

# Teoría y práctica de la transposición cinematográfica. El proceso de adaptación al cine de la novela *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique

Autora: Carmen Rossana Díaz Costa

---

Tesis doctoral UDC / 2021

Directora: Eva Valcárcel López

Programa Oficial de Doctorado en Estudios Literarios



UNIVERSIDADE DA CORUÑA



En calidad de Directora de la Tesis doctoral elaborada por Dña. Carmen Rossana Díaz Costa titulada “Teoría y práctica de la transposición cinematográfica. El proceso de adaptación al cine de la novela *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique”, y considerando que dicha investigación ha llegado a su conclusión, doy mi autorización para que sea presentada a trámite para su posterior defensa pública.

En A Coruña, a 5 de junio de 2021.

Fdo. Dra. Eva Valcárcel



*El problema de la adaptación es un falso problema.*

François Truffaut

*Adaptar un libro es adoptarlo. O ser adoptado por él.*

Eric de Kuyper

*After all, the work of other writers is one of a writer's main sources of input, so don't hesitate to use it; just because somebody else has an idea doesn't mean you can't take that idea and develop a new twist for it.*

*Adaptations may become quite legitimate adoptions.*

William S. Burroughs

*¿En qué consiste transponer un texto literario al cine?*

*Se podría responder con una paradoja:*

*En cómo olvidar recordando.*

Sergio Wolf

*Porque el cine es Literatura,  
es un texto que se escribe con imágenes y sonidos,  
rostros y palabras, cuerpos y gestos,  
emoción y movimiento, luz y silencio  
sobre un papel hecho de tiempo.*

Fernando Trueba

*El guion es un revelador del cine en cuanto arte del tiempo.*

*Del tiempo presente, en primer lugar.*

*Más que cualquier otro arte, el cine actualiza todo lo que toca.*

Francis Vanoye



# RESUMEN

La presente investigación explica de manera teórico-práctica el proceso creativo de escritura de un guion cinematográfico que está basado en un texto literario. Es una tesis que intenta echar luces sobre el trabajo de selección, condensación y transformación que realiza un guionista que emprende la aventura de llevar la literatura al cine. En este caso, se trata de la adaptación, o bien transposición, de la novela *Un mundo para Julius*, del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique, en el guion cinematográfico del mismo nombre.

Esta tesis también reflexiona acerca de la relación de la literatura y el cine desde el inicio del invento del séptimo arte y las convergencias y divergencias entre ambos lenguajes, revisando los estudios y teorías principales acerca de esta relación. Asimismo, tratándose de una obra literaria peruana, ahonda en la historia de las adaptaciones literarias en el cine peruano.

Finalmente, siguiendo la teoría de la adaptación literaria, abordamos conceptos teóricos que nos permiten pensar en los primeros alcances creativos antes de profundizar en la construcción dramática y la estructura de la trama principal, que es lo que nos permitirá realizar el proceso de transposición final, cuyo resultado será la primera versión de guion que, luego de varias reescrituras, se convertirá en una película.





## RESUMO

Esta investigación explica de xeito teórico-práctico o proceso creativo de escritura dun guiión cinematográfico baseado nun texto literario. É unha tese que trata de arrojar luz sobre o traballo de selección, condensación e transformación realizado por un guionista que emprende a aventura de levar a literatura ao cinema. Neste caso, trátase da adaptación ou transposición da novela *Un mundo para Julius*, do escritor peruano Alfredo Bryce Echenique, no guiión cinematográfico homónimo.

Esta tese tamén reflexiona sobre a relación entre literatura e cinema desde o inicio da invención da sétima arte e as converxencias e diverxencias entre ambas as linguas, revisando os principais estudos e teorías sobre esta relación. Ademais, ao ser unha obra literaria peruana, afonda na historia das adaptacións literarias no cine peruano.

Finalmente, seguindo a teoría da adaptación literaria, abordamos conceptos teóricos que nos permiten pensar sobre os primeiros alcances creativos antes de afondar na construción dramática e na estrutura da trama principal, que é o que posibilitará levar a cabo o proceso de transposición final, o resultado da cal será a primeira versión do guiión que, despois de varias reescrituras, converteráse nunha película.



## ABSTRACT

This investigation explains in a theoretical and practical way the creative process of writing a film script based on a literary text. It's a thesis that tries to illuminate the work of selection, condensation and transformation that a scriptwriter does when undertaking the adventure of taking literature to film. In this case, it is the adaptation or transposition of the novel *A world for Julius*, of the Peruvian writer Alfredo Bryce Echenique, in the script of the same name.

This thesis also thinks over the relation between literature and film from the beginning of the invention of the seventh art and the convergences and divergences between both languages, revising the studies and principal theories about this relation. Likewise, being a Peruvian literary work, it deepens in the history of literary adaptations in Peruvian cinema.

Finally, following the theory of literary adaptation, we approach theoretical concepts that let us think in the first creative scopes before going deeper in the dramatic construction and the structure of the main plot, which will let us do the process of final transposition, whose result will be the first version of script which, after many rewritings, will become a film.



## AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mis sinceros agradecimientos a la profesora Eva Valcárcel, por su apoyo y paciencia a través de tantos años.

También, al escritor Alfredo Bryce Echenique, sin cuya autorización para la cesión de derechos de su novela no hubiera sido posible llevar a cabo el proyecto de cine basado en el guion que forma parte de este proyecto de investigación.

Finalmente, a mi familia y a todo el equipo artístico y técnico que hizo realidad la película *Un mundo para Julius* que se grabó en octubre-noviembre del 2019 y se está terminando de post producir en mayo del 2021.



# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN | 21

### **CAPÍTULO 1. La adaptación cinematográfica: estudios y teorías principales. Casos de películas peruanas adaptadas a partir de textos literarios**

#### **Estado de la cuestión | 31**

1.1. Estudios y teorías principales acerca de la adaptación cinematográfica | 33

1.2. Películas peruanas adaptadas. Introducción: el contexto de los inicios del cine peruano | 56

1.2.1. Películas adaptadas de las primeras décadas del siglo XX (años 30-40) | 59

1.2.2. Películas adaptadas a partir de los años 60 hasta el surgimiento de la primera Ley de Cine | 62

1.2.3. Películas adaptadas a partir de la primera Ley de Cine (años 70-80) | 67

1.2.4. Francisco Lombardi: el director con más adaptaciones en la historia del cine peruano | 73

1.2.5. Películas adaptadas a partir del año 2000 hasta el presente. Las adaptaciones en la era digital | 86

### **CAPÍTULO 2. La adaptación cinematográfica de *Un Mundo para Julius*: conceptos teóricos y primeros alcances antes de realizar el proceso de transposición | 95**

2.1. La importancia de *Un Mundo para Julius* en la literatura peruana y la necesidad de convertirla en película | 97

2.2. Teoría de la adaptación literaria | 101

2.2.1. Tipología según la dialéctica fidelidad/creatividad | 102

- 2.2.1.1. El modelo de adaptación de *Un Mundo para Julius* según la dialéctica
  - fidelidad/creatividad: la transposición | 107
- 2.2.2. Tipología según el tipo de relato | 108
  - 2.2.2.1. El modelo de adaptación de *Un Mundo para Julius* según el tipo de relato:
    - divergencia estilística con licencias | 110
  - 2.2.3. Tipología según la extensión | 111
    - 2.2.3.1. El modelo de adaptación de *Un Mundo para Julius* según la extensión:
      - la reducción | 112
- 2.3. Teoría cinematográfica de guion | 113
  - 2.3.1. El conflicto central de la historia | 115
    - 2.3.1.1. El conflicto central en *Un Mundo para Julius* | 116
  - 2.3.2. El modelo narrativo | 117
    - 2.3.2.1. El modelo narrativo en *Un Mundo para Julius* | 1201
  - 2.3.3. El género cinematográfico | 122
    - 2.3.3.1. El género cinematográfico en *Un Mundo para Julius* | 125
  - 2.3.4. Los personajes | 127
    - 2.3.4.1. Los personajes en *Un Mundo para Julius* | 133
- A. Parte I: El palacio original | 154
  - A.1. Personajes principales | 158
  - A.2. Personajes secundarios importantes | 161
  - A.3. Otros personajes secundarios | 133
  - A.4. Extras | 13
- B. Parte II: El colegio | 136
  - B.1. Nuevos personajes secundarios | 136
  - B.2. Otros personajes secundarios | 137



B.3. Extras	137
C. Parte III: Country Club	139
C.1. Nuevos personajes secundarios	139
C.2. Extras	139
D. Parte IV: Los grandes	141
D.1. Nuevos personajes secundarios	141
D.2. Extras	141
E. Parte V: Retornos	144
E.1. Nuevos personajes secundarios.	144
E.2. Extras	144
F. Perfil de personajes principales de <i>Un mundo para Julius</i>	147
F.1. Julius	147
F.2. Vilma	148
F.3. Cinthia	149
F.4. Susan	150
F.5. Juan Lucas	151
F.6. Santiago	151
F.7. Bobby	152
F.8. La servidumbre de la casa-palacio de Julius (Celso, Daniel, Carlos, Bertha, Arminda, Nilda, Anatolio)	152
F.9. Los amigos del colegio de Julius	153
2.3.5. El punto de vista y el narrador	153
2.3.5.1. El punto de vista y el narrador en <i>Un Mundo para Julius</i>	157
2.3.6. Esquema básico del proceso de creación de un guion cinematográfico (del tratamiento a la primera versión de guion)	160

**CAPÍTULO 3. La construcción dramática y la estructura de la trama principal. El proceso de transposición cinematográfica: de la novela al guion (inicio, primer nudo, acontecimientos, segundo nudo y final) | 165**

3.1. La construcción dramática y la estructura de la trama principal: teoría de guion | 167

3.2. La construcción dramática y la estructura de la trama principal en *Un Mundo para Julius*. | 174

3.2.1. El inicio | 174

3.2.2. El primer nudo de la trama: el descubrimiento de la sección servidumbre y la caja de los amigos de Huarcocondo | 186

3.2.3. Otros *acontecimientos* de la novela antes de llegar al segundo nudo | 191

3.2.3.1. Acontecimiento 1: La muerte de Bertha | 192

3.2.3.2. Acontecimiento 2: La muerte de Cinthia | 198

3.2.3.3. Acontecimiento 3: La violación de Vilma | 202

3.2.3.4. Acontecimiento 4: El descubrimiento de cómo vive Arminda | 213

3.2.3.5. Acontecimiento 5: La muerte de Arminda | 224

3.2.4. El segundo nudo de la trama: el descubrimiento del destino de Vilma | 224

3.2.5. El final | 253

**CAPÍTULO 4. Proceso de transposición completo: la primera versión de guion de *Un Mundo para Julius* | 241**

**CAPÍTULO 5. Conclusiones | 325**

**CAPÍTULO 6. Bibliografía | 341**

**COLOFÓN** | 351

**ANEXO 1: Tratamiento narrativo** | 353

**ANEXO 2: Última versión de guion** (enero 2019)| 381



# INTRODUCCIÓN

Esta investigación parte de una necesidad de explicarnos y explicarles a otros cómo es que se da el proceso creativo de un guion que parte de un texto literario. Es una tesis teórico-práctica, un trabajo de investigación que parte de un proceso creativo literario-cinematográfico, porque al realizar la transposición de la novela al cine, se trabaja en ambos registros: se piensa, como escritores, en ambos procesos.

En el caso de esta investigación, se trata de explicar cómo es que llegamos a la primera versión de guion basado en la novela *Un Mundo para Julius*, de Alfredo Bryce Echenique. En el capítulo 4 de esta investigación que trata de explicar el proceso, se encuentra esta versión que escribimos después de múltiples decisiones creativas, a través de un proceso de selección que nos tomó mucho tiempo, conservando finalmente los episodios de la novela que nos parecieron, en este primer momento de la escritura filmica, los más relevantes para empezar a trabajar. Porque es importante decir que una primera versión de guion es el inicio de todo un posterior trabajo cinematográfico de reescritura y luego de realización cinematográfica.

Son muchas las versiones de guion que hay que escribir hasta llegar a la definitiva, justo antes del rodaje. Los guiones son textos que van siempre mutando, incluso mutan en el mismo rodaje de la película, para finalmente desaparecer cuando la película ya ha sido rodada. En los anexos al final de esta tesis se encuentra la última versión de guion, ya muy cercana al rodaje. No hubiéramos podido llegar a esta última versión sin haber realizado el primer proceso de transposición que se dio en la primera versión de guion. Es sobre ella que

se empieza a transformar y convertir el guion en un texto cada vez más cinematográfico y menos literario.

Los guiones son textos que realmente nunca se terminan de escribir, pero es obligatorio para el guionista llegar al rodaje con una versión lo más afinada posible, versión que siempre cambiará cuando los actores le empiezan a dar una vida real, sobre todo a nivel de diálogos, y también por problemas de producción, muchas veces sacrificando escenas enteras. Tal como el guionista Jean-Claude Carrière (1998) muy lúcidamente lo expone en su libro *Práctica del guion Cinematográfico*:

[...] el guion es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa. Cuando la película existe, de la oruga solo queda una piel seca, inútil ya, estrictamente destinada al polvo. [...] Y, sin embargo, el guion no es una simple redacción literaria, un intervalo inconsciente, casi abortado, un instrumento de paso, un fragmento de literatura que hay que transformar enseguida en un momento de cine. Un guion es ya la película. (pp. 13-14)

Sean cuales sean los cambios que podrían generarse en el guion desde una primera versión hasta el final de un rodaje, las sub-siguientes versiones de guion después de la primera ya serán un proceso más sencillo, ya que se partirá de este material que pasó por un primer proceso de selección y no ya del corpus original de casi 600 páginas que es, en este caso, la novela de Alfredo Bryce Echenique. Por eso, esta primera versión es un punto de partida de un proyecto cinematográfico de largo aliento, además de ser objeto de investigación en esta tesis.

## **Motivos del estudio, objetivos y metodología**

Esta investigación y el proceso creativo que va de la mano de ella también parten de un interés personal por comprender el proceso de creación en la literatura comparado con aquel del cine. Cuando empezamos a escribir, hace muchos años, primero literatura y luego guiones para cine, nos dimos cuenta de que gran parte de la teoría que explica estos procesos a veces solo explica la superficie de lo que supone un trabajo creativo, que va más allá muchas veces de lo racionalmente explicable: la creación toca fibras emocionales, heridas no sanadas, lugares de nuestro cerebro que no sabíamos que existían; también se mezclan en el proceso nuestras vivencias, nuestros recuerdos, nuestros conocimientos de la vida en general, nuestras lecturas y las películas que hemos visto a lo largo de toda nuestra vida, la música que nos gusta, un cuadro o fotografía que hemos visto alguna vez, además del material literario que tenemos frente a nosotros a ser transformado para cine. El proceso de transposición cinematográfica es entonces algo más complejo de lo que se supone cuando lo llevamos a la práctica. Sobre todo, es un proceso en el cual rara vez se piensa en la teoría, el trabajo creativo está muy lejos de realizarse a través de ella, pero para llegar a esta situación, a este “estado de creación”, hay que haber tenido contacto con la teoría anteriormente, sobre todo, la cinematográfica.

Por eso, no hemos querido solo enfrentarnos a la comprensión e investigación teórica acerca del tema de adaptación o transposición cinematográfica, sino que hemos llevado la teoría a la práctica y así es posible entender mejor lo que suponen ambos procesos de creación. La adaptación de una novela en guion supone no solo creación sino esta transposición de la que venimos hablando desde un inicio, transposición porque se da una transfiguración de contenidos, de categorías temporales, de procesos estilísticos, que le dan

significación y sentido a la obra original y, a través de este proceso, el guion también deberá tener una significación y un sentido, que puede ser el mismo de la obra original, pero también se da la posibilidad de darle una lectura nueva, que no cause un desequilibrio con la obra original. De esta autenticidad de la película en comparación con la novela original hablaremos más adelante, tomando ya como referencia el mismo guion y todo el proceso creativo realizado.

Esta última idea de la autenticidad o legitimidad de la adaptación es de alguna manera un dilema moral al enfrentarnos al proceso creativo. Es el dilema al que tienen que enfrentarse todos los guionistas que alguna vez han pasado por el proceso de adaptar una novela al cine. Creemos que para resolver este dilema lo primero que hay que pensar es en la importancia de la novela *Un Mundo para Julius* y la necesidad de convertirla en película, más allá de un capricho creativo o una investigación filológica. Y aquí nos enfrentamos a los temas que se desprenden de ella y que la hacen una novela completamente vigente en el Perú en nuestros tiempos, a pesar de que la acción de la novela se desarrolla en los años 40 y 50.

*Un Mundo para Julius* es una novela en la que se expone, a través de la pérdida de inocencia de un niño de clase alta de la Lima de los años 40 y 50, una realidad de discriminación, injusticia y racismo que caracterizaba a la sociedad peruana en aquella época y que la sigue caracterizando hasta nuestros tiempos, muy lamentablemente. Por eso la vigencia de la novela, por eso la necesidad de llevarla al cine y acercarla a las personas que no la han leído aún y refrescarle el tema a quienes sí la leyeron en su momento. Recordemos que el cine es un medio masivo de comunicación y que puede ejercer mucha influencia sobre las personas, mucho más que la literatura, sobre todo en países donde lee muy poca gente, tal



como es el caso de un país como el Perú. André Bazin, en su libro *¿Qué es el cine*, plantea una interesante reflexión en torno a esta idea:

Por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar el original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el filme, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura. (Bazin, 2008, p. 113)

Por eso, el escribir este guion que tiene como fin el ser llevado al cine en un futuro cercano, ha sido una necesidad y un reto, sobre todo tomando en cuenta que hasta el momento ha habido varios intentos de realizar esta película, pero los proyectos se han quedado siempre en el camino, o bien con guiones sin terminar (debido a la complejidad narrativa y la longitud de la novela) o bien sin la posibilidad de producirla, al ser una historia de época y por lo tanto una película que necesita de mucho dinero para ser producida.

Leímos *Un Mundo para Julius* empezando la adolescencia y fue la primera novela adulta que nos impresionó y dolió. Creo que fue la primera vez que nos dolió el Perú, si es que esto es posible. Asociamos lo que pasaba en el Perú en ese momento, aquellos oscuros años ochenta de Sendero Luminoso y la guerra interna, con lo que relataba Bryce en aquella novela tan triste y tierna. Fue la primera vez que pensamos en la desigualdad y el racismo del Perú con más lucidez. También pensamos que alguien debería hacer una película basada en aquella novela y nos la imaginamos a modo de film en un imaginario “palacio original” de Julius. Ahora, a través de esta investigación y el guion que la acompaña (en su primera y última versión), podemos darnos cuenta de que la necesidad de trabajar con esta novela estuvo con nosotros desde el final de la infancia, cuando también empezamos a perder la

inocencia como Julius y éramos unos niños, al igual que él, “llenecitos de preguntas” acerca de nuestro país.

La escritura sana y ayuda a comprender. Esta investigación, al estar unida a un proceso creativo largo y complejo, puede ayudar a terminar de resolver estas preguntas que nos acompañan desde los años 80. La novela *Un Mundo para Julius*, de ser llevada al cine, puede ser una vía de vernos y pensarnos una vez más como peruanos. Solo pensándonos como peruanos es que podemos llegar alguna vez a encontrar soluciones como país. Una investigación filológica puede ayudar también a reflexionar acerca de conflictos no resueltos, si es que la acercamos a la gente.

No solo está la necesidad de llevar esta novela al cine en un plano personal y de deuda con nuestro país. También está el descubrimiento, luego de conocer la teoría cinematográfica y aquella de la adaptación, de que esta novela es una obra literaria que cumple con varias características para ser adaptada, a pesar del susto inicial al tomar conciencia de la longitud de la misma. Hay diversos elementos que hacen que esta novela sea muy visual, a pesar de su complejidad narrativa. La oralidad de Bryce en su escritura es uno de los elementos fundamentales de esta naturaleza visual que se desprende de ella. Y esta naturaleza visual es la que nos sirve al momento de adaptarla a un texto cinematográfico.

Gran parte de esta investigación consta, entonces, en explicar cómo es que se ha dado el proceso de adaptación, por qué hemos elegido los episodios de la novela que han sido transpuestos al guion, por qué hemos elegido la forma en cuestión, por qué no hemos incluido otros elementos o sucesos que parecen importantes en la novela. Básicamente, la investigación tratará de explicar todo el proceso de selección, condensación, supresión y

unificación que se han dado durante la transposición. Y para explicar todo ello, hemos de analizar la novela y el guion, el *qué* y el *cómo* de ambas, que se subdivide a su vez en varios elementos y componentes que fueron considerados al momento de realizar la transposición. Solo aquellos elementos de la historia y el discurso de la novela original que han podido ser transformados en lenguaje cinematográfico son los que han sido llevados al guion, los que podrían llamarse “elementos cinematográficos” de la novela.

La narrativa de Bryce nos hace normalmente *ver lo que leemos*, lo cual supone una dinámica de las imágenes en su escritura, una presencia de modelos filmicos que han ayudado a realizar la transposición. Pero, asimismo, puede que en la novela haya un narrador o varios, que los puntos de vista sean múltiples. Al ser *Un Mundo para Julius* una *novela total*, el asunto se complejiza aún más, ya que su naturaleza es omniabarcante. Esto tiene como consecuencia que la novela, a pesar de ser solo aparentemente la descripción de la infancia de un niño, se ramifique en pequeños conflictos, o sub-tramas, acompañados a su vez de muchos personajes. Todo esto complejiza mucho la transposición.

El objetivo principal de esta tesis, entonces, es analizar los componentes y elementos narrativos de la novela, a fin de explicar por qué se eligieron aquellos que llegaron a la primera versión de guion, al ser los más adecuados al momento de realizar la adaptación. Todo esto tomando en consideración el factor más importante al momento de entrar en el terreno del cine: *el tiempo*. Una novela de casi 600 páginas da para una mini serie de varios capítulos, pero se trata de reducir esta historia a una hora y media o dos horas de película, sin perder la esencia de la historia, eso que algunos teóricos han llamado el “espíritu” del autor (término con el que no todos están de acuerdo), tratando a su vez de darle una lectura desde la actualidad.

La metodología utilizada en esta investigación es teórico-práctica, ya que vamos a tratar de comprender el proceso de adaptación o transposición de una novela no solo investigando la teoría de la adaptación, sino también, llevándola a la práctica escribiendo el guion basado en la novela en cuestión y, posteriormente, llevando este guion a la pantalla. Vamos a tratar de comprender la teoría mediante la creación artística y, de alguna manera, la investigación también tendrá un carácter multidisciplinario, uniendo la literatura con el cine más allá de la teoría con la que se suelen abordar la mayoría de estas investigaciones. En este caso, se hará una película que partirá de una investigación filológica, lo cual supone algo nuevo, y tendrá, finalmente, una naturaleza pedagógica que pueda ayudar en un futuro a entender mejor los procesos teóricos y creativos detrás una película basada en un texto literario.

José Luis Sánchez Noriega, en su libro *De la Literatura al Cine*, nos habla de la fidelidad a la novela original de la siguiente manera, ideas que nos resultaron pertinentes para empezar a realizar el proceso de adaptación:

[...] el cineasta no puede elaborar un guion sobre una obra que admira para eliminar aquellos elementos por los que precisamente esa obra le resulta valiosa. En este sentido, la fidelidad viene exigida por la calidad de una obra literaria reconocida como obra maestra por el autor cinematográfico, quien, con un mínimo de coherencia, ha de aceptarla como es. (Sánchez Noriega, 2004, p. 55)

El ser “fiel” al texto literario no es garantía de un buen guion (siendo la “fidelidad” otro concepto problemático entre los teóricos), como ha sido demostrado a través de múltiples adaptaciones, pero pensamos que es bueno recordar siempre la intención original del autor, la herida inicial que lo llevó a Bryce a escribir *Un Mundo para Julius*, que en este caso es la misma que nos ha llevado a adaptarlo. A Bryce le dolía el Perú y por eso escribió esta primera novela. Muchos años después, también nos dolía el Perú por las mismas razones y

por eso queríamos ver esta novela en una pantalla de cine. Más allá de todo el proceso de transposición, tomando en cuenta todos los elementos a considerar al momento de trabajar en la escritura del guion, creemos que en el caso de esta adaptación hay que recordar esta intención inicial cada vez que se toma una decisión creativa.

Así, empujados o inspirados por esta intención inicial, por esta herida que nos anima a escribir, es como llegamos a la primera versión de guion (y posteriormente a la última), lo que será analizado en esta tesis, proceso que explicaremos en las páginas siguientes de forma detallada y con el fin de que los lectores reflexionen acerca de todas las implicancias detrás del proceso de transposición cinematográfica de una novela al cine.

También acompaña a este tesis el producto final de esta investigación, la película en su última etapa de post producción.



## **CAPÍTULO 1**

### **LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA: ESTUDIOS Y TEORÍAS PRINCIPALES. CASOS DE PELÍCULAS PERUANAS ADAPTADAS A PARTIR DE TEXTOS LITERARIOS. ESTADO DE LA CUESTIÓN**





## **1.1. Estudios y teorías principales acerca de la adaptación cinematográfica**

Cuando se habla de adaptación cinematográfica pensamos inmediatamente en novelas y cuentos que luego se han convertido en películas. Lo cierto es que también se han adaptado muchas obras de teatro, poemas, óperas, canciones y, más recientemente, también se han adaptado cómics y novelas gráficas. La adaptación cinematográfica se ha alimentado principalmente, entonces, de todo tipo de textos literarios, pero también de textos de diferente naturaleza. Eso sí, en casi todos los casos, el cine siempre ha recurrido a la adaptación para contar historias que antes ya se han contado a través de otro medio y que por su éxito, su popularidad o bien por sus características particulares que permiten imaginar una película, el cineasta decidió llevarla al cine y así hacerla más universal.

