cuadros regresa a museo a encarar a Felipe, describiendo paso a paso lo sucedido allí (lo que no aparece en la película ya que esta secuencia esta unificada con la visita del grupo completo, asunto que veremos más adelante.)

Esta estructura se mantiene básicamente en el relato fílmico, aunque posee mayor vertebración y comparativamente predomina la narración de episodios sobre las descripciones y acciones frecuentativas, tendiendo al descubrimiento de la personalidad del protagonista y su lucha una vez que este ha encontrado sentido su vida, así el relato está organizado en función de constatar o producir un efecto de realidad de los acontecimientos que narra el protagonista. Además, el relato presenta una estructura casi equivalente entre el libro y la película, con la salvedad que el film tiene un desarrollo mayor debido a la mayor cantidad de personajes y acontecimientos que unen o complementa la estructura del libro que esta narrada en forma de capítulos, a diferencia con la película se nos presenta de modo unitario. Los acontecimientos en la película se plantean con una total independencia respecto de los de la novela, puesto que según el autor de esta solo se tomaron algunos acontecimientos que según él ameritaban una secuencia, estas son las que presenta la siguiente tabla:

<b>Organización relato Libro</b>	<b>Organización relato película</b>
1- Disolución de la corporación	1- Monotonía en la vida de Marcos
2- Presensación del protagonista	2- Disolución de la corporación
3- Contextualización de la Corporación	3- Presentación protagonista y su difícil relación con Hildita
4- Relación infeliz con Hildita	4- Primer viaje a Cartagena
5- Primer viaje a Cartagena	5- Descubre el museo de Larco
6- Descubre Museo de Larco	6- Separación con Hildita
7- Obsesión con la obra de Larco	7- Búsqueda obra de Larco
8- Misión de dar a conocer la obra	8- Triangulo amoroso con Antoniette
9-Segundo viaje a Cartagena decepción, distanciamiento con Felipe	9- Convence a la corporación
10- Dinero para reparar museo	10- Segundo viaje a Cartagena-pelea con Felipe
11- Reconciliación Hildita	11- Préstamo Banco - trabajos en museo – lluvia
12- Reinauguración museo	12- reinauguración Museo- se lo quitan Felipe.
13- Felipe deja cuadros a Marcos	13- Venganza de Felipe arruina los cuadros y se los deja Marcos
14- Marco vive en Cartagena, deja todo y llega Hildita	14- Marco renuncia al banco
	15- Hildita se va con Marcos
	16- Final romántico

### **E - Supresiones:**

Los elementos narrativos significativos presentes en la novela y que no encuentran en la película son lo que denominaremos, supresiones, las que en este caso particular se presentan en una cantidad reducida, ya que estamos frente a una novela corta, en donde la gran mayoría de los acontecimientos están en el film, aunque según el realizador algunos elementos del libro que fueron omitidos por no significar para una posible secuencia en la película o por no ser visualizados dentro del lenguaje cinematográfico, dice al respecto:

“...cuando me decido, la empiezo a leer y a macar en el margen, con lápiz que escenas, que párrafos me parece que ameritan una secuencia y lo que no marco es narrativa literaria que no lo veo.... Entonces termino con una novela entera rayada...de los pedazos que siento que puedo crear la estructura y me salto los pedazos que no...”

Las supresiones más significativas se refieren a personajes y a sus correspondientes historias, algunos acontecimientos que fueron descartados para ser reemplazados por acciones que entren en el género de comedia o más específicamente de farsa.



### **E.1. De acciones:**

El escritor combina sucesivamente pasajes, donde prima la sucesión de acciones desarrolladas por unos personajes, los que haciendo una inevitable pausa en el devenir de la diegesis están destinados a caracterizar, interna o externamente estas acciones, las menos utilizadas por el cine corresponden a las acciones internas de los personajes.

Algunos acontecimientos que suceden en la imaginación del protagonista en que lo declaración un hombre rendido y decadente, incluso en la novela nuestra la relación entre él e Hildita como la escapatoria a la soledad, ya que no tiene más opciones de tener pareja, asunto que en el film es todo lo contrario, ya que existe un triángulo amoroso y la relación entre Marcos e Hilda s muy pasional.

Dice la novela al respecto.

Mis pensamientos, sumidos en la desdicha del hombre que se confiesa a sí mismo que jamás amó, volaron a fijarse en el enigmático letrero:

—MUSEO LARCO —leyó la Hildita.

—¿Qué será? —me pregunté en voz alta.

La acción más significativa descartada dice relación con que el protagonista y su novia utilizaban la sede de la corporación para tener relaciones, lo que no solo no es mencionado en la película, sino que conlleva una connotación que es determinante en el desenlace, ya que Hildita es amenazada por esto y finalmente se emancipa su familia, dice el texto:

—Nuestro nidito de amor—, así se refería la Hildita a la oficina de la CORPORACIÓN PARA LA DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL.

Hacía semanas que ya nadie aparecía los viernes. Una tarde, cuando pusimos la lámpara del escritorio en el suelo contra un rincón de modo que la luz agigantara teatralmente las sombras de las sillas, y de pie uno en los brazos del otro nos contorsionábamos despeinados y con la ropa hecha una calamidad, alguien golpeó la puerta. La Hilda dio un gritito. Traté de disimular preguntando con voz amenazante:

—¿Qué quiere?

—Soy yo —anunció un conocido trino.

—¿Quién...? —pregunté para ganar tiempo.

## E. 2. De descripciones:

Según la función que cumpla la descripción, esta resultaría ser o no importante para la película, en este sentido, se han identificado cinco funciones<sup>47</sup> para determinar si son o no incluidas en la obra resultante, estas son la función estética (adornar y justificar las palabras en imágenes), la función de constatación (dar verosimilitud o realidad a lo narrado), la función de cohesión (se condice con la lógica de la narración), la función dilatoria (retrasadoras del desenlace) y la función ideológica (elementos de la diégesis determinantes para el mundo representado), estas funciones determinan en que medida son o no necesarias para la narración cinematográfica.

La novela hace hincapié en algunas descripciones espaciales que son omitidas ya que para el fin no son relevantes, así por ejemplo con la sede de la corporación, ya que en el libro esta fue prácticamente creada por Marcos y en la película él se afilió hace poco tiempo atrás.

Dice el texto:

Premunido de este recorte visité a varias personas privadas y públicas a las que conseguí acceso, con el fin de solicitar una pequeña cooperación. Coseché más consideraciones chistosas que dinero, apenas suficiente, en total, para mis gastos de locomoción de un extremo de la ciudad a otro. Sin embargo, con cheques a fecha girados sobre el ínfimo peculio que logré reunir y sobre cuotas futuras, alquilé un local que la Hildita y yo amoblamos con los desechos de los sobrados de algunos socios: sofás de crin con resortes que rompían el tapiz, una mesa con la cubierta áspera de pintura mal raspada y un escuadrón de sillas misceláneas con un brazo colgando o el respaldo endeble.

Otra supresión importante dice relación con el momento previo a que Marcos e Hildita descubren el museo, en el libro pasan por Cartagena para pasar el enojo de ella, lo que en la película ocurre porque ella escapa para no tener relaciones en el hotel.

CAMINANDO CERRO ARRIBA por las calles del pueblo la Hildita se puso más contenta. Las gaviotas blancas, recién bañadas, volaban sobre nuestras cabezas, sobre los pitosporus acharolados por la lluvia. Las veletas enloquecían alegremente en los viejos torreones que la Hildita opinó que eran unos mamarrachos. Entre dos casas altas se abría un abismo estrecho como una ventana por donde la vista se precipitaba hasta el mar que batía el hacinamiento de rocas azuladas. Me detuve.

—Mire... —le señalé—. Leonardo.

—¿Quién?

—No. Nada.

—Usted no me quiere porque me encuentra tonta.

---

<sup>47</sup> De la literatura al cine, José Luís Sánchez Noriega, ED Paidós, Barcelona, 2000, Pág. 122.

### E.3. De personajes:

Intentar aplicar la teoría de los personajes en la narratología, donde los roles estereotipados<sup>48</sup> en las narraciones modernas resultaría algo por decirlo menos, violento, no obstante, las funciones de los personajes aclararían el motivo por el cual alguno de estos presentes en el texto literario son descartados para el film, así el Ser (identidad, rasgos físicos, carácter, etc.), y hacer de estos, su conducta en las relaciones establecidas con otros personajes, la cantidad de información sobre estos (palabras propias, con otros y de otros personajes que se refieren a él) nos hacen identificar los que existiendo en la obra original son prescindidos por algunos de los motivos antes mencionados.

En la versión cinematográfica los miembros de la corporación son todos hombres, lo que contrasta con el texto literario, puesto que una figura fundamental tanto en la dedición de apoyar a Marcos a salvar la obra de Larco, en los viajes a Cartagena como en el desenlace de la relación con su novia esta determinada por el personaje de Eglantina, el cual absolutamente omitido, el texto dice:

...Una salva de aplausos acogió mis palabras que, me di cuenta después de mi arrebato, cortaban mi derecho personal a comprar. El entusiasmo reinó entre nosotros. No hubo quien —incluso la Eglantina que es envidiosa y siempre le está encontrando los peros a las cosas— no me felicitara, no sólo por la trascendencia de mi descubrimiento sino por ser ejemplo de hombre probo al rechazar adueñarme de NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA...

...—Esto no puede seguir así. —La Eglantina sacudía la puerta. Nosotros, al otro lado, distinguíamos su abundante silueta nadando como un ballenato en el cristal esmerilado—. Es una indecencia. Voy a tener que acusarla a su papá. No quiero tener responsabilidades si pasa algo. Y me indigna, verdaderamente me enfurece, Marcos, que un hombre de su categoría se aproveche para transformar en..., transformar en prostíbulo nuestro local, que mantenemos a costa de toda clase de sacrificios. Me voy a ver en la triste obligación de acusarlo a los demás socios para que lo destituyan...

Otro personaje femenino es el de Elena Granja también socia de la corporación:

...el finiquito le causaría mayor desconsuelo que al resto de nuestro menguado grupo. Misa Elena Granja partía esa misma tarde a las Termas de Panimávida con una sobrina de la que jamás nos había hablado, para comer bien, descansar y reponerse, tan desazonante le resultó nuestra crisis. Y así todos. Me sentí abandonado porque me di cuenta de que a nadie le importaba nuestra CORPORACIÓN, y tampoco el arte, ni Larco, y menos que nada mi destino personal. No llamé a nadie más. ¿Para qué...?...

---

<sup>48</sup> Que generalmente son seis; Sujeto, Objeto, Adyuvante, Oponente, Destinatario y Destinador.

#### E.4. De diálogos:

Uno de los principales motivos para prescindir de diálogos literarios viene dado porque estos suponen una organización espacial del texto mediante el uso de guiones que introducen las frases que corresponden a un personaje y por los que se distingue las palabras del personaje de las del narrador, además el narrador literario da cuenta de las condiciones del diálogo<sup>49</sup>, ya que se trata de reproducir una situación, así por ejemplo el texto dice:

No eran capaces de darse cuenta de que NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA de Larco, por ejemplo, era una de las obras maestras de la pintura de este siglo. ¿Lo habíamos visto...? Sí, claro, era el cuadro más grande de todos... ¿Pero lo habíamos visto bien y nos había gustado? Bueno, sí, hasta cierto punto, porque cuando uno está acostumbrado a ver pintura de otra clase, es difícil... —¡Claro que es difícil! —exclamó el viejo—. Esa es su gracia: pintura de élite, para entendidos, no para las masas incultas. Es necesario civilizar a las masas, decía él, si no queremos que nos destruyan.

Debido a la reproducción sonora de las palabras y a la visualización de los personajes y el espacio, el diálogo fílmico presenta posee mayor expresividad que el de la novela, por lo que las acciones en muchas ocasiones reemplazan los diálogos escritos, así por ejemplo en la misma situación citada anteriormente la película lo resolvió de la siguiente forma:

**ESCENA 16 - CERROS Y MUSEO - EXT. INT.- DIA - (DESCUBREN MUSEO)**

**...MARCOS**

Sí...

**FELIPE**

(Con ironía)

¿Pero la entendieron?...

**MARCOS**

O sea... es una pintura... un poco difícil...

Decididamente el cuidador avanza hacia el cuadro elevando el tono de su voz. Marcos e Hilda se han quedado estáticos en su lugar.

**FELIPE**

Claro que es difícil, esa es la gracia, pintura para entendidos, no pa' los incultos.

Para la elite decía el maestro, no pa' los que compran marinas y retratos de viejas siúticas...

(Gira mirando a la pareja)

¡¿Qué hacen por allá?!... ¡Vengan, pues!

Como obedeciendo una orden militar, Hilda y Marcos reaccionan instantáneamente acercándose también al gran cuadro. El cuidador

---

<sup>49</sup> Quien habla, en que tono y volumen, con que gestos se acompañan las palabras, si se producen pausas o silencios.

les señala una zona muy oscura y borrosa de la pintura. Marcos, sin volver a colocarse los lentes, mira a través de ellos sosteniéndolos en sus manos.

**FELIPE**

(En voz baja)

Mire estas manchas grises...  
oscuras y borrosas...

Fíjese bien... ahí donde parece que no hay nada...  
de a poco va a descubrir que hay mucho...  
un vacío que se va llenando de a poco...  
de formas que aparecen y desaparecen...  
de colores que se esfuman... de espíritu...  
de magia... de magnetismo...

Marcos tiembla de emoción, ya que ha comenzado a "ver" con su imaginación. Baja sus lentes porque ya no el son necesarios y se acerca lentamente a la pintura. Hilda, en cambio, entrecierra cada vez más los ojos tratando de vislumbrar algo..

### **E.5. De episodios completos:**

Resultan también relevantes las supresiones de episodios en que el texto literario se detiene y entrega datos biográficos sobre la novia del protagonista, Hildita, se narra, sobre su ocupación, su edad y de la relación que esta tiene con sus padres conservadores y por eso su pudor frente al sexo, pero lo que el libro hace hincapié es a su dislexia, puesto que estudio periodismo, debió dejarla para dedicarse a ser asistente de un dentista, lo que en el film se retrata tras el distanciamiento del apareja y ella no puede hacer correctamente su trabajo, el libro dice:

La Hildita estudió un año de periodismo antes que su ortografía la delatara como irremediablemente disléxica. A raíz de ese desengaño tuvo que optar por otra carrera, una carrera que en buenas cuentas es mucho más moderna. Con el fin de ayudarme en mis esfuerzos por revitalizar nuestra CORPORACIÓN, desempolvó de no sé donde a un compañero de aquellos lejanos tiempos, ahora reportero de un diario de la tarde, y lo convenció de que hiciera una nota —muy breve, es cierto, y me sentí un poco incómodo porque apareció en la «Sección Espectáculos»— sobre nuestro grupo.

En el párrafo citado, además, aparece otra supresión que dice relación con el pasado de la Corporación para la defensa del patrimonio artístico nacional, y como marcos y su novia han trabajado en conjunto por ella, incluso está omitido otro episodio donde el protagonista retira del banco los ahorros de ambos para reparar la casa museo de Larco.

De las supresiones podemos sintetizar que en su gran mayoría estas existen debido a la necesidad que tiene el cine de visualizar y concentrar la acción y por lo tanto los pensamientos y evocaciones mentales de los personajes son omitidos o reemplazados (como veremos más adelante). Hay personajes que son suprimidos de los que se toman algunas acciones y son atribuidas a otros, es decir, hay una especie de redistribución o refundición de los personajes. Así los rasgos y acciones esenciales de la Eglantina son atribuidos a don Fermín, un personaje que cumple la función de echar por tierra todo lo propuesto por Marcos. No parece que las supresiones conlleven un reforzamiento de una línea temática, el desarrollo de un tipo de personajes con menoscabo de otros o el hincapié en unas determinadas acciones, es decir, en los fragmentos escogidos se muestran acciones que son equivalentes a las suprimidas.

## **F- Compresiones:**

Corresponde a acciones, descripciones o diálogos que son condensados en el texto fílmico, debido principalmente a su extensión en la mayoría de las ocasiones, a escaparse de las líneas de acción principal y constituirse tan solo como información literaria que de ser traspasada a la película, estas no tendrían cabida y extenderían la obra demasiado.

En este caso una comprensión destacable dice relación con las cualidades que el autor literario le atribuye al protagonista, información que en la presentación del personaje en el libro es abundante y en la película se resuelve tan solo con un diálogo.

El libro dice:

"...En los tiempos no muy lejanos de que estoy hablando yo era un bancario de rango más bien modesto, pero tenía fundadas esperanzas de merecer un ascenso muy pronto, ya que mis superiores sabían valorar mis cualidades, sobre todo mi pulcritud y mi cumplimiento. Mis compañeros de trabajo solían mofarse de estos atributos de mi personalidad llamándome «el viejito Ruiz» — atributos que me hicieron merecer el cargo de secretario de nuestra CORPORACIÓN, área de mi existencia incomprensible para ellos—, ya que les parecía poco moderna mi discreta indumentaria y afectada mi dicción, de la que admito ser extremadamente cuidadoso. No dejaba de sentir en el trato de mis colegas cierto ingrediente de envidia por este perfeccionismo que me caracteriza: es fruto de más de dos años de estudios de Derecho, que me vi en la necesidad de suspender a raíz de la muerte de mis padres en un accidente de micro en la cordillera, en viaje de paseo a Mendoza y para comer bifés baratos y comprar suéters. Después, la experiencia me ha hecho confirmar lo que decía Larco: que la envidia es un tributo de la mediocridad al genio. Ahora tengo distancia suficiente para darme cuenta de que las chocarreras bromas de oficina no eran más que una forma de admiración, en realidad, un halago. Se comprende que mis compañeros de oficina sintieran envidia de una persona de mayor cultura como yo. De algún modo deben haber adivinado que estas características mías tan poco comunes en nuestro ambiente me asegurarían rápidos ascensos. Formalizaría, entonces, mis relaciones con la Hildita, honor que su padre, cajero jubilado de este mismo banco donde le habrán suministrado informes sobre mi persona ya que mantiene buenas relaciones con sus antiguos jefes, estaba dispuesto a concederme: nadie tan capaz como él de apreciar mis cualidades de honradez y decoro..."

Lo que la película se remite a retratarlo de la siguiente forma:

**ESCENA 26 - BANCO - INT. - DIA - (LLEGA ATRASADO)**

...Marcos zigzaguea entre los diferentes escritorios, donde sus compañeros de trabajos ya están en actividad. El primero que lo ve se pone de pie, y sonriendo irónicamente se dirige a los demás.

**COMPAÑERO 1**

(En voz baja)

¡Acabo de mundo!...

don Marcos Ruiz Gallardo llegó tarde,  
huevoón...

**COMPAÑERO 2**

¡Cresta!... va a temblar...

**COMPAÑERO 3**

(Irónico)

Buenas noches pus...

**LUCY**

No me haga desarreglos,  
pues Marquitos...



## **G- Traslaciones de acciones y/o personajes:**

Un aspecto que engloba todas las realizaciones cinematográficas (no solo las adaptaciones), es aquel donde la producción incide en aspectos creativos o narrativos del film, lo que en este caso se traduce que por tratarse de una coproducción y de ser financiada por el programa Ibermencia<sup>50</sup>, el que entre sus bases dice que los film que son financiados por este fondo deben ser producidos a través una coproducción entre los países participantes de tal fondo, lo que se traduce en aportes de capitales de más de un país, y de tener implicancia en la historia donde elementos de dichos países participantes se mezcle y aporte culturalmente al desarrollo cinematográfico de la región, en este caso la traslación que introdujo la producción es el personaje de Don Artemio, que en la película es Español residente en Chile, lo que en el texto literario no solo no existe, sino que no se hace mención alguna y por lo tanto se infiere que todos los personajes son chilenos.

Una acción que curiosamente siendo trasladada al guión (y filmada), finalmente, resulto no quedar en la película, tras el montaje según el realizador por problemas de ritmo y extensión, es la del comienzo de las historias donde en un acto judicial se quita la personalidad jurídica a la corporación, y en un juicio Marcos insta a los socios a demandarle para limpiar su honra, lo que no hacen los socios debido a que no sacaran nada de provecho económico ya que los cuadros están arruinados y no valen nada. Es una secuencia extensa donde se mostraría todo el juicio, el guión parte esta secuencia de la siguiente forma:

### **ESCENA 4-ANTESALA DEL TRIBUNAL - INT.-DIA-(SECRETARIA ACTUARIO)**

En primer plano unas manos empuñan un antiguo y enorme timbre de metal que ruidosamente estampa sellos sobre un documento. Al fondo, asomada a la puerta de ingreso al tribunal, la secretaria llama a voces.

#### **SECRETARIA JUZGADO**

Marcos Ruiz Gallardo por la Corporación para la...  
defensa de... del... eh... pa...

Marcos, quien ha estado siempre junto a ella entre el grupo de gente que espera, se inclina caballerosamente murmurándole.

#### **MARCOS**

Patrimonio Artístico Nacional, señora.  
La secretaria lo mira, algo ofendida y sin bajar el volumen de su voz,  
le señala el  
interior del tribunal.

---

<sup>50</sup> En 1999 se firmo un acuerdo, a través del cual a Chile se le permite participar de esta fuente de financiamiento y pertenecer a la conferencia de autoridades cinematográficas de iberoamerica (CACI) y en el fondo que opera bajo su alero.

**SECRETARIA**

¡Ah!... ¡¡¡Pase pues!!!

Según el realizador, al estar esto contado paralelamente a la renuncia (tras lo cual lo vemos tirando el libro de actas la río Mapocho), a la presentación del protagonista (a quien se le muestra viajando apretado todos los días en una micro) y a su desconsuelo en la tanguería, provocada que la historia se alargase demás atrasando la revelación del punto de giro que significa el punto de partida de la historia, la disolución de la corporación.

Nos explica el realizador:

“...Al final lamentablemente siempre sucede en las películas que de repente está demasiado largo y hay que resumir ciertas cosas y eliminar otras, por problemas de longitud o de tiempo, a veces por longitud tú tienes que acotar y a veces es por ritmo, hay cosas que te guatean rítmicamente y lo mejor es eliminarlas si no se pueden comprimir, por ejemplo en el inicio según guión está narrado en situaciones que saltan de lado a lado y saltan en el tiempo también y una de esas escenas es la del tribunal, entonces al armar esa estructura, sentí que se demoraba mucho la revelación que diera un giro que enganche al espectador, en entender que pasaba, para donde iba y por eso saque secuencia que era uno de los saltos espaciales y temporales con que se inicia la película, lo saque para que fuera un poquito más lineal...”

## **H. Transformaciones en personajes y en historias:**

### **H.1. De personajes o en las relaciones de personajes:**

Numerosos personajes del libro presentan variaciones en el film, que muestra más explícitamente los rasgos que caracterizan la relación que tiene estos con el protagonista Marcos. Así por ejemplo los padres de Hildita, donde Jorge y Doña Rita que en el libro solo se dice que él es un ex empleado del banco donde trabaja Marcos y que juntos son extremadamente conservadores, razón por la cual Hildita es cohibida sexualmente hablando, en cambio, en la película estos se presentan de tridimensionalmente como personajes, es decir, vemos su clase social y sus estados mentales y emocionales, la relación de ellos, donde él es odioso y cascarrabias y ella es amable pero quien manda finalmente, él que ama y odia a Marcos y ella apoya en todo a la pareja, incluso sabiendo que tiene relaciones en el living de la casa, hace vista gorda al asunto.

Otro personaje que apenas es mencionado en el libro es el de Perico Retamal, del que solo se menciona que es compañero de trabajo de Marcos y que lo acompaña a Cartagena pues tiene planes comerciales respecto al museo de Larco, pero en la película es quien ayuda Marcos a descubrir la obra del pintor, a conseguir el préstamo para reparar el museo y es quien al final le lleva compradores de las obras cuando el protagonista vive es dueño de todo, aparte de tener una muy destacable interpretación, este personaje resulta fundamental en casi toda la aventura de dar a conocer al desconocido pintor.

Sin duda alguna que si de personajes se trata. los que resultan fundamentales en el argumento son Antoniette y Marcel, la primera es la bibliotecaria del centro cultural chileno-francés que es mencionada en el libro solo como quien traduce un texto al protagonista y luego va a una reunión, sin embargo, lo que vemos en el film es un personaje desarrollado tridimensionalmente, vemos su hogar, su trabajo y episodios completos donde ella trata de acercarse a Marcos, pues se siente atraída por él, va a Cartagena, lleva un periodista amigo de ella (que en el libro es amigo de Hildita), organiza las cesiones fotográficas de las señoras esposas de los miembros de la corporación, consuela a Marco cuando este se siente derrotado, es uno de los motivos por el cual Hildita no quiere reconciliarse con su novio y finalmente en una escena caótica resulta no ser francesa sino que se hace pasar por una para parecerle interesante al protagonista.

El realizador indica como motivos para desarrollar estos personajes:

“...Para complementar y ligar los personajes, para desarrollarlos más, en la novela me intereso ese personaje de la bibliotecaria, pero efectivamente muy a la pasada es descrita y sentí que merecía algo más que eso y pensado aquello lo ligue a la historia de amor, para que sea la antagonista de Hildita, además me servía muchísimo en el tema del arte y la cultura, ya que aparece este otro tipo de “intelectualidad” (haciendo gesto de comillas) o seudo intelectualidad, lo que a mucha gente le debe haber molestado muchísimo, porque por un lado el chanta que quiere hacer una mercancía de todo lo que sucede con el descubrimiento de los cuadros, que es Perico Retamal el que trata de negociar, y por el otro la bibliotecaria que es la manipulación del arte llevándola a una cosa seudo política intelectual que en el fondo es para conseguir otro objetivo, que es vivir de ello y por lo tanto todo es seudo, todo es falso, está lleno de eso, todo es mentira...”

## **H.2. De personajes en Historias:**

Respecto al personaje de Marcel, este se presenta como uno añadido completamente, puesto que no existe en la novela, pero resulta tener una labor muy específica, es quien ayuda a Marcos a consolar sus penas y cerca del desenlace es quien facilita la reconciliación de la pareja (le regala a Marco un diamante para que se lo regale a Hildita). Este personaje, es un viejo homosexual dueño de la tanguería donde la pareja toma clases de milonga y donde asiste Marcos a buscar consuelo, es un personaje que existe en la mente del protagonista (según lo dicho por el realizador respecto al lugar donde este habita) y cumple una función discursiva, ya que permite al relato dejar entrever que la labor de proteger el arte es una causa de los considerados causas perdidas, al respecto el realizador menciona:

“...En el libro no existe y aparecen porque en el otro tipo de arte, de negocio del arte, si tú te das cuenta estamos describiendo formas, tú ahí estas con el mundo del arte escenografito, donde ni siquiera es hombre ni mujer, que curiosamente es quien termina siendo el más honesto (riendo) entonces va por la vía de que en todo este mundo sumamente mentiroso curiosamente el único que de verdad cree en Marco y lo defiende y todo es el que se pone plumas, se disfraza de mujer, el que es absolutamente una honesta caricatura, ahí está y ese es quien es más verdadero de todos, el que acoge de verdad y protege de verdad a Marco...sin ninguna insinuación de tipo homosexual, ahí hay de verdad una admiración a un hombre que defiende el arte de verdad, al menos lo que ellos presumen que seria el espíritu es el que defiende el espíritu artístico, es el defensor de ese quijote, que defiende las causas perdidas en realidad...quien más inimaginablemente tiene esa tarea”.

## I - Sustituciones o búsqueda de equivalencias:

La relación que establece la narración entre Marcos e Hildita y Larco y la baronesa Elsa se constituye como una analogía por similitud y lo que en el libro aparece como una evocación mental del protagonista. En el film se traduce en diálogos (ya que en reiteradas ocasiones Marco se refiere a su novia como su musa), acciones (como cuando Hildita ve el cuadro "naturaleza muerta con cachimba" y a través de la vitrina Marcos imagina que posa para él) y secuencias completas en las que pareciera recrear las aventuras del pintor contada por Felipe.