No todas las adaptaciones han partido de textos literarios reconocidos, muchos cuentos y novelas fueron recién conocidos a partir de la película. Pero lo cierto es que la gran mayoría de adaptaciones al inicio de la historia del cine han sido clásicos de la literatura que han marcado a lectores de diferentes generaciones.

Si se revisan las cinematografías de casi todos los países que desarrollaron el invento de los hermanos Lumière y empezaron a contar tempranamente historias para la pantalla, podemos ver que ha habido siempre un diálogo entre la literatura y el cine. Por ejemplo, en 1908, la productora Pathé, en Francia, trató de hacer del cine un medio artístico y no simplemente un entretenimiento de feria y fundó la sociedad SCAGL (Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras) y, luego, la Film d'Art. El objetivo de ello

fue contratar escritores y dramaturgos conocidos, además de actores de la Comédie Française y músicos reconocidos, para poder hacer películas basadas en hechos históricos, en obras inspiradas o bien adaptadas de textos de Alejandro Dumas, Walter Scott o Víctor Hugo, además de textos clásicos grecolatinos. En Estados Unidos sucedió algo parecido, se creó en 1912 la productora Famous Players con igual objetivo que los franceses. Lo mismo ocurrió en otros países, tales como Dinamarca, Alemania e Italia. En Italia, específicamente, la Film d'Arte realizó varias adaptaciones de Shakespeare, de obras inspiradas en la antigüedad clásica y en óperas. (Sánchez Noriega, 2004)

Sin embargo, el problema de estos primeros años en el cine y de estas adaptaciones fue que casi todas las películas salían muy acartonadas y además eran películas muy caras. Pero, a pesar de ello y tal como lo establece Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine*:

En todo caso, hay que valorar la labor cultural que realiza el cine en la sociedad de principios de siglo, mayoritariamente analfabeta, aun cuando su pretensión inicial fuera la dignificación artística del nuevo medio y la conquista del público burgués. (Sánchez Noriega, 2004, p. 33)

Es decir, gracias al cine y a pesar de su acartonamiento inicial, no se puede negar que estas primeras películas adaptadas hicieron que muchas personas que no leían tuvieran la curiosidad por conocer el texto original de donde se había inspirado la película que habían visto. Muchos clásicos de la literatura fueron reeditados en estos primeros años del cine llevados a la fama por las películas. (Sánchez Noriega, 2004)

Pero vayamos a los primeros estudios y teorías en torno a esta problemática relación entre la literatura y el cine. He puesto como cita inicial de esta tesis una afirmación del cineasta francés François Truffaut, padre de la Nueva Ola Francesa y además guionista y

director de varias películas adaptadas, en la cual él dice que “[...] el problema de la adaptación es un falso problema”, cita recogida del libro *El placer de la mirada* (Truffaut, 2002, p.275). Luego de haber tenido la experiencia de hacer una adaptación y al leer muchas teorías en torno a esta supuesta difícil relación, pienso que Truffaut tenía razón al afirmar esto. Puede ser problemático y difícil *escribir* un largometraje basado en una novela tan larga, pero la relación entre la literatura y el cine no es realmente problemática, a pesar de las teorías que han sugerido lo contrario. Esta relación ha provocado discusiones de teóricos durante décadas y es recién en los últimos años que la supuesta superioridad de la literatura sobre el cine y el desdén hacia el séptimo arte o bien la supuesta “pureza” de la literatura y “bajeza” del cine, origen de casi todos los desencuentros, ha dejado de ser la idea central de los estudios, sobre todo ahora que estamos en un mundo profundamente audiovisual. Pero es interesante descubrir la razón detrás de las opiniones negativas en torno a muchas adaptaciones, que van mucho más allá de lo que uno pudiera haber imaginado. Los estudios en torno a esta problemática abren un horizonte de explicaciones acerca de nuestra cultura que respeta desde hace siglos la “palabra” y duda siempre de la “imagen”. Además, están todos los prejuicios e ideas acerca de lo que se considera “alta cultura” versus “baja cultura”. En el mundo actual, en el cual la mayoría de los jóvenes han perdido el gusto por la lectura y viven atados a aparatos tecnológicos, a los videos de corta duración y a las imágenes en todas sus formas, todas estas ideas de inicios del siglo XX y que han prevalecido hasta la mitad de siglo, aproximadamente, tienen necesariamente que actualizarse. Retomando las ideas expuestas por André Bazin en su libro *¿Qué es el cine?* (citado en la introducción de esta investigación), puede que una adaptación de cine lleve a la gente finalmente a leer el libro que jamás hubiera leído sin la existencia de la película y esto será un terreno ganado para la literatura. (Bazin, 2008)

Una de las tantas estudiosas del tema en cuestión, Carmen Peña Ardid, en su libro *Literatura y Cine*, empieza describiendo esta tradición de relaciones conflictivas de la siguiente manera:

La historia de las relaciones entre el cine y la literatura se nos muestra hoy tan compleja y variada como conflictiva. Ciertamente pueden detectarse numerosos contactos, préstamos o paralelismos, pero no es menos evidente el clima de malentendidos y mutuos prejuicios en el que han vivido ambos medios a lo largo de una coexistencia no siempre pacífica ni igualitaria. Esta situación lastró, de hecho, no pocos estudios de orden comparatista, que contribuyeron con frecuencia a instaurar jerarquías y rivalidades entre el arte filmico y el literario, ya que se aplicaron a la búsqueda de *límites expresivos* – más aparentes que reales – y a definir lo que cada sistema artístico podía o no podía “significar”, quedando el cine muy por debajo de la literatura, cuando no bajo su tutela. (Peña Ardid, 1996, p. 21)

Peña Ardid afirma en su libro que gran parte de las posturas de la primera mitad del siglo XX ya han sido superadas y pasa luego a examinar el encuentro cine-literatura desde los puntos en los que se ha dado tradicionalmente el conflicto. Afirma que “el problema” de la adaptación ha generado una extensa bibliografía donde abundan los análisis en los cuales la intención siempre fue *confirmar* la inferioridad divulgadora y reduccionista de los films creados a partir de textos literarios. Pero, claro está, que el paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no solo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen. (Peña Ardid, 1996)

Peña Ardid menciona a André Bazin como uno de los primeros en pensar que existía un falso “dilema moral de legitimidad” en las adaptaciones. Bazin, en sus dos ensayos “*Le Journal d’un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson” (1951) y “Pour un

cinema impur” (1958) habla de los beneficios para el cine de la imitación de las artes adultas como la literatura, además de afirmar que se estaba dando una evolución de las adaptaciones en el cine, que de ser esas primeras películas donde solo se habían tomado prestado personajes y temas, se estaban convirtiendo en películas acertadas, donde había mayor “fidelidad”, lo que por consiguiente era un signo de madurez del cine. Adaptar no es traicionar, sino respetar, afirma Bazin. Estas entre otras afirmaciones hechas por Bazin, dan un giro en las discusiones en torno a las adaptaciones, ocupadas en ver si era conveniente o no mantener esa “fidelidad” al libro original o si el cineasta podía permitirse “traicionarlo”. Peña Ardid se pregunta entonces qué significa adaptar siendo “fiel”: ¿se trata de fidelidad al “espíritu”, a la estructura, a su “ritmo interno”? Afirma luego que los estudios de Pio Baldelli, quien realiza un análisis comparado de obras individuales, puede tener sentido en este contexto, pero más aún los de estudiosos como George Bluestone, quien ahonda más en las diferencias fundamentales entre novela y film, localizables en la distancia que separa la “imagen visual” de la “imagen mental”. (Peña Ardid, 1996)

Sergio Wolf, en su libro *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, empieza hablando de otra problemática, la del uso del término “adaptación”, que tiene una implicancia material, porque se trataría de una adecuación de formatos. Por eso, él prefiere usar el término “transposición”, “[...] porque designa la idea de traslado pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema”. (Wolf, 2001, p. 16)

Wolf menciona a David W. Griffith, importante cineasta de la etapa muda en Estados Unidos, que fue pionero en expresar ideas en torno a la relación entre el cine y la literatura, aparte de haber desarrollado el lenguaje cinematográfico con sus descubrimientos en el campo del montaje y los tipos de planos que utilizaba en sus películas, inspirado en la

literatura de Charles Dickens. Griffith quiso sustituir los procedimientos que usaba Dickens en sus novelas por los de la cámara de cine y fue así que incluyó en sus películas, por ejemplo, el montaje paralelo, que antes era inexistente. Wolf también menciona que acerca de esta relación tan temprana entre ambos lenguajes escribe otro cineasta importantísimo de inicios de siglo XX, el ruso Serguei Eisenstein, cuyo texto *Cinematismo* empieza con la discusión del problema de la especificidad literaria y la cinematográfica, para luego seguir con el tema de las equivalencias entre ambas disciplinas, analizando el “caso Dickens-Griffith”. Al mismo tiempo que pensaba las equivalencias, Griffith ya consideraba la literatura como material de cine. (Wolf, 2001)

Wolf considera que hay textos insustituibles e iluminatorios en torno al tema de la interpretación, que pueden ayudar a reflexionar en torno a esta relación entre disciplinas, tales como *La imagen movimiento* o *La imagen tiempo*, de Gilles Deleuze, *El monolingüismo del otro*, de Jacques Derrida, *La estética geopolítica*, de Fredric Jameson, *Contra la interpretación*, de Susan Sontag, pero afirma que sobre todo los siguientes ensayos abordan más el tema específico de la transposición: *De las alegorías a las novelas*, de Jorge Luis Borges, el mencionado *Cine y Literatura*, de Serguei Eisenstein, *Book and Film*, de Marguerite Duras, *A favor de un cine impuro*, de André Bazin, para luego afirmar que lo importante es siempre examinar el tipo de vínculos que se establecen entre las dos disciplinas despojándolas de atributos positivos o negativos:

Y una primera condición esencial quizás sea comprender que el único modo de pensar la literatura y el cine es despojándolos de toda atribución positiva o negativa, extirpar la discusión de toda jerarquización entre origen y decadencia. Precisamente, esta distinción entre origen y decadencia es la que termina conduciendo a pensar la transposición a partir de la idea de que es igual a una traducción, o de que es igual a una traición. (Wolf, 2001, p. 29)

Otro estudioso de la materia que tampoco está de acuerdo en usar el término *adaptación* es el profesor José María Paz Gago, quien en su ensayo *Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual* afirma que hay que analizar el texto filmico y el texto novelístico de manera independiente, de acuerdo con sus respectivos sistemas semióticos de expresión, como obras de arte autónomas entre las que no existe relación ni de jerarquía ni de dependencia, como parece implicar el término de *adaptación*, que él también piensa que debe ser reemplazado. (Paz Gago, 2004)

Paz Gago retoma el problema inicial de las relaciones entre la literatura y el cine, confirmando una vez más esta subordinación del cine ante la literatura que originó todos los conflictos de las teorías y estudios posteriores:

La literatura comparada clásica se resistió a considerar como objeto de sus investigaciones las relaciones entre literatura y cine. El cine sería un arte nuevo, popular y masivo, tecnificado e industrializado, y por tanto poco prestigioso al lado de sistemas de expresión artística de tanta raigambre y nobleza como la literatura, de la que además intentaría aprovecharse este arte inmaduro y artificial para obtener lustre e historias que contar. Ni la historia literaria, ni la crítica ni la misma literatura comparada dieron la relevancia necesaria a las relaciones del cine con la literatura. (Paz Gago, 2004, p. 200)

Paz Gago afirma luego que no solo en la primera mitad del siglo XX se dio esta subordinación de una disciplina bajo la otra, sino que incluso a finales de los años sesenta persistía esta terquedad de algunos comparatistas en darle la espalda al cine. Pero es especialmente entre los académicos americanos donde se da la renovación y la literatura comparada al fin toma un giro. Se trata ante todo de una renovación epistemológica y

metodológica, no solo en el terreno general del comparatismo, sino especialmente en el terreno de la convergencia discursiva literaria y cinematográfica,

[...] cuyo estudio se ha limitado tantas veces a los enfoques temáticos y argumentales, ideológicos y espirituales, cuando no a las clasificaciones, enumeraciones y taxonomías varias o a los juicios de valor sobre la aconsejable fidelidad y la execrable infidelidad de la adaptación al modelo literario o a sus tantas veces mentado espíritu, como si de un matrimonio o un voto religioso se tratase. (Paz Gago, 2004, p. 202)

Paz Gago después establece que la necesaria renovación se da desde corrientes como la Semiótica literaria y fílmica, la Hermenéutica fenomenológica, la Pragmática de la literatura y las Teorías de la recepción, la Teoría de los polisistemas o la Ciencia empírica de la literatura. Algunos comparatistas que propugnan estas nuevas ideas son Jorge Urrutia, Jeanne- Marie Clerc, Darío Villanueva, Steven Totosy de Zepetnek. Es la Semiótica, y en especial la Semiótica narrativa o Narratología, la que contribuyó a describir el funcionamiento comunicativo y narrativo del cine. Casi todos los manuales sobre análisis textual fílmico que aparecieron a partir de los años 80 (como los de Aumont y Marie, Casetti y Chio, Carmona, González Requena) coinciden en tomar como fundamento teórico la semiótica textual, remontándose al postulado de Christian Metz, según el cual el verdadero estudio del sentido del film debe necesariamente suponer el estudio de la forma de su contenido. Todo lo que viene a continuación, las perspectivas más recientes de la Semiótica del cine, son llamadas por Paz Gago como de segunda generación. (Paz Gago, 2004)

Peña Ardid también hace una revisión histórica del desarrollo de los estudios de literatura y cine. Ella relata que después de la Segunda Guerra Mundial, la emergente teoría cinematográfica realista, asentada en la tradición del documental, busca de nuevo “el



específico filmico” en las bases fotográficas del cine y en su capacidad para reproducir lo real. Como ya hemos visto, André Bazin, que estaba entre los representantes de esa línea teórica, no veía problemas en la unión de cine y literatura a través de las “adaptaciones”, pero otros sí la condenaron, tales como el escritor y teórico alemán S. Kracauer y el célebre guionista del Neorrealismo italiano, Cesare Zavattini, por criterios artísticos e ideológicos. Repudiaron lo que ellos consideraban “cine literario”. Muchos estudiosos también piensan que el repudio hacia el cine desde el sector literario se dio porque pensaban que a partir de la aparición del cine la gente satisfaría sus necesidades de ficción a través del cine y ya no tanto a través de la literatura. (Peña Ardid, 1996)

¿Quiénes del ámbito literario sí celebraron el cine con gran entusiasmo desde el inicio? Los poetas y escritores de la vanguardia. Ellos nunca vieron al cine como una competencia, ya que consideraban que “el nuevo arte” no entraba en competencia ni con sus medios de expresión ni con su público. El poeta Guillaume Apollinaire dijo que “Méliès y yo efectuamos aproximadamente la misma labor: encantamos la materia”. (Peña Ardid, 1996, p. 33). En el caso de los surrealistas, ellos vieron en el cine una extraordinaria vía de expresar el mundo onírico. “Un perro andaluz” de Luis Buñuel, película basada en sueños de él y Salvador Dalí, fue la primera película surrealista de la historia del cine y fue apoyada por todo el grupo de surrealistas encabezados por André Breton.

Peña Ardid también menciona a Eisenstein como el primero en descubrir equivalencias estructurales entre el cine y otras formas artísticas que implicaban de modo especial a la literatura. En su ensayo “Dickens, Griffith y el cine actual” (1944) el cineasta ruso expresó lúcidamente lo siguiente:

Permitamos que Dickens y toda la fila ancestral, yendo hasta los griegos y Shakespeare, nos recuerden que tanto Griffith como nuestro cine provienen no solo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme culto pasado [...]. Que sea este pasado un reproche para los insensatos que han mostrado arrogancia en relación con la literatura, la que ha contribuido tanto a este arte aparentemente sin precedentes [...]. (Peña Ardid, 1996, p. 71)

Como bien lo señala Peña Ardid, nadie como Eisenstein comprendió mejor esa “genealogía culterana” que Román Gubern atribuía al cine. Tampoco ningún estudioso del arte cinematográfico de la primera época admitió en fecha tan temprana las herencias que el cine había recibido de la tradición cultural, de las artes existentes y, sobre todo, de la literatura. Eisenstein se convierte, de esta manera, en un precursor de las teorías del *précinéma* que se difundieron en Francia en los años cincuenta y que pretendían localizar todo tipo de técnicas cinematográficas en obras literarias anteriores a la aparición del cine. Estas teorías del *précinéma* fueron desarrolladas, principalmente, por Étienne Fuzellier, Henri Agel y Paul Léglise. (Peña Ardid, 1996)

Léglise presenta en el Congreso de Filmología celebrado en París en 1955 un análisis en el que toma como ejemplo el primer canto de la Eneida e indica los movimientos de cámara y encuadres que hay en relato, entre otros textos literarios en los que se puede rastrear este “lenguaje cinematográfico” antes de que existiera el cine. Este carácter “precinematográfico” ha sido analizado posteriormente por varios otros autores, tales como Umberto Eco o Zamora Vicente, que han encontrado procedimientos cinematográficos en autores como Tirso de Molina, entre otros. Todas estas convergencias entre el lenguaje literario y el lenguaje filmico nos pueden llevar a asegurar una inevitable influencia de la literatura en el cine del siglo XX y tal como lo establece Sánchez Noriega:

[...] no se puede ignorar que, en el fondo, esta aproximación del *précinéma* resultaba coincidente con la tesis de Eisenstein de que el cine debe buena parte de sus procedimientos narrativos a la gran novela de Dickens, Tolstoi, Flaubert o Zola. (Sánchez Noriega, 2004, p. 34)

Existe una transformación de todo esto al final de la etapa clásica del cine, es decir en los años 60, cuando empieza el cine moderno y aparecen nuevas maneras de contar las historias para la gran pantalla. El cine moderno rompe con las estructuras anteriores, hay más libertad narrativa, los puntos de vista pueden ser confusos, los héroes son también diferentes, los finales son abiertos. Esto hizo que el cine se vuelva cada vez más hacia sí mismo, que fuera cada vez más audiovisual y menos literario, pero, al mismo tiempo, es un hecho que esta transformación en el cine también incentivó nuevas búsquedas de lenguaje y estructura en la literatura, siendo esta vez el cine el que ejercía influencia sobre la literatura de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. En el presente, se podría incluso hablar de una influencia en la literatura y el cine del lenguaje de los nuevos medios asociados a la tecnología, continuando con el proceso de convergencias y diálogos entre lenguajes a través del tiempo.

Bárbara Zecchi, en la introducción al libro *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, del cual es editora, empieza reflexionando acerca del término “adaptar”, verbo que denota un cambio de estado, una metonimia que implica un desplazamiento espacial o temporal. Este desplazamiento sugiere un cambio según el cual el objeto adaptado pierde su estatus para adquirir otro, que comporta por definición una mejora. Zecchi afirma luego que la adaptación cinematográfica también se puede definir como un desplazamiento de un medio a otro: el de una historia (en el sentido de Genette) desde el papel al celuloide (o al formato digital actual). No obstante, nos dice, por lo general, la crítica tiende a atribuir a la

“cinematización” connotaciones de inferioridad y, por consecuencia, la relación entre literatura y cine es binaria y jerárquica. (Zecchi, 2012)

[...] la percepción de la adaptación como producto artístico secundario e inferior está evidentemente condicionada por una suerte de desprecio moderno a la mimesis y por una configuración jerarquizada de la cultura. Si, como se ha dicho, la relación entre literatura y cine ha sufrido un proceso de desilusión, propongo con estas páginas un reencantamiento de la adaptación, visto como un fascinante entretejido de intertextualidades y dialogismos, sin implicaciones jerárquicas, más allá de las simples correspondencias entre texto fílmico y su anunciado referente literario. (Zecchi, 2012, pp. 20-21)

Zecchi pasa luego a reflexionar acerca del término “fidelidad”, término que acude a menudo a un sistema semántico cargado de juicios morales y del así llamado “fidelity criticism” que considera que la mejor adaptación es la más fiel al original, citando Zecchi a Robert Stam, otro teórico contemporáneo, quien dice que el concepto de “infidelidad” resuena con un tono victoriano, como si se estuviera cometiendo un sacrilegio contra “la palabra sagrada”. Zecchi pasa luego a exponer su siguiente cuestionamiento en torno a la teoría de la adaptación, que limita a la misma al campo de la literatura. Como ya lo había propuesto Bazin, dicha definición tiene que ampliarse a medios que no pertenecen necesariamente a la esfera literaria. Zecchi también menciona la naturaleza y variaciones de los estudios del “fidelity criticism”, preocupados del *qué* se adapta (Bluestone, 1957); el “auterist approach” del *qué no* se adapta (Horton, 1981; Marcus, 1993); el formalismo del *cómo* se adapta (McFarlane, 1996); la aproximación sociológica, del *dónde* y *para quiénes* se adapta; y, finalmente, hay estudiosos preocupados del *porqué* se sigue adaptando, como Linda Hutcheon en su libro *Theory of adaptation* (2006). Asegura, también, que se ha escrito poco sobre “el porqué y el cómo”, es decir, sobre la ideología de la adaptación (Zecchi, 2012). (Esto último, creo yo, porque la mayoría de teóricos no son guionistas y este sería un

campo a investigar por alguien sobre todo desde el lado creativo. En esta tesis teórico-práctica espero aportar en algo a dilucidar este aspecto).

Zecchi tiene otros intereses de investigación y establece lo siguiente:

[...] más fértil que hablar de fidelidad o que analizar los cambios de un código semiótico a otro, es indagar las razones que condicionan la elección del texto originario – o hypotexto – y el sentido de dichos cambios (formales o diegéticos, en el enunciado o en la fábula, etc.) entre película y referente (literario o no), y analizar el entramado de intertextualidades, teniendo en cuenta los condicionantes ideológicos y el contexto sociohistórico y político en que se produce la “cinematización”. (Zecchi, 2012, pp. 23-24)

Volviendo a los estudios de José María Paz Gago, quien propugna hacer un enfoque comparatista semiótico-textual tomando en cuenta lo que de común hay en la literatura y el cine para, a partir de esa comunidad de rasgos compartidos, analizar sus diferencias y valorarlas objetivamente, sin entrar en bondades o maldades, peores o mejores, propone que el punto de partida será poner en relieve las convergencias entre ambos sistemas de expresión artística y también exponer sus divergencias. (Paz Gago, 2004)

La convergencia que Paz Gago menciona es el “sistema narrativo ficcional”, ya que la novela y el filme tienen en común dos rasgos definitorios esenciales: la narratividad y la ficcionalidad, y entonces estas dos propiedades constituyen la base del estudio comparativo de ambas modalidades expresivas, literaria y cinematográfica. Establece luego que la eterna cuestión de las influencias de la novela sobre el cine primero y del cine sobre la novela después conducen a una hipótesis central:

La narratividad es una propiedad abstracta, única y general, que poseen los diferentes lenguajes, cuyas posibilidades adoptan y adaptan los diversos sistemas

expresivos para narrar historias. Existen una serie de técnicas estructurales, procedimientos y recursos narrativos para contar una historia, y esas estrategias narrativas son utilizadas por los diferentes sistemas de expresión [...]. Las técnicas narrativas son las mismas, las explote la novela o el cine, sistemas ambos de gran eficacia narrativa. De ahí que, según la muy autorizada opinión de Eco (1962, citado en 1970, pp. 196-197), entre la narración verbal y la narración cinematográfica existe no una simple analogía, como se sostiene habitualmente, sino una auténtica *homología estructural*, pues ambas desarrollan de forma idéntica la estructura de la acción en intriga. En ambos casos existe una acción que es estructurada narrativamente, independientemente de que en un caso la acción sea narrada verbalmente y en el otro sea, además, representada visualmente. (Paz Gago, 2004, pp. 207-208)

Paz Gago pasa luego a describir cómo se construye esta narratividad, esta *intriga*, a través de elipsis, tramas paralelas, *flashbacks* (o analepsis en literatura), entre otros recursos que comparten los dos sistemas expresivos. Claramente, la literatura ha experimentado casi todas las posibilidades narrativas antes del origen del cine, que serán luego contagiadas al nuevo arte narrativo. (Paz Gago, 2004)

Luego de la convergencia entre la literatura y el cine, viene la divergencia, que Paz Gago describe como “el sistema semiótico” que ambas utilizan para comunicarse con el receptor (espectador y lector). Los signos empleados en cada sistema son distintos, pero pueden tender a la consecución de efectos significativos comunes. Es aquí que viene la divergencia entre la Semiótica Literaria y la Semiótica Visual. (Paz Gago, 2004)

Paz Gago establece luego que en lo que se refiere a la Semiótica Visual es importante recordar que fue Roman Jakobson, padre de la Poética estructuralista, quien acuñó el término *lenguaje cinematográfico*, ya en el año 1933, y que la primera semiótica fílmica se inspiró en la semiología como teoría lingüística de Saussure, Hjelmslev y Greimas, seguidas

de diversos debates entre Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini, Roland Barthes y Christian Metz, Gianfranco Bettetini y Francesco Casetti, sobre la naturaleza sígnica y lingüística del cine, sobre si se trata de un lenguaje o de una lengua y, en este caso, si posee una sola, dos o hasta tres articulaciones. De todos ellos, será Christian Metz el fundador indiscutible de la Semiótica Visual, quien siguiendo sugerencias de Roland Barthes llega a la conclusión de que este tipo muy complejo de discurso no puede reducirse a las convenciones de una lengua. El cine es un lenguaje, no una lengua, puesto que no podemos considerar las imágenes ni como signos ni como unidades semejantes a las palabras, ni organizarlas de acuerdo a una sintaxis gramatical. Esto fue debatido por varios estudiosos, pero igual fue Metz, quien con sus aciertos y errores inspiró el análisis textual filmico de las siguientes décadas. (Paz Gago, 2004)

Peña Ardid señala que luego de la publicación de su libro *Langage et Cinéma*, Metz tuvo una incursión en el campo de las “transposiciones códicas”, intentando definir qué tipo de figuras significantes podrían pasar de un lenguaje a otro y hasta qué punto sufrirían distorsiones y transformaciones al cambiar las materias de expresión (los lenguajes). Esta orientación Peña Ardid la considera un punto de partida importante para abordar el problema de las posibles correspondencias del cine con la novela, orientación que será luego desarrollada por algunos discípulos de Metz como François Jost o André Gardies en el campo de la narratología. (Peña Ardid, 1996)

Peña Ardid luego afirma que se puede hablar de una auténtica *tradición comparativa* que reflejaría la enorme riqueza de contrastes y paralelismos que ofrecen ambas disciplinas y, a modo de conclusión, establece que existen entonces tres grandes sectores en los que se engloban las teorías de las relaciones “cine/literatura”: los estudios sobre la influencia de la

literatura sobre el cine; los estudios sobre los préstamos de temas y procedimientos cinematográficos recibidos por la literatura; y los estudios sobre la interdependencia literatura-cine. (Peña Ardid, 1996)

Sergio Wolf aporta con más información en torno al tema. Él dice que la idea de la transposición como traición recorre la historia de la literatura y sus conexiones con el mercado, pero también las relaciones de la literatura y el cine en tantos soportes específicos y diferentes. Más aún: la industria del cine estadounidense inventó una categoría de guionista: el *adapter*. La función de esta persona sería la de “adaptador de relatos literarios”. Wolf piensa lo siguiente en torno a este hecho:

Esa pretensión absurda parte de una lógica de mercado que supone que puede existir algo así como un “especialista en transposiciones” – más que *adapter* debiera llamarse *transposer* -, [...] como si no existieran peculiaridades y cercanías de sensibilidad entre ciertos guionistas y ciertos escritores afines a sus preocupaciones. La existencia de un profesional “adaptador” pretende eliminar toda afinidad, reducir su tarea a una función meramente quirúrgica, que se ocupa de intervenir sobre la obra literaria trasladando como sea [...] un texto literario a un guion cinematográfico. Esta función del *adapter* busca confirmar la idea de que el estilo de los guionistas [...] carece por completo de importancia. Viene a decir, una vez más, [...] que un guion es hipótesis, o bien literatura degradada, o provisional, o en tránsito. (Wolf, 2001, p. 33)

Wolf pasa luego a recordar a todos aquellos guionistas que tenían un estilo y personalidad, una clase de escritura que se despliega más allá, tales como David Mamet, Curt Siodmak, Rafael Azcona, Harold Pinter, Don Stewart, Robert Bolt, Ben Hecht, Richard Matheson o escritores-guionistas como Jorge Luis Borges, William Faulkner, Marguerite Duras, Paul Auster, o poetas-guionistas como Pier Paolo Pasolini y Jean Cocteau. (Wolf, 2001) A esta lista podría agregar a Tonino Guerra, Ennio Flaiano, Jean-Claude Carrière,



Woody Allen, Víctor Erice, entre tantos otros grandes escritores de películas de la historia del cine.