En el libro parecen descrito de la siguiente forma:

La verdad es que el planteamiento era simple. Podía resumirse en una sola pregunta, urgentísima porque sintetizaba todas las demás: ¿cómo no comparar todo lo mío con lo suyo, el trabajo del banco con el trabajo del artista, Santiago con París, ahora con entonces, mi vida con la suya, a la Hildita Botto, por último, con la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, la sugestiva danesa que fue el gran amor de Larco, y del *bruzo* del opulento chileno se lucía por los bulevares de París con su melena adornada con latas de sardina para escandalizar a los burgueses?

En la película esta comparación que realiza Marcos se traduce en elementos originales del texto fílmico que están destinados a proporcionar significaciones equivalentes a las de elementos que quizás se han omitido del texto literario debido a que escaparían de ser una evocación mental del protagonista y debiesen transformarse en parte de la historia, y por lo tanto son descrito levemente. Estos episodios en el film se muestran utilizando el montaje paralelo y el distinto uso del color, donde las imágenes de Marco y su novia son la realidad y su equivalente en Larco y la baronesa son color sepia, las acciones son las mismas y son presentadas en movimientos de cámara y encuadres similares.

El guión los describe así:

"...Sobre una mesita en la que hay una fotografía enmarcada de él y su novia alimentando a una jirafa en el zoológico, deja los lentes y decide entreabrir la ventana para que entre algo de aire. Se sienta en el sofá bergere con un cigarrillo en sus labios y una caja de fósforos en las manos. Al intentar encender un fósforo, éste se quiebra. Como no encuentra otro, trata de encenderlo con la cabeza del fósforo quebrado, pero la violenta llamarada que se produce quema sus dedos. Decide entonces dejar sobre la mesita el cigarrillo y la caja vacía de fósforos, sin saber que hacer mientras espera que su abrigo se "planche". Se frota los antebrazos para disminuir el sutil pero penetrante frío. Luego, se acomoda en el bergere tratando de controlar su sobreexcitación, pero no logra impedir que sus ojos se muevan nerviosamente. Recorre con su vista la habitación y observa que por debajo de la puerta del baño continúa saliendo vapor. Un suave ruido lo hace mirar hacia la ventana. La brisa que agita el visillo hace que éste golpee suavemente el costado de un

pequeño televisor apagado. La vista de Marcos se concentra en la tela que se mueve caprichosamente.

**INSERTO "B" - ESCENA 29 - ATELIER LARCO**

En su imaginación, esta tela es un cortinaje del atelier de Larco movido por la suave brisa de la fragante primavera parisina. El gran pintor da cuerda a un hermoso gramófono mientras la baronesa, sólo vestida con su kimono de seda, se aproxima a él con dos copas de champagne.

**CONTINUACIÓN "B" ESCENA 29 - DEPTO MARCOS -INT.-NOCHE- (VAPOR)**

La tela vuelve a esconder las figuras para transformarse nuevamente en el modesto visillo de la ventana del departamento de Marcos, que continúa golpeando rítmicamente el televisor. Los ojos del hombre ahora se concentran en la apagada pantalla; y sin poder evitarlo, surge en su mente un recuerdo de Hilda.

**HILDA**

(En off)

¿Y si cambiamos de canal mejor?...

**MARCOS**

(En off)

¿Por qué?...

**INSERTO "C" - ESCENA 29 - CASA HILDA - INT. - NOCHE**

Marcos se encuentra en una postura semejante a la que tiene en su departamento; pero ahora está recostado en el sofá del living de la casa de Hilda. La mujer está con su cabeza apoyada sobre uno de los hombros de Marcos. Ambos observan casi sin pestañear la televisión. A lo largo de todo el inserto, sólo vemos los rostros de la pareja iluminados por una pequeña lámpara y por la luz titilante del televisor.

**HILDA**

Es que a mí no me gustan las  
películas con letritas  
abajo... pasan tan rápido  
que no las alcanzo a leer...

## **J. Añadidos:**

### **J.1. añadidos que marcan a presencia del autor fílmico:**

Uno de los temas principales de texto literario tiene relación con la obra creada por Larco, este desconocido pintor, cuyo mito dice tuvo éxito en Europa. Pues bien esos cuadros están solo nombrados, a través de la conciencia del Marcos, quien alucina con ellos a pesar de lo ambigua de su descripción.

La obra dice:

"...Paseé la vista por los cuadros, uno por uno, intentando empapar mi atención de ellos, con el fin de hacer coincidir las frases de los estudiosos que leí en los tratados, con lo que estaba viendo: ingrata tarea que terminó en una secuencia de frustraciones. Me detuve ante NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA: era el resumen de esta casa y por extensión de todo Cartagena, aunque nada fuera una representación real de nada. La guitarra más parecía una sierra, la botella estaba ladeada, unas cuantas letras de periódico magnificadas eran proyecciones de las gafas, la cachimba era como de plasticina, y a la derecha, arriba, había una ventana abierta sobre una usina que colmaba el cielo sin aire con sus chimeneas estilizadas..., no era aire respirable: era pardo, gris, negruzco, ahogante como el resto del espacio plástico, más denso que los objetos que lo ocupaban, que el guante de mujer, que la botella, que la cachimba, relacionados entre sí pero independientes de una perspectiva real. ¿Eran importantes estas relaciones o eran un juego que no debía atraer la atención de una persona seria? ¿O era, en verdad, una mierda el arte...? ¿Cómo iba a ser una mierda si la realidad artificial de este cuadro tenía fuerza para absorber la realidad de toda esta habitación e incorporarla, y a mí, como uno de sus tantos trastos? ¿Cómo explicarme esta dependencia, mi atención conquistada, mis cánones de belleza —¿era belleza?— anulados por este cuadro cuya fuerza me retenía?

En cambio, y a raíz de la naturaleza visual del cine, el realizador se vio en la obligación de buscar cuadros que revelaran el espíritu de la narración literaria, es ahí donde las instrucciones que dio a la dirección de arte se transformó en un arduo trabajo que finalmente presenta una veintena de cuadros, el director recuerda de esa etapa del proceso:

"Se contrató a un pintor, la dirección de arte encargó a lo menos unos veinte cuadros, lo que fue bastante difícil, porque quiero que alguien que los mira diga que son entre horribles e interesantes, esa ambigüedad, fue muy difícil lograrlo, se hicieron muchas pruebas y en principio eran cuadros como esperpénticos que no era la idea, vamos haciendo otras pruebas, después de repente salían muy bonitos los cuadros, tampoco era la idea entonces fue tremendamente complejo hacer cuadros que estuvieran en



ese borde de algo que puede ser lo peor en arte o maravilloso, justo esa ambigüedad, la ambigüedad del arte, que según como tú lo miras de repente puede ser una obra maestra, y eso en la película está bien dicho, de ser lo peor y de repente es una obra maestra y da vuelta a cada rato, que es lo interesante del arte, ya que el arte hace que pasen cosas y ahí pasan cosas, muchas cosas, este viejo borracho logra que pasen cosas”.

## J.2. añadidos de secuencias dramáticas completas:

Corresponden a aquellas secuencias que no figuran en el relato literario, sin embargo, son coherentes con él desde el punto de vista temático y atmosférico. Son acciones que no aparecen en el libro y que se han insertado en el film para desarrollar ideas implícitas en este, así por ejemplo, en el libro aparece que tras la visita de toda la corporación, estos están comiendo en un restaurante de la playa cuando le dicen a Marcos que los cuadros no les gustaron y que los hizo perder el tiempo, son dos líneas solamente, luego Marcos va nuevamente al museo y se pelea con Felipe, el cuidador. En cambio, en la película las escenas 33 y 34, bastante extensas ambas<sup>51</sup>, el grupo completo se burla de los cuadros en el museo, son increpados por Felipe, que es contenido por Marcos, una violenta pelea se forma y Felipe termina por echarlos del museo, les lanza una banca y saca el cartel que dice museo, en la escena siguiente Marcos llora su fracaso en la playa, es increpado por el presidente de la corporación cuando decide presentar su renuncia que termina con una violenta amenaza de este para que se haga responsable de vergüenza que les ha hecho pasar.

Otra secuencia completa que es añadida, pero que cumple más bien una función de añadidura complementaria dice relación con la inauguración del Museo de Larco en Cartagena (escena 55), donde el texto literario dice que la corporación viaja a reinaugar el museo y que se van disgustados por los arreglos mediocres que le hicieron, donde incluso Marcos pelea con Felipe por estos, en cambio, en la película la inauguración es tremenda, con orquesta, autoridades públicas, prensa y quizás el momento más tenso de la narración, los viejos de la corporación se apropian del museo obligando a través de la fuerza a Felipe a firmar una cesión de la propiedad, asunto que Marcos ve y es golpeado por intentar detener.

Estas añadiduras, si bien es cierto no aparecen en el texto original, llevan el mismo espíritu, a lo que el director nos afirma:

“...Pero son los mismos, las dos líneas que los cuatro minutos de la película, es el espíritu más que el hecho textual, por eso y el título de la película menciona que está inspirada en “Naturaleza muerta con cachimba” y no dice basada en, ya que efectivamente está inspirada y yo francamente

---

<sup>51</sup> Solo la escena 33 tiene 15 paginas en el guión, y en conjunto ambas son más de cinco minutos en la película, lo que en el libro son un par de líneas.

creo que es lo mismo, en el fondo es lo mismo, pero cierto que está mucho más alejada e inspirada y hay muchas cosas que no existen en la novela, pero manipuladas para que tengan el mismo sentido... Mira lo que hace Donoso es un cuento largo y está escrito como tal donde te va sorprendiendo con hechos a veces aislados, no es una novela, no es "Coronación", por eso hay personajes que están esbozados no más, porque es un cuento no cabe desarrollarlos más y en el cine, yo al menos necesito más, necesito desarrollar..."

### **J.3. añadidos documentales:**

La ficción cinematográfica se caracteriza en la mayoría de las ocasiones por el control que se tiene en la historia, en la puesta en escena y es justamente uno de los elementos que los diferencia del documental, y “Cachimba” es un claro ejemplo de ello, de hecho, su guionista y director, además es productor y montajista de la obra, por lo que el control es un tema importante, aquí todo, absolutamente todo está fríamente medido y probado, por lo que resulta difícil encontrar elementos documentales, sin embargo, y gracias a la amplitud del tema documental es que podemos encontrar temas, que en la época de la realización eran continencia, política y social que estímanos son documentales, resultan ser más discurso o temáticas que imágenes utilizadas como documental, archivo, fotografías, etc., estos temas, por tratarse de una comedia, género que podría dificultar la inclusión de temas, aquí se nos presentan varios, así por ejemplo el caos de una ciudad, calles repletas de tacos automovilísticos y las micros colmadas de personas, donde viaja el protagonista a diario, parado apretado y malhumorado, el desarrollo económico está en las construcciones que se ven a través de las ventanas donde las maquinarias y su bulla se transforma en parte de la vida de los personajes. Otro caso importante de mencionar dice relación con el tema de la inmigración peruana en Chile, aparece en la película:

#### **ESCENA 40 - CALLES DE STGO CENTRO - EXT.-DIA-(NUBES VANZAN)**

Oscuros nubarrones avanzan por encima del Museo de Bellas Artes. El edificio tiene ahora una enorme cantidad de letreros y huinchas que anuncian que se encuentra cerrado por reparaciones. El viento agita cada vez con más fuerza todos estos elementos. Marcos se desplaza presuroso por las veredas repletas de peatones llevando su paraguas cerrado por la posibilidad de lluvia. Trepa sobre montones de escombros y salta por encima de hoyos en las veredas de antiguas reparaciones nunca terminadas. Cruza entre obreros municipales que perforan el pavimento con grandes y ruidosas máquinas. Sin que Marcos se percate, los oscuros nubarrones parecieran perseguirlo por encima de los edificios. Una vista cenital muestra al hombre desplazarse presuroso, mientras las sombras de las nubes parecieran pisarle los talones. De vez en cuando, él tose por el polvillo de cemento que el viento arremolina por todas partes. En la Plaza de Armas, grupos de cesantes ofrecen sus servicios a los peatones. La mayoría de ellos son peruanos indocumentados que mantienen a sus esposas y niños esperando sentados en las escalinatas de la Catedral. Marcos avanza presuroso sin percibir la cotidiana presencia de los cesantes. Al ver una caseta telefónica a un costado de la plaza, el hombre recuerda su cada vez más imperiosa necesidad de comunicarse con Hilda. Desacelera su andar hasta casi detenerse. Inmediatamente, el cesante peruano se dirige a Marcos.

#### **CESANTE PERUANO**

Soy albañil, caballero... también carpintero y  
estucador... todo legal... ahorita me dan la  
documentación... mi mujer hace comida peruana... y  
chilena también... ¡caballero!

Además, el realizador introduce temas que se desprenden de la historia misma, así por ejemplo el tema relacionado con el arte y el marketing, la codicia y el engaño por parte de las instituciones, discurso que el autor hace notar a través de la película que por tratarse de una comedia resultan evidentes, a lo que el realizador nos menciona:

...“Cachimba” tiene ese género que es sumamente complejo y por eso hay tan pocas películas que se hacen en ese género, está especie de comedia ácida, que no es la típica comedia, sino es dura con humor negro, insidioso, crítico...es muy muy complejo...”