Otra idea que Wolf plantea en su libro es que lo que tienen en común y en lo que difieren la literatura y el cine conduce a la noción de “especificidad”. Es decir, las palabras remiten, representan o reenvían a las cosas, y lo único que *está ahí* son ellas mismas, aunque por su uso puedan conformar cierto sistema específico, metafórico, simbólico; las imágenes y los sonidos, en cambio, *son* las cosas, *esas* cosas, aunque esas cosas representen a otras, o aunque por el tipo de vínculo que mantienen entre sí puedan adquirir un estatuto específico, si se quiere metafórico, simbólico. Por lo tanto, nos dice Wolf, si la discusión se concentrara sobre las palabras confrontadas con las imágenes y los sonidos, sería un dilema absurdo, ya que queda claro que son sistemas disímiles y no análogos. (Wolf, 2001)

Wolf piensa también que una primera gran zona de contacto entre el cine y la literatura es la que se conoce como la de los “contenidos de la historia y sus componentes materiales”. De esta noción de historia se desprende la de estructura narrativa, que han sistematizado el estructuralismo, la semiología, la mitología comparada y todas las corrientes dedicadas al análisis de los problemas de la narración, a partir de la literatura aunque no solamente. Esa zona de rasgos comunes puede notarse en que todas las variantes teóricas sobre el guion cinematográfico trabajan estableciendo un vaivén entre la literatura y el cine. Pero, la noción de historia o fábula implica la noción de personajes, ya que todavía no ha sido posible inventar historias sin ellos, y la tipología de los personajes es consustancial a la de historia. Si hubiera que identificar, entonces, las diferencias entre el cine y la literatura estas no estarían en el concepto de personaje. La única diferencia sería que el personaje en la literatura es creado para ser leído y el del cine es creado para ser visto y oído, perdiéndose en

el camino de la letra a las imágenes y sonidos lo que el lector podía imaginar de este. (Wolf, 2001)

La historia y los personajes, a su vez, terminan por definir la idea de que tanto la narración literaria como la narración cinematográfica construyen mundos autónomos, que han sido creados específicamente para sus propios medios. La idea de mundos autónomos [...] es lo que cierra esta primera zona de los contenidos de la ficción. La otra zona, justamente, es donde se presentan los mayores problemas tanto teóricos como prácticos: los modos de representación de cada medio o formato. (Wolf, 2001, p. 39)

Volviendo al libro de Peña Ardid, ella recuerda en sus estudios que Sklovski y Kate Hamburger veían el cine y la literatura como medios paralelos en su representación de “las acciones de los hombres” y de la “ficción de la vida humana”, por lo tanto se podría considerar a ambos como “discursos figurativos”, a diferencia de la música, por ejemplo, o de un texto sin fábula. Peña Ardid también expone las ideas de Umberto Eco, al igual que Paz Gago, para quien es posible instaurar una *homología estructural* entre cine y narrativa, por el hecho de que los dos “géneros” son “artes de acción” aunque ésta sea “narrada” en la novela y en el cine “representada”. Se pregunta entonces Peña Ardid si la acción “representada” del cine estará más próxima a la ficción dramática que al relato literario. (Peña Ardid, 1996)

Más adelante, ella plantea conceptos interesantes en torno a la comparación de los sistemas narrativos del film y la novela, afirmando lo siguiente:

El film, aunque parezca *mostrar* en presente como el teatro, cuenta una acción ya pasada (recogida en el proceso de filmación) que se reorganiza y reconstruye posteriormente en el montaje. Por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, el film además de *historia* que parece también existir por sí misma, se hace *discurso*,

implica una instancia enunciativa, [...] origen y conductora de la narración, que hace comentarios sobre el mundo representado (la historia) y deja sus huellas en la diégesis filmica. De este modo, la narración cinematográfica acaba construyéndose como un juego de informaciones producidas no sólo por lo que hacen o dicen los personajes, sino, sobre todo, por los cambios constantes del punto de vista de la cámara – “aparato enunciativo” – unas veces identificada con la mirada de un personaje, otras mostrando lo que aparentemente nadie “ve”, salvo el espectador, y en cualquier caso, controlando siempre su mirada y su saber. (Peña Ardid, 1996, pp. 134-135)

Acerca del punto de vista, que de un modo también está relacionado con el concepto de narrador o voz narradora, Peña Ardid establece que el cine se ha aproximado a algunas de las tipologías de la novela, aunque abriéndose a una problemática más compleja, en primer lugar, por su condición audiovisual y, en segundo lugar, por su doble naturaleza narrativa y representativa. El concepto de “punto de vista” en el cine, a diferencia de la novela, tiene al menos un primer sentido no metafórico; antes que nada es, literalmente, un “punto de vista óptico”, es el lugar desde donde se mira con la cámara y se da a ver el objeto, la persona, el lugar que aparece en pantalla. Y es el proceso de montaje donde se reorganizan las distintas ubicaciones de la cámara en la filmación y se construye un punto de vista final que será el que llegará al espectador, con la participación además de audio y música en relación a la imagen. (Peña Ardid, 1996)

Pero el tema del narrador en las películas va más allá, ya que si nos preguntamos quién narra realmente una película, es difícil saberlo, porque una cosa es la voz narradora, otra el punto de vista (que pueden no coincidir) y otro el narrador que lo sabe todo que de alguna manera es el director/a que está atrás de todas estas primeras instancias y que manipula al espectador por donde él/ella quiere que vaya la atención de la película, construyendo así su discurso narrativo. Peña Ardid describe esta problemática de la manera siguiente:

El habitual ocultamiento de la instancia narradora en el film, unido a la ubicuidad de la cámara cinematográfica y el suplemento de saber que ya el sistema del montaje alternado y paralelo de Griffith ofrecía al espectador, ha permitido relacionar este modelo muy común de narración en el cine con la ubicuidad del narrador omnisciente de la novela tradicional que cuenta impersonalmente y combina la visión del personaje desde el exterior y desde el interior. (Peña Ardid, 1996, p. 145)

Luego, afirma que en un sentido estricto, el relato en primera persona del cine solo lo es en la banda de sonido, ya que el personaje-narrador que dice “yo” en el film se transforma en “él” desde el momento en que su relato verbal es sustituido por las imágenes que lo muestran actuando. Es más, si su voz en *off* (que, puntualizo yo, en realidad sería la voz *over*) no las acompaña esporádicamente, llegaremos a olvidar que la historia está contada por y desde el punto de vista de alguien presente en la ficción. Pero, además de esto, el hecho de “ver” desde el exterior al personaje que empieza a relatar su vida implica que él mismo pertenece al discurso de otro narrador. (Peña Ardid, 1996)

En torno a esta problemática teórica de quién narra en una película, Paz Gago ofrece otro concepto muy interesante. Él propone la noción de *cinerrador* como responsable de la enunciación/narración filmica y la describe de la manera siguiente:

Se trata de una entidad textual, ficcional y visual, que debe entenderse en paralelismo con la noción de narrador verbal, pero sin confundirse con ella: el narrador de la novela es una proyección ficcional del autor real, de su voz, integrada en el mundo de la ficción narrativa, mientras que el *cinerrador* es una proyección ficcional del complejo sistema visual y técnico de realización cinematográfica. Puesto que el narrador se define como una voz que cuenta la historia, el *cinerrador* será una mirada sobre la historia contada en la película. [...] es también una entidad ficcional y, en consecuencia, el espectador debe proyectar una personalidad de

ficción para introducirse en el universo de la ficción filmica y percibir el filme con todas sus consecuencias cognitivas, sensoriales y emocionales. (Paz Gago, 2004, p. 219)

Luego, Paz Gago propone que es a partir de las convergencias y divergencias que puede abordarse el sistema de interferencias que se dan entre el texto literario y el texto filmico: desde las voces narrativas de la novela que son explotadas por el film a través de voces *off* y *over* hasta las estrategias visuales que la novela siempre ha utilizado, pues dispone de múltiples recursos para expresar la visualidad. Es entonces que establece que es *el guion* la primera interferencia necesaria entre texto verbal y texto visual, es el primer paso del proceso de transposición, descrita de la manera siguiente:

Aproximación máxima de lo literario y lo filmico, el texto guionístico condensa extraordinariamente la narratividad abstracta y general de la que participan en pie de igualdad cine y novela, convirtiéndose en lugar privilegiado de esta interferencia interartística. (Paz Gago, 2004, p. 222)

Escribir un guion adaptado, transponer un texto literario al cine es *cómo olvidar recordando*, propone Sergio Wolf. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que ese origen no puede eliminarse como si jamás hubiera existido, pero que tampoco puede estar totalmente presente porque eso anularía la voluntad misma de la transposición. De allí que sea una equivocación obstinarse en creer que lo más relevante es el respeto al texto primero, ya que ese vestigio que persiste en el filme no es la obra literaria sino lo que la película hizo con ella, a lo que la redujo, el lugar que le confirió, la clase de lectura que se hizo de ella. Es como ver el texto original a través de un vidrio empañado. (Wolf, 2001)

Las transposiciones son versiones e interpretaciones, es decir, modos de apropiarse de ciertos textos literarios: de hacerlos propios, convertirlos, honrarlos, maniatarlos, disolverlos. (Wolf, 2001, p. 79)

Francis Vanoye, en su libro *Guiones modelo y modelos de guion*, establece que la adaptación es, ante todo, un hecho (un hecho, además, impuesto por la necesidad: el cine necesita historias, temas; los guiones se nutren de otras obras) y, por otra parte, que es un proceso sometido a limitaciones en cierto modo “existenciales”. Para explicar sus ideas, Vanoye cita a Alain García, quien en su libro *L’adaptation du roman au film* declara lo siguiente:

En realidad, en el cine, todo es adaptación. [...] No sé qué quiere decir, en este campo, la palabra “derecho”, la moral estética se desarrolla en sutiles jerarquías: sólo se considerará como adaptación digna de este nombre la que se apoye en un “gran” texto literario; la adaptación demasiado sumisa al texto “traiciona” al cine, y la adaptación demasiado libre “traiciona” a la literatura; sólo la “transposición” [...] no traiciona ni a uno ni a otra, situándose en los confines de estas dos formas de expresión artística. (Vanoye, 1996, p. 125)

Vanoye pasa luego a decir que afortunadamente, la vigilancia y pusilanimidad de los “perros guardianes” de la cultura solo se puede equiparar a la audaz y tranquila inconsciencia de guionistas y cineastas adaptadores. Hasta el punto de que la pregunta “¿Se puede adaptar?” no tiene sentido, ya que desde el inicio del invento el cine se ha atrevido con todo tipo de libros, incluso con los considerados inadaptables, y el número de adaptaciones supera al de los guiones originales. A partir de estos hechos, Vanoye se preguntará más por el “cómo” que por el “por qué”, clasificando los problemas de la adaptación en tres categorías: problemas técnicos, opciones estéticas y procesos de apropiación.

Nos quedamos con estas últimas idea de Vanoye para poder empezar a adaptar, a transponer, a pesar de que las teorías y estudios continúan en múltiples meandros y caminos

muy específicos, pero también bastante académicos y alejados de la práctica real de la escritura de un guion. Para empezar a escribir un guion es necesario creer en la posibilidad de la adaptación en el cine y tener la seguridad de que a pesar de la dificultad de la novela la transposición es posible.

Para terminar este subcapítulo es importante recordar que la historia del cine nos muestra que hay casi la misma cantidad de películas basadas en textos literarios como en guiones originales. Se calcula que aproximadamente un 85% de las películas que han recibido el Oscar a la mejor película son adaptaciones, con lo cual se demuestra la fuerte relación entre literatura y cine en el mundo cinematográfico norteamericano y anglosajón en general. Alain García, citado nuevamente por Sánchez Noriega (de cuya teoría, en parte, me valdré más adelante para empezar el proceso de transposición), señala una lista de obras maestras indiscutibles del cine que son todas adaptaciones literarias, tales como *Fausto* (Friedrich Murnau, 1926); *Amanecer* (F. W. Murnau, 1927); *La golfa* (Jean Renoir, 1931); *Werther* (Max Ophuls, 1938); *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940); *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940); *Diario de un cura rural* (Robert Bresson, 1950); *Los niños terribles* (Jean Pierre Melville, 1950); *El placer* (Max Ophuls, 1952); *Madame de* (Max Ophuls, 1953); *Carta de una desconocida* (Max Ophuls, 1953); *El desprecio* (Jean-Luc Godard, 1963); *Charulata* (Satyajit Ray, 1964); *Las dos inglesas y el amor* (François Truffaut, 1971). (Sánchez Noriega, 2004). Lista a la que yo agregaría: *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949); *Nazarín* (Buñuel, 1959); *El proceso* (Welles, 1962); *El Gatopardo* (Visconti, 1963); *Fahrenheit 451* (Truffaut, 1966); *Blow up* (Antonioni, 1966); *Muerte en Venecia* (Visconti, 1971); *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971); *El amigo americano* (Wenders, 1977); *Pieza inconclusa para piano mecánico* (Mikhalkov, 1977); *El tambor de hojalata* (Schlöndorff, 1979); *1984* (Radford, 1984); *Ran* (Kurosawa, 1985); *La fiesta de Babette* (Axel, 1987); *Los*

*muertos* (Huston, 1987); *El cielo protector* (Bertolucci, 1990); *Short Cuts* (Altman, 1997), entre tantas otras.

Linda Seger, guionista, consultora de guiones y además escritora de libros acerca de la creación de guiones, ha escrito también acerca de la adaptación, pero desde dentro de la industria de cine, desde la práctica del oficio. Para terminar, quisiéramos citar una idea que condensa todos los conocimientos que expone en su libro *El arte de la adaptación*. Nos dice lo siguiente:

El adaptador actúa al modo de un escultor. Cuando le preguntaron a Miguel Ángel cómo era capaz de esculpir un ángel tan bello contestó: “el ángel está ahí encerrado en la piedra; yo simplemente elimino de ella todo aquello que no es el ángel”. El adaptador elimina todo aquello que no es el drama; de forma que, al final, permanezca la esencia del drama que está en el interior de otro material. (Seger, 2007, p. 30)

Hay entonces que buscar al ángel que está encerrado en la piedra... el ángel se llamará guion.

## **1.2. Películas peruanas adaptadas. Introducción: el contexto de los inicios del cine peruano.**

El cine peruano no ha tenido una industria de cine desarrollada, tal como sí ha ocurrido con otros países latinoamericanos, como Argentina, Brasil o México. Es recién desde hace pocas décadas que se está desarrollando lo que en el futuro podría tal vez consolidarse como una industria de cine. En el Perú el invento del cine llegó un poco después que a estos países y, mientras en ellos ya se estaban realizando películas de ficción, en el Perú se estaban recién



empezando a hacer las primeras tomas documentales. Tal como lo relata Isaac León Frías en su libro *Tierras bravas. Cine peruano y latinoamericano*, la primera exhibición cinematográfica peruana se efectuó en Lima el 2 de enero de 1897, con la asistencia del presidente Nicolás de Piérola. No se usó el cinematógrafo de los hermanos Lumière, que llegó después, sino el vitascope que había inventado Thomas Alva Edison. (León Frías, 2014)

Es recién en 1911 que se filma la primera película peruana, un documental titulado *Los centauros peruanos*, en el cual se mostraban ejercicios de caballería. Esto es lo que sabemos a través del historiador Jorge Basadre. Según él, el primer corto peruano de ficción fue del escritor Federico Blume y se llamó *Negocio al agua*, filmado en 1913. El siguiente film del cual se tiene conocimiento es del mismo año y se llamó *Del manicomio al matrimonio*, con argumento de la escritora María Isabel Sánchez Concha. En los años siguientes, lo que se filmó fueron ceremonias y notas informativas acerca de eventos sociales. No había cineastas, la mayoría de filmaciones estuvieron a cargo de fotógrafos profesionales, tales como Avilés y Calvo. (León Frías, 2014)

En 1926 se realiza la película *Páginas heroicas*, inspirada en la guerra con Chile, pero que no se sabe con certeza si fue exhibida públicamente. Es recién en 1927 que se filma y estrena la primera película peruana de largometraje, *Luis Pardo*, que relata un episodio de fines del siglo XIX, respecto a un bandolero famoso. A partir de este momento es que empieza a desarrollarse un poco más el cine peruano, con muchas carencias, limitaciones y precariedad, pero al menos hay un intento de hacer películas. Tal como Isaac León Frías lo establece:

Sobre el valor de estas primeras experiencias cinematográficas poco hay que decir: [...] fueron intentos más o menos aislados de abrir una vía para un posible cine

comercial, semejante al que en esos momentos se realizaba en otros países de Sudamérica, especialmente Argentina y Chile, donde la producción filmica alcanzó un número considerable. [...] Por lo demás, las películas [...] están todavía muy lejos de formar un público para un cine peruano en un momento en que la producción estadounidense ya se ha enseñoreado del mercado local [...]. (León Frías, 2014, p. 17)

Ricardo Bedoya, en su libro *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*, aporta con más ideas en torno a esta primeras épocas del cine peruano. Hace notar que el ya mencionado primer largometraje mudo peruano, *Luis Pardo*, se estrenó en 1927, el mismo año que *El cantor de jazz* en Estados Unidos, la primera película sonora de la historia del cine. Nuestras salas de cine se adecuaron con lentitud a la nueva tecnología y el cine mudo se prolongó unos años más. Pero luego vino el crack económico de 1929, que afectó al Perú como a tantos otros países, pero que coincidió con épocas muy convulsas de nuestra historia también a nivel político que llevaron a una pérdida del poder adquisitivo de la clase media, que dejó de ir al cine tanto como antes. (Bedoya, 1992).

Además de todo esto, Bedoya apunta lo siguiente:

El amateurismo y la artesanía no fundaron una industria. Tampoco lo hicieron productores esporádicos que orientaban sus réditos hacia la adquisición de bienes inmuebles, a la inversión en la distribución o exhibición de películas extranjeras, cuando no los remitían al exterior. [...] El cine mudo peruano tampoco dejó el equipamiento ni la infraestructura que hubiera podido usarse como cimiento de lo que vendría. [...] El Estado, por último, concibió el cine como el medio idóneo para mostrar sus fastos y sus obras. Sólo eso. No hizo sentir su presencia para impulsar o “proteger” las inversiones en esa actividad. (Bedoya, 1992, p. 71)

Es en estas frágiles circunstancias que se empieza a desarrollar el cine peruano y es también cuando empiezan a aparecer las primeras adaptaciones en el cine, ninguna de las

cuales se da a partir de novelas clásicas, sino que la mayoría están basadas en relatos cortos, incluso alguna a partir de un vals criollo. En todo caso, las adaptaciones surgen en igualdad de pobres condiciones que las películas originales, en un país que parece en un inicio no estar destinado a desarrollar el invento del cine, pero que poco a poco va mejorando, sobre todo cuando empieza la etapa sonora.

Es importante también señalar que a lo largo de los siguientes subcapítulos, en los cuales listaremos y describiremos todas las adaptaciones en el cine peruano a lo largo de distintas épocas, solo hablaremos de largometrajes estrenados, sea comercialmente o de manera más independiente.

### **1.2.1. Películas adaptadas de las primeras décadas del siglo XX (años 30-40)**

En este subcapítulo haremos un listado y descripción de las películas adaptadas de las primeras décadas del siglo XX, hasta antes de los años 60, donde al fin se empieza a desarrollar un cine peruano con más consistencia, no solo a nivel de producción de películas, sino también a nivel artístico. Para ello, hemos tenido que obtener la información sobre todo del libro *Un cine reencontrado* de Ricardo Bedoya, uno de los pocos historiadores del cine peruano, y también he buscado las películas en la Filmoteca de Lima. Algunas películas ya no existen, de otras solo quedan fragmentos.

A pesar de la poca cantidad de películas que teníamos al inicio del desarrollo del cine en el Perú, hubo cuatro adaptaciones, que son las siguientes:

1) *La huérfana de Ate*, dirigida por Luis Álvarez Herve (1930). Fue la primera película adaptada del cine peruano y la única de la etapa muda, basada en un relato del mismo nombre del escritor peruano Ricardo Rossell (1841-1909), adaptado por el propio Álvarez Herve. *La huérfana de Ate* era una leyenda que Rossell había convertido en un relato con tintes poéticos. La película fue estrenada en setiembre de 1930, fue producida por Alba Film y fue protagonizada por Carmen Pardo, Alfredo Arroyo, Pepe Zavala, entre otros. La historia relata la vida de una huérfana criada por una mujer afrodescendiente, Joaquina, desconociéndose dónde están sus padres. En el momento de su estreno, los comentarios apuntaron a decir que la película había tenido un rodaje apresurado, hecho para aprovechar la presencia en el país de unos conocidos actores teatrales extranjeros de la Compañía Guerrero Mendoza. También, que la película era corta, pues el argumento no daba para más. Resaltan de manera positiva la fotografía y la dirección artística. Se estrenó en la época económica y políticamente convulsa ya mencionada, además de que también llegó el cine sonoro al Perú en esa época, con lo cual la película, que era muda, no tuvo el éxito comercial que se esperaba. También hay algunos que dicen que en realidad Álvarez Herve no fue el director, sino Alberto Santana, quien años después se atribuyó la dirección del film, pero esto no hay manera de confirmarlo. (Bedoya, 1997)

2) *Sangre de selva*, dirigida por Ricardo Villarán (1937) y basada en el cuento *Chico a Chico...y Revienta* del escritor y periodista peruano Mario Herrera Gray, adaptado por Ricardo Villarán. La película fue estrenada en octubre de 1937, fue producida por Amauta Films (que ya había producido una película antes y que sería la más importante productora de películas en los años siguientes) y fue protagonizada por Carmen Pradillo, Alejo López, José Luis Romero, Blanca Rowlands, entre otros. La historia se desarrolla en la selva y el

protagonista, llamado Tafichán, huye de la justicia acusado de un crimen que cometió en defensa propia y para proteger a un niño. Él y su familia son ayudados por miembros de la tribu campa, gracias a los cuales puede finalmente huir internándose en la selva virgen. La película tuvo comentarios positivos en el momento de su estreno, por las interpretaciones, los paisajes, el argumento. El relato original del escritor y periodista Mario Herrera Gray había sido premiado en un concurso convocado por la Municipalidad de Lima con ocasión del IV Centenario de la Fundación de Lima. El acierto de esta adaptación estuvo sobre todo en crear personajes atractivos en un paisaje agreste. El protagonista, un justiciero honesto y recto, era un personaje con quien era fácil identificarse. La película tuvo influencias de *Allá en el rancho grande* (1936), película clásica mexicana muy popular, y el director, que había vivido muchos años en Argentina, también tomó referencias de películas argentinas, sobre todo de aquellas que relataban la explotación agrícola en la zona de Misiones. Fueron 37,000 personas a verla en los primeros tres días, con lo cual se puede considerar que esta primera adaptación del cine sonoro peruano fue un acierto. (Bedoya, 1997)

3) *Corazón de criollo*, dirigida por Roberto Ch. Derteano (1938) y basada en el vals criollo *El plebeyo* del cantautor peruano Felipe Pinglo Alva, adaptado por Arturo Bravo Pinto. La película fue estrenada en octubre de 1938, fue producida por Productora Peruana de Películas S.A. (PROPESA) y fue protagonizada por Gloria Travesí, Oswaldo Saravia, Alfredo Paredes, entre otros. En este caso se trata de otro tipo de adaptación, ya que no existe la labor de transposición de la literatura al cine, sino la creación de un guion a partir del argumento que se cuenta en un vals criollo tradicional peruano de uno de los más célebres compositores de vales criollos del Perú, se trata entonces de una adaptación libre. Felipe Pinglo fue el primero en hacer del vals criollo una música profunda en su melodía y emoción social. El argumento que se desprende de este vals es el de un amor imposible entre un joven

pobre y una jovencita aristocrática, amor imposible por las barreras sociales. Se dice que estuvo inspirado en una experiencia personal de Pinglo. La adaptación respetó este drama de barreras sociales y la adaptó incluyendo una historia en la cual el protagonista era cantante, pero de origen humilde, y se enamora de una jovencita rica, que a su vez tiene un pretendiente rico como ella. Este pretendiente busca la manera de ofrecerle una oportunidad única a su rival para que se vaya a triunfar al extranjero y así él quedarse con la chica. El joven cantante triunfa en Estados Unidos y regresa lleno de reconocimientos. La jovencita sigue enamorada de él y el joven rico se da cuenta de ello y decide poner fin a su relación y desearle felicidad con el joven cantante, lo cual suponía un final feliz a pesar de que la canción original era un drama social con final triste. Se trata, entonces, de una adaptación libre de una canción y de algún modo también se inspira en parte de la vida misma de Pinglo. La película no tuvo mayor éxito, al parecer, sobre todo por varios problemas técnicos, principalmente de sonido, pero inspiró otras dos películas inspiradas en la misma canción en las décadas siguientes, una mexicana y un cortometraje. (Bedoya, 1997)

4) *La lunareja*, dirigida por Bernardo Roca Rey (1946) y basada en una de las “tradiciones” del escritor peruano Ricardo Palma, *Una moza de rompe y raja*, adaptada por Bernardo Roca Rey. La película fue estrenada en julio de 1946, producida por la Asociación de Artistas Aficionados y protagonizada por María Rivera, Ricardo Roca Rey, Bernardo Roca Rey, Matilde Urrutia (la futura esposa de Neruda), entre otros. Las tradiciones de Ricardo Palma son relatos cortos de ficción histórica, de tono bastante oral para la época (fueron escritos a finales del siglo XIX) y Roca Rey realizó una adaptación bastante libre, inspirándose en el personaje de “La lunareja” que aparece en el relato de Palma, pero creando una historia más elaborada alrededor de ella. La historia se desarrolla en 1818 y trata acerca de una joven, Isabela, hija de un zapatero español y realista que está enamorada de Alonso,

un oficial patriota. Isabela conspira con los leales a la Corona, debido a su amor filial. Presionada por las circunstancias, se compromete en la resistencia de la fortaleza del Real Felipe, en el puerto del Callao, y es finalmente fusilada cuando los hombres de Simón Bolívar toman la fortaleza. La película fue realizada gracias al esfuerzo de Roca Rey, que no tenía experiencia como director, pero que mostró un uso correcto de fotografía y técnica en general. La película fue distinta a las que se solía ver en esa época, más sobria y solemne que la mayoría.