## K. Desarrollos:

### K.1. Desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas:

La reconciliación de la pareja en el texto original se produce luego la publicación en un periódico del hallazgo de Marcos en Cartagena, viaja al museo y le comenta a Felipe que está distanciado de su novia, tras lo cual se decide a ir a hablarle y es bien recibido, habla con ella y se reconcilian fácilmente, el libro lo muestra así:

“...Me callé mi propia lástima que quiso aflorar a mis labios para corear la suya. Al regresar me atreví a ir directamente a la casa de la Hildita aunque lo tenía prohibido. Sus padres me recibieron felices, agitando el suplemento dominical de un diario de la tarde que traía un artículo a todo color ilustrado con fotografías de la casa de Larco en Cartagena y de sus cuadros: *Descubrimiento en Cartagena*. Una reseña de nuestra CORPORACIÓN y su paseo lo acompañaba, y datos de la vida de Larco tomados de una hoja mimeografiada que repartí con ocasión de mi conferencia, además de una noticia sobre mí, que me identificaba como «notable experto». Le transmití los saludos del cuidador a la Hildita. No pareció conmovirse. Pero comenzó a interesarle mucho todo el asunto de Cartagena cuando durante la semana recibimos cartas y llamados telefónicos de gente ansiosa por ir a conocer el MUSEO LARGO —declaré que estaba clausurado por reparaciones—, o hacerse socios de nuestra CORPORACIÓN. Yo, para mis adentros, me prometí que no volvería a la costa sin la Hildita, cuyos padres, después del artículo que ponderaba mi buen ojo para descubrir una «veta de oro» —le hice notar a Perico lo apropiada de esta imagen—, me volvieron a abrir de par en par las puertas de su casa.  
—¿Me va a acompañar a Cartagena? —le pregunté a la Hildita.  
—¿Qué más dijo de mí el cuidador?  
—Que parece una madona, —le mentí.  
—¡Y usted que me dice que tengo cara de laucha!  
—Para hacerla rabiar cuando estamos peleados. ¿Va a acompañarme...?  
—Uno de estos sábados. Pero de día no más.  
—Aunque sea, mi linda.

En cambio, la película a través varias escenas (47, 49, 50, 51, 52) nos muestra todo el proceso en que luego de ir a verla a su casa y ser bien recibido sus suegros, estos le cuentan que Hildita llega del trabajo y se encierra a comer todos los días, que no habla con nadie, Marcos intenta verla pero ella se rehúsa sin verlo, luego él la sigue en la calle y la encuentra en un local de comida rápida, le pide acompañarla, luego en un bus le habla nuevamente pero ella se niega, luego caminan por el parque forestal le habla otra vez cuando ven un grupo de luciérnagas que transforma la escena en un momento romántico y Marcos le entrega el diamante que le regalo Marcel, se reconcilian y se van a un motel donde hacen el amor de forma apasionada, pero esto es solo una ilusión ya que están realmente en el living de la casa de Hildita y so interrumpidos por doña Rita que se levanta para ir al baño. La escena clave que solo está insinuado en el libro a través de una leve conversación es aquí una gran escena romántica, dicen unas líneas extraídas de estas escenas:

**Marcos**

(susurros)

Usted es mágica, Hildita... hace que pasen cosas mágicas... me hace sentir cosas mágicas... y me da fuerzas para soñar... y para creer...

Lentamente, Marcos se ha ubicado tras las espaldas de Hilda para abrazarla con gran ternura. La luz de la luna y de las estrellas combinada con la de los faroles, neones y autos que rodean el lugar, imprimen a la escena una atmósfera tan irreal como la de un cuento de hadas.

**MARCOS**

Algún día... la voy a llevar a un lugar elegante...  
Un restorán lleno de luces...  
con piano de cola y orquesta con frac...  
y vamos a comer las cosas más ricas del mundo... y en una gran terraza junto al mar, bailaremos... dando vueltas y vueltas... y vueltas sin parar...  
igualito que en las películas...

Hilda ha cerrado sus ojos y sonriendo comienza a escuchar en su mente los lejanos pitazos de barcos, los fuegos artificiales y las alegres exclamaciones de júbilo de una multitud que festeja. Le sucede lo mismo que le sucediera a su amado cuando éste vio por primera vez la obra de Larco. El rostro de Hilda se ve más hermoso que nunca, y su pelo movido por la suave brisa luce tan vaporoso como el de una estrella de cine. La música ha llegado a su momento más emotivo.

**MARCOS**

(Susurrando)

Hilda... Hildita... abra sus ojos...  
esto es para usted...

Al hacerlo, la mujer ve que Marcos le ofrece la cajita abierta con el anillo de compromiso en su interior. Hilda siente que su corazón comienza a palpar más fuerte que nunca, y hace esfuerzos para evitar que la emoción le haga brotar las lágrimas.

**MARCOS**

Perdone que no sea de verdad - de verdad... es una ilusión, nomás... pero representa mi ilusión por usted... que vale harto más que un diamante...

Completamente feliz, Hilda permite que sus lágrimas rueden por sus mejillas; y temblorosa, presenta su dedo anular a Marcos. Este, rápidamente le coloca el anillo. Sin poder controlarse más, la mujer abraza y besa desesperada y apasionadamente a su amado. Marcos se sorprende por un instante, para luego corresponder con la misma pasión. Al igual que en las grandes películas románticas, la cámara gira alrededor de la pareja junto a las luciérnagas que parecieran haberse acercado atraídas por el maravilloso momento. En un beso eterno, Hilda nuevamente entrecierra sus ojos.

## **K.2. Desarrollos de acciones breves y rasgos de personajes:**

Como mencionamos con anterioridad son varios los personajes que son mencionados en el libro, pero que no tiene mayor desarrollo, lo que en el film es reemplazados por diálogos y acciones que podrían inferir de las relaciones que tiene estas con el protagonista, no obstante, no se puede asegurar aquello, lo que si sabemos es estas relaciones con Marcos están explicitadas en la película, entre ellas algunas de las más destacables podemos ejemplificar con las siguientes:

- "...La bibliotecaria del INSTITUTO FRANCÉS, que amenazaba ponerse demasiado pegajosa, me llamó por teléfono esa misma noche para acoplarse a la comitiva...: LO que se desarrolla creando un triángulo amoroso entre ella Marcos e Hildita, además de las acciones antes mencionadas respecto a su inclusión en la historia.

- ..."Yo aporté a Perico Retamal, un compañero del Banco que a la larga quizá podía servirme, aunque su rango en el escalafón era tan modesto como el mío, pero se tentó cuando le soplé al oído que este museo podía resultar una mina de oro...": LO que se inició antes ya que él le ayudo a encontrar los registros de que Larco fue un pintor que estuvo en Francia, además de lo mencionado con anterioridad.

- "...Es verdad que a nadie le gustaron los cuadros pese a mis doctas explicaciones, tanto que durante el almuerzo después de la visita al MUSEO —almorzamos en un restorán porque corría un viento helado y nadie quiso bajar a la playa—, me interpelaron duramente al respecto...": Esto se desarrolla extensamente dedicándole un gran secuencia donde todos los socios de la corporación pelean con Felipe (también mencionado con anterioridad)

- "...El resto de la semana lo pasé soñando vagamente, ardientemente, como un adolescente sueña con la mujer amada, con mi NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA...": LO que en la película es una escena completa donde él sueña con el cuadro y cada uno de sus detalles.



## **L. Visualizaciones:**

Corresponden a las acciones evocadas o sugeridas por el relato literario que aparecen en la película a través de las diversas herramientas que proporciona el lenguaje cinematográfico.

Anteriormente ya habíamos señalado del uso que hace el realizador de los fundidos a negro y de encadenados para crear una discontinuidad temporal en la historia, también son importantes de destacar otros elementos cinematográficos con los que se ha buscado recoger el espíritu del texto literario, elementos que resultan muy relevantes, como la luz y el color. En este sentido, cabe señalar que el realizador se inició en el cine como director de fotografía, de ahí su fijación y el uso narrativo que tiene estos elementos, así por ejemplo los exteriores resultan siempre fríos, denotando que el mundo entero está desdichado, haciendo una analogía entre la realidad y la decadencia, al contrario, solo en la interioridad de las labores de Marcos resalta un toque de esperanzas por lo mismo los colores tienden a ser más cálidos.

Además, son relevantes las secuencias donde recrea al pintor Pintando a la baronesa en París, donde el color sepia nos traslada a la mente del protagonista que escribe sobre el pintor que le quita el sueño.

Otra secuencia donde la fotografía juega una labor trascendental son todas las que transcurren en la tanguería de Marcel, aquí la fotografía es oscura pero brillante, como de espectáculo y reiteradas veces hace juego con los espejos donde los demás clientes del lugar parecieran ser pequeñas luces, espacio que el realizador explica, apela a la mente del Protagonista, nos dice:

“...es el lugar donde él se siente con la posibilidad de soñar, con la posibilidad además de decirlo que le duele de decir sus problemas de verdad, ahí en ese lugar, donde él siente eso, por qué es más acogedor, en este mundo donde hay espejos en el cual puede decir lo que sea y nadie lo va a atacar, entonces efectivamente es el espacio donde él puede soñar, por eso tiene esa diferencia, no es el realismo estático y decadente sino que es lugar donde puede soñar y entregarse y ser como es sin que se burlen”.

## V - Conclusiones

Resultaría difícil hoy en día, el hablar de la originalidad absoluta si de materia artística hablamos, todo creador, cineastas, escritores, actores, pintores, etc. son el resultado de los miles de años de cultura y por lo tanto de los miles de obras que los preceden, ya que de una u otra forma todo texto se remite a otros textos y en nuestro caso estudiado, en toda escritura cinematográfica, quedan reflejada las lecturas y visiones de otras obras, cuyas influencias muchas veces nos resultan familiares, y las tramas argumentales, los personajes, los mecanismos narrativos, el estilo de los diálogos, el cromatismo de la fotografía, el diseño de la producción o cualquier otro componente de un texto literario o fílmico que han llamado poderosamente la atención acaban siendo asumidos por otro artista, quien transforma debidamente según su impronta personal y los plasma de uno u otro modo en sus creaciones<sup>52</sup>.

Contrario a la lógica, el viaje de “Naturaleza muerta con cachimba” a su versión cinematográfica “Cachimba” se constituye como una excepción, puesto que teóricamente resultaría más fácil adaptar un texto breve, debido principalmente a que la duración estándar de los filmes, permitiría que no haya muchos cambios que desnaturalicen la historia original, Sin embargo, el caso aquí estudiado es una excepción, pues posee tantas supresiones y añadidos, como si se tratara de una novela extensa, eso se debe a la estructura de la novela misma, ya que ese relato, se presenta mediante evocaciones fragmentadas e imprecisas temporalmente hablando y en unas pocas páginas condensa una gran cantidad de acciones que la película se ha visto en la obligación de cambiar y el realizador ha aprovechado estos cambios para hacer hincapié en temas que él considera son o reflejan la atmosfera o espíritu de la obra, basándose en el conocimiento que tiene de esta y de las intenciones que tuvo el escritor.

---

<sup>52</sup> En De la literatura al cine de Sánchez Noriega (Pág. 77) hace referencia a un termino no utilizado en esta investigación, pero que refleja las influencias de las artes en las otras artes y es el de la “Decantación” que lo define como el resultado de las muchas obras vistas y leídas por los guionistas y que dejan su huella en el proceso de escritura de un guión original.

## 1. Principales problemas al momento de adaptar

### 1.1 Tiempo

La manipulación del tiempo es una de las más ricas posibilidades expresivas que tiene el creador de un relato, y las opciones que se tomen al respecto son determinantes para el propio carácter del relato, el estilo narrativo y por supuesto, para el resultado estético<sup>53</sup> de las obras, puesto que proporciona entidad a la historia y sitúa al espectador o lector frente a una mayor o menor complejidad de la narración. Se puede distinguir dos grandes categorías, el tiempo externo al relato fílmico o literario, el que consiste en el tiempo del autor y del receptor. Y el tiempo interno al relato, el que a su vez se subdivide en tiempo de la enunciación (tiempo del narrador) y el tiempo del enunciado. Lo que se puede resumir en la siguiente tabla:

<b>Tiempo externo al relato</b>	<b>Tiempo interno al relato</b>
1- tiempo del autor	1- tiempo de la enunciación narrativa
2- tiempo del receptor	2- tiempo del enunciado narrativo

El film presenta en este punto una particularidad derivada del estilo y la visión cinematográfica que tiene el realizador, puesto que él juega con la ambigüedad temporal de sus filmes<sup>54</sup>, y en “Cachimba” reitera esto, al ubicarla en una época difícil de reconocer y de la cual sólo sabemos es contemporánea en su contexto, pero ambigua en cuanto al protagonista y al discurso tras las historias, temáticas que según él, son las mismas que siglos atrás y que seguirán sucediendo en los que respecta a relaciones humanas.

Otra conclusión relevante en cuanto al tiempo tiene relación con la estructura temporal de los relatos literarios y cinematográficos según los parámetros de orden, frecuencia y duración. En donde el orden se puede presentar a través de acontecimientos cronológicos, según un antes y un después (relato lineal) o hacerlo de forma fragmentada (no lineal) a través de anacronías que revelan la existencia de un narrador, lo que en el caso del texto fílmico se presenta como una analepsis( o retrospectión o flashbacks) externa, es decir, se narra desde un tiempo indeterminado y posterior a la historia, lo que vemos a través del uso de

---

<sup>53</sup> De la literatura al cine, José Luís Sánchez Noriega, ED Paidós, Barcelona, 2000, Pág. 97

<sup>54</sup> Lo que se puede ver casi a lo largo de toda su filmografía, constituyéndose como parte de su estilo al momento de narra historias, ya que estas parecieran ocurrir en toda época ya que no hay indicios de cuando ocurre, sino que fija a atención en la historia misma y su discurso.

voz en off, fundidos a negro, encadenados que denotan elipsis. La frecuencia, como lo revisamos tiende al número de veces que un hecho aparece en el relato<sup>55</sup>, en nuestro caso estudiado el texto fílmico presenta una gran secuencia donde reiteran acciones para dejarnos en claro cual es la intención del autor, aquí estamos frente a una analogía por reiteración, vemos las acciones de Marcos, quien escribe un artículo de la misma forma en que Larco pinta, esto se realiza para mantener clara la línea principal de la acción y la repetición eleva la curiosidad y el suspenso, además de cerrar lagunas respecto de la analogía quijotesca entre el protagonista y Larco. La Duración hace referencia a la velocidad del relato y como existen acontecimientos que escapan a la lógica de duración del relato y de la historia, lo que proporciona la sensación de mayor o menor agilidad en la narración, con el objetivo de hacernos crear hipótesis respecto a alguna sensación o emoción inferida de su valor estético, como en el caso de recuerdos o pensamientos del protagonista Marcos, los que transcurren en una temporalidad ralentizada.

---

<sup>55</sup> Puede ser un relato singulativo, repetitivo o iterativo.

## 1.2 Espacio

El cine está destinado a mostrar o insinuar, por lo que, el ubicar el lugar donde ocurren los acontecimientos presenta varias particularidades al momento de adaptar, ya que en la novela, se presentan una amplitud desmesurada, abarcando por ejemplo, tanto los lugares específicos en los cuales acontece una determinada situación, como la atmósfera y el espíritu al que la obra alude debiendo dividirla en el espacio del acontecer (escenario y marco) y espacio de la acción (entorno cultural religioso-moral-social), el que en muchas ocasiones no aparece explícitamente evidenciado. En el film el campo, el fuera de campo, el cuadro, el decorado y escenario o sets, proporcionan el valor estético y dramático del espacio. Los espacios en las obras de Donoso es trascendental, puesto que a través de este, el escritor refleja su pesimista visión de los personajes que crea, y los espacios generalmente son lugares decadentes o destruidos, así Cartagena en invierno, desolada, destruida, decadente es definidor de los personajes y sus personalidades la casa-museo de Larco. Este mismo uso del espacio es recogido por Silvio Caiozzi, la decadencia de los espacios deja en claro el estado interior de los personajes y los espacios dramáticos son una de las convenciones fundamentales en la narración cinematográfica. En los casos estudiados se presentan algunas variaciones, pero en la gran mayoría son equivalentes entre sí, así por ejemplo todo sucede en Santiago y en Cartagena. Finalmente, el espacio dramático cumple varias funciones dentro de la narración, tanto en el texto como en el film, tomando como espacio el escenario, estas son la creación del efecto de realidad, la organización del material narrativo en los géneros, el establecimiento de relaciones psicológicas e ideológicas gracias a su semiotización, la caracterización de los personajes.

### **1.3 Enunciación y punto de vista:**

También llamado modo narrativo o focalización, el punto de vista, como lo vimos es aquel que considera al narrador de la historia, es decir, se plantea la distancia con que se nos será contada la historia, corresponde a la perspectiva, y es la encargada de regular la información del mundo diégetico que nos plantea la ficción. Independientemente de quién adopte el rol del narrador, este siempre estará relacionado con los personajes y es un mecanismo de control del relato por el cual la historia es contada según una perspectiva determinada, privilegiando un punto de vista sobre los otros, restringiendo la información, omitiendo unos datos o sobrevalorando otros. En nuestra investigación vimos que en ambos casos, tanto el libro como la película existe una focalización interna o subjetiva, puesto que recae en Marcos el protagonista en ambos casos, y por lo tanto es un personaje de la misma historia, en este caso es un relato autobiográfico donde no se puede contar más que lo que él mismo narrador nos va relatando y en rigor la perspectiva o punto de vista de un personaje implica que el fragmento del relato sólo narra los hechos conocidos por el narrador, sin embargo, tanto en la novela como en el libro y debido a su estructura temporal, se permiten la inclusión de hechos conocidos posteriormente, sabidos a través de otros personajes o inferidos de la evolución de los acontecimientos, en este caso el relato se presenta como un flashbacks introducido que inicia la historia a través de una voz en off del protagonista que nos cuenta hechos ya ocurridos de su vida a través de la voz gramatical de “yo” ya que el narrador Marcos está siempre presente en el relato.

Aquí el realizador cinematográfico ha respetado y mantenido el narrador del libro, puesto que le resulta cómodo que las acciones queden subordinadas al conocimiento del protagonista ya que su interior y la representación de su psicología la realizó a través de recreaciones y sueños que resultaron interesantes visualizaciones cinematográficas.

#### **1.4 Seleccionar, condensar, suprimir o unificar el material**

El texto literario consta de párrafos más bien extensos. En esta estructura se inicia con el desenlace, para retomarlo en el punto climático y para pasar a un Happy end, esta estructura se mantiene básicamente en el relato fílmico, aunque posee mayor vertebración predominando la narración de episodios sobre las descripciones. Además, el relato presenta una estructura equivalente entre el libro y la película, no obstante las herramientas de selección del material más importantes son: las supresiones (elementos narrativos significativos presentes en la novela y que no encuentran en la película). Las más significativas se refieren a personajes y a sus correspondientes historias, algunos acontecimientos que fueron descartados para ser reemplazados por acciones que entren en el género de comedia o más específicamente de farsa. Además las supresiones existentes son de acciones (algunos acontecimientos que suceden en la imaginación del protagonista y que en el film son descartadas). De descripciones (algunas descripciones espaciales que son omitidas ya que para el fin no son relevantes) como por ejemplo con la sede de la corporación.

Las de personajes como el de Eglantina, absolutamente omitido, también se suprimieron episodios completos (por ejemplo datos biográficos sobre la novia del protagonista).

De las supresiones podemos sintetizar que existen debido a la necesidad que tiene el cine de visualizar y concentrar la acción y por lo tanto los pensamientos y evocaciones mentales de los personajes son omitidos o reemplazados.

Una herramienta de condensación utilizada en esta adaptación fue la Compresión (Corresponden a acciones, descripciones o diálogos que son condensados en el texto fílmico, debido principalmente a su extensión en la mayoría de las ocasiones, a escaparse de las líneas de acción principal y constituirse tan solo como información literaria que de ser traspasada a la película, estas no tendrían cabida y extenderían la obra demasiado).

Otra corresponde a Añadidos que marcan a presencia del autor fílmico (por ejemplo el realizador se vio en la obligación de buscar cuadros que revelaran el espíritu de la narración literaria) y añadidos de secuencias dramáticas completas (secuencias que no figuran en el relato literario, sin embargo, son coherentes con él desde el punto de vista temático y atmosférico). Además de añadidos

documentales (temas de continencia, política y socia que forman parte de la vida de los personajes). Pero sin duda los más notorios son los personajes añadidos a la historia (Perico Retamal, Antoniette y Marcel), que no existe o no están desarrollados en la novela y que resultan tener una labor muy específica.

Finalmente el material seleccionado por el realizador en ocasiones tuvo que ser Desarrollado, los que implicó tanto de acciones implícitas como sugeridas



## 2. Hacia una metodología utilizada por Caiozzi

Como enfrenta Silvio Caiozzi el proceso de la adaptación fue una tarea que poco a poco vislumbramos a través de todas las etapas antes mencionadas y sin duda alguna él lo realizó de forma excepcional, inferimos algunas situaciones como la supresión de algunos episodios y la añadidura de personajes que necesitó para dar forma a la película, respecto a la metodología misma que utiliza, esta responde a trabajo metódico inspirado más en sensaciones, emociones y visualizaciones que a métricas de escrituras de guión, por lo que podemos concluir que frente a una obra ya creada, el realizador debe plantearse como una posibilidad meramente y no como un hecho consumado que solo hay que ilustrar, nos dice al respecto como hace él esta tarea:

“...Mira, yo agarro la novela, primero tiene que ser algo que tú sientas, que te llegue, que la veas como película, y eso me pasa muy pocas veces, con “Naturaleza muerta con cachimba me paso” y con “Coronación” fue desde siempre...entonces la forma es que hacia yo, es leer varias veces y tomaba nota aparte de ciertas imágenes e ideas que me llegaban en estas lecturas, después de leerlas dos o tres veces, cuando me decido, la empiezo a leer y a macar en el margen, con lápiz que escenas, que párrafos me parece que ameritan una secuencia y lo que no marco es narrativa literaria que no le veo.... Entonces termino con una novela entera rayada...de los pedazos que siento que puedo crear la estructura y me salto los pedazos que no, entonces luego hago o intento hacer una estructura y aparte en papel, entonces empiezo a ver de nuevo la novela, con estas partes que yo y he marcado y voy comparando... haber está parte es estructura... y la película puede comenzar con este párrafo o a lo mejor con este otro de varias páginas más adelante que sé yo, o primero esto y luego eso que aparece antes, entonces ahí voy armando esto lo fundamental...la estructura, el esqueleto, como narrar está historia...”

Una vez que tiene esta escaleta de acontecimientos, se pasa a la etapa técnica de ver si funciona la métrica y en esta etapa surgen los primeros cambios respecto a la obra original, nos dice:

“...ahí es donde invento ciertos puentes que no están en la novela, ya que la literatura muchas veces no necesita por ejemplo describir visualmente

algo, sino que te lo dice en dos palabras y listo y muchas veces el cine necesita de estos puentes y hay que crearlos. Entonces ya cuando estoy contento con la escaleta, cuando la leo y siento que puede ser narrada muy bien en ese orden y con esos episodios, no con todos los episodios de la novela, ya que esto terminaría en una película enorme...entonces una vez contento con eso, en ese momento agarro la novela y la cierro y no la abro más, nunca más... y ahí yo me meto en los diálogos, en el lenguaje cinematográfico, empiezo a sentir a los personajes, los empiezo a vivir...ósea yo tengo que de repente vivir y actuar como son...(riendo) hasta la niña y la jovencita y si no logro actuarlo, quiere decir que no está vivo el personaje dentro de mí y por lo tanto no funciona todavía...”

Según el realizador los elementos del libro que fueron omitidos por motivos creativos de sensación y por no significar una posible secuencia en la película o por no ser visualizados dentro del lenguaje cinematográfico, y es por lo mismo que para mantener el control de esos elementos, él realiza pruebas que se aplican de forma distinta según el tipo de novela a la que se está enfrentando, nos dice:

“...cada obra tiene su método...”Naturaleza muerta”... es una nouvelle o novela cortita digamos o un cuento largo... y por lo tanto en “Cachimba” evidentemente me alejé más puesto que había que recrear más cosas, meter más cosas, la metí en el mundo de hoy entre comillas o de esa época cuando la hice, me metí en la ironía, la farsa, me metí en otro género de hecho, que en la nouvelle de Donoso está insinuado pero no es comedia, no es tan lanzao o es tan farsa como lo es la película, está menos explícito, pero está y hay varias modificaciones de personajes...”

Este control que tiene en la historia (un claro ejemplo de ello, ya que él es su guionista y director, además es productor y montajista de la obra), se ve ejemplificado en un método de escritura donde pone títulos a las escenas pensando inmediatamente en el montaje final de la obra, por lo que se filma finalmente resulta íntegramente en la versión final, nos dice:

“...Yo cuando escribo el guión voy viendo escena por escena y por lo mismo el guión va quedando como va a ser la película, creo mucho en eso, en ver la película antes, así en la escritura del guión, porque si no uno se puede perder fácilmente y no solo eso, sirve además para que todo el

mundo que participa del proyecto, los técnicos, la dirección de arte, los actores, el fotógrafo tenga claro que estás haciendo y así te evitas el estar explicando a todos... ya que está todo ahí, por lo que se filma muy eficientemente, ya que no hay nada que no este ahí y por lo mismo escribo el guión y voy pensando en el montaje final de inmediato, incluso llegue en “Julio comienza en julio” me acuerdo, técnica que debiera de retomar porque muy efectiva, ahí antes de filmar me establecí un método de ponerle notas a las secuencias, en el sentido de su ritmo, de uno a siete, no es que fueran mejor o peor sino que el ritmo más rápido, más acelerado era el siete y el más pausado y siniestro o lento era el uno, entonces estaba la escena y al costado tenis, tres o cuatro, así tú vas viendo el ritmo que tendrá y no llegas al final y ves que saltas de algo muy vertiginoso a algo pausado, ahí uno va graduando desde el guión el ritmo de la película...”

### 3. La subjetividad aplicada

Tal como partimos esta investigación, decíamos que el traspaso desde la visualidad literaria, su estructura, el porcentaje de libertad de esta adaptación o su fidelidad con la obra original, el espacio literario y el fílmico, la temporalidad y el punto de vista, resultarían ser factores determinantes con los que el realizador debe enfrentarse al momento de emprender la guionización de un texto “Naturaleza muerta con cachimba” que realizó el cineasta Silvio Caiozzi en la película Cachimba y nuestro objeto de estudio nos llevó a vislumbrar frente a qué caso estamos y responder a ¿Cuál es la intención creativa de Silvio Caiozzi al momento de guionizar los textos de Donoso?, pues bien, podemos decir que dentro de las tipologías establecidas las conclusiones son las siguientes:

Según la dialéctica fidelidad/creatividad, estamos frente a un caso que es una mezcla de varias de ellas, puesto que “Cachimba” se constituye en una “adaptación como transposición”, ya que aplica la búsqueda de medios cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico, que es fiel al fondo y al a forma de la obra literaria, traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas cualidades estéticas culturales o ideológicas. Sumado a una “adaptación como interpretación” ya que la película se aparta del literario debido a transformaciones relevantes en la historia y en los personajes, un estilo diferente, ya que lleva a una comedia pequeñas insinuaciones del género presentes en el libro, y al mismo.

Consideramos que hay una interpretación y una apropiación más personal y autoral de adaptación. Finalmente este caso también lleva elementos de una “adaptación libre” ya que, opera sobre el conjunto del texto sobre el que se reescribe una historia, a la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos haciendo patente su distancia respecto al relato original y acreditando al comienzo de el guión “inspirado en”.

A su vez según tipo de relato, esta adaptación conlleva una coherencia estilística (de novela moderna a película moderna). Según su extensión estamos frente a una ampliación ya que parte de un texto más breve o de novela corta que luego se desarrolla de un modo esencialmente cinematográfico y no presenta el inconveniente de tener de seleccionar y eliminar en demasía, como en la novela larga y según la propuesta estético-cultural esta adaptación corresponde a una modernización o actualización creativa, principalmente en cuanto a su temporalidad.