### **1.2.2. Películas adaptadas a partir de los años 60 hasta el surgimiento de la primera Ley de Cine.**

Durante los años 50, no hubo ninguna adaptación en el cine peruano. Además, fueron años con un vacío fílmico, debido a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. La película virgen procedía de Estados Unidos y con la guerra estos envíos se detuvieron. Las posibilidades de empezar a crear una industria se quedaron truncadas y fueron pocas las películas que se realizaron después de la guerra y hasta llegar a los años 60, en los que la actividad se retomó y con nuevos bríos. Algo que sí sucedió durante los años 50 fue la creación de cine clubes, que aportaron con una cultura cinematográfica que hasta antes no existía, ya que las únicas películas que se podían ver eran los estrenos en los cines comerciales.

Hasta antes de estos años no hay rastro alguno de películas hechas en provincias por cineastas de provincias, todos los cineastas eran limeños, algo que respondía al extremo centralismo del Perú en la capital. Pero a partir de finales de los años 50 esto cambió con la aparición de lo que se conoce como los cineastas de la Escuela del Cusco. Estos cineastas

empezaron haciendo cortos documentales y más adelante realizaron largometrajes. Estas películas aportaron una mirada distinta al cine peruano, son películas en las que se ve por primera vez el mundo andino e indígena de primera mano, con historias contadas por personas que viven ahí y no desde miradas turísticas. Además, fueron las primeras películas en quechua en el Perú. El punto más alto de la Escuela del Cusco fue en 1960, con el primer largometraje de este grupo de cineastas: la película *Kukuli* (dirigida por Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva), basada en una leyenda oral indígena, seguida de la película *Jarawi* (dirigida por César Villanueva y Eulogio Nishiyama), basada en el relato *Diamantes y pedernales* de José María Arguedas. Pero, tal como lo establece León Frías, lamentablemente no hubo una verdadera continuidad de este importante movimiento cinematográfico:

El esfuerzo por hacer un cine quechua [...] no tuvo continuación durante varios años. Las enormes dificultades económicas cortaron el empuje de un movimiento que constituyó el impulso más serio hasta ese entonces por explorar una dimensión netamente nacional. Aunque no llegó a configurar un movimiento indigenista en el cine, similar al que existió en los campos de la literatura, la música y la pintura en las primeras décadas del siglo XX, las películas dieron su aporte a esa tradición. (León Frías, 2014, p. 26)

Otro hecho que se da en los años 60 es la aparición de varias coproducciones con otros países latinoamericanos, sobre todo con México y Argentina. También, vienen cineastas extranjeros a filmar películas al Perú. En Lima, empiezan a aparecer una serie de películas con estrellas de la televisión. En relación con la cultura cinematográfica, aparece la primera revista especializada de cine en el Perú, *Hablemos de cine*, donde no solo se forman críticos e historiadores de cine, sino también futuros cineastas como Francisco Lombardi y Augusto Tamayo.



A mitad de los años 60 aparece el primer cineasta calificado de “autor” del cine peruano: Armando Robles Godoy. Sus películas suponen una reivindicación ante el vacío fílmico y al menos una propuesta personal con un estilo propio.

Lo que viene a continuación, en 1968, es un cambio radical en el Perú. En octubre de 1968 se da un golpe militar y toma el gobierno Juan Velasco Alvarado, que pone en marcha un gobierno de izquierdas con reformas y cambios radicales, entre los cuales se encuentra la primera Ley de Cine que se promulga en 1973. Pero esto ya pertenece a una siguiente etapa en la cual habrá que detenerse porque es gracias a esta ley que, aunque llena de errores, se activa una actividad cinematográfica nunca antes vista en el Perú.

Antes de ahondar en esta época del gobierno militar, vamos a detenernos a describir las tres únicas adaptaciones que se dieron en los años 60 e inicios de los 70 antes de la Ley de Cine.

1) *Intimidad de los parques*, dirigida por el argentino Manuel Antín (1965) y basada en los cuentos *Continuidad de los parques* y *El ídolo de las Cíclades* del escritor argentino Julio Cortázar, adaptados por Raimundo Calcagno, Héctor Gross y Manuel Antín. La película fue estrenada en marzo de 1965, producida por Industria Peruana del Film S.A y el mismo Manuel Antín, y fue protagonizada por Francisco Rabal, Ricardo Blume y Dora Baret. La historia está inspirada en estos cuentos de Cortázar, pero de ellos sobrevive solo la anécdota, es una adaptación libre de los mismos. La película cuenta la historia de un matrimonio que está en crisis y ella se siente atraída por otro hombre. Las dudas de la mujer la llevan a recordar y volver al presente constantemente. El estilo del film, inspirado en el estilo cinematográfico de Antonioni, aunque también en parte en el

de Resnais, dio como resultado una película cerebral, con tiempos muertos, con un lenguaje hermético, muy alejada de las películas que los espectadores solían ver en la cartelera. Se cuenta que incluso se dieron escándalos el día de su estreno, hubo gente que pidió la devolución de su dinero. El director ya había trabajado en adaptaciones anteriormente y le propuso este proyecto al actor Francisco Rabal. La filmaron en el Perú debido a que un empresario peruano fue el inversionista principal de esta película y por eso la película califica como peruano-argentina. (Bedoya, 1997)

2) *Jarawi*, dirigida por César Villanueva y Eulogio Nishiyama (1966) y basada en el relato indigenista *Diamantes y pedernales* del escritor peruano José María Arguedas, uno de los escritores más importantes del Perú. El relato fue adaptado libremente por César Villanueva. La película fue estrenada en quechua en mayo de 1966, producida por José García Bustamante y Enrique Rospigliosi y fue protagonizada por Teodoro Núñez Rebaza, Zoila Zevallos, César Zárate y Alicia Saco. Pertenece a la ya mencionada Escuela del Cusco y fue la primera adaptación que hicieron estos cineastas cusqueños. La película cuenta la historia de un joven gamonal cusqueño que es amante de una campesina que le canta canciones de amor, pero este se enamora de una visitante limeña. La campesina entonces busca reconquistarlo con la ayuda de la música de un arpista. La película tuvo varios problemas: en lo que concierne a la adaptación, los personajes perdieron la fuerza que sí tenían en la obra de Arguedas, sobre todo el personaje del arpista. Pero aparte de estos problemas que son más de guion, la película tuvo varios problemas técnicos. Perdieron mucho dinero que no pudieron recaudar cuando se dio el estreno y esta película supuso el final de la Escuela del Cusco. (Bedoya, 1997)

3) *Taita Cristo* o *La espina de Cristo*, dirigida por el argentino Guillermo Fernández Jurado (1967) y basada en relatos del escritor peruano Eleodoro Vargas Vicuña, autor que pertenece a la corriente neoindigenista. Los relatos fueron adaptados por Alejandro Vignati y Guillermo Fernández Jurado. La película fue estrenada en febrero de 1967, producida por Producciones Cinematográficas José Antonio Jiménez (Buenos Aires), Vlado Radovich, Inti Films del Perú y fue protagonizada por Hudson Valdivia, Germán Vegas, Jorge Montoro, Orlando Sacha, María Emma Arata, entre otros. Al igual que *Intimidación de los parques*, esta es una coproducción peruano-argentina. La historia se desarrolla en la sierra peruana, en un pueblo que sufre por la sequía. Los habitantes piensan que esta sequía se debe a la presencia de un poblador marginal y silencioso y deciden sacrificarlo en un ritual para poder ahuyentar a los malos espíritus. La película tuvo un complicado destino, no por efectos de una mala adaptación, sino porque fue censurada y recortada en el estreno en el Perú, donde se estrenó con un final diferente en el cual no se “ofendiera” a los pobladores peruanos, que según los censores, quedaban como salvajes y la película como “poco constructiva”. Se estrenó completa en Argentina pero en el Perú es imposible conseguirla en su versión completa sin recortes ni cambios. (Bedoya, 1997)

### **1.2.3. Películas adaptadas a partir de la primera Ley de Cine (años 70-80).**

Como ya lo hemos mencionado, en 1968 se inicia en el Perú un nuevo proceso político. El 3 de octubre el golpe militar de Juan Velasco Alvarado termina con el gobierno democrático de Fernando Belaúnde Terry y se ponen en marcha una serie de medidas de naturaleza reformista y nacionalista: se nacionalizó el petróleo, se dio la reforma agraria, se

abrieron las relaciones con los países del bloque comunista y se cerraron las relaciones con Estados Unidos, se expropió la banca privada y algunas empresas mineras, se dio inicio a una política antiimperialista, se expropió también la industria pesquera, entre varias otras medidas radicales, algunas llenas de contradicciones. Pero, entre todos estos cambios, el gobierno militar de Velasco, como parte de este carácter nacionalista y de cambio social, impulsó y promulgó por primera vez una ley de promoción industrial del cine.

Esta ley fue elaborada por el Ministerio de Industria, con el asesoramiento del cineasta Armando Robles Godoy, mencionado también anteriormente. Esta ley, dada en 1972, se inspira en modelos capitalistas y es directamente apadrinada por la Asociación de Productores Cinematográficos, representante de los productores de noticiarios, cortos publicitarios y afines. El Decreto Ley 19327, de fomento de la industria cinematográfica, se promulga finalmente después de muchos años de intentos, individuales y grupales, por lograr una legislación que sea pertinente, promovidos principalmente por los grupos más ligados a la escasa producción cinematográfica del país. Pero, esta ley ya nace con problemas de fondo. Como bien lo dice León Frías:

Pero la ley, en los términos que se promulga, hubiera tenido mayor sentido en el marco de una democracia liberal y capitalista al estilo de la que administra Belaúnde Terry, y no al interior de un gobierno que reivindica planteamientos socialistas. Sin embargo, este hecho no es sino una manifestación más de las contradicciones que anidan al interior del gobierno militar y responde a los lineamientos generales de la política implementada por el Ministerio de Industria. (León Frías, 2014, p. 32)

Una vez que el reglamento de la ley fue promulgado en 1973, con todos los errores y aciertos que tenía, se desató una "fiebre" del cortometraje, ya que la ley permitía el

financiamiento de los mismos y luego la exhibición obligatoria de ellos. Se oficializó un tipo de cortometraje que si por algo se caracterizó fue por la ausencia de todo aquello que pudiera resultar molesto, incómodo o conflictivo en relación con el poder. Se respalda así un cine aseado, conformista y superficialmente “cultural”. Los que decidían qué cortos debían contar con el financiamiento eran los miembros de la Coproci (Comisión de Promoción Cinematográfica), que dejó fuera de la “exhibición obligatoria” algunos de los cortos más valiosos de esa época, los más audaces y osados. Hasta mediados de 1978 se habían aprobado cerca de 250 cortos. (León Frías, 2014)

De todos modos, a pesar de los problemas alrededor de la nueva ley, es necesario reconocer que gracias a ella empezó una práctica cinematográfica en el Perú antes nunca vista. Es en 1977, en el Primer Seminario Nacional de Cinematografía, que se empieza a discutir el hecho de que con solo cortos nunca se va a construir una industria de cine y que es necesario consolidar el largometraje. Hay que resaltar que algunos de los cineastas jóvenes que se estaban formando a través del cortometraje en ese momento llegaron luego a convertirse en directores de largometrajes importantes, tal es el caso, por ejemplo, de Francisco Lombardi, nuestro cineasta más representativo a lo largo de los años, que con esa ley pudo financiar cinco cortos y fundó con otros cineastas la empresa productora Inca Films, que empezaba en esa época a ser sólida y con la cual se produjeron más adelante varios largometrajes importantes de la cinematografía nacional. De esa generación de cortometrajistas también nace Nora de Izcue, la primera cineasta mujer del Perú, que luego también dirigirá documentales importantes.

Dentro de esta nueva coyuntura cinematográfica, se sigue intentando adaptar cuentos y novelas, y pasaremos a continuación a hacer un listado y descripción de las mismas. No

incluiremos las películas de Francisco Lombardi, ya que él ha sido el director con más adaptaciones en la historia del cine peruano y le dedicaremos un subcapítulo más adelante.

1) *Los perros hambrientos*, dirigida por Luis Figueroa (1976) y basada en la novela homónima indigenista del escritor peruano Ciro Alegría, adaptada por Luis Figueroa. La película fue estrenada en diciembre de 1976, fue producida por Pukara Cine S.A. y María Barea, y protagonizada por Juan Manuel del Campo, Rosalía Asencio, Olga del Campo, entre otros. (Bedoya, 1997) La historia gira en torno a una sequía en el ande peruano, que lleva a la hambruna a un grupo de campesinos y sus perros, a quienes ya no les pueden dar de comer y estos empiezan a comerse a las ovejas. Los hacendados se deshacen del problema disparándoles a los campesinos, al igual que a los perros. En la adaptación de Figueroa, se añaden y transforman varios eventos de la novela original, pero es bastante “fiel” a la novela de Alegría, en su argumento y también en sus intenciones de denuncia. El resultado final fue una película dura, realista, aunque por momentos con una estructura dispersa, donde hay claramente una denuncia hecha a través de una puesta en escena muy cercana al documental (recordemos que Figueroa se forma en la Escuela del Cusco en la década anterior), con algunas actuaciones acartonadas de parte de los actores profesionales, pero con buenas actuaciones naturales del grupo de campesinos, que no tenían formación actoral previa. Sin duda, la película reivindica la temática del problema del campesinado en el Perú. El film ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Biarritz de 1979.

2) *Cuentos inmorales* (1978), largometraje en episodios dirigido por José Carlos Huayhuaca, Augusto Tamayo, José Luis Flores Guerra y Francisco Lombardi, que tenía la intención de ser una crónica de Lima. Uno de los episodios es una adaptación: el de José Luis Flores Guerra (*El Príncipe*, basado en el relato homónimo del escritor peruano Oswaldo

Reynoso). Este episodio fue protagonizado por Alejandro Guimoye, Julio Moreno y Hugo Soriano. El largometraje fue estrenado en noviembre de 1978 y fue producido por Inca Films S.A. (Bedoya, 1997) *El Príncipe* cuenta una historia de “barrio” limeño, en la cual los chicos admiran y respetan a “El Príncipe”, un delincuente con aires de líder, quien un día roba un auto y este acto es celebrado por “Colorete”, otro joven delincuente que lo admira y que le cuenta a todos la noticia que se ha publicado en los periódicos. Finalmente, “El Príncipe” es apresado. El relato de Reynoso tiene un lenguaje coloquial juvenil callejero que se mantiene en la película y la atmósfera de barrio que transmite el cuento también la transmite la película a través de una buena propuesta de fotografía, aunque con problemas de estructura narrativa (el director se convirtió luego en uno de los mejores directores de fotografía del Perú).

3) *Abisa a los compañeros*, dirigida por Felipe Degregori (1980), basada en la novela *Abisa a los compañeros, pronto* del escritor y periodista Guillermo Thorndike, adaptada por Guillermo Thorndike. La película fue estrenada en 1980, producida por Cinematográfica Horizonte y Augusto Navarro, y protagonizada por Orlando Sacha, Félix Álvarez, Oscar Vega, Gustavo Mac Lennan, entre otros. La historia narra el asalto a un banco a manos de un grupo de militantes trotskistas que querían el dinero para sus actividades políticas, pero el asalto sale mal y finalmente son detenidos luego de un violento enfrentamiento. Esta historia está basada en un hecho real que se había dado en 1962 y el dinero se suponía que iba dirigido a las movilizaciones campesinas de esos años en Cusco. (Bedoya, 1997) El peso político de la historia, que sí está en la novela de Thorndike desde un punto de vista objetivo, pierde fuerza en la adaptación, que se convierte más en una película de género policial, con bastantes logros a nivel cinematográfico. Debido a esta “infidelidad” del guion con los hechos reales en los que se basó la historia, fue dura e injustamente atacada por un sector de

la prensa, que no entendió la intención de la transposición cinematográfica y no apreció la película independientemente del hecho y la novela en la que se inspiraba.

4) *Yawar Fiesta*, dirigida por Luis Figueroa (1986), basada en la novela homónima indigenista del escritor peruano José María Arguedas, adaptada por Luis Figueroa, en colaboración con César Pérez. La película fue estrenada en abril de 1986, producida por Pukara Cine y protagonizada por Adelino Vivanco, Jorge Acuña, Julio Benavente, entre otros. (Bedoya, 1997) La historia gira en torno a la celebración tradicional de las corridas de toros al modo “indígena” en un poblado de la sierra del Perú a inicios del siglo XX, que quieren seguir con la tradición en la cual el toro enfrenta a los campesinos y mata a la mayoría. Quieren traer a un toro místico, el Misitu, que se dice que es hijo del Apu Dios (el dios de las montañas). Las autoridades del pueblo prohíben la fiesta y los obligan a traer un torero español que pueda torear al animal a la manera española. Pero los campesinos deciden ir en contra de la autoridad y hacer la “Yawar fiesta” como siempre la han hecho. La adaptación de Figueroa sigue la historia original de Arguedas con algunas transformaciones, la principal, que la hace cinematográficamente más interesante, es la presencia del cóndor montado encima del lomo del toro, que es como se da la “Yawar fiesta” en varios poblados de la sierra del Perú. La película tiene algunos problemas narrativos y de estructura, pero visualmente aporta con una realidad andina verosímil, como la mayoría de trabajos de los cineastas formados en la Escuela del Cusco, que tienen películas con imágenes muy cercanas al documental.

5) *Todas las sangres*, dirigida por Michel Gómez (1988), francés radicado en el Perú, es una película basada en la novela homónima indigenista del escritor peruano José María Arguedas, adaptada por Michel Gómez y Julio Vizcarra. La película fue estrenada en



noviembre de 1988, producida por Andrés Alencastre, Jean Ives Laurent, Mendel Winter, Alvos Film, RTBF, Top Realization, protagonizada por Rafael Deluchi, Andrés Alencastre, Juan Manuel Ochoa, Pilar Brescia, entre otros. (Bedoya, 1997) La historia gira en torno a un pueblo minero de los Andes peruanos, donde se da un conflicto entre dos hermanos luego de la muerte del padre latifundista que tenía un régimen feudal en sus tierras. Uno de los hermanos quiere conservar la tradición feudal, el otro quiere modernizar e industrializarlo todo, pero es engañado por una multinacional, entonces no solo pierden las tierras, sino que la multinacional finalmente toma todas las tierras del pueblo para explotar la mina. Los eventos principales de la novela son llevados a la adaptación cinematográfica, pero con una estructura confusa, parece más una acumulación de episodios, que no llegan a transmitir la grandeza de temas que hay en la obra de Arguedas, que condensa todos los problemas que han aquejado al Perú desde épocas coloniales.

#### **1.2.4. Francisco Lombardi: el director con más adaptaciones en la historia del cine peruano.**

La carrera como cineasta de Francisco Lombardi empieza en los años setenta (en 1974 hizo su primer corto, *Visión de Eguren*), dentro del grupo de cineastas que gracias a la Ley de Cine del gobierno militar se vieron beneficiados no solo con la financiación de sus películas, sino que además pudieron exhibir sus cortometrajes. Los más de diez cortos que Lombardi realizó en la década de los años setenta e inicios de los años ochenta estuvieron entre los más relevantes de esta época. Lombardi fue también parte del grupo de la primera y ya mencionada revista de crítica de cine, *Hablemos de Cine*, de donde no solo nacen los futuros historiadores del cine peruano, sino también algunos cineastas como él y Augusto Tamayo. Estudió en la Universidad de Lima pero luego se fue a continuar sus estudios de cine en

Argentina. En los años setenta también se hizo copropietario de la empresa de producción cinematográfica Inca Films, con la que se hicieron cortos y luego sus primeros largometrajes. Es así como en 1976 llegó la realización de su primer largometraje, *Muerte al amanecer*, que fue un éxito en su momento, ya que fue vista por más de medio millón de personas. Es aquí que empieza oficialmente su carrera de cineasta con un futuro prometedor.

Luego de dos proyectos más de largometraje (*Cuentos inmorales* y *Muerte de un magnate*), Lombardi hace varias películas que son adaptaciones cinematográficas, además de películas originales. Las adaptaciones son de relatos o novelas peruanas y una novela extranjera, y se convierte en el cineasta peruano más interesado en unir la literatura y el cine como vía para contar historias en la gran pantalla. Esto no es de extrañar, pues desde su primera película se ve que su intención es hacer películas con estructura clásica, un cine narrativo que pueda llegar a un gran público (que va de la mano en muchos casos de la experiencia de la adaptación literaria para el cine), y su interés en la literatura está desde su primer corto, que fue un documental acerca de la figura del escritor y poeta peruano José María Eguren.

Las siguientes películas de Lombardi son adaptaciones literarias: *Maruja en el infierno* (1983), *La ciudad y los perros* (1985), *Caidos del cielo* (1990), *Sin compasión* (1994), *No se lo digas a nadie* (1998), *Pantaleón y las visitadoras* (1999), *Tinta roja* (2000), *Mariposa negra* (2006). De todas ellas, es la adaptación de *La ciudad y los perros*, novela canónica de la literatura peruana, la que supuso el reto más difícil dentro de su carrera, ya que es una novela larga y compleja, a nivel de fondo y forma, lo cual supuso mayor dificultad al momento de enfrentar la adaptación. Vayamos entonces a ver con más detalles cada una de

estas adaptaciones, que fueron experiencias diferentes en distintas etapas de la carrera cinematográfica del cineasta peruano.

1) *Maruja en el infierno* (1983), basada en la novela *No una sino muchas muertes* del escritor peruano Enrique Congrains Martín, adaptada por el poeta peruano José Watanabe y Edgardo Russo. Fue producida por Inca Films y protagonizada por Elena Romero, Pablo Serra, Elvira Travesí, Oscar Vega, entre otros. Fue estrenada en octubre de 1983. (Bedoya, 1997). La historia gira en torno a la vida miserable de una joven, Maruja, que vive en un horrible lavadero de botellas, con una pandilla de locos y su madrina, Carmen, que es una vieja prostituta que los explota a todos con ayuda de un capataz que es también su amante. En medio de esta situación, Maruja se enamora de un boxeador amateur, Alejandro, con quien intentará escapar de este infierno humillante en el que vive. La novela original de Congrains se desarrolla en los años 50 y la adaptación se desarrolla en 1983. Esta es la primera gran transformación que se da en la adaptación al cine y tiene un sentido, ya que en 1983, la crisis que vivía el Perú era más terrible que aquella de los años 50. De alguna manera, la idea de la transposición fue dejar claro que al escapar Maruja de este infierno, en realidad estaba entrando a un segundo infierno, que era la ciudad de Lima en aquellas épocas, una ciudad ya sumida en el desorden, el caos, el inicio de un conflicto armado, la pobreza y miseria por todos lados. A pesar de ser la realidad de 1983 bastante más monstruosa que aquella de la novela original, en la novela el infierno de Maruja es descrito de manera bastante más oscura que el que se muestra en la película. Los guionistas y Lombardi optan por una contención del horror, de la podredumbre y la extrema miseria, además de un controlada puesta en escena cuando se trata de mostrar las relaciones amorosas de los protagonistas, todo es menos truculento que en la novela de Congrains, que ya el escritor peruano Mario Vargas Llosa la había descrito en el prólogo de la misma como “novela salvaje”, de naturaleza bárbara, y por

eso mismo, llena de energía también. (Vargas Llosa, 1975) Es importante también señalar que esta película es la única en toda su carrera en la que la protagonista es una mujer.