Estas conclusiones nos dejan en claro que la intención de Silvio Caiozzi ha sido el mantener el espíritu de la obra, pero manteniendo las acciones y personajes que estructuran la base del libro, además de las temáticas de Donoso que el realizador comparte como lo son por ejemplo dualidades que se repiten como la niñez-ingenuidad, adulto-corrupción, apariencia-incomunicación o la destrucción física de los espacios ola decadencia de la clase alta. A lo que él mismo nos dice:

“...Pero hay un tema ahí, que por encima de eso está el tema del poder decadente, de que eso que está metido en la mayoría de los seres humanos de llegar a tener poder...es un misterio para mí, siempre me ha dado vueltas, que hace que los tipos que aunque tengan un poquitito así de poder se transformen en tiranos, te fijas, ...el abuso entonces siempre me ha interesado eso y hay una especie de final irremediable que es la

decadencia de ese poder, la cual se transforma en algo patético y ese punto yo creo que me conectó con la obra de Donoso que se trata de eso, del final de estos poderes que no tiene necesariamente que ver con la clase alta, hay una cuestión ahí que sucede en el ser humano, esto de agarrar poder y cuando lo tiene seguir con el hasta aplastar todo, mantenerse en el poder y finalmente no darse cuenta de cuando lo pierden, ahí está la decadencia... y ese momento de la decadencia es atrayente, por lo patético que es...”

Y tal como lo planteamos en el comienzo fue posible responder a la pregunta de ¿En qué consiste trasponer un texto literario al cine?, a través de una paradoja:

Transponer consiste en cómo olvidar recordando, ya que da cuenta de una dificultad materialmente de que aquello que preexiste desaparezca permaneciendo, puesto que esta adaptación implica la desaparición viviente del texto original implícito que indica que de algún modo está, que aquel sigue existiendo aunque sea visto como a través de un vidrio empañado, lo que Silvio Caiozzi resume:

“...es el espíritu más que el hecho textual, por eso y el título de la película menciona que está inspirada en “Naturaleza muerta con cachimba” y no dice basada en, ya que efectivamente está inspirada y yo francamente creo que es lo mismo, en el fondo es lo mismo, pero cierto que está mucho más alejada e inspirada y hay muchas cosas que no existen en la novela, pero manipuladas para que tengan el mismo sentido...”

Finalizando esta ardua tarea podemos asegurar que la visión que tiene de su labor al cambiar de lenguaje a una obra, en este caso el paso de la literatura al cine, pasa por un estado de susceptibilidad emocional frente a la otra obra, ya que se transforma no en la tarea de adaptar sino que en exteriorizar las inquietudes creativas que le produce la obra original, a través de la técnica de escritura del guión y de las herramientas que el lenguaje cinematográfico le provee, lo que Caiozzi sinceramente nos relata:

“...Es algo a pesar de todo muy personal y creativo, ya que debe pasarte algo con la creación de la otra persona, lo que pasó con Donoso que me encanto su mundo, me sentí totalmente a fin, lo entendía completamente, desde el colegio en que leí Coronación. Me alucinaba su mundo, era lo que a mí gustaba y sentía también de alguna forma, que sé yo, cosas psicológicas que de una forma coinciden en ver las cosas, en sentir las cosas y en estar interesado en las mismas cosas, los mismos elementos, pero cuando llega el momento de hacer una película una obra que es tuya, en ese momento y por eso yo te dije antes, ya cuando tengo clara la escaleta, agarro la novela y la cierro y lo hago muy a propósito y la guardo y no la abro nunca más, porque me quiero distanciar, porque me quiero alejar y a partir de ese momento yo empiezo a poner lo que yo he vivido, lo que yo quiero contar, los fantasmas que me rodean y en el fondo mi creatividad mi

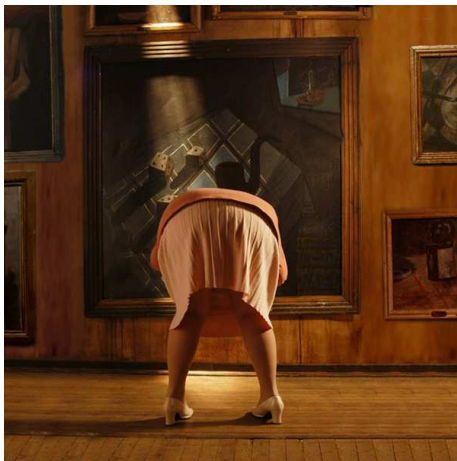
cosecha y si eso significa que siento que hay cosas que no son como en la obra original se cambia y si siento que falta algo si necesito algo para conectar lo que se está contando o desarrollar los personajes lo sumo y agrego, porque ya conozco el mundo del que estamos hablando...”

## VI - Anexo

### 1. Imágenes escenas ejemplificadas.



Escena 14, roca de los suspiros, exterior, día. (foca)



Escena 16 A, Museo , interior, día .



Escena 42, banco, interior, día.



**Escena 33, museo, exterior, día.**



**Escena 52, Hotel, interior, noche**



**Escena 55, Museo, interior, día.**



**Escena 59, Museo, interior, día.**



## **2. Conversación con el realizador Silvio Caiozzi, realizada el 23 de noviembre en oficinas de su productora Andreafilms.**

**¿Cuál es su relación con la obra de José Donoso, considerando que usted trabajó con él y una vez fallecido hizo dos películas más de su obra?**

Yo trabajé con él en “La luna en el espejo” y anteriormente hice un video con él grupo teatral Ictus que se llamó “Historia de un roble solo”

**Y ¿Qué le pareció a él su trabajo?**

Mira, te cuento como fue, yo en el año ochenta, participe con “Julio comienza en julio” en el festival de cine de Huelva, en España, y resulta que José Donoso, a quien yo no conocía, si había leído Coronación y otras obras, pero no lo conocía personalmente... y él estaba ahí participando en Huelva, invitado por el festival de Huelva como uno de los escritores latinoamericanos, del boom de literatura latinoamericana del cual se había hecho alguna película, y a el cineasta Arturo Ripstein...

**El cineasta mexicano...**

Exacto, él había hecho “El lugar sin limite” de José Donoso y por eso José Donoso estaba invitado ahí, la película de Ripstein fue bastante conocida y exitosa, obtuvo varios premios y que sé yo...El festival de Huelva lo invito a él, a Donoso y varios escritores de los cuales habían hecho películas de sus libros...Y José Donoso entró a ver “Julio comienza en julio” y yo presente la película y en el momento en que el público salía de la sala...él, entre el público vi que salía este señor grande de barba y se me acerca y me dice que le había gustado mucho la película y que tomáramos un cafecito y ahí conversando, como que me decía, por qué no intentamos hacer algo en conjunto....

**¿A él le gustaba mucho el cine?**

Le gustaba muchísimo y al ver “Julio Comienza en julio” creo yo que sintió que hay ciertas temáticas, ciertas atmósferas, ciertos espíritus que él encontró semejantes y es verdad...de hecho si tú te fijas bien “Julio comienza en julio” también es una película de encierro...es también es una película con muchas atmósferas bastante Donosianas en realidad, entonces él, encontró creo yo cierta identificación de su narrativa con lo que vio y por eso me hablo...y quedamos de conversar para hacer algo...yo volví a Chile, él vivía en España en ese momento y la verdad es que nunca más con contactamos...

### **¿Cuánto tiempo?**

Pasaron, haber, yo creo que unos tres años...hasta que él se viene a Chile... y una de las primeras cosas que hace acá es contactarse con Ictus, ya que era muy amigo de la Delfina Guzmán... y entrego varias ideas...unas seis o siete ideas de cuentos televisivos...el Ictus quería producir estos cuentos para que un canal se los comprara.... cosa que era bastante..... eh...

### **¿Ilusa?**

(Riendo) eh ilusa...porque... en fin los canales en esa época no compraban nada...entonces ellos comenzaron a producir varias cosas en paralelo y querían hacer estos cuentos de Donoso y el primero que intentaron fue este... la "Historia de un roble solo" para el cual me llamaron a mi,.... todavía yo no vi a Donoso.... Me puse a trabajar con Ictus hice la adaptación a cine de este cuento y lo filmamos...ósea lo grabamos en tres cuartos (riendo nuevamente), en la época del tres cuartos con unas cámaras antiguas enormes y utilizando la técnica cinematográfica, por primera vez se hizo algo con una sola cámara como si fuese cine y lo compagine y termino siendo una historia de prácticamente una hora de duración y el momento en que yo se lo mostré a Ictus estaba Donoso... y entonces volvió a hablarme y me dijo que le había gustado mucho y que realmente nos debíamos juntar y ahí si empezamos a juntarnos.... empecé a ir a su casa que estaba bien cerca de mi antigua oficina de ese tiempo y ahí si nos empezamos a juntar a cada rato, bastante a menudo buscando...él me leía cosas, de repente me pasaba cuentos y la idea era encontrar algo que fuera muy muy barato con pocos actores

### **Una producción acotada...**

Una producción mínima, por qué además coincidía con yo tenía un proyecto en ese tiempo e imaginaras que era prácticamente imposible hacer cine en ese momento, no había presupuesto... no había nada, no había apoyo todo estaba desde cero. Entonces la idea que yo tenía era hacer un medio metraje sobre algo de Donoso y hable con Francisco Lombardi de Perú el realizador, para que él tratara de hacer algo de Vargas Llosa y hable también con un realizador Uruguayo bastante conocido en esa época... que ahora no recuerdo bien como se llamaba... y la idea era hacer historias cortas de escritores del boom de la literatura latinoamericana y con eso hacer un largo en conjunto...

### **Como tres cortos que hacer una obra completa...**

Exacto...entonces esa era mi idea entonces de eso surge "La luna en el espejo", que un día Donoso me llama y dice acabo de ir a Valparaíso y se me ocurrieron tres personajes y todo sería ahí en un departamento prácticamente en Valparaíso, me contó de estos tres personajes y yo los encontré fantásticos... y nos pusimos de inmediato a escribir el guión entre los dos...de eso surge "La luna en el espejo"...como anécdota te puedo contar que a idea de hacer tres medimetroajes termino en nada por qué Lombardi, gracias a este proyecto conoce a Vargas Llosa, que no lo conocía, lo conoce y se hacen amigos y finalmente hace "La ciudad de los perros" y un largometraje y no corto...ves que curiosas son las historias... se ligan ya que nos funcionó a ambos...con el uruguayo no más no paso nada...

Por eso es que es una película bastante corta, originalmente era para cuarenta minutos y terminó en la hora, ya que el concepto original era el medimetroaje...

### **Y ¿Qué paso después?**

Surge "La luna en el espejo" y Donoso fue una sola vez a meterse al rodaje y por supuesto él era muy irónico entonces dijo dos o tres frases muy irónicas...yo ya lo conocía... y se fue...(riendo) no volvió nunca más hasta que le mostré el primer armado de la película, en la oficina, yo estaba bastante aterrado, por qué él era muy tajante, decía todo lo que pensaba... y por suerte a él y su señora, por qué fueron juntos, les gusto mucho la película..... bueno después la película tuvo el éxito que tuvo, los premios afuera, de hecho, él mismo fue conmigo a Venecia, estuvo allá con la Gloria y bueno, fue una experiencia magnifica casi milagrosa por es una película con tres actores y se transformó en algo muy grande...

Después de eso volví a reunirme con Donoso para hacer algo con él, lamentablemente empezó a enfermarse cada vez más... eh...había momentos en que estábamos bien y podíamos trabajar y después se volvía a enfermar entonces intento tras intento y no podía seguir trabajando con él hasta...

### **En toda esa etapa me imagino que usted ya tenía metido en la cabeza hacer o Coronación o Naturaleza muerta con cachimba...**

Exacto, seguir con Donoso, claro...y lamentablemente no pude, él fallece y de ahí me lanzo solo... como lo conocía mucho, había trabajado hartito con él, me atreví dije a lanzarme a hacer el guión sin él, pero la verdad es que nuestra relación era tan completa, fue tan unido lo que hicimos que me sentía acompañado, a pesar de

que él no estaba, sentí que estábamos en la misma sintonía, obviamente habría sido mucho mejor que él estuviera, ya que al vernos a diario uno se apoya....

### **Fue su mujer la que le cedió los derechos o tuvo que pagar por ellos....**

Ósea a un precio... casi ridículo digamos, y que fue todo un trabajo, por qué ellos tenían de agente literario a Carmen Balcells, que es famosa por ser muy dura, durísima y ahí Donoso y su mujer, ambos le hablaban a su agente que no, en este caso olvídate, a nosotros nos interesa que se haga la película, así que olvídate de cobrar, ella cobra derechos cinematográficos por doscientos mil dólares, te fijas, era imposible hacer algo...

### **¿Y lo mismo sucedió después con Cachimba?**

Sí, pero ahí fue la hija la de la gestión, había fallecido la esposa así que fue la hija la que les pidió los derechos y Carmen Balcells aparentemente ya sabía que la orden de Donoso era dejarnos trabajar tranquilos...entonces se hizo a valores que eran imposibles, una locura, más un porcentaje obviamente...

### **Y cuánto tarda en escribir un guión... por ejemplo Coronación ya que imagino que es distinto trabajar de a dos que solo...**

En "Coronación" me apoye para hacer los diálogos en Nelson Fuentes, quien ha estado toda la vida como asistente entonces los dos pinponiábamos, él fue mi colaborador, lo mismo con "Cachimba"... Y demoró... sabes no recuerdo exactamente...no fue muy largo tampoco, ya que la novela es muy sólida, está bien estructurada, hice muchas modificaciones, adaptaciones, pero cuando estás partiendo de una base donde los personajes están bien desarrollados es más fácil...no hay que empezar a inventarlo todo como de la nada y con Cachimba fue algo semejante...

### **Y por lo mismo ¿Qué le llama la atención de las temáticas de Donoso?, pues por ejemplo existe una serie de dualidades que se repiten como la niñez-ingenuidad, adulto-corrupción, apariencia-incomunicación o la destrucción física de los espacios o la decadencia de la clase alta, por qué le llaman la atención, las comparte...**

Eh, bueno (riendo) si...