2) *La ciudad y los perros* (1985), basada en la novela homónima de Mario Vargas Llosa y adaptada por el poeta peruano José Watanabe. Fue producida por Inca Films y protagonizada por Pablo Serra, Gustavo Bueno, Juan Manuel Ochoa, Eduardo Adrianzén, Liliana Navarro, entre otros. Fue estrenada en junio de 1985. La historia gira en torno a un colegio militar en Lima, el Leoncio Prado. El personaje principal, el cadete Alberto, apodado “El Poeta”, ingresa a este colegio donde debe participar en humillantes ritos de iniciación, como la pelea de “perros”, entre otros. En la cuadra donde duermen hay un grupo temible comandado por un cadete apodado “Jaguar”, que tiene un poder brutal sobre sus compañeros y comete actos delictivos. El cadete Arana, el más débil de todos y a quien llaman “El Esclavo”, denuncia las actividades del grupo del “Jaguar” y al poco tiempo muere misteriosamente de un disparo. El teniente Gamboa sospecha que el “Jaguar” tiene relación con este crimen pero sus superiores no quieren que se dé la investigación para no manchar la imagen del colegio. “El Poeta” es testigo sensible de todo esto. El proceso de transposición de esta “novela total” de Mario Vargas Llosa supuso un reto para José Watanabe. Como lo dice el propio Lombardi, pensando en que lo mejor era que la película tuviera su propio lenguaje y su propia estética: “Lo que quedó fue el relato realista, lineal, clásico y una película con todas las lecturas que se quiera, pero también con atractivos para el gran público.” (Bedoya 1997, p. 257) Entre las primeras decisiones que Watanabe tomó para poder llevar la novela a guion estuvo, aparte de condensar la historia en su conflicto principal dentro del colegio, el eliminar las voces múltiples de la novela, las fantasías, el estilo indirecto libre tan característico de la obra de Vargas Llosa. Es decir, se decidió prescindir de los múltiples narradores y puntos de vista de la novela. La elección de transposición fue la de

presentar la historia de unos cadetes en el colegio militar y hacer una crítica a la violencia, corrupción y decadencia dentro del recinto, a su vez reflejar la soledad de los personajes y dar cuenta a través de todo ello de una decadencia en el sistema de todo el país y la sociedad, y todo ello narrado desde el punto de vista de un solo personaje, “El Poeta”, cuyos pensamientos conocemos a través de una voz *over*. Se prescinde también de todas las historias pasadas de los personajes, para concentrarse solo en la del colegio. Esta condensación y transformación fue una decisión acertada de Watanabe y Lombardi, ya que efectivamente acercaron la novela al gran público. La película llevó 800,000 personas al cine, lo que significó un récord en el Perú en su momento.

3) *Caidos del cielo* (1990), basada parcialmente en el relato *Los gallinazos sin plumas* del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, adaptado por Giovanna Pollarolo y Augusto Cabada. Fue producida por Inca Films, Televisión Española, Tornasol Films, protagonizada por Gustavo Bueno, Marisol Palacios, Carlos Gassols, Élide Brero, Delfina Paredes, entre otros. Fue estrenada en noviembre de 1990. Son tres historias que se entrecruzan en la película. Una es aquella en la que los protagonistas son dos ancianos de una clase media empobrecida, Lizandro y Cucha, que han perdido a su único hijo y empiezan a vender todo lo que tienen para construirse un mausoleo en el cementerio. La segunda historia es aquella de un locutor, Humberto, y su relación con Verónica, mujer depresiva y llena de misterios, ambos personajes solitarios y con cicatrices y deformidades internas y también físicas. La tercera historia es la de una anciana que maltrata a sus dos nietos, los tres personajes que viven en la miseria, que deben alimentar a un cerdo enorme que tienen en el chiquero. La abuela los obliga a ir a trabajar rebuscando en la basura, aún estando los niños enfermos. Las dos primeras historias son originales y la última historia es la adaptación de *Los gallinazos sin plumas*. A pesar de que solo la última es la adaptación, el clima “ribeyriano”, es decir, esa

sensación de fracaso, de una Lima gris, con personajes frustrados, al borde del abismo, en estado de abandono emocional, está en las tres historias, y se corresponde con una sensación de deterioro y decadencia de Lima y el Perú en general de esa época, una de las peores en la historia de la República: el conflicto armado en su punto más alto, la crisis económica que, a finales de la década, había llegado a cotas demasiado altas, la mitad de la juventud había huido a otros países y, los que se habían quedado, eran como estos personajes, que deambulaban con un alma gris en una ciudad gris, deteriorados, fallados, melancólicos, eternamente perdedores. La historia basada en el cuento de Ribeyro sufre algunas transformaciones: para empezar, es una abuela y no un abuelo la protagonista adulta, pero los eventos son bastante cercanos al texto literario original, con el mismo truculento desenlace de muerte asociada al cerdo. Pero, tal como ya hemos establecido antes, es como si toda la película fuera la continuación del “espíritu” de este cuento de Ribeyro, como si el alma gris de los protagonistas de la miseria hubiera sido transmitida a los otros personajes de la película, todos grises de una manera u otra. La transposición se da entonces de una manera expansiva, a modo de contagio en las otras historias, consiguiendo realizarse una de las mejores películas de Lombardi, junto con *La ciudad y los perros* y *La boca del lobo* (1988) (guion original de los mismos guionistas de *Caidos del cielo*). Es importante señalar que esta es la segunda coproducción con España que tiene Lombardi luego de *La boca del lobo* y que ya a finales de los noventa se había convertido no solo en el director de cine más prolífico del Perú, sino que ya era respetado y conocido en el resto del mundo.

4) *Sin compasión* (1994), basada en la novela *Crimen y Castigo* del escritor ruso Fedor Dostoievski, adaptada por Augusto Cabada. Fue producida por Inca Films, protagonizada por Diego Bertie, Adriana Dávila, Jorge Chiarella, Hernán Romero, entre otros. Fue estrenada en mayo de 1994. (Bedoya, 1997) La historia gira en torno a Ramón Romano, un joven

universitario perdedor, que vive en la miseria, sin oportunidades, pero un día decide poner a prueba sus convicciones acerca de la violencia “positiva” asesinando a la propietaria de la habitación donde vive y también a su marido. Ramón, a su vez, está enamorado de Sonia, una chica pura que debe prostituirse para mantener a su familia. La policía finalmente descubre al asesino y, en la prisión, Ramón le cuenta su vida al capellán. Reconoce su falta, pero no se arrepiente de su crimen. El proceso de transposición de la novela de Dostoievski pasó por varias transformaciones, evidentemente de época y lugar, pero también de estructura y a nivel de personajes. En lo que se refiere a los personajes, algunos fueron fusionados en uno solo en la película, como por ejemplo el personaje de Sonia, que de alguna manera era una mezcla del personaje de Dunia, la hermana de Raskolnikov en la novela, y Sonia, la joven prostituta de la que Raskolnikov se enamora. Otro ejemplo de esta fusión de personajes sería el personaje de Velaochaga, el suicida corruptor de menores, que también de alguna manera era una síntesis de los personajes de Lougin y Svidrigailov en la novela original. A nivel de estructura, en la novela se cuenta la historia de una manera lineal, mientras que en la película se cuenta la historia con una estructura circular, empieza con el personaje principal ya en la cárcel y toda la película resulta ser un gran *flashback*. La película termina con el personaje nuevamente en la cárcel, sintiendo serenidad. Otras grandes diferencias estarían en el “espíritu” del personaje principal, a Raskolnikov lo imaginamos más torturado, más demencial y extremo en sus pensamientos, creyéndose un “súper hombre” que tiene el derecho de matar a seres inferiores. En la novela, el personaje principal tiene un principio ético que lo lleva a pensar que si se mata para luego causar justicia, entonces el crimen ha sido justo. En la película, Ramón mata a la casera y a su esposo; en la novela, Raskolnikov mata a la usurera y a la hermana de ésta. Es interesante notar, una vez más, que una lectura que se le puede dar a la película está asociada a la realidad peruana de ese momento, algo que ya ha sido un tema recurrente de las películas anteriores de Lombardi y, con esta idea, Ramón

podría representar a uno de los tantos jóvenes que se hicieron terroristas en aquella década. Sendero Luminoso estaba lleno de jóvenes como Raskolnikov, como Ramón, que asesinaban en nombre de la justicia social y habiendo sido la mayoría víctimas de la pobreza y la exclusión antes de empuñar las armas. Pero, curiosamente, a pesar de que alguien que ha vivido en el Perú le puede dar esta lectura, no existe en la película referencia alguna de lo que estaba pasando en el Perú en ese momento, solo vemos, una vez más, una realidad gris, decadente, mísera, una Lima oscura en la cual reina la pobreza y la injusticia en cada esquina. La adaptación puede haber tenido algunos problemas de estructura y ritmo, pero en general funciona bien como retrato del ánimo decadente de una época y demuestra la vigencia universal del escritor ruso.

5) *No se lo digas a nadie* (1998), basada en la novela homónima del escritor peruano Jaime Bayly, adaptada por Giovanna Pollarolo y Enrique Moncloa. Fue producida por Inca Films y Lola Films, y fue protagonizada por Santiago Magill, Christian Meier, Hernán Romero, Carmen Elías, entre otros. Fue estrenada en julio de 1998. La historia gira en torno a la vida de Joaquín, que es un joven de clase alta limeña, que vive en un ambiente donde hay homofobia, racismo y machismo. Joaquín tiene conflictos con su identidad sexual y tiene diversas experiencias homosexuales en secreto, en un inicio, hasta que luego es descubierto por su familia, lo que supone una vergüenza, sobre todo para el padre, que es profundamente machista. Joaquín vive en un inicio con culpa, pero poco a poco va perdiéndola. No solo está el tema de la identidad sexual, también está presente el tema del desenfreno, las drogas, la irresponsabilidad, todo unido a una vida con comodidades. En medio de este camino de aprendizaje, Joaquín también tiene una relación con una chica, que luego será su amiga. La película se concentra sobre todo en la hipocresía de esta clase social. La novela original de Jaime Bayly supuso todo un suceso en el Perú, ya que Bayly declaró que varias de las



experiencias de relaciones homosexuales narradas en la novela eran propias y él era un popular presentador de televisión en ese momento. Además, un episodio de la novela exponía los abusos de niños dentro del seno del Opus Dei. La película también supuso un escándalo ya que era la primera película con temática gay y con escenas de sexo gay explícito, en un país tan profundamente machista y conservador como el Perú. La novela original estaba estructurada en tres partes, cada una correspondía con una edad determinada del personaje principal, al cual conocíamos desde niño hasta joven adulto al final de la novela. En la película también se mantiene una estructura episódica, pero abarcando menos etapas de la vida del personaje principal y reduciendo la cantidad de personajes y situaciones. La transposición optó entonces por una condensación, pero manteniendo el conflicto principal y también a los personajes principales. Ricardo Bedoya, en su libro *El cine sonoro en el Perú*, afirma que el tratamiento filmico relajado, con profusión de episodios ligeros y anécdotas descentradas, reforzaba una mirada blanda, ajena a la ironía, la sátira o la malicia, sobre las costumbres y prejuicios culturales de la burguesía limeña. (Bedoya, 2009) Pero lo cierto es que el libro también tiene un tono ligero, hay crítica, pero no hay una sátira profunda, ni ironía desbordante, con lo cual se puede decir que la transposición fue bastante “fiel” al “espíritu” de la novela, que era de fácil lectura y llegó a un sector amplio de la población, al igual que sucedió con la película. Es importante también decir que esta fue una coproducción con España, lo cual ayudó a que la película tuviera no solo muchos espectadores en el Perú, sino también en el extranjero.

6) *Pantaleón y las visitadoras* (1999), basada en la novela homónima del escritor peruano Mario Vargas Llosa (que ya había sido adaptada en 1975 por el español José María Gutiérrez y había sido dirigida por este y el mismo Mario Vargas Llosa), adaptada por Giovanna Pollarolo y Enrique Moncloa. Fue producida por Inca Films, América

Producciones y Tornasol Films, y fue protagonizada por Salvador del Solar, Angie Cepeda, Mónica Sánchez, Pilar Bardem, Gianfranco Brero, Gustavo Bueno, entre otros. El proyecto inicialmente fue un encargo para realizar una mini serie en varios capítulos para la televisión peruana y terminó siendo solo una película para cine. De hecho, se filmaron las dos a la vez. Pantaleón Pantoja, un capitán del ejército peruano, recibe la misión de organizar y gestionar un servicio de “visitadoras” o prostitutas para las guarniciones militares en la selva peruana. Pantaleón es un modelo de capitán, honesto, sin ni una tacha, casado, y es por eso que se le encomienda esta misión que en otras manos podía estar destinada al fracaso. Como todo lo que le ordenan hacer, Pantaleón organiza a la perfección este servicio de “visitadoras” sin que haya ningún problema, hasta que llega una visitadora nueva: “la brasileña”. Pantoja se enamora de esta mujer que lo lleva finalmente a la desgracia. La transposición al cine mantuvo el conflicto central con algunas transformaciones, como por ejemplo la nacionalidad de “la brasileña”, que pasa a ser “la colombiana”, en vista de que la actriz que la interpretó es de Colombia. También hubo una reducción de personajes, como el personaje de la mamá de Pantaleón, que en la novela vivía en Iquitos con ellos y en la película desaparece por completo. Tampoco aparecen los miembros de la secta que había en la novela. En fin, se condensa todo para conseguir centrar mejor el conflicto principal. La novela tiene un tono dramático-cómico que se mantiene en la película y toda la atmósfera selvática, la sensualidad y el calor que uno imagina al leer la novela, la voluptuosidad del Amazonas y sus gentes, fueron llevados a la adaptación de manera verosímil. La película fue la más taquillera de toda la filmografía de Francisco Lombardi y, al ser una coproducción con España, también tuvo un público extranjero. Al respecto, Ricardo Bedoya establece lo siguiente:

*No se lo digas a nadie* y *Pantaleón y las visitadoras* marcaron una variante en la obra de Lombardi: la de un cine de impecable acabado formal apoyado en “valores agregados” como salvoconducto para su difusión internacional: “estrellas” de la

televisión como protagonistas; historias capaces de asegurar un tratamiento filmico aplicado pero vistoso y ligero; adaptaciones de las novelas más populares de escritores conocidos. (Bedoya, 2009, p. 229)

7) *Tinta roja* (2000), basada en la novela homónima del escritor chileno Alberto Fuguet, adaptada por Giovanna Pollarolo. Fue producida por Inca Films, América Producciones y Tornasol Films, y fue protagonizada por Gianfranco Brero, Giovanni Ciccía, Fele Martínez, Lucía Jiménez, Carlos Gassols, entre otros. Esta es la historia de aprendizaje de Alfonso, un practicante de periodismo en un periódico sensacionalista, *El clamor*. Alfonso tiene el sueño de ser escritor pero en el periódico se la pasa entre crímenes tortuosos, suicidios, sordidez y su jefe, Faúndez, delega en él la redacción de muchas noticias, teniendo ambos una relación de conflicto. Poco a poco, Alfonso va perdiendo la inocencia y desencantándose de su profesión, pero tratando de no convertirse en el hombre insensible que parece ser su jefe. El proceso de adaptación sigue las líneas principales del conflicto en la novela, es una adaptación bastante “fiel”, aunque, por supuesto, hay transformaciones. La primera, el lugar donde se desarrollan los hechos, que en la novela original es Santiago de Chile y en la película es la ciudad de Lima. La novela original está escrita de manera muy visual, por lo cual la adaptación me imagino que se facilitaría bastante. La película tiene un tratamiento visual con un montaje rápido, vertiginoso, que a su vez recoge el estilo de la novela original, que es también un relato ágil, vertiginoso, casi de urgencia. Hay una discontinuidad temporal que también tiene una relación directa con el estilo de Fuguet. Todos los lugares que se describen en la novela cobran, pensamos nosotros, una dimensión nueva, peruana, de sordidez y sensacionalismo local que enriquece la adaptación. Ricardo Bedoya encuentra, además, correspondencias con otras películas, en lo que respecta al personaje de Faúndez, que según el historiador, parecía inspirado en el modelo de otros periodistas implacables y avezados de la historia del cine, como el Adolph Menjou de *Primera Plana*, de Lewis

Milestone (*The Front Page*, 1931); el Kirk Douglas de *Cadenas de roca*, de Billy Wilder (*Ace in the Hole*, 1951); el Humphrey Bogart de *La hora de la venganza*, de Richard Brooks (*Deadline USA*, 1952). (Bedoya, 2009) Fuguet tiene mucha influencia de la cultura estadounidense en su escritura, además de ser él también cineasta, con lo cual no es de extrañarse tampoco que hubiera imaginado este personaje pensando en películas y hubiera escrito el libro pensando ya en un futuro film también.

8) *Mariposa negra* (2006), basada en la novela *Grandes miradas* del escritor peruano Alonso Cueto, adaptada por Giovanna Pollarolo. Fue producida por Inca Films y Fausto Producciones Cinematográficas, y fue protagonizada por Melania Urbina, Magdyel Ugaz, Yvonne Frayssinet, Gustavo Bueno, Wendy Vásquez, entre otros. La historia se da lugar en la época del gobierno de Alberto Fujimori y la protagonista es Gabriela, quien está a punto de casarse con Guido, un conocido juez que es asesinado en extrañas circunstancias. El crimen es tratado de forma sensacionalista por la prensa amarilla y hacen creer a la gente que Guido murió en una orgía gay. Gabriela decide averiguar la verdad detrás de este crimen y tomar venganza contra Vladimiro Montesinos, el hombre más poderoso del Perú junto con el presidente, ya que cree que este crimen ha sido planificado por el gobierno corrupto de Fujimori, para quienes Guido era un juez incómodo. En su camino de venganza se encuentra con una periodista, que es quien la ayuda, para llegar al jefe del periódico sensacionalista y finalmente llegar a Montesinos, a quien quiere matar. Hay varias diferencias entre la novela original y la película. El proceso de transposición para empezar no consiguió transmitir el suspenso del género que le correspondía a la película, que es un thriller, suspenso que sí se sentía al leer la novela. Pero más allá de esta diferencia de “tono”, hubo varias decisiones que se tomaron: la primera, la decisión de cambiarle el nombre a la obra al haber incluido en la película a las mariposas que crían Gabriela y Guido, elemento visual que no existe en la

novela y que puede haber funcionado en el guion pero que no funcionó en la película. Algunos personajes, como aquel de la periodista que ayuda a Gabriela, cambian bastante de personalidad en relación a la novela. También cambia de nombre el periódico sensacionalista, hay menos personajes en general y las acciones de ellos también cambian, aunque apuntan al mismo objetivo final. El problema de esta adaptación es que lo que se narra no corresponde con el cómo se narra, ya que lo que se cuenta es violento, pero la forma de la película no consiguió generar la suficiente tensión que exigía la historia. Fue una adaptación un tanto fallida. Tal como lo explica Ricardo Bedoya en su libro *El cine peruano en tiempos digitales*:

*Mariposa negra* narra un sueño violento, pero está filmada a contracorriente de ese impulso. Las tensas reglas del thriller, basadas en una dramatización creciente de tensiones narrativas y expectativas sobre los derroteros de la acción, no llegan a consolidarse porque el relato tiende más bien hacia la desdramatización y la abulia. (Bedoya, 2015, p. 440)

Esta sería la última película adaptada del director Francisco Lombardi. Coincidió también con el ingreso del director al mundo del cine digital, algo que parece que no lo favoreció mucho, ya que esta película fue menor en su filmografía, a pesar de que tuvo algunos reconocimientos y fue estrenada también en España, al ser una coproducción con este país. Sus siguientes películas hasta la fecha parten todas de guiones originales y no han conseguido llegar al nivel de sus películas anteriores. Han sido también producciones más pequeñas, con menos recursos económicos. Asimismo, esto ha coincidido con un relevo generacional de los cineastas peruanos, que han dejado atrás a los “viejos cineastas” como Lombardi (es más, la propia hija de Lombardi es parte de esta nueva generación de cineastas). Pero, de esta nueva generación se podrá hablar en el siguiente sub-capítulo, en el cual estarán las películas adaptadas del nuevo siglo. Para cerrar, podemos afirmar que a pesar de que en estos últimos años el cine de Francisco Lombardi

ya no tiene el brío de su cine anterior, no se puede negar la importancia de su obra a lo largo de varias décadas y, en lo que respecta a la adaptación, es el cineasta que más importancia le ha dado a esta práctica en la historia del cine peruano.

## **1.2.5. Películas adaptadas a partir del año 2000 hasta el presente.**

### **Las adaptaciones en la era digital**

Una de las principales características del cine peruano del nuevo siglo, que va de la mano de una nueva generación de cineastas, tal como lo hemos mencionado anteriormente, es la fertilidad de su producción. Hay muchas más películas que antes, y ya no todas pertenecen al mundo de los cineastas afincados en Lima. El nuevo siglo trae el fenómeno de la era digital, que permite abaratar los costos de producción y por consecuencia se democratiza la producción de cine. Es entonces no solo el momento de las nuevas generaciones haciendo cine, sino además es el momento del desarrollo del Cine Regional, que es como oficialmente se le llama al cine hecho en las todas las regiones del Perú que no son Lima. Desde la Escuela del Cusco en los años 60 que no se veían películas andinas, pero lo interesante es que en el nuevo siglo hay películas no solo de Cusco sino también de Ayacucho, Junín, Cajamarca, Puno, Arequipa, además de haber una producción de cine importante de la costa norte del Perú, entre otras regiones. El nuevo siglo y la era digital permite a todos hacer películas a bajo costo en comparación con el pasado. Este hecho tiene su pro y su contra: el pro es que los jóvenes interesados en ser cineastas tienen muchas más posibilidades que antes de aprender cine haciendo cortos incluso con sus teléfonos, además de poder realizar películas en cualquier lugar del Perú. El contra sería que debido a la facilidad de la era digital muchas personas que no se han formado correctamente en cine han hecho películas que tienen

muchos problemas de estructura, forma y fondo, que son imposibles de ser exhibidas más allá de sus localidades.

A nivel de temáticas del nuevo siglo, se puede hablar de un archipiélago de películas, que van desde el cine de terror de las regiones andinas hasta el cine de compromiso social de algunos cineastas que han representado al Perú en festivales y exhibiciones en el extranjero. Dentro del caso del cine que toca temas más de realidad social peruana, es importante mencionar la existencia de varias películas que tocan el conflicto armado interno de los años 80 pero con puntos de vista distintos a aquellos de la generación anterior de cineastas, ya que estos nuevos directores/as eran niños o adolescentes en aquella década oscura de nuestra historia y su visión de la guerra interna se da desde diferentes miradas correspondientes con su edad y experiencia. También, muchas películas hablan de las consecuencias de la guerra interna. Casi todas estas películas son guiones originales, no hay muchas adaptaciones. También cabe mencionar que hay un boom de comedias ligeras que han llevado a muchas personas al cine, pero que tampoco son películas que puedan representar al Perú en el extranjero, son películas de difusión local, principalmente. El nuevo soporte digital también amplía la difusión de las películas, que ya no solo están destinadas a exhibirse en el cine, sino que pueden ser películas para ser difundidas de maneras alternativas o bien solo por internet. Como bien lo establece Ricardo Bedoya en su libro *El cine peruano en tiempos digitales*:

Por un lado, las nuevas tecnologías permiten la multiplicación de posibilidades para realizar películas; por el otro, la hegemonía comercial del cine de Hollywood filtra la difusión de las películas peruanas, sobre todo de aquellas que no se ajustan a los estándares del cine “bien hecho”. Ellas, entonces, se dirigen hacia nuevas ventanas y plataformas de exhibición. (Bedoya, 2015, p. 16)

Dentro de este nuevo panorama más extenso y lleno de vertientes del nuevo cine peruano se han realizado pocas adaptaciones literarias en comparación con el número de películas que se están haciendo. En el caso del Cine Regional se han “adaptado” varios relatos orales y leyendas andinas, pero no son películas adaptadas en toda regla porque no han atravesado por el proceso de adaptar un texto escrito sino lo que han hecho ha sido más bien recoger parte de un relato que se ha transmitido oralmente a través de siglos y lo han convertido en película.

Pasaremos, entonces, a describir las películas que están basadas en relatos o novelas desde inicios de siglo hasta el presente, sin considerar las películas de Francisco Lombardi que ya han sido mencionadas. Salvo la primera, todo el resto de películas son de la nueva generación de cineastas.