Pero hay un tema ahí, que por encima de eso está el tema del poder decadente, de que eso que está metido en la mayoría de los seres humanos de llegar a tener poder...es un misterio para mí, siempre me ha dado vueltas, que hace que los

tipos que aunque tengan un poquitito así de poder se transformen en tiranos, te fijas, ...el abuso entonces siempre me ha interesado eso y hay una especie de final irremediable que es la decadencia de ese poder, la cual se transforma en algo patético y ese punto yo creo que me conectó con la obra de Donoso que se trata de eso, del final de estos poderes que no tiene necesariamente que ver con la clase alta, hay una cuestión ahí que sucede en el ser humano, esto de agarrar poder y cuando lo tiene seguir con el hasta aplastar todo, mantenerse en el poder y finalmente no darse cuenta de cuando lo pierden, ahí está la decadencia... y ese momento de la decadencia es atrayente, por lo patético que es.

**Y luego que fallece Donoso, ¿Cambió algo en usted respecto de la obra y las temáticas que comparten?**

En “La luna en el espejo”, no existe una obra anterior, entonces el trabajo que tuvimos fue creativo, ósea, frente a unos personajes que se le metieron en la cabeza...Donoso que después me los cuenta...de ahí en adelante empezamos a crear todo entre los dos, todo el desarrollo...entero. Entonces, con “Coronación” yo estoy adaptando una cosa que ya existe, entonces hay una gran diferencia de trabajo, te das cuenta, partiendo que ya no es como estar trabajando con Donoso ahí, lo mágico fue que una vez fallecido, yo escribía “Coronación” y era como estar con él, ya que las ideas estaban en la novela, lo mismo con “Cachimba”...Por lo tanto es diferente la metodología....

**Entonces tiene usted una metodología establecida para enfrentar este trabajo....**

Mira, yo agarro la novela, primero tiene que ser algo que tú sientas, que te llegue, que la veas como película, y eso me pasa muy pocas veces, con “Naturaleza muerta con cachimba me paso” y con “Coronación” fue desde siempre...entonces la forma es que hacia yo, es leer varias veces y tomaba nota aparte de ciertas imágenes e ideas que me llegaban en estas lecturas, después de leerlas dos o tres veces, cuando me decido, la empiezo a leer y a macar en el margen, con lápiz que escenas, que párrafos me parece que ameritan una secuencia y lo que no marco es narrativa literaria que no le veo.... Entonces termino con una novela entera rayada...de los pedazos que siento que puedo crear la estructura y me salto los pedazos que no, entonces luego hago o intento hacer una estructura y aparte en papel, entonces empiezo a ver de nuevo la novela, con estas partes que yo y he marcado y voy comparando... haber está parte es estructura... y la película puede comenzar con este párrafo o a lo mejor con este otro de varias páginas más

adelante que sé yo, o primero esto y luego eso que aparece antes, entonces ahí voy armando esto lo fundamental...la estructura, el esqueleto, como narrar está historia...

### **¿Una especie de escaleta?**

Exacto, una escaleta, la cual la vuelvo a leer, la vuelvo a pensar y la cambio si es necesario, se reestructura o se eliminan algunas partes y ahí es donde invento ciertos puentes que no están en la novela, ya que la literatura muchas veces no necesita por ejemplo describir visualmente algo, sino que te lo dice en dos palabras y listo y muchas veces el cine necesita de estos puentes y hay que crearlos. Entonces ya cuando estoy contento con la escaleta, cuando la leo y siento que puede ser narrada muy bien en ese orden y con esos episodios, no con todos los episodios de la novela, ya que esto terminaría en una película enorme...entonces una vez contento con eso, en ese momento agarro la novela y la cierro y no la abro más, nunca más... y ahí yo me meto en los diálogos, en el lenguaje cinematográfico, empiezo a sentir a los personajes, los empiezo a vivir...ósea yo tengo que de repente vivir y actuar como son...(riendo) hasta la niña y la jovencita y si no logro actuarlo, quiere decir que no está vivo el personaje dentro de mí y por lo tanto no funciona todavía...estoy en la ducha y esto pensando en los diálogos de los personajes o cuando voy manejando solo...fíjate que incluso me llegué a comprar una grabadora de estas portátiles que llevo siempre en el auto, ya que a veces me pasaba que se me metía un personaje mientras manejaba y cuando llegaba a la oficina... puta como era... haber...y no lo agarras más, hay momentos en que tú agarras la perfección del personaje y curiosamente después uno termina diciendo... pero como lo decía, siempre queda, entonces cuando me pasa eso agarro la grabadora a veces me paraba a un costado del camino y grababa al tiro.

**Y existe alguna diferencia en la metodología de “Coronación” y “Cachimba”, debido a la extensión de los textos, me refiero a ¿Qué cambió al adaptar una novela muy extensa y una breve como lo es “Naturaleza muerta con cachimba”?**

Absolutamente, cada obra tiene su método...”Naturaleza muerta”... es una nouvelle o novela cortita digamos o un cuento largo... y por lo tanto en “Cachimba” evidentemente me alejé más puesto que había que recrear más cosas, meter más cosas, la metí en el mundo de hoy entre comillas o de esa época cuando la hice, me metí en la ironía, la farsa, me metí en otro género de hecho, que en la nouvelle

de Donoso está insinuado pero no es comedia, no es tan lanzao o es tan farsa como lo es la película, está menos explícito, pero está y hay varias modificaciones de personajes, quizás uno de los más modificados ahí es ella...

### ¿Hildita?

Sí, de partida lo físico en el libro le decían “Lauchita” (riendo) en la película le dicen “Foquita”, aunque el concepto es el mismo pero yo me tiré por el lado de la gordura, tratando de acercarme un poco a está imagen de Sancho Panza y Quijote, ya que él (Marcos él protagonista) es un Quijote, uno muy decadente, muy pobre tipo, pero un pobre tipo que todavía cree en el arte, cree en un mundo que ya no está ni ahí con esas cosas, tú eso lo ves hoy en día con más fuerzas, es una especie de adelantarse un poquito a lo que venía, ahora sí que es patético toda está situación de el arte es mercadería, el arte es... en esos diálogos que hay con Perico Retamal que él habla de la mercadería y Marco se indigna... hoy día eso ya existe es así totalmente institucionalizado...mira si hasta los diarios hablan que el cine tiene que ser algo como el mercadeo... y después... Mira tú es bastante desastroso lo que ha pasado en algunos casos....el marketing primero y que filmamos después...la película es una mercadería que no importa, lo que importa es el marketing ...yo creo que primero hay que tener una buena película...pero por uno, por lo que entrega a la gente, mira en un país en que es imposible que tú te hagas millonario haciendo cine, por qué no hay mercado entonces es bastante tonto digo yo la cantidad de películas que han sido un desastre, por qué viven pensando en el mercado y en la receta y al fin terminan puros desastres, en cambio, las películas que no parte en ese sentido... por ejemplo “La nana”...es la antítesis de la película receta, la antítesis de la película que hay que hacer un montón de marketing, es lo opuesto a eso, es una película honesta, chiquitita... y mira el éxito que está teniendo, por qué es verdadera, entonces no es receta... Bueno por eso yo estoy totalmente al contrario de lo que opinan los medios de comunicación hoy en día, lo que opinan las universidades lo que opina (riendo), lo que opina todo el mundo pero yo creo que la historia me está dando la razón de a poquito.

**Por lo mismo usted instala además una serie de discursos político-sociales que parecen en “Cachimba”, por ejemplo el arte-producto, la inmigración peruana, la codicia y engaño de las instituciones y que podrían desvirtuarse al tratarse de una comedia...**

(Interrumpiendo) mira no sé si sea más fácil o más difícil meter lo temas, lo que si sé es que me lancé a hacer un género que nunca antes había hecho, a pesar que en “Historia de un roble solo” está insinuado, pero está más lanzado en “Cachimba” y me metí en ese género que es bastante complejo por qué está al borde, o al filo de que si se pasa o si se queda, si se pasa es burdo y si se queda es fome, es muy complejo y como me gusta jugar con peligro me metí eso, lo mismo con “La luna en él espejo” que era un desafío brutal, una película donde la historia prácticamente no existe y ni siquiera hay música, donde al parecer no pasa nada...entonces me gustan los desafíos y “Cachimba” tiene ese género que es sumamente complejo y por eso hay tan pocas películas que se hacen en ese género, está especie de comedia ácida, que no es la típica comedia, sino es dura con humor negro, insidioso, crítico...es muy muy complejo. Entonces el resultado tiene a ser uno en el que hay gente que la adora y otra que la odia, yo sabía que iba a pasar eso, tiene dos públicos, ahora curiosamente tú sabes que la película es la con mayor cantidad de publico de las que he hecho aunque yo creo que “Julio comienza en julio” tuvo más, lo que pasa es que en esos años no existía el control, a mí me certificaron como ciento diez mil espectadores, lo que fue una mentira ya que esa película la vio todo Chile, pero de lo certificado “Cachimba” llegó a tener casi ciento treinta mil espectadores, lo que es una cifra muy buena para lo que es nuestra realidad, pasado los cien mil ya eres un exitazo, en cambio “Coronación” tuvo noventa mil, que también es bueno y “La luna en el espejo” curiosamente, siendo una película autoral, chiquitita de tres actores tuvo ochenta mil espectadores, tremenda cifra, en ese sentido soy afortunado, todas han tenido cifras muy altas, pero de todas esas es “Cachimba” ha sido la más alta, lo que es curioso porque he sentido que el público que en general le gusta muchísimo son las mujeres lo que es raro porque es una película que se lanza criticando todo lo que el marketineo, cuando era el momento de oro de eso...



**Y por lo mismo, se me ha hecho difícil ubicarla temporalmente, me refiero a la historia, hay algunos indicios como los primeros celulares y las micros amarillas por ejemplo, lo que estaría alrededor del noventa y ocho o nueve pero...**

(Interrumpiendo) Si noventa y nueve, por ahí, aunque yo siempre juego con la temporalidad siempre la transformó en algo medio ambiguo, ósea, las historias las ubico evidentemente en una época, pero por ejemplo el lugar donde están, son lugares donde pareciera que nada ha cambiado, Cartagena, en invierno y más encima hablando de marketing y arte y como idealizar las cosas y un pintor chileno que tuvo éxito en Francia, lo que no se sabe si es un mito, un invento o que lo que es etc etc...

**Y ¿Cuál sería el motivo de optar por esta ambigüedad?**

Me gusta fijate...eso de darme un salto y como que los temas... me he dado cuenta son siempre los mismos (riendo) a lo largo del tiempo son los mismos, ósea estas cosas con celulares pasan ahora, pero parece que fueran también algo antiguo y yo siento que los temas giran, en todas las historias, todo da vuelta y uno también..., mira si tú lees acontecimientos del siglo pasado o el antepasado de repente te sorprende ver que está pasando exactamente lo mismo ahora y pareciera que el ser humano no avanza, lo ha hecho tecnológicamente, logra crear celulares, pero en sus relaciones, entre hombre y mujer, en lo social no hemos avanzado nada, por eso yo al final termino haciendo eso, creo yo como algo inconsciente que tomando distancia logra instalarse, por ahí va la cosa.

**Esa ambigüedad temporal, por lo tanto, debiese ser transversal en la realización...**

Si, pero principalmente la dirección de arte y de actores, ahí claramente uno a las indicaciones de dar esta atemporalidad y ahí la Lupe, mi mujer con la que he trabajado siempre, hemos hablado bastante acerca de eso y ahí ella ha hecho un trabajo súper bueno y que decir del personaje de Marcos, extraído de otra época pareciera ser, un gallo que se está quedando solo en medio de una ciudad que ya no piensa para nada como él, que se ríen de él, (riendo) es un viejo...el viejito.

**Con respecto al nombre, ¿por qué decidió acortarlo? y fijo la atención en una sola palabra que a su vez no es muy popular**

Mira, ahí después me arrepentí, pero ahí está otra vez esta ambigüedad temporal, cachimba es una palabra antigua y que se usaba mucho, a cualquier persona de

mi generación le preguntas que es una cachimba y todos te contestarían de inmediato...

### **Que es una pipa...**

Si pero la así (haciendo el gesto de curvatura con la mano) no son las rectas son estas, y esa es una palabra... pero muy común y de pronto me di cuenta que hoy día esa palabra ya no existe, entonces yo dije tate voy a usar solo la palabra cachimba justamente por qué es rara hoy en día, además por aparece en el título del texto original, me tire por esa vía, hasta el día de hoy tengo dudas de haber cambiado el título, te lo digo de verdad, pero pensé que cachimba daba esa atemporalidad y es una palabra rara pero recordable y si yo mantenía el título original "Naturaleza muerta con cachimba" enfatizaba el tema del cuadro y ese era uno de los temas para mí, no es el tema central, yo creo que en la novela está más centrada en eso, en el misterio de quien pintó eso en la adaptación a cine yo opté por alejarme un poquito de eso y hacerlo más bien una cosa de una sociedad de una decadencia social más que individual, entonces me quise alejar un poquito de eso por eso el título también varió, me quedo siempre a duda si el cambio fue bueno o malo ya que hubo una cierta mala suerte que por esas coincidencias raras del destino Andrés Wood hace "Machuca"... raro, tiene casi las mismas sílabas aunque no me extraña tanto porque con "Julio comienza en julio" meses después del estreno apareció una película hecha en Sudáfrica, es lo más raro que me ha pasado, pero pasan esas cosas.

### **Siguiendo con los cambios existentes entre la obra original y su película, el personaje de Antoniette en el libro apenas aparece mencionado y usted crea un triángulo amoroso entre ella, Hildita y el protagonista, ¿Cuál es el motivo de este añadido?**

Para complementar y ligar los personajes, para desarrollarlos más, en la novela me intereso ese personaje de la bibliotecaria, pero efectivamente muy a la pasada es descrita y sentí que merecía algo más que eso y pensado aquello lo ligue a la historia de amor, para que sea la antagonista de Hildita, además me servía muchísimo en el tema del arte y la cultura, ya que aparece este otro tipo de "intelectualidad" (haciendo gesto de comillas) o seudo intelectualidad, lo que a mucha gente le debe haber molestado muchísimo, porque por un lado el chanta que quiere hacer una mercancía de todo lo que sucede con el descubrimiento de los cuadros, que es Perico Retamal el que trata de negociar, y por el otro la bibliotecaria que es la manipulación del arte llevándola a una cosa seudo política

intelectual que en el fondo es para conseguir otro objetivo, que es vivir de ello y por lo tanto todo es seudo, todo es falso, está lleno de eso, todo es mentira...