1) *Ciudad de M* (2000): dirigida por Felipe Degregori (cineasta de la generación de los años 70), basada en la novela *Al final de la calle* de Óscar Malca y adaptada por Giovanna Pollarolo. Fue producida por Star Films y Vanguard Cinema y protagonizada por Santiago Magill, Christian Meier, Jorge Madueño, Gianella Neyra, entre otros. A pesar de que estamos incluyendo este film en el bloque de películas de la era digital por ser del inicio del nuevo siglo, se filmó aún en 35mm, pero es cierto que por su espíritu, que dialoga con el pasado y muestra a una juventud de los oscuros años ochenta, se hermana con varias películas más de la nueva generación de cineastas que viene a continuación. En *Ciudad de M* se cuenta la historia de M, un chico de clase media empobrecida de finales de los años 80 e inicios de los 90 en Lima. Vive en un barrio donde la mayoría de jóvenes están frustrados por no tener trabajo, por vivir en un país lleno de problemas, y se refugian entonces en las drogas, en la violencia y la música rock de esa época. Es la historia de unos perdederos sin rumbo, sin



aspiraciones, sin sueños. Es en medio de este vacío que le proponen a M ganar dinero “pasando” droga a Estados Unidos y éste acepta el trato. La novela se compone de varios episodios que muchas veces no tienen una resolución, hay personajes que no vuelven a aparecer, es casi como que se describe la falta de estructura de la vida de M a través de la aparente falta de estructura de la novela, que ahonda por su forma el sinsentido y vacío existencial. La adaptación toma los conflictos más importantes de la novela y hace de estos un relato lineal y con una estructura más convencional que el texto literario del que parte, para de esta forma acercarla a un público más amplio. La adaptación “respeto” a los personajes, el ambiente y el espíritu juvenil de la época. Ricardo Bedoya describe a la película de esta acertada manera:

Lo que marca al personaje de M es su deriva masoquista, su vocación autodestructiva, su resignación a la ética del fracaso. [...] Todos se saben con posibilidades o talentos personales, pero aceptan la resistencia del medio y su mezquindad. O, las perciben como invencibles. Y, en ese sentido, la película retrata un modo de ser en los años noventa, en tiempos de derrumbe institucional y corrupción generalizada. (Bedoya, 2015, p. 457)

2) *Magallanes* (2015): dirigida por Salvador del Solar, basada en el relato o novela corta *La pasajera* de Alonso Cueto y adaptada por Salvador del Solar, quien también tomó varias ideas de la novela *La hora azul*, de Alonso Cueto, que es una variación de *La pasajera*. La película fue una coproducción peruano-argentina-colombiana-española de Péndulo Films, Cepa Audiovisual, Proyectil, Cinerama, y fue protagonizada por Damián Alcázar, Magaly Solier, Federico Luppi, Christian Meier, entre otros. La historia gira en torno al personaje de Harvey Magallanes, que es un taxista, ex-soldado, que un día recoge a una pasajera cuyo rostro reconoce de inmediato: es Celina, una mujer que en los años del conflicto armado del Perú fue esclava sexual del coronel en el cuartel donde él estuvo como soldado, cuando ella

era aún casi una niña. Al ver que Celina tiene problemas económicos y habiendo claramente estado siempre enamorado de ella, decide ayudarla, para redimir la culpa que lo persigue de esas épocas, pero ella no quiere recibir ayuda de alguien relacionado con ese pasado que la atormenta. En la novela original el protagonista fue quien dirigió años atrás la violación de la mujer protagonista y también lo atormenta su pasado. Esta es la principal diferencia con el film, pero además, en la película, hay más personajes, la trama es más compleja y la película se convierte en un relato de suspenso, además de ser un film que cuenta las consecuencias del conflicto armado. Es una acertada transposición ya que el guionista-director parte de la novela original para crear su propio universo, en el cual claramente vemos que la reconciliación en nuestro país, luego de las heridas no sanadas, es casi imposible. Tal como Ricardo Bedoya lo describe: “El fracaso de Magallanes al intentar una redención amorosa y la manifestación de integridad de la deseada prisionera son los signos de una imposible reconciliación”. (Bedoya, 2015, p. 97)

3) *La hora azul* (2016): dirigida por Evelyne Pegot-Ogier, basada en la novela homónima de Alonso Cueto, adaptada por Evelyne Pegot-Ogier. Fue producida por Panda Films y protagonizada por Giovanni Ciccía, Jackeline Vásquez, Rossana Fernández Maldonado, Lucho Cáceres, entre otros. En *La hora azul* se cuenta la historia de Adrián Ormache, un exitoso abogado limeño, que no tenía una estrecha relación con su padre, que era militar, pero que empieza a descubrir una serie de secretos en torno al pasado de éste, que están relacionados con la tortura y ejecución durante el conflicto armado interno de los años 80, debido a un chantaje que muestra unas fotos comprometedoras de su padre de esa época en Ayacucho. En su búsqueda de la verdad, conocerá a Miriam, una mujer que fue víctima de su padre pero a través de la cual empieza a conocer quién fue él verdaderamente. La novela nos cuenta esta historia con suspenso, pero, a pesar de que la película también empieza con

un lenguaje de suspenso, poco a poco va palideciendo no dejando claro el género. Hay problemas de tono y ritmo que debilitan la historia. Es una adaptación que no tuvo un buen resultado narrativo. Bedoya expone este problema de la siguiente manera:

La mecánica del thriller se desvanece y el relato se mantiene en la indefinición: ¿estamos ante un romance recatado que la repentina muerte de uno de los personajes transforma en melodrama? ¿Vemos una película sobre la memoria que intenta reprimirse pero que reaparece con toda fuerza? ¿Es la crónica de una pesquisa genealógica que descubre el costado oculto, o el flanco débil, del protagonista? ¿Es el registro del tránsito hacia la madurez de un hombre que descubre, a los cuarenta años, los quiebres y fisuras de la vida social en el Perú? Las preguntas se multiplican, pero la película no las responde. (Bedoya, 2015, p. 95)

4) *Siete semillas* (2016): dirigida por Daniel Rodríguez Risco, basada en el libro de autoayuda *El secreto de las siete semillas* de David Fischman, adaptado por Daniel Rodríguez Risco, Gonzalo Rodríguez Risco y Fernando Castets. Fue producida por Meaningful Entertainment, Cinecorp, y protagonizada por Carlos Alcántara, Javier Cámara, Gianella Neyra, Federico Luppi, entre otros. Este es un caso peculiar de adaptación, ya que es el primer libro de autoayuda (que no entra exactamente dentro del mundo de lo literario a pesar de que se cuenta una historia), que ha sido adaptado en el Perú. El libro, de un autor peruano, ha vendido millones de ejemplares en el mundo y cuenta la historia de un empresario que entra en una crisis personal que lo lleva a enfermarse de gravedad. Luego de esta situación, su hermano le recomienda visitar a un guía espiritual, que será quien le dará “el secreto de las siete semillas”, a través de las cuales aprenderá a cambiar su vida centrada en el dinero y así llegar a ser feliz. La película sigue de manera bastante “fiel” los capítulos del libro, intentando darle giros de comedia, sobre todo en los momentos en los que vemos al guía espiritual, y pretende principalmente llevar al cine a todos aquellos que han leído el libro y han sentido que éste los ha ayudado en sus vidas. La adaptación tiene una estructura clásica

y lineal que ayuda a acercar la historia al público y hacer la película de fácil visión así como el libro es de fácil lectura también.

5) *El sistema solar* (2017): dirigida por Bacha Caravedo y Chinón Higashiona, basada en la obra teatral homónima de Mariana de Althaus, adaptada por Bacha Caravedo. La película fue producida por Señor Z y Pontas Films y protagonizada por Gisela Ponce de León, Javier Valdés, Adriana Ugarte, César Ritter y Sebastián Zamudio. La historia en la obra original y la adaptación gira en torno a la noche de Navidad de la familia Del Solar, familia con múltiples conflictos no resueltos. La cena es organizada por uno de los hijos de la familia, a la cual viene el padre con su novia joven que alguna vez fue la novia de otro de sus hijos. También hay una hija con problemas psiquiátricos, un niño que observa toda la disfuncionalidad y en medio de todo esto se revelan varios secretos. El problema de la adaptación al cine es que casi no hay diferencia alguna con la obra teatral original, tanto así que puede a veces dar la sensación de “teatro filmado”. Salvo ligeros matices en los personajes, o bien algunos pequeños cambios de locaciones dentro de la casa, para alguien que alguna vez vio la puesta en escena en el teatro es casi como volver a verla en pantalla, pero con otros actores. Fue una adaptación demasiado “fidel” y muy poco cinematográfica.

6) *Caiga quien caiga* (2018): dirigida por Eduardo Guillot, basada en el libro homónimo de José Ugaz, adaptado por Alejandro Maci. La película fue producida por Amaranta Films y protagonizada por Miguel Iza, Karina Jordán, Eduardo Camino, Javier Valdés, entre otros. Este es otro caso especial de adaptación porque el libro original cuenta la historia real de la caída de Vladimiro Montesinos en el año 2000, asesor del entonces presidente Alberto Fujimori, luego de que José Ugaz fuera nombrado el procurador ad hoc a cargo de los múltiples casos de corrupción en el Perú en el gobierno de Fujimori, que llevaron finalmente

a Montesinos a la cárcel y posteriormente también al mismo Fujimori, acusado de otros delitos de lesa humanidad. El libro de memorias de este caso fue escrito por el propio abogado procurador José Ugaz, quien relató con lujo de detalles, suspenso y una narrativa muy lograda lo que vivió en esos años. Ha sido un libro bastante leído en el Perú y la decisión de adaptarlo también tenía la intención de llevar al cine a la mayor cantidad de personas posible. El guion recupera los momentos más importantes de la investigación, fuga y captura de Montesinos, aquellos que todos los peruanos conocimos a través de las noticias. Es una adaptación bastante “fiel” aunque con ciertas licencias a nivel de personajes secundarios. Al ser una historia conocida por todos, los personajes principales son los mismos del libro y de la realidad peruana. El lenguaje cinematográfico fue sencillo y de alcance para todos y la película fue estrenada en un momento en el cual había múltiples escándalos de corrupción en el Perú, que aún continúan, y que de una manera u otra son consecuencia de esta época oscura en la historia del Perú.

Con esta película termina el listado y descripción de todas las adaptaciones cinematográficas en la historia del cine peruano. Es interesante observar que la etapa más prolífica de adaptaciones literarias se dio el siglo pasado, mientras que en este nuevo siglo han primado más los guiones originales y las adaptaciones no necesariamente basadas en textos literarios, sino en memorias, textos periodísticos e incluso libros de auto ayuda.

También, a pesar de ser un país de tantos escritores importantes, con los años son menos las novelas canónicas que han sido adaptadas al cine en el Perú.

Finalmente, como se puede ver, no ha habido en toda la historia del cine peruano una sola adaptación al cine de alguno de los cuentos o novelas de Alfredo Bryce Echenique, a

pesar de ser un escritor tan querido en nuestro país. La adaptación de *Un mundo para Julius* no solo sería la primera, sino supone también el regreso a la adaptación de la novela canónica, el rescate, al fin, de la gran literatura unida al cine.

## **CAPÍTULO 2**

### **LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE *UN MUNDO PARA JULIUS*: CONCEPTOS TEÓRICOS Y PRIMEROS ALCANCES ANTES DE REALIZAR EL PROCESO DE TRANSPOSICIÓN**





## 2.1. La importancia de *Un Mundo para Julius* en la literatura peruana y la necesidad de convertirla en película

*Un Mundo para Julius* (1970), novela de Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939), es un clásico de la literatura peruana. Esta, su primera novela luego de la publicación del libro de cuentos *Huerto Cerrado* y por la que recibe el Premio Nacional de Literatura del Perú, lo convierte a Bryce, junto con José María Arguedas, Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro, en uno de los escritores contemporáneos más importantes del Perú. La historia que se cuenta en *Un mundo para Julius*, una historia de educación sentimental de un niño de clase alta oligárquica peruana, contada con ternura, nostalgia e ironía, tiene un impacto importante en 1970, ya que dos años antes se había dado el golpe militar de izquierdas del general Velasco, que supuso un cambio drástico para las clases más altas del país. Tal como lo establece Abelardo Oquendo en el artículo “El largo salto de Bryce” (“Suplemento Dominical” de *El Comercio*. Lima, 26 de setiembre de 1971, pp. 22-23), recogido en la antología de textos críticos *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*, de César Ferreira e Ismael P. Márquez:

*Un mundo para Julius* reproduce, con rara imparcialidad, la vida privilegiada de los señores y la precaria de los siervos; compendia la injusticia social en un hogar de familia, simplificante espejo de un sistema económico en cuyo centro se coloca, como una acusación, la perpleja inocencia de Julius, el niño sensible y solitario que va descubriendo una realidad cruel que no comprende pero que aprende con tristeza y pesar. Así, Julius no es solo el protagonista del libro, sino también su instrumento de exploración. En torno de él la novela crece y abarca un vasto panorama que aspira a representar el de la sociedad donde su acción se desarrolla. (Ferreira & Márquez, 1994, p. 125)

*Un mundo para Julius* es también una de las novelas más importantes de la nueva narrativa hispanoamericana, época de gran creatividad literaria conocida también como el “boom latinoamericano”. Tal como Julio Ortega lo establece en la edición de la novela prologada por él mismo:

Esta novela, así, viene de la tradición modernista explorada por el boom de la narrativa latinoamericana (es, en ese sentido, otro relato sobre la naturaleza conflictiva del destino social, que el individuo recusa) pero va hacia la contradicción de la narrativa posmoderna (porque el proyecto unitario del sujeto social es puesto en duda, y porque la voz se convierte en el espacio no socializado, donde la subjetividad rehúsa ser controlada). (Bryce, 1996, pp. 11-12)

Dentro de la obra de Bryce, *Un Mundo para Julius*, su primera novela, ha resultado ser una obra única. Todas sus novelas exploran el discurso biográfico, en un tono tragicómico posmoderno en el que el *yo* y la subjetividad exagerada están siempre presentes, pero esta primera novela se distingue de las otras al ser también una denuncia de una realidad social peruana enferma de desigualdad e injusticia. Julio Ortega describe este hecho de la manera siguiente:

*Un Mundo para Julius* [...] es una novela irrepetible, única, cuya elocuencia y amenidad se traman en su agudeza crítica y denuncia moral. En esta novela hay tanto una simpatía generosa, una discursividad humanizadora, como un impecable desmontaje de la construcción ideológica de la sociedad. El humor no hace sino más intensa la representación de contrasentido. (Bryce, 1996, p. 12)

*Un Mundo para Julius*, es además, una novela total, omniabarcante, como varias de aquella generación, que consiguieron enfrentarse a tantos temas en una sola obra. Esta novela es muchas cosas a la vez: retrato de la clase alta dominante de los años 40-50 en el Perú, una denuncia de dicha clase social; es también una novela de educación y aprendizaje, una

“autobiografía antiheroica”, tal como Ortega la define (Bryce, 1996, p. 11); hay también una visión nostálgica de una época que ya no volverá. Lo importante es que esta novela, que se mueve entre la subjetividad a través del punto de vista de un niño, principalmente, y la objetividad de la denuncia de clase que realiza, es una novela que a pesar de que nos habla acerca de un tiempo pasado, en realidad dialoga con el presente del Perú.

*Un Mundo para Julius* no solo ha marcado a diversas generaciones de peruanos, sino que es una de las obras que tocan problemas sociales no resueltos del Perú y, por eso, lo que se cuenta en esta historia, a pesar de estar ambientada en los años 40-50, resulta siendo, lamentablemente, un tema actual hasta nuestros días. Sería mejor que no lo fuese, que hubiésemos cambiado como país, que la desigualdad, el racismo y el machismo no fuesen el mal endémico del Perú, pero lo sigue siendo, y por eso esta novela, de ser llevada al cine, puede ser una vía de vernos y pensarnos una vez más como peruanos. La película incentivará su lectura y revisión, con seguridad.

Julius es uno de aquellos personajes del imaginario peruano que han permanecido a lo largo de varias décadas, vistos con ternura, con dolor y también con sentido del humor. Porque esta novela es una novela de las *emociones* y esta es la razón principal por la que tantos peruanos se han sentido identificados con ella. De ser llevada al cine, estas emociones tienen que ser trasladadas en toda su dimensión. Ortega nos dice al respecto:

*Un Mundo para Julius* es un verdadero tratado de las emociones, y es gracias a ellas que se hace verosímil una novela de la educación limeña. A través de la estratificación de las clases sociales, la valoración ideologizada, los prejuicios internalizados, asistimos al programa de la socialización que debe dar forma a un sujeto peruano. La configuración de tal sujeto sería un horror moral inverosímil, para un lector no peruano, si no fuese por la trama emocional y la perspectiva del

humor crítico, que relativizan irónicamente la condición antidemocrática de la existencia social. (Bryce, 1996, p. 26)

En realidad, más que una novela de educación, *Un Mundo para Julius* podría ser vista como una novela de la “des-educación”, como bien lo define Ortega (Bryce, 1996), ya que el hecho de que este niño sea parte de esa clase social y no tenga manera de escapar de ella al ser solo un niño, equivale a que este aprenda todos los modos de esa clase que ha hundido al país en la desigualdad y la injusticia y, por más que rechace todos estos modos de su clase, son los únicos que conoce. Sabe que hay otro tipo de existencia, aquella más humanizada de la servidumbre de su casa que es quien lo cría y le da cariño, pero sabe también que él jamás podrá ser parte de ese grupo. Julius es un huérfano no solo de padre, sino de grupo social, lo cual conlleva una grave crisis de identidad. Julius es, entonces, como casi todos los peruanos, víctima de su condición de peruano, y por eso la necesidad de auto-exiliarse dentro de su propio palacio. Ortega establece esta idea de la siguiente manera: “[...] militar en esta burguesía limeña equivale a ejercer la violencia de todo orden contra los otros, esa otredad deshumanizada. Esta vida cotidiana profundamente antidemocrática niega la razón de ser a la sociedad: su sentido comunitario”. (Bryce 1996, p. 29)

Nada más cierto para describir a la sociedad peruana actual, que sigue siendo una sociedad deshumanizada y anti-democrática, como consecuencia de este orden que fue implantado por las clases altas en antaño y se han quedado como sello de una sociedad hasta la actualidad. Seguimos viviendo en *Un Mundo para Julius*, cada peruano podría identificarse con algún personaje de dicha novela, sea uno rico o pobre, o incluso de aquella clase media empobrecida desde hace décadas. La modernización de las ciudades y el auge económico de la economía a nivel macro no han cambiado nuestros males profundos que arrastramos desde tiempos coloniales y por eso es tan necesario hacer películas que toquen

estos temas, que nos sacudan como peruanos y que nos lleven a la reflexión y búsqueda de soluciones.

Por eso, el final de nuestra adaptación nos trae al presente: Julius, en los años 50 (en la primera versión de guion y años 60 en la última versión), se sumerge en la piscina de su jardín, luego de haber perdido la inocencia completamente al final de la infancia, y flota debajo del agua en posición fetal. El Julius que sale de esa piscina no es el Julius de los años 50-60, es un Julius del presente, en una casa fastuosa en Lima en la actualidad, en algún lugar indeterminado donde hay grandes casas con jardines inmensos y hermosas piscinas. Incluso, en la última versión de guion, se plantea la posibilidad de un plano desde el aire desde el cual se pueda ver no solo la casa fastuosa de la actualidad, sino el lugar exacto donde está esta casa, un lugar residencial con mansiones que están separadas por un muro de varios kilómetros de una zona de extrema pobreza, un muro que atraviesa una montaña en plena ciudad (es un lugar que realmente existe en Lima y es como el símbolo de nuestra desigualdad).

Esta es nuestra lectura final de la novela, a través de la cual quedará clara nuestra intención de denunciar la situación actual de desigualdad del Perú y la pertinencia de dicha adaptación en nuestros tiempos.

## **2.2. Teoría de la adaptación literaria**

Son varias las teorías de adaptaciones novelísticas, pero para la presente investigación nos parece que las más adecuadas de citar son aquellas a través de las cuales José Luis Sánchez Noriega, en su libro *De la literatura al cine*, nos explica, de un modo no

esquemático ni dogmático, sino más bien a modo de reflexión derivada de un análisis de las adaptaciones ya existentes, los tipos de adaptación que se han dado a lo largo de la historia del cine. El modelo que dicho autor ofrece responde a la realidad y como todo modelo, puede ser discutible, pero me parece el más adecuado para la presente investigación.

Sánchez Noriega establece las siguientes tipologías de las adaptaciones novelísticas:

Según la *dialéctica fidelidad/creatividad*, según *el tipo de relato* y según *la extensión*, tipologías que pasaremos a describir:

### **2.2.1. Tipología según la dialéctica fidelidad/creatividad**

Sánchez Noriega afirma que este suele ser el criterio básico que se ha venido empleando en las tipologías al uso, donde se tiene principalmente en cuenta el grado de similitud entre los personajes y los sucesos de los textos, el literario y el filmico. Dichas tipologías convergen en los siguientes modelos, que representan los extremos de un proceso de adaptación que el autor explica de la siguiente manera:

[...] habría que considerar que los modelos A y D representan los extremos de un proceso de adaptación que, en su máxima radicalidad, llevaría, por la parte de A, a anular el carácter filmico del relato en aras de la literalidad (el film no sería más que una puesta en imágenes del texto literario: muy fiel a la novela pero, salvo excepciones, poco cinematográfico) y, por la parte de D, a anular su dependencia de la novela (el relato sería muy filmico, pero solo remotamente remitiría a la novela). (Sánchez Noriega, 2004, p. 64)

## A) Adaptación como ilustración.

Se refiere a la adaptación literal, fiel o académica y de adaptación pasiva. Se da lugar con textos literarios cuyo interés está en la historia (el *qué*) más que en el discurso (el *cómo*):

Se trata de plasmar en el relato filmico 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 filmico, de la puesta en escena y de las descripciones visuales, es decir, utilizando los procedimientos básicos de la adaptación. (Sánchez Noriega, 2004, p. 64)

Este tipo de adaptaciones son fieles pero normalmente no tienen gran valor estético, no son obras filmicas significativas y autónomas.

## B) Adaptación como transposición.

A medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación, la transposición converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda en poner en pie un texto filmico que tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto al literario. La adaptación como transposición – traslación, traducción o adaptación activa – implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto filmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. (Sánchez Noriega, 2004)

Es así como Sánchez Noriega describe este modelo de adaptación que, básicamente, entonces, implica el llevar el mundo del autor literario al lenguaje cinematográfico y a la estética cinematográfica, sin perder sus cualidades estéticas, culturales o ideológicas. Dentro de este modelo, entonces, podría haber películas personales un poco al margen de la fidelidad al texto, pero también aquellas películas que sí son fieles al texto literario y que pueden llegar a ser obras filmicas significativas y autónomas, con un valor estético.

Muchos autores que han investigado sobre este tema prefieren usar el término *transposición*, en vez de adaptación. Tal como Pilar Couto lo establece en su artículo “Teoría de la transposición cinematográfica”, recogido en el libro *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto filmico* (editado por José Luis Castro de Paz, la misma Pilar Couto y José María Paz Gago), y basándose en ideas planteadas por Darío Villanueva:

Existe todavía un amplio colectivo que prefiere emplear el término “adaptación”, pero esta posición ya es insostenible científicamente, tal y como Darío Villanueva argumenta, porque el resultado obtenido en una película es siempre diferente del texto inicial (novela), aunque el director intente ser lo más fidedigno posible a ella: Cuando una historia que ha sido plasmada con anterioridad en un discurso literario es transcrita con otro lenguaje en un discurso cinematográfico, por mucha fidelidad con que se haya resuelto la operación, y aunque la sustancia del contenido argumental haya experimentado mínimas alteraciones, el significado final de la segunda obra de arte es inexorablemente distinto de la primera. El significado es diferente y el significante es también diferente. Por lo tanto, una transposición filmica podría ser definida como el proceso de transformar un sistema comunicativo artístico en otro sistema semiótico de naturaleza también artística y ficcional. (Castro de Paz, Couto & Paz Gago, 1999, p. 318)



La divergencia de estos dos sistemas es lo que diferencia al cine de la literatura, pero, tal como lo señala José María Paz Gago en su artículo “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine”:

Lo que diferencia al cine de la novela es el sistema semiótico que ambos utilizan para comunicarse con el receptor, espectador en el primer caso y lector en el segundo. Como señala Villanueva, la comparación entre literatura y otro tipo de extensión artística debe tener en cuenta que los signos empleados por una y otra son distintos, pero que pueden tender a la consecución de efectos significativos comunes. (Paz Gago, 2004, p. 212)

### C) Adaptación como interpretación

Se da este tipo de adaptación cuando la película se aparta mucho del texto literario, aunque aún es deudora en algunos aspectos importantes. Puede haber, por ejemplo, cambios relevantes a nivel de personajes o en la misma historia, pero puede darse el mismo espíritu en la novela y en el film. Lo que se da es una interpretación de la obra original, una lectura crítica. Tal como Sánchez Noriega lo describe:

Este modelo interpretativo se diferencia de la transposición en que no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual mediante otro medio, sino que crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta [...]. (Sánchez Noriega, 2004, p. 65)

## D) Adaptación libre

Este tipo de adaptación se da cuando casi no hay fidelidad con el texto literario original. Se puede decir que en estos casos se da una reelaboración, una transformación, que el texto literario es un pretexto, que queda en segundo plano. En los créditos de la película dirá que la película está “inspirada en”, pero no que es una película basada en la obra de tal autor. La mayoría de veces, el título es distinto también, para alejarla del texto original.

Sánchez Noriega cita una lista de razones por las cuales esta adaptación se da en el mundo del cine. La razón más importante, nos dice el autor, es la del “genio autoral”, como se ha dado en los casos de las adaptaciones de Orson Welles o Luis Buñuel, quienes

[...] no se han comportado como cineastas de oficio que recurren a textos literarios por incapacidad de crear los suyos propios, sino que son creadores que emplean como medio de expresión el cine y que beben en las fuentes de la literatura por el lugar que ésta ocupa en la historia de la cultura. (Sánchez Noriega, 2004, p. 66)

El resultado estético es aquel de una obra singular, única, que parte desde la conciencia creadora del cineasta y que se da después de una interpretación del texto literario original. Debe existir una afinidad ideológica, estética, moral y espiritual entre el autor literario y el autor filmico, debe unirlos una misma visión de mundo, un mismo discurso acerca de la vida, algo tan profundo que de algún modo la película se convierte en una película de *autoría compartida*. (Sánchez Noriega, 2004)

Otra razón por la que se da la adaptación libre es porque el contexto histórico-cultural es distinto o la distancia en el tiempo con la obra original es muy distante. Se tiene que dar una

obligatoria lectura nueva de la obra en estos casos, tal como la que realizó, por ejemplo, Francis Ford Coppola en *Apocalipsis Now*, donde se cuenta la guerra de Vietnam pero inspirándose en *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, obra que se da lugar en África en el siglo XIX. La lectura que le da Coppola es el “descenso al infierno” y este vaso comunicante entre ambas obras es lo que tienen en común y lo que las une.

Otra razón para hacer una adaptación libre es cuando se da una recreación de los mitos literarios. Los mitos griegos, las leyendas antiguas, son parte de un imaginario colectivo en el mundo y de alguna manera están presentes en muchas más historias de las que nos imaginamos. El mito de Edipo, de Electra, de Orfeo, entre muchos otros, han inspirado cientos de películas de una manera u otra, pero ya interpretadas y transformadas para nuestros tiempos.

De acuerdo a Sánchez Noriega, también se puede dar una adaptación libre cuando hay una gran divergencia de estilo en el proceso de adaptación. También, debido a la extensión y naturaleza del relato y, por último, por razones comerciales que obliguen al autor filmico a hacerlo más asequible al público. (Sánchez Noriega, 2004)

### **2.2.1.1. El modelo de adaptación de *Un Mundo para Julius* según la dialéctica fidelidad/creatividad: la transposición**

En el caso de la novela *Un Mundo para Julius* y nuestra propuesta de adaptación, pensamos que se trata de una adaptación como transposición, ya que esta se encuentra a medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación. Hay una intención de reconocer los

valores de la obra original de Alfredo Bryce Echenique, pero también hay la intención de escribir una película que tenga entidad por sí misma y que sea autónoma. A lo largo del proceso de transposición de la novela al guion se buscarán medios específicamente cinematográficos, a pesar de que se intentará ser fiel al fondo y a la forma de la novela original. El objetivo, luego de varias versiones de guion hasta llegar a la definitiva que servirá para el rodaje, es que *Un Mundo para Julius* sea una obra única, expresada por dos medios, donde se respete el espíritu de Bryce pero donde también haya una marca autoral a nivel cinematográfico.

Es entonces este modelo el que usaremos durante todo el proceso y será con el término *transposición* como nos referiremos, principalmente, al momento de hablar de la adaptación.

### **2.2.2. Tipología según el tipo de relato**

Sánchez Noriega se sirve de las ideas de Vanoye acerca de la adaptación para describir esta tipología, quien habla de dos opciones estéticas de la adaptación y parte de dos tipos o estilos narrativos: el relato clásico y el relato moderno. También señala que esto esquematiza una realidad más compleja, tanto en la literatura como en el cine, pero sirve para señalar uno de los factores relevantes de esta tipología de adaptaciones. (Sánchez Noriega, 2004)

La narración clásica tiene varias características definidas. Entre las más importantes están las siguientes, según el autor, quien se basa en definiciones de Bordwell/Thompson: el motor de la acción dramática son personajes individuales que actúan por el deseo al que se opone algo o alguien dando lugar al conflicto; la cadena de acciones causa-efecto motiva la mayoría de los hechos de la narración y ella se subordina al tiempo; tiende a la narración

objetiva (omnisciente) y las historias terminan, se clausuran. Por otro lado, la narración moderna se define de la siguiente manera: hay una conciencia y reflexión sobre el propio lenguaje; el autor se hace presente en la obra; hay realismo psicológico y subjetividad; hay discontinuidad, autoconciencia narrativa; la causalidad es débil; los finales son abiertos; hay ambigüedad y relativización de la verdad, entre otras características. (Sánchez Noriega, 2004) Estas definiciones serán retomadas y desarrolladas más adelante, cuando hablemos del modelo narrativo que debe ser elegido para escribir el guion.

En lo que respecta a la literatura, hay que distinguir entre el relato clásico, que se daría hasta el siglo XIX, inicios del XX, en el que prima una causalidad fuerte, en el cual hay personajes conscientes y motivados, una continuidad sin rupturas, una ausencia de la huella de autor, es decir, las características son prácticamente las mismas a aquellas que definen al cine clásico. Por otro lado, el relato moderno, a partir de Joyce, Cortázar, entre otros escritores ya del siglo XX, se define porque es el propio texto el que llama la atención sobre sí gracias a su capacidad para la polifonía del narrador, la continuidad entre las voces narrativas, la ironía, la subjetividad de los personajes, la causalidad débil, la ambigüedad, es decir, también se corresponde con las características del cine moderno. (Sánchez Noriega, 2004)

Entonces, en función al estilo de los textos literarios, se podría hablar de dos tipos de adaptaciones: aquellas con *coherencia estilística* y aquellas con *divergencia estilística*.

A) Coherencia estilística: se refiere a la adaptación de una obra literaria clásica en un filme clásico, o de una obra moderna a una película moderna. La primera es la más común y

la segunda requiere de más imaginación, ya que el autor filmico debe elaborar un discurso filmico a la misma altura estética del texto literario. (Sánchez Noriega, 2004)

B) Divergencia estilística: se refiere a la adaptación de una obra literaria clásica a un film moderno o lo contrario, la adaptación de una obra moderna a un film clásico. Sánchez Noriega apunta lo siguiente:

[...] la adaptación de una novela clásica a un film moderno se justifica como interpretación o variación, donde la historia y la forma expresiva adquieren nuevas dimensiones y potencialidades estéticas, y se ubica en la evolución progresiva inherente a la historia de la cultura; mientras que la operación inversa, de novela moderna a film clásico, mostrará un desequilibrio estético entre la densidad y complejidad de la obra literaria y la linealidad de la filmica y, en la medida en que los rasgos modernos del discurso quedan eclipsados, parecerá más bien un ejercicio regresivo. [...] Por ello, en principio, tendrán mayor interés las adaptaciones-coherentes o divergentes con el estilo del texto literario-que aporten un plus de creación. (Sánchez Noriega, 2004, p. 69)

### **2.2.2.1. El modelo de adaptación de *Un Mundo para Julius* según el tipo de relato: divergencia estilística con licencias**

*Un Mundo para Julius*, al ser una novela publicada en 1970, se ubica dentro del universo de la novela posmoderna. La narrativa de Bryce cumple con todas las características de la modernidad anteriormente citadas. Pero, a pesar de ello, para elegir un modelo de adaptación, o bien transposición, es necesario también tomar en cuenta no solo el *cómo* está escrita esta novela, sino también el *qué se cuenta*. *Un Mundo para Julius* nos cuenta la historia de una familia aristocrática en los años 40, donde todo el mundo es “clásico”, donde todo está

estructurado dentro de un esquema de desigualdad del cual parece que es imposible escapar. Es decir, no podemos hacer una película con coherencia completa en la posmodernidad del estilo de Bryce, porque tal vez no aportaría la sensación de este mundo cerrado y sin fisuras, donde nada parece poder cambiar. Para dar la sensación de la época, es necesario recurrir a ciertos esquemas de la etapa clásica, pero no hacer una película clásica. Hay que realizar una película de apariencia clásica, pero con interpretación moderna/posmoderna, desde donde se pueda dar una marca más autoral, desde donde se pueda reflexionar e interpretar el mundo de la novela, de la mano con la modernidad/posmodernidad y sus características. Es decir, la transposición de *Un Mundo para Julius* deberá tener una apariencia de estilo clásico, pero con licencias modernas/posmodernas permanentemente, sería una fusión de ambas posibilidades, de alguna manera.

También es necesario señalar que la idea de hacer esta película es que esta llegue a una gran cantidad de personas en el Perú, algo que solo se podrá dar si es que la película tiene esta apariencia clásica, por más que haya varias licencias modernas/posmodernas que la unan con el estilo de la novela. Hay que recordar que son las estructuras clásicas o semi-clásicas las que son más asequibles al gran público.

Parte de estos conceptos serán retomados más adelante cuando se analice el modelo narrativo adecuado de la película, concepto que se une con el que estamos analizando en este sub-capítulo.

### **2.2.3. Tipología según la extensión**

Esta tipología se refiere a un concepto muy sencillo, aquel de la extensión de la obra. Estamos hablando de número de páginas, principalmente. Y existen tres tipos de

adaptaciones, si se trata de definir este concepto: al momento de realizar la transposición, se debe realizar una *reducción*, una *equivalencia* o una *ampliación*.

La *reducción* suele ser el procedimiento más común, según la cual para adaptar la novela hay que suprimir varios episodios, acciones, hay que condensar capítulos enteros. Este procedimiento es responsable de la señalada constatación, tantas veces repetida, de que la novela es más que la película. (Sánchez Noriega, 2004)

La *equivalencia* se da cuando los dos textos poseen una extensión parecida, cuando hay una fidelidad literal.

Y, finalmente, la *ampliación* se da cuando se parte de un texto literario más breve. Un cuento puede ofrecer un punto de partida, una idea inicial que ya luego el guionista ampliará con recursos cinematográficos: “La ampliación se realiza transformando fragmentos narrados en dialogados, desarrollando acciones implícitas o sugeridas y, sobre todo, añadiendo personajes y episodios completos”. (Sánchez Noriega, 2004, p.70)

### **2.2.3.1. El modelo de adaptación de *Un Mundo para Julius* según la extensión: la reducción**

En el caso de *Un Mundo para Julius* no hay lugar a dudas de que se tiene que realizar una transposición usando el procedimiento de la reducción. Como ya lo hemos establecido antes, las casi 600 páginas de la novela necesitarían de una serie de diez capítulos para que hubiera una equivalencia de extensión. Por lo tanto, es necesario hacer una labor de selección



de los episodios más importantes, de aquellos que ayuden a desarrollar el conflicto principal de la historia, dejando de lado todas las sub-tramas que no aporten dramáticamente al conflicto principal. Habrá también que reducir la cantidad de personajes y también unificar los tiempos de la vida de Julius que se nos cuenta en la novela, tratar de hacer más sencillo el relato cinematográfico. El reto, en este caso, es que no se dé la sensación de que la novela es más que el film, a pesar de que se suprimirán muchos episodios que tal vez han sido importantes en la mente de varios lectores.

### **2.3. Teoría cinematográfica de guion**

Para empezar a realizar la transposición filmica de la novela *Un Mundo para Julius* para convertirla en guion, es necesario tener principalmente en cuenta una bibliografía de teoría cinematográfica de guion básica, además de aquella de la transposición filmica, que nos permita reflexionar en los diferentes elementos a ser tomados en cuenta al momento de trabajar.

Es importante primero definir cuáles son las etapas de escritura de un guion, sea este original o adaptado. En un primer momento, hay que definir la *idea* de nuestra película, a partir de la cual iremos desarrollando nuestra historia. Algunos también prefieren hablar de una *premisa* como punto de partida. En el caso de un guion adaptado, la idea de donde partirá todo nuestro trabajo creativo y de adaptación ya existe, es la novela en sí.

Esta idea va unida a la intención del autor de la novela. No solo se trata entonces de transponer los hechos que se cuentan en la novela, a modo de simples acontecimientos uno

tras otro, siguiendo o no la misma estructura y orden cronológico. Se trata principal e inicialmente, de compartir la misma intención que el autor, que nos anime el mismo espíritu, la misma necesidad que tuvo alguna vez el autor al escribir su novela.

Podemos suponer que Bryce Echenique escribió esta novela a modo de catarsis personal acerca de todo aquello que le dolía de su país, todo desde el punto de vista de un niño de clase alta de la Lima de los años 40 y 50, época en la que el autor también vivió su infancia en la misma clase social de su personaje de ficción. Es una novela de inspiración autobiográfica que nos narra la pérdida de inocencia de Julius, a quien le es difícil vivir en este mundo lleno de injusticias y desigualdades en el que le ha tocado nacer. Hay una opinión acerca del Perú, una intención de crítica y reflexión. No podemos, entonces, enfrentarnos a esta novela si no tenemos la misma intención, si no compartimos la misma opinión de Bryce, así luego transformemos a los personajes, así luego los acontecimientos cambien de orden y muchos sean suprimidos. Si tenemos esta misma intención inicial, la adaptación puede ir en buen camino. El éxito de la adaptación ya luego dependerá, entonces, de las decisiones que tomemos a nivel de escritura de guion.

Antes de escribir un *tratamiento* de guion (que es el momento en el que realizamos la primera selección de los acontecimientos de la novela que pasarán al guion, contando la historia de principio a fin, la historia que queremos que llegue a la película), debemos pensar en varios elementos teóricos que son importantes para poder escribir una película, que pasaremos a enumerar a continuación.

### 2.3.1. El conflicto central de la historia

Lo primero que hay que hacer es ubicar cuál es el *conflicto* central de nuestra historia y para ello es bueno definir a qué nos referimos con conflicto. Podríamos definirlo como el “problema” que tiene que resolver nuestro personaje, el momento en el cual la vida de alguien cambia por algún motivo y a partir de ese momento nada será igual. Se podría incluso definir este conflicto como el “*pero* un día pasó algo” en la vida de alguien. Ese *pero* que nos remueve la cotidianeidad, nos hace cambiar, nos mete en problemas, nos hace descubrir mundos nuevos, nos hace padecer pero al mismo tiempo aprender, nos hace perder la inocencia, nos hace luchar en la vida. No en vano la palabra conflicto en griego quiere decir “estar en la lucha”.

Este conflicto existe porque se da un “acontecimiento narrativo”, tal como lo define Robert McKee en su libro *El Guion*:

Un acontecimiento narrativo crea un cambio en la situación de vida de un personaje, tiene significado y se expresa y experimenta en términos de valor. [...] Los valores narrativos son las cualidades universales de la experiencia humana que pueden cambiar de positivo a negativo o de negativo a positivo, de un momento a otro. [...] Los acontecimientos narrativos producen cambios cargados de significado en la situación de vida de un personaje, se expresan y experimentan en términos de valor y se alcanzan a través del conflicto. (McKee, 2009, pp. 54-55)

Todo esto, que está en el mundo de la ficción, es un mecanismo que un autor ha puesto en marcha de manera creativa. Jean-Claude Carrière, en su libro *Práctica del guion cinematográfico*, nos habla de otro concepto, aquel del “suceso”, y nos dice que justamente escribir es narrar el suceso que se ha dado en la vida de un personaje. Reflexionando desde la

realidad y yendo hacia la ficción, es importante tomar en cuenta en este proceso de adaptación que el autor está muy presente en la novela, al ser esta de inspiración autobiográfica. Carrière nos dice lo siguiente:

[...] ¿qué diferencia al autor, por esencia, de los personajes que pone en escena? No es solamente que él existe realmente y que ellos son ficticios. Esa diferencia cuenta, sin duda, pero insuficientemente. Los personajes actúan, padecen, son portadores de síntomas. El autor intenta deducir, de esas acciones, pasiones, síntomas, el valor de un suceso. Narrar es desarrollar el suceso. [...] Vivir, amar, morir, envejecer, ser joven, estar enfermo, la alegría, la pena, etc., esas palabras, en sí mismas, no tienen sentido, o tienen un sentido general, abstracto, decolorado. En el suceso que las actualiza (para un sujeto) es donde adquieren a la vez un sentido, intensidad y resonancia. (Carrière, 1998, p. 129)

Es decir, todas estas emociones humanas se revelan a través del conflicto, es gracias al conflicto que nuestros personajes alcanzan su verdadera dimensión y por consecuencia el lector/el espectador se identifica con ellos. Por eso, ubicar cuál es el conflicto central de nuestra historia y desarrollarlo tomando en cuenta todos estos aspectos ya mencionados, es la primera tarea del guionista que va a realizar la adaptación.

### **2.3.1.1. El conflicto central en *Un Mundo para Julius***

En el caso de *Un Mundo para Julius*, el conflicto central de la historia se centra en la pérdida de inocencia de Julius, que tiene tres momentos importantes a lo largo de la novela: la muerte de su hermana Cinthia, la violación de su ama Vilma en manos de su hermano Santiago y el descubrimiento final de que Vilma se ha convertido en prostituta, luego de haber sido víctima de otros jóvenes en otras casas a las que se fue a trabajar luego. Estos tres conflictos están a su vez acompañados del descubrimiento de la desigualdad, racismo e

injusticia que se dan en el “palacio” en el que vive y que a su vez tienen su punto más alto en el conflicto relacionado con Vilma. También está unido al poco cariño que recibe de su propia familia, cariño que es brindado más por la servidumbre de la casa, de ahí que Vilma sea para Julius como una “madre”. Es el conflicto relacionado con Vilma el único que atraviesa la novela de principio a fin, en medio de muchísimas otras sub-tramas que es imposible llevarlas todas al guion.

Teniendo entonces ubicado el conflicto central de la historia es que podemos empezar a trabajar en la adaptación, seleccionando principalmente todos aquellos episodios que nos ayuden a desarrollar dicho conflicto central e ir desechando todos aquellos que pueden aislarnos de este o bien pueden hacer que la atención se disperse de este gran hilo conductor.

Pero no hay que olvidar que estamos contando la infancia de un personaje, y que este niño que va descubriendo aspectos terribles acerca del mundo en el que está creciendo, también es un niño que juega, se divierte, ríe y sueña. Por eso, hay que seleccionar no solo los momentos que nos ayuden a desarrollar el conflicto principal, sino también aquellos que nos alivien de éste, que nos den un respiro, que no nos hagan perder el espíritu lúdico, irónico y con sentido del humor que también tiene la obra original de Bryce Echenique.

### **2.3.2. El modelo narrativo**

Antes de empezar a escribir el tratamiento de guion y luego de tener ubicado el conflicto central de la historia, es necesario pensar en el tipo de película que queremos escribir, porque de esto dependerá el *cómo* vamos a escribir y *cómo* vamos a desarrollar el conflicto de nuestro personaje.

Lo primero es definir el *modelo narrativo* que queremos elegir y que no debe ser una elección por capricho o por gusto personal, esta elección debe desprenderse del tipo de historia que queremos contar, cada historia tiene su manera adecuada de ser narrada.

Para ello, debemos pensar si tenemos en nuestras manos una historia que sería mejor contarla con una *estructura clásica*, una *estructura moderna* o bien una *estructura posmoderna*. Para ello es bueno tener en mente la historia del cine y los referentes cinematográficos adecuados que nos puedan ayudar como ejemplos. Para entender estos conceptos lo mejor es recordar las películas que representan las etapas en cuestión donde dichas estructuras empezaron a revelarse como modos de contar historias, a pesar de que en el presente haya una mezcla de películas con todas estas estructuras que cohabitan en el universo cinematográfico, o bien hay también películas que mezclan elementos de cada una de estas estructuras.

En la etapa clásica, sobre todo en aquella del cine norteamericano, que corresponde a toda la etapa que empieza después del cine mudo y llega hasta los años 60, se contaron historias donde quedaban muy claros los actos, el planteamiento, el nudo y el desenlace, todos podían entender las historias sin sentir perturbación alguna. Se daba también una causalidad en todas las acciones, con finales cerrados, un tiempo lineal donde se desarrollaba la historia, con conflictos claros y sobre todo externos al personaje (es decir, que algo del exterior afectaba al personaje y aquí empezaba su conflicto). La realidad que se presentaba era coherente para todos los espectadores y el protagonista de las historias era activo. Robert McKee, en su libro *El Guion*, llama *arquitrama* a este tipo de modelo narrativo y define el diseño clásico de la siguiente manera:

El diseño clásico implica una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible. (McKee, 2009, p. 67)

Cuando inicia la etapa moderna del cine, aquella etapa de “nuevas olas” que caracterizaron a los años 60, la manera de contar historias en el cine cambió. Eran nuevas épocas, una nueva generación de cineastas haciendo películas, en una época de contracultura generalizada, donde no solo cambió el cine, sino también cambiaron las otras artes, todo ello como consecuencia de un cambio de mentalidades después de la Segunda Guerra Mundial, de una instauración de nuevas libertades de la juventud unidas a revoluciones sociales y el inicio de la caída de todos los mitos y orden del pasado que correspondía con la etapa clásica. El cine moderno, por eso, empieza a mostrar personajes con conflictos internos, películas con protagonistas múltiples, también con protagonistas pasivos, en las cuales muchas veces las estructuras empezaban a no ser ya tan claras como antes, ni las realidades tan coherentes. Se empezó a jugar con la forma, que podía muchas veces perturbar al espectador, al mostrar, por ejemplo, a personajes mirando a la cámara, esto es, interrogando al espectador, o bien montando las películas con elipsis “violentas”, buscadas para crear una sensación de inestabilidad. A partir de esta etapa, los finales empezaron a ser abiertos también, casi como la vida misma. En realidad, estas nuevas estructuras se acercaban más a la verdadera vida de los espectadores, a su cotidianeidad, a sus frustraciones, también mostrando a personajes más cercanos a la gente real, con problemas de la gente que camina por las calles.

Robert McKee llama *minitráma* a este modelo narrativo moderno, define además el modelo como “minimalismo” y lo describe de la manera siguiente:

[...] minimalismo significa que el escritor comienza con los elementos del diseño clásico para después reducirlos – menguar, comprimir, recortar o truncar los rasgos prominentes de la arquitecra -. A ese conjunto de variaciones minimalistas le doy el nombre de *minitrama*. La minitrama no significa que *no haya trama*, dado que su ejecución puede estar tan bellamente llevada a cabo como la de una arquitecra. Por el contrario, el minimalismo persigue la simplicidad y la economía a la vez que mantiene suficientes aspectos clásicos como para que la película satisfaga al público [...] (McKee, 2009, p. 68)

A partir de los años 70 empieza la posmodernidad en el cine, que tiene su momento más interesante en los años 90. A partir de esta década, y teniendo toda la historia del cine como referente atrás, las nuevas estructuras retoman muchas veces elementos de las estructuras anteriores, pero para homenajear, citar, visitar, además con la intención de que se note la referencia cinematográfica. Es un cine de relectura, donde las estructuras también van de la mano de los nuevos aires que existen luego de otra guerra, aquella de Vietnam, después de la cual cayeron finalmente todos los mitos que alguna vez hubo para los americanos. En el caso de otros países con industria de cine, estas décadas también suponen el fracaso de todas las revoluciones sociales, y en el mundo entero se respira el auge del capitalismo, que ya luego, en los 90, va de la mano de las nuevas tecnologías y la globalización. El mundo posmoderno es nuevo y las historias muchas veces recogen este espíritu nuevo, que es muchas veces incoherente, donde muchas veces ya no hay linealidad en el relato ni tampoco causalidad ni coherencia. El mundo ya no es claro ante nuestros ojos, por eso tampoco las historias son contadas con la claridad de antes. Empieza la experimentación, la realidad sin centro y de naturaleza fragmentada.

Siguiendo con la teoría de Robert McKee, él llama *antitrama* a un tercer tipo de modelo narrativo, y establece que este está principalmente caracterizado por la *antiestructura*, pero él



cita como ejemplos a varias películas con características similares desde la época de vanguardias a inicios del siglo XX, no las hace coincidir con la época de la posmodernidad necesariamente. Más bien, McKee, más que por época intenta describir al “cine experimental” en este grupo de películas, dejando entonces solo dos modelos para el cine narrativo. A este tercer grupo lo define de la manera siguiente:

Este conjunto de variaciones antiestructurales no reduce lo clásico, sino que le da la vuelta, contradiciendo las formas tradicionales para explotar, tal vez ridiculizar, la idea misma de los principios formales. Quien utiliza la antitrama rara vez está interesado por la sutileza de sus declaraciones o por una tranquila austeridad; más bien desea expresar con claridad sus ambiciones “revolucionarias”, y sus películas tienden hacia la extravagancia y la exageración de su propia conciencia.” (McKee, 2009, p. 69)

### **2.3.2.1. El modelo narrativo en *Un Mundo para Julius***

Teniendo entonces definidos y ubicados estos tres modelos narrativos de películas, tenemos que reflexionar cuál es la manera más adecuada de narrar *Un Mundo para Julius*, que es una historia que se desarrolla en los años 40 y 50 del siglo XX y que cuenta una historia de una familia de clase alta desde el punto de vista de un niño. Si tomamos en cuenta la época y el tipo de historia que se está contando, tal vez lo mejor será usar una estructura clásica con ciertas licencias modernas/posmodernas, ya que se intenta reproducir la elegancia y el orden de una época de la cual todos tenemos referentes cinematográficos, pero asimismo, al querer criticar este mismo orden que en el fondo esconde la oscuridad de la injusticia, los elementos de la modernidad y de la posmodernidad pueden servir justamente para esto, para ayudar a reforzar la crítica, la inestabilidad escondida detrás de las apariencias y, por

supuesto, la perturbación de Julius, nuestro protagonista, que poco a poco va perdiendo la inocencia hasta perderla del todo.

### **2.3.3. El género cinematográfico**

Luego de elegir un modelo narrativo adecuado para el tipo de historia que hemos decidido escribir/adaptar, debemos pensar en el género de nuestra película. Esto es importante hacerlo antes de empezar a desarrollar nuestra historia/ adaptación porque cada género tiene sus características a nivel de estructura, ritmo, entre otros aspectos cinematográficos. Es decir, hay que saber de qué género es nuestra futura película para saber cómo escribir el guion.