#### **Y no es francesa incluso....**

Sipo, eso debe haber molestado a mucha gente ya que tradicionalmente el ámbito artístico cultural chileno siempre está mirando a Francia, hasta no hace mucho tiempo eso era una realidad, todos los seudo intelectuales chilenos quisieran ser o ser reconocidos en Francia y la moda era Francia.

#### **Más cambios, el personaje de Marcel y su pareja gay Leo están absolutamente creados por usted, ¿Cuál es el motivo de esta inclusión?**

En el libro no existe y aparecen porque en el otro tipo de arte, de negocio del arte, si tú te das cuenta estamos describiendo formas, tú ahí estas con el mundo del arte escenografico, donde ni siquiera es hombre ni mujer, que curiosamente es quien termina siendo el más honesto (riendo) entonces va por la vía de que en todo este mundo sumamente mentiroso curiosamente el único que de verdad cree en Marco y lo defiende y todo es el que se pone plumas, se disfraza de mujer, el que es absolutamente una honesta caricatura, ahí está y ese es quien es más verdadero de todos, el que acoge de verdad y protege de verdad a Marco...

#### **Y lo termina ayudando a reconciliarse con Hildita, le regala un diamante para ella...**

Sin ninguna insinuación de tipo homosexual, ahí hay de verdad una admiración a un hombre que defiende el arte de verdad, al menos lo que ellos presumen que sería el espíritu es el que defiende el espíritu artístico, es el defensor de ese quijote, que defiende las causas perdidas en realidad...

#### **Y a ese lo defiende otro que socialmente considerado perdido...**

Totalmente, exacto, quien más inimaginablemente tiene esa tarea.

#### **Con respecto al espacio, especialmente el de Marcel, esa tanguería, con una fotografía distinta, con el juego con los espejos me da la impresión de que ese lugar no existe, que está solo en la conciencia de Marcos, ya es otra atmósfera...**

(Interrumpiendo) sin duda, ese lugar no existe, evoca la interioridad... tanto es así que de pronto él tiene sus pesadillas a final eso evoluciona hasta que los cuadros se le derriten y destruyen, y se desespera... y por lo tanto es el lugar donde él se

siente con la posibilidad de soñar, con la posibilidad además de decirlo que le duele de decir sus problemas de verdad, ahí en ese lugar, donde él siente eso, por qué es más acogedor, en este mundo donde hay espejos en el cual puede decir lo que sea y nadie lo va a atacar, entonces efectivamente es el espacio donde él puede soñar, por eso tiene esa diferencia, no es el realismo estático y decadente sino que es lugar donde puede soñar y entregarse y ser como es sin que se burlen

**Como en la escena donde se burlan de los cuadros, la que en el libro tiene dos líneas y en la película usted le da una gran secuencia que se constituye como un gran punto de giro fundamental para la narración**

Pero son los mismos, las dos líneas que los cuatro minutos de la película, es el espíritu más que el hecho textual, por eso y el título de la película menciona que está inspirada en “Naturaleza muerta con cachimba” y no dice basada en, ya que efectivamente está inspirada y yo francamente creo que es lo mismo, en el fondo es lo mismo, pero cierto que está mucho más alejada e inspirada y hay muchas cosas que no existen en la novela, pero manipuladas para que tengan el mismo sentido... Mira lo que hace Donoso es un cuento largo y está escrito como tal donde te va sorprendiendo con hechos a veces aislados, no es una novela, no es “Coronación”, por eso hay personajes que están esbozados no más, porque es un cuento no cabe desarrollarlos más y en el cine, yo al menos necesito más, necesito desarrollar, porque hay cine que se puede narrar elípticamente, donde los personajes no se desarrollan, pero no es mi tipo de cine, yo necesito desarrollar, porque le tengo terror y no me gusta el esquematismo, con lo cual no estoy diciendo que no haya películas excelentes que tengan ese estilo, pero yo no tengo esa forma, entonces si yo hiciera eso lo más probable es que quedaría esquemático todo, personajes que aparecen por qué sí y que dicen palabras sin ningún...haber es como los pintores, los que pintan pinturas realistas clásicas excelente y otros que el queda pésimo y otros que pintan cosas modernas expresionistas que les quedan muy bien también, es lo mismo, ósea a mí no me funciona el esquematismo y al algunas personas que si les funciona.

**Respecto a los cuadros mismos, la referencia en el libro es bastante vaga, ¿Cómo su imaginario busca el ánimo del libro?**

Se contrató a un pintor, la dirección de arte el encargo a lo menos unos veinte cuadros, lo que fue bastante difícil, porque quiero que alguien que los mira diga que son entre horribles e interesantes, esa ambigüedad, fue muy difícil lograrlo, se hicieron muchas pruebas y en principio eran cuadros como esperpénticos que no

era la idea, vamos haciendo otras pruebas, después de repente salían muy bonitos los cuadros, tampoco era la idea entonces fue tremendamente complejo hacer cuadros que estuvieran en ese borde de algo que puede ser lo peor en arte o maravilloso, justo esa ambigüedad, la ambigüedad del arte, que según como tú lo miras de repente puede ser una obra maestra, y eso en la película está bien dicho, de ser lo peor y de retente es una obra maestra y da vuelta a cada rato, que es lo interesante del arte, ya que el arte hace que pasen cosas y ahí pasan cosas, muchas cosas, este viejo borracho logra que pasen cosas.

**Ya que menciono al personaje de Felipe y con respecto a las diferencias entre los textos, en el libro queda absolutamente claro que Felipe es Larco, en cambio, en la película genera la suspicacia de que pudiese ser, y a lo mejor si existió...**

(Interrumpiendo) yo opte por eso, porque siento que cuando tú llevas algo al cine es mucho mejor jugar con las cosas ambiguas, a mí me gusta mucho más jugar con finales abiertos y dejar al espectador que concluya la película y no y dártela concluida al tiro sino que terminar con puntos suspensivos, entonces el en cuento de Donoso era punto final, ósea súper claro, aquí hay una historia con una especie de suspenso de quien diablos es este viejo, de quien son estos cuadros y al final los pintaba Felipe que como era un viejo borracho nadie se los compraba, entonces él inventó a este personaje y sentí que para una película eso era demasiado ta... tan punto final

**Pero anexo a este descubrimiento viene un happy end donde el protagonista vive su sueño de ser artista y...**

(Interrumpiendo) claro pero de ensoñación en la mente de la pareja de enamorados yo dejo abierto ese final y a la vez introduzco otro... y no me arrepiento, ya que termina siendo muy feliz donde digamos lo que es ético reprochable....no siguiendo la ley, vende cuadros para callao con plata negra que la esconde, totalmente fuera de la ley, porque dentro de la ley le fue pésimo siempre...tiene esa vuelta, es todo tan corrupto toda esta sociedad de viejos que al final el único camino que le queda es el amor y la ilegalidad y vivir ilegalmente entonces es un pseudo happy end viene este alemán callao y se lleva los cuadros que saca escondido del país, le paga en cash.

**Con respecto al guión, existen escenas que finalmente quedaron fuera del montaje final, cual fue el motivo de dejarlas fuera?**

Al final lamentablemente siempre sucede en las películas que de repente está demasiado largo y hay que resumir ciertas cosas y eliminar otras, por problemas de longitud o de tempo, a veces por longitud tú tienes que acotar y a veces es por ritmo, hay cosas que te guatean rítmicamente y lo mejor es eliminarlas si no se pueden comprimir, por ejemplo en el inicio según guión está narrado en situaciones que saltan de lado a lado y saltan en el tiempo también y una de esas escenas es la del tribunal, entonces al armar esa estructura, sentí que se demoraba mucho la revelación que diera un giro que enganche al espectador, en entender que pasaba, para donde iba y por eso saque secuencia que era uno de los saltos espaciales y temporales con que se inicia la película, lo saque para que fuera un poquito más lineal.

**Cuántas versiones hizo de este guión y si se filmó por completo o cambio cosas durante el rodaje**

Yo creo que hice como cuatro o cinco, no más y esa versión final se filmó completamente, y fue en el montaje donde se sacaron algunas cosas. Además, yo filmo un promedio de seis o siete repeticiones algunas veces llego a diez o doce lo que creo debe ser el promedio latinoamericano, y generalmente filmo diez es a uno en la cantidad del material que debe ser el promedio de cine por estos lados, en Argentina o Brasil por ejemplo, antes en la época en que o se podía filmar recuerdo que trabajé tres a uno o dos y medio a uno.

**Por lo tanto, el control que trata de tener en cuanto al material que filma respecto con la película resultante es bastante fiel a su primera etapa.**

Yo cuando escribo el guión voy viendo escena por escena y por lo mismo el guión va quedando como va a ser la película, creo mucho en eso, en ver la película antes, así en la escritura del guión, porque si no uno se puede perder fácilmente y no solo eso, sirve además para que todo el mundo que participa del proyecto, los técnicos, la dirección de arte, los actores, el fotógrafo tenga claro que estás haciendo y así te evitas el estar explicando a todos... ya que está todo ahí, por lo que se filma muy eficientemente, ya que no hay nada que no este ahí y por lo mismo escribo el guión y voy pensando en el montaje final de inmediato, incluso llegue en "Julio comienza en julio" me acuerdo, técnica que debiera de retomar porque muy efectiva, ahí antes de filmar me establecí un método de ponerle notas a las secuencias, en el sentido de su ritmo, de uno a siete, no es que fueran mejor

o peor sino que el ritmo más rápido, más acelerado era el siete y el más pausado y siniestro o lento era el uno, entonces estaba la escena y al costado tenis, tres o cuatro, así tú vas viendo el ritmo que tendrá y no llegas al final y ves que saltas de algo muy vertiginoso a algo pausado, ahí uno va graduando desde el guión el ritmo de la película.

**Además, usted tiene como método de titular cada una de las escenas en la etapa de escritura del guión, esto es por qué...**

La experiencia me llevo a que todo tiene que tener un nombre, uno significativo para la realización eso sí, todo, escenas e incluso algunos planos, porque si no uno pierde un tiempo enorme, porque siempre pasaba decían escena cincuenta y cuatro y chucha cual es la escena cincuenta y cuatro.... pero si tiene un título que uno recuerde se dice escena cincuenta y cuatro, micro azul y todos saben que viene, no se te olvida más y no pierdes tiempo

**Ya finalizando cual es su visión de su labor al cambiar de lenguaje a una obra, en este caso le pasó de la literatura al cine.**

Es algo a pesar de todo muy personal y creativo, ya que debe pasarte algo con la creación de la otra persona, lo que pasó con Donoso que me encanto su mundo, me sentí totalmente a fin, lo entendía completamente, desde el colegio en que leí Coronación. Me alucinaba su mundo, era lo que a mí gustaba y sentía también de alguna forma, que sé yo, cosas psicológicas que de una forma coinciden en ver las cosas, en sentir las cosas y en estar interesado en las mismas cosas, los mismos elementos, pero cuando llega el momento de hacer una película una obra que es tuya, en ese momento y por eso yo te dije antes, ya cuando tengo clara la escaleta, agarro la novela y la cierro y lo hago muy a propósito y la guardo y no la abro nunca más, porque me quiero distanciar, porque me quiero alejar y a partir de ese momento yo empiezo a poner lo que yo he vivido, lo que yo quiero contar, los fantasmas que me rodean y en el fondo mi creatividad mi cosecha y si eso significa que siento que hay cosas que no son como en la obra original se cambia y si siento que falta algo si necesito algo para conectar lo que se está contando o desarrollar los personajes lo sumo y agrego, porque ya conozco el mundo del que estamos hablando.

### **Por eso no hizo “Coronación” de época y la transportó a los noventas**

Mira si tú hubieras visto “Coronación” ocurriendo en mil novecientos cincuenta, que sentido tenía cuando lo que pasa en la película puede pasar hoy día, y eso me paso, es un tema del final de un poder, familia poderosa y su ultimo ser que ya pierde el poder patéticamente es la decadencia total...y eso pasa hoy día, es por esa razón que la traje a la actualidad, no tenía sentido contar algo que paso, si está pasando ahora, además siempre manteniendo está ambigüedad con ese tiempo de un mundo que se quedó congelado, en el medio de un mundo que cambio y ese mundo quiere seguir como si todo fuese igual y siguen haciendo los cumpleaños aunque no llegue nadie, cosas que están dichas en la propia novela de Donoso entonces que sentido tiene hacerla de época si no estamos hablando de un tema antiguo, es el presente absoluto, es el presente siempre presente, de todo el tiempo, es el mismo espíritu y atmósfera y acontecimiento que en la novela, pero ahora.



## VII - Bibliografía

- “Apuntes de cine porteño”, Poldy Valenzuela, ED Gobierno Regional de Valparaíso, 2003
- “Anatomía de la novela”, Rene Jara- Fernando Moreno, ED. Universitaria de Valparaíso, 1972.
- “De la literatura al cine”, José Luís Sánchez Noriega, ED Paidos, Barcelona, 2000.
- “Cine/Literatura, ritos de pasaje”, Sergio Wolf, ED Paidos Buenos Aires, 2001.
- “Literatura y Cine”, Carmen Peña Ardid., ED Catedra, Madrid, 1992
- “La narración en el cine de ficción”, David Borwell, ED Paidos, Buenos Aires, 1996
- “El Relato Cinematográfico”, André Gaudreault y François José, ED Paidos, Barcelona, 2001.
- “Narrativa audiovisual”, Jesús García Jiménez, ED Cátedra Madrid, 2003
- “Revista Anthropos” nº184, Barcelona 1999.
- [www.narradorjosedonosoblogspot.com](http://www.narradorjosedonosoblogspot.com)
- “Cien películas latinoamericanas”, Julio López Navarro. ED pantalla grande, 2000