Desde los griegos, la idea de género ya existía y las historias fueron entonces clasificadas por Aristóteles. Robert McKee nos cuenta acerca de esta primera clasificación de la siguiente manera en su libro *El Guion*:

Aristóteles nos ofreció los primeros géneros dividiendo los dramas según el valor del final de sus historias y su diseño narrativo. Él observó que las narraciones podían terminar con una carga positiva o negativa. A su vez, cada uno de esos dos tipos podía presentar un diseño sencillo (que terminará sin ningún punto de inflexión o sorpresa) o un diseño complejo (que presentará un clímax relacionado con un gran cambio en la vida del protagonista). El resultado produce cuatro géneros básicos: trágico simple, afortunado simple, trágico complejo y afortunado complejo. (McKee, 2009, p. 107)

Luego, la clasificación de dichos géneros fue mutando con el tiempo. Hubo clasificaciones posteriores hechas por Goethe, Schiller, Metz, entre otros, hasta llegar a

Norman Friedman, que acierta con una clasificación más válida para el cine. El habló de “tramas”, que podían ser “educativas, de redención y desilusión”, y que como bien lo describe McKee: “[...] son formas sutiles en las que las historias se curvan en el nivel de los conflictos internos para producir cambios profundos dentro de la mente o de la naturaleza moral del protagonista”. (McKee, 2009, p. 108)

Después de todas estas propuestas de clasificaciones de género, el propio McKee hace su propia clasificación, a modo de resumen de todas las propuestas a lo largo de los años. A partir de esta última clasificación que pasaremos a describir, podemos entonces calificar a una película con varios géneros, porque, por ejemplo, podemos tener un “drama social”, pero que a su vez cumpla con ser una “trama de desilusión”, lo cual afinaría la naturaleza de nuestra historia para ser llevada al cine y nos ayuda al momento de adaptar porque hay que escribir sabiendo que de eso, finalmente, es de lo que trata nuestra película. Hay por eso que intentar escribir sin salirse de esa idea con la que hemos definido de antemano la futura película. Para ello, hay que definir muy bien la naturaleza de la novela original y decidir si vamos a mantener esa naturaleza en el cine o vamos a cambiar o jugar con el género original de la obra de la que partimos.

La primera clasificación de géneros y subgéneros de McKee es la siguiente (McKee, 2009, pp. 108-115):

1. Historia de Amor. Su subgénero: la salvación del amigo.
2. Película de terror. Sus subgéneros: el misterioso, el sobrenatural, el supermisterioso.
3. Épica moderna.
4. Película de vaqueros.
5. Género bélico. Sus subgéneros: pro guerra, anti guerra.

6. Trama de la madurez (“coming of age”)
7. Trama de redención.
8. Trama punitiva.
9. Trama de pruebas.
10. Trama educativa.
11. Trama de desilusión.

También establece una lista de “megagéneros”, que están llenos de variaciones y subgéneros:

12. Comedia. Subgéneros: parodia, sátira, comedia de situación, romance, comedia loca, farsa, comedia negra, entre otros.

13. Policíaca. Sus subgéneros dependen del punto de vista del personaje desde donde se cuenta la historia: misterio de un asesinato (punto de vista del detective en jefe); del ilegal (punto de vista del criminal); del detective (punto de vista del policía); del gángster (punto de vista del ladrón); del suspense o relato de venganza (punto de vista de la víctima); entre otros.

14. Drama social. Subgéneros: el drama doméstico, la película sobre mujeres, el drama político, el eco-drama, el drama médico, el psicodrama.

15. Acción/Aventura. Subgéneros: gran aventura, película de desastre/supervivencia.

Finalmente, establece una clasificación de supragéneros que contienen a su vez a los géneros autónomos:

16. Drama histórico.
17. Biografía. Subgénero: autobiografía.

18. Docudrama.
19. Falso documental.
20. Musical. Subgénero: comedia musical.
21. Ciencia ficción.
22. Género deportivo.
23. Fantasía.
24. Animación.
25. Películas de arte y ensayo. Subgéneros: minimalismo y antiestructural.

Es importante ubicar el género de nuestra historia antes de empezar a escribir porque habrá una serie de convenciones sobre la narrativa que deberemos tomar en cuenta. Tal como McKee lo describe:

Cada género impone una serie de convenciones sobre el diseño narrativo: signos convencionales de valor en los momentos de clímax, como los finales tristes de la *trama de desilusión*; ambientaciones convencionales, como las *películas de vaqueros*; acontecimientos convencionales tales como “chico conoce a chica” en la *historia de amor*; papeles convencionales, como el del criminal en una *historia policíaca*. El público conoce esas convenciones y espera encontrarlas. Como consecuencia, la opción de género determinará y limitará en gran medida lo que resulte posible dentro de una historia, dado que su diseño deberá tener en cuenta el conocimiento y las expectativas del público. (McKee, 2009, p. 116)

### **2.3.3.1. El género cinematográfico en *Un Mundo para Julius***

En el caso de *Un Mundo para Julius*, si tenemos que pensar en el género al que debería corresponder esta adaptación podríamos definirlo de esta manera: es principalmente una

*trama de la madurez* (o una película “coming of age”, como la llaman en inglés) porque Julius crece y madura, realizando un aprendizaje de la vida a lo largo de la historia, a pesar de que es un aprendizaje solo en la etapa de la infancia que termina con la pérdida de inocencia de Julius. Asimismo, también es una *trama educativa*, ya que el personaje principal, Julius, sufre un cambio profundo en la visión de la vida, de las personas que lo rodean.

Pero, *Un Mundo para Julius* es también una *trama de desilusión*, ya que el cambio de la visión del mundo que se da es de positiva a negativa. Asistimos a una pérdida de inocencia de un niño que va acompañada de una constante desilusión ante el mundo que lo rodea.

*Un Mundo para Julius* es también un *drama histórico*, ya que relata una historia que corresponde con el pasado del Perú dentro de un contexto social definido de clase alta. Es importante revisar las características de este género, algo que McKee describe lúcidamente de esta manera:

El baúl de los tesoros de la historia, sin embargo, se encuentra sellado con un aviso: lo que es pasado debe convertirse en presente. [...] Por lo tanto, el uso más adecuado de la historia y la única excusa legítima para ambientar una película en el pasado, añadiendo así millones al presupuesto, es usar el pasado como si fuera un cristal a través del cual mostrarnos el presente. (McKee, 2009, p. 111)

Como bien hemos establecido desde la introducción de este trabajo de investigación, la intención principal al adaptar esta historia es hacer ver a los peruanos, a través de esta película, que los problemas de discriminación, desigualdad y racismo de los que se habla en *Un Mundo para Julius* no han desaparecido. No hemos cambiado como sociedad y por eso es importante refrescar el tema e incentivar a la reflexión en el presente con esta historia del pasado.

Finalmente, *Un Mundo para Julius* es también, según la clasificación de McKee, una película de arte y ensayo, porque a pesar de que estará principalmente escrita con una *estructura clásica*, habrá características que corresponden con las estructuras modernas o aquellas de la *minitrama*: el protagonista será pasivo, ya que no es capaz de cambiar el mundo injusto que lo rodea al ser solo un niño; el final será abierto, al no mostrar una solución al conflicto de Julius; el irnos al presente en la última secuencia, un final que se puede prestar a varias interpretaciones, entre otros aspectos que pueden ser considerados “no clásicos”.

#### **2.3.4. Los personajes**

Antes de empezar con la escritura del tratamiento de guion es también importante definir cuáles serán los personajes principales de nuestra historia y cómo serán estos. También cuáles serán nuestros personajes secundarios. En el caso de la adaptación de *Un Mundo para Julius*, tenemos que tomar decisiones importantes a nivel de creación de personajes, ya que la novela es extensa y cuenta con muchísimos personajes que tendrán que ser sacrificados al momento de llevar la novela al cine. También habrá personajes que tendrán que sufrir alguna mutación, por ejemplo, de edad. En el caso del personaje de Julius, por ejemplo, es muy importante el tema de la edad, porque en la novela Julius pasa por varias etapas de su infancia, para lo cual, ya pensando en términos de producción y casting, necesitaríamos demasiados niños que interpreten a Julius y que además se parezcan entre sí, algo que sería casi imposible de ser llevado al cine. Como máximo debería haber dos Julius con texto y tal vez un Julius más sin texto, a modo de simple aparición. Esto conllevaría que los hermanos tampoco pasarían por tantas edades y se podría simplificar la historia en dos o máximo tres

tiempos importantes de la infancia de nuestro protagonista y la película en el futuro sería más verosímil.

Los personajes no son simples marionetas que realizan acciones, son aquellos seres humanos a través de los cuales nosotros, lectores (en el caso de la literatura) o espectadores (en el caso del cine) vivimos otras vidas, nos emocionamos con estas otras vidas con problemas por resolver, nos *identificamos*. En el caso del cine, la identificación depende en un primer momento de un buen guion con personajes definidos y ya luego el casting será importante para que este personaje cobre vida, finalmente. Los personajes, en el cine, deben revelarse a través de sus *acciones* y es a través de estas acciones que debemos ser capaces de transmitir su mundo interior. Los diálogos no son muchas veces tan importantes, lo más importante es lo que está detrás de lo que los personajes hablan, lo que no se dice. En las acciones es donde se revela realmente la gente en general. Es así, con el ejemplo de la vida misma, que funciona la creación de personajes para cine. Hay que hacer que el público descubra lo invisible a través de lo visible.

En la vida, las personas realizan acciones porque tienen intenciones para conseguir algo. Pero también tienen sub-intenciones que los empujan a hacer lo que hacen. Muchas veces la gente no es consciente siquiera de estas sub-intenciones, pero son a veces las razones más profundas por las que las personas se mueven en la vida. Es así como debemos crear a nuestros personajes también. En el caso del cine, es posible que el personaje tampoco sea consciente de sus sub-intenciones detrás de sus acciones y sus objetivos, pero sería bueno que el espectador pueda conocer esta sub-intención, revelada a través de las acciones del personaje.



Y así como en la vida misma, los personajes deben cambiar a lo largo de la historia, deben aprender algo, deben desarrollar. Si no cambian a lo largo de toda la historia, estaremos frente a un personaje que no ha sido afectado ante el conflicto, estaremos frente a un robot sin emociones, un personaje que finalmente nos será difícil comprender y con quien no habrá mucha identificación. El personaje no debe ser el mismo al inicio que al final de la historia, pero no hablamos de su aspecto exterior, sino acerca de su aprendizaje, debe haberle sucedido algo que lo haya hecho madurar, así sea para desilusionarse acerca de la vida. Es así, a través de las *emociones* de nuestros personajes, que es posible conseguir la verdadera identificación. El espectador, más que mundos conocidos, lo que necesita es emociones conocidas, es por eso que en el cine uno es capaz de emocionarse con seres de otros planetas, con seres animados, con fantasías de otros mundos, porque a pesar de la lejanía en el aspecto exterior del mundo que se presenta ante nuestros ojos, lo que más importa es que podamos entender las emociones de los personajes. Solo así viviremos esas otras vidas que se dan en la pantalla, solo así nos identificaremos. Hay que recordar que lo único que nos hace iguales a nuestros antepasados, desde el inicio de los tiempos, son las emociones que tenemos todos los seres humanos: el amor, el odio, la tristeza, la alegría, la envidia, la rabia, los celos, la compasión y más, todas estas son emociones que nos han caracterizado siempre y a través de las cuales podemos identificarnos con otros seres humanos. Ya lo dice McKee en su libro *El Guion*, citando a Faulkner: “Porque los siglos transcurren y nada cambia en nuestro interior. Como observó William Faulkner, la naturaleza humana es el único tema que no envejece.” (McKee, 2009, p. 446)

Tomando en cuenta todo lo anterior, es importante, entonces, revisar la teoría acerca de la creación de personajes. McKee sostiene lo siguiente:

El diseño de los personajes comienza con la organización de sus dos aspectos principales: *la caracterización* y *la verdadera personalidad*. Repitamos: la caracterización es la suma de todas las cualidades observables, una combinación que hace que el personaje sea único: su apariencia física unida a sus amaneramientos, a su forma de hablar, a sus gestos [...]. La verdadera personalidad se oculta detrás de esa máscara. A pesar de su caracterización, ¿quién es realmente ese personaje? ¿Es leal o traidor? ¿Es sincero o mentiroso? [...]. La verdadera personalidad solo se puede expresar a través de las decisiones tomadas ante dilemas. Cómo elija actuar la persona en una situación de presión definirá quién es, cuanto mayor sea la presión, más verdadera y profunda será la decisión tomada por el personaje. (McKee, 2009, pp. 446-447)

Es decir, solo a través del clímax del conflicto es que se descubre quién es realmente nuestro personaje.

Un punto importante para definir la verdadera personalidad de nuestros personajes es pensar en el *deseo* que tienen. Una vez más, debemos pensar en cómo es la vida en realidad: nos movemos por deseos, por lo que queremos y estos deseos muchas veces son conscientes o inconscientes. Estamos aquí ante la misma idea de la intención y sub-intención. McKee expresa esta idea de la manera siguiente:

Lo que es cierto en la vida también lo es en la ficción. Un personaje cobra vida en el momento en el que vislumbramos una clara comprensión de su deseo, no solo el consciente, sino en los papeles complejos, también el deseo subconsciente. (McKee, 2009, p. 447)

Y este deseo es el que llevará a los personajes a tomar *decisiones*. Una persona se define en su vida por las decisiones que toma y lo mismo ocurre en los personajes: somos la suma de nuestras decisiones.

Otro punto importante en la creación de los personajes es la *dimensión* que deben tener. Y esta dimensión surge de la *contradicción*: “De esa profunda contradicción interna surge su pasión, su complejidad, su poesía” (McKee, 2009, p. 450), nos dice el autor refiriéndose al personaje de Macbeth, que es un gran personaje justamente porque en él hay contradicción: por un lado es ambicioso y, por el otro, está lleno de culpa. Lo mismo sucede con otro personaje de Shakespeare de igual importancia, Hamlet, quien es valiente y luego cobarde, perverso y compasivo, entre otras contradicciones que hacen que sea un personaje con dimensión. Es esta dimensión del personaje principal la que hace que la gente se identifique con él, la que causa la empatía, ya que es esta dimensión-contradicción de la que estamos hechos todos los seres humanos, nos reconocemos siempre en ella. Ya lo decía Sábato tan lúcidamente en *El escritor y sus fantasmas*, ensayo recogido en *Obra Completa: ensayos*:

[...] lo específicamente humano, lo que hay que salvar en medio de esta hecatombe es el alma, ámbito desgarrado y ambiguo, sede de la perpetua lucha entre la carnalidad y la pureza, entre lo nocturno y lo luminoso. [...] Los hombres escriben ficciones porque están encarnados, porque son imperfectos. Un Dios no escribe novelas. (Sábato, 2007, p. 399)

Además de todos estos conceptos que hay que tomar en cuenta al momento de crear a nuestros personajes principales, hay también que pensar en los personajes secundarios, que no deben ser incluidos a modo de adorno o relleno de la historia, su función principal es justamente ayudar a revelar las dimensiones del personaje principal, deben estar por eso relacionados de alguna manera con dicho protagonista. Tal como McKee lo describe:

Imaginemos que un reparto fuera como un sistema solar en el que el protagonista fuera el sol; los papeles secundarios serían los planetas que giran alrededor del sol y los extras los satélites alrededor de los planetas. [...] Son lo que son principalmente

para conseguir que la complejidad del personaje principal resulte clara y creíble, a través de acciones y reacciones. (McKee, 2009, p. 451)

Como última idea en lo concerniente a la creación de personajes, hay que pensar siempre en nosotros mismos. Si no nos conocemos, es imposible conocer al resto de la naturaleza humana. Hay que observar a los humanos a nuestro alrededor para saber cómo reaccionarían los personajes de una historia ante determinadas circunstancias. McKee lo expone de la manera siguiente:

Si yo fuera ese personaje en esas circunstancias, ¿qué haría?, la respuesta sincera siempre es correcta. Haríamos lo que resultara humano. Por consiguiente, cuanto más profundamente penetremos en los misterios de nuestra propia humanidad, más llegaremos a comprendernos a nosotros mismos y más capaces seremos de comprender a los demás. (McKee, 2009, pp. 459-460)

Por consiguiente, en el caso de una adaptación, en donde los personajes ya han sido creados por otra persona, este concepto es igualmente válido, porque al pasar el personaje literario a ser personaje de cine, este tiene que hacerse aún más humano y cercano. El cine supone la encarnación de ese personaje que ya nos habíamos imaginado al leer la novela, supone “hacer realidad” la historia que leímos, a pesar de que seguimos estando en el plano de la ficción. Pero es así como lo sienten los espectadores, el cine está considerado como un paso adelante en el acercamiento a la realidad. Los personajes son considerados la mayoría de veces como más cercanos porque los vemos, ya no los tenemos que imaginar, están ahí, con un rostro y un cuerpo, moviéndose, como nos movemos nosotros, están vivos, tal como lo estamos nosotros. He aquí la magia del cine.

### **2.3.4.1. Los personajes en *Un Mundo para Julius***

En el caso de *Un Mundo para Julius*, lo primero que es necesario hacer es definir quiénes serán nuestros personajes principales y secundarios, realizando una labor de síntesis y selección, en vista de la longitud de la historia y los muchísimos personajes secundarios que desfilan en la novela de Bryce Echenique, tal como ya lo establecimos antes.

La novela consta de cinco partes. Pasaremos entonces a citar la lista de personajes principales y secundarios en cada una de ellas y nuestra primera selección de personajes que podrían ser incluidos en la adaptación de la novela, además de las razones de nuestra selección. Los denominaremos personajes principales, secundarios y también mencionaremos a los “extras”, ya que este concepto es necesario de ser pensado al realizar una adaptación, por temas de producción, sobre todo. Luego de la Parte I, pasaremos solo a mencionar los personajes nuevos en cada parte. Los personajes permanentes a lo largo de toda la novela son los miembros de la familia de Julius y la servidumbre, a pesar de que hay algunos cambios conforme pasa el tiempo.

#### **A. Parte I: El palacio original**

##### **A.1. Personajes principales**

Julius (0 años, 2 años y 5 años)

Susan (mamá de Julius)

Cinthia (hermana de Julius)

Santiago (hermano de Julius)

Bobby (hermano de Julius)

Juan Lucas (padraastro de Julius)

Vilma (ama de Julius)

## **A.2. Personajes secundarios importantes**

Bertha (ama de Cinthia)

Nilda (cocinera de la casa)

Carlos (chofer de la familia)

Celso (mayordomo de la casa)

Daniel (mayordomo de la casa)

Arminda (lavandera de la casa)

## **A.3. Otros personajes secundarios**

Juan Lastarria (tío de Julius)

Susana Lastarria (tía de Julius)

Rafael y Pipo Lastarria (primos de Julius)

Anatolio (el jardinero de la casa)

Dora (la hija de Arminda)

La señorita Julia (la profesora particular de Julius)

Víctor (mayordomo de los Lastarria)

Lester Lang III (americano millonario que comprará las minas de la familia)

En el episodio en el que se van a Chosica:

El gringo Peter

Palomino

Monjitas

#### **A.4. Extras**

Niños y niñas en el santo de Rafaelito Lastarria

Amas, choferes y padres en el santo de Rafaelito Lastarria

Gente de clase alta en la fiesta de Lester Lang, el Golf, fiestas varias

Personal en el aeropuerto

Mendigos en Chosica

Amigos de Juan Lucas y Susan en Europa

El bebito de Nilda

Teniendo este universo de personajes que están en la primera parte de la novela y pensando en el universo del guion y la futura película, es necesario prescindir de varios de ellos para hacer de esta historia algo asible.

La familia debe ser incluida en pleno, además de toda la servidumbre de la casa, ya que sin ellos no hay historia para contar. La familia de los primos (más todos los extras del “santo de Rafaelito”) es necesaria de ser incluida también, ya que el episodio que se da en casa de ellos es muy importante en la novela: es el momento en el que Cinthia, la hermana de Julius, tiene su crisis de tos y se revela que tiene un grave problema de salud que más tarde la llevará a la muerte, lo que significa la primera gran tristeza y pérdida en la vida de Julius. Pero, antes de esta pérdida, está la muerte de Bertha, la anciana ama de Cinthia, episodio que de algún modo acelera la enfermedad de Cinthia, ya que la niña pierde a quien la ha criado toda su vida y se hunde en la tristeza. Vilma, entonces, se queda como ama de Julius y su hermana a partir de este momento.

El episodio que se da en Chosica es como una historia satélite dentro de la historia principal en la novela y pienso que no hay necesidad de llevarla a la adaptación. A pesar de que es un episodio lleno de anécdotas simpáticas y muchas también jocosas, no es un episodio que aporte dramáticamente para entender el conflicto principal de la película que ya hemos definido anteriormente, con lo cual es un episodio que bien puede desaparecer en la película.

También pueden ser prescindibles todas las fiestas y reuniones sociales donde están Juan Lucas y Susan, además de sus viajes por Europa. No solo encarecería la producción, sino que tampoco hacen avanzar dramáticamente el conflicto principal.

La fiesta que sí debe ser incluida es aquella que ofrecen en el palacio original al millonario americano que compra las minas de la familia. Esto no solo revela cómo los poderes son trasladados de las clases altas en el Perú hacia un nuevo colonialismo, el de Norteamérica, sino que en esta fiesta también se revela el conflicto de Vilma y Santiago, quien abusa de ella sin ser luego castigado.

El conflicto principal de esta parte de la novela es la muerte de Cinthia y es ahí donde hay que situar el esfuerzo dramático en el guion. En la novela también lo es la violación de Vilma, que se da también en esta primera parte, pero en el guion preferimos trasladar esta situación para más adelante, para concentrar un conflicto en cada una de las edades de Julius y así también dilatar el conflicto principal, que se vaya revelando poco a poco. Esta sería una primera gran transposición de la novela al guion, ya que jugaremos con los tiempos y nos tomaremos licencias, sin perder el espíritu de la novela y las intenciones de Bryce Echenique al escribir estas situaciones en su novela.



A lo largo de esta primera parte, Julius tiene tres edades: aparece recién nacido, luego a los dos años en el entierro de su papá y el resto del capítulo es un niño de cinco años. Los dos primeros Julius no deberían tener diálogo, serían solo extras que lo interpretarían, al igual que el resto de hermanos en el entierro del padre. Es recién cuando Julius tiene cinco años que ya se necesitaría de un actor-niño que pueda interpretar realmente al personaje, al igual que el resto de hermanos, que también tendrían diálogos y presencia. Esto es importante de ser considerado al momento de escribir la primera versión de guion, son factores muy importantes de producción a tomar en cuenta en el proceso creativo.

## **B. Parte II: El colegio**

### **B.1. Nuevos personajes secundarios**

Los niños del colegio:

La Pepa

Los King

Los Otayza

Arzubiaga

Silva

El gordo Martinto

Del Castillo

Sánchez Concha

Los Arenas

Cano

Las monjas del colegio:

La Madre Superiora

Mary Agnes

La Zanahoria

Mary Trinity

Padre Brown (con quien hacen la Primera Comuni3n)

Gumersindo Quiñones (el chofer del bus del colegio)

Morales (el entrenador de f3tbol del colegio)

El Pirata (el que les vende golosinas a los niñ3s)

## **B.2. Otros personajes secundarios**

Imelda (la nueva ama de Julius)

El arquitecto (del nuevo palacio)

Peggy (la enamorada de Bobby)

El m3dico

Los obreros (que construyen el nuevo palacio)

## **B.3. Extras**

Los amigos de Juan Lucas y Susan en Acho y otras fiestas

En esta segunda parte de la novela, los personajes secundarios de los cuales no podemos prescindir son aquellos del universo escolar de Julius, incluyendo amigos, monjitas, el chofer, el entrenador. Tal vez no hay necesidad de darles igual peso a todos los amigos del colegio de Julius, pero sí hay que rescatar por ejemplo a Cano, sobre todo, que tendr3 una presencia importante posteriormente. Tambi3n al Gordo Martinto, que en esta etapa es el mejor amigo de Julius.

Al tener la idea de mantener aún a Vilma en esta parte de la historia, al dilatar el conflicto que se da con ella en la casa, la presencia de Imelda no se daría, este personaje desaparecería.

También tenemos la idea, por un tema de producción, de no llevar la mudanza del palacio original a otro palacio más moderno, sino de solo “remodelar” el palacio original. Por consecuencia, tal vez la presencia del arquitecto no es necesaria, aunque tal vez la de los obreros sí lo sea, ya que este episodio sirve para seguir caracterizando a Julius, quien siempre se siente más atraído por las personas pobres, por quienes siente más empatía que por los ricos con los que se codea su familia. En una posterior versión de guion se podría considerar rescatar el episodio con los obreros.<sup>1</sup>

En general, no quisiera mantener todas las fiestas donde están Susan y Juan Lucas y, entonces, todo el largo episodio relacionado con las corridas de toros en la plaza de Acho no son necesarias de ser llevadas a la adaptación, es un mundo adulto alejado del mundo infantil de Julius y, por consecuencia, se aleja también dramáticamente del conflicto principal.

Tampoco es necesario incluir el problema del alacrán que le pica a Susan y razón por la cual va el médico a verla. Este personaje desaparecería del guion.

Pero sí es necesaria la presencia de Peggy, ya que luego ella ocasionará un conflicto para Bobby que desencadenará la pérdida de inocencia final de Julius.

<sup>1</sup> Finalmente, estos personajes no llegaron a la última versión de guion, a pesar de que fueron considerados en un inicio y aparecieron en alguna versión de guion intermedia.

A lo largo de toda esta segunda parte Julius tiene entre 7 y 9 años, esto es importante a nivel de guion, porque son muchos niños los que tendrían que interpretar a Julius y a los hermanos, que van creciendo con él. La idea es simplificar estas dos edades, de lo contrario el casting será muy difícil de llevar a cabo. Hay que escribir el guion, entonces, tomando en cuenta estas dificultades de producción.

## **C. Parte III: Country Club**

### **C.1. Nuevos personajes secundarios**

Los adolescentes que están en la piscina del Country Club

Guadalupe (la comadre de Arminda)

Pericote Siles (amigo de Susan y Juan Lucas)

La “sueca”

### **C.2. Extras**

El personal de servicio del Country Club

La gente que viaja en el bus con Arminda

Pajarito (mujer que canta en el bus)

Los amigos de Susan y Juan Lucas en fiestas, el Country Club y el Golf

La gente que está comiendo en el Aquarium

La gente pobre que vive cerca de la casa de Arminda

En esta tercera parte de la novela, es importante rescatar el episodio con Arminda, que le permite a Julius conocer por primera vez cómo vive una persona pobre en el Perú y, también, es importante todo el episodio de la vida de la familia en el Country Club mientras

construyen “el nuevo palacio”. Pero tal vez no es tan importante la presencia de los adolescentes, que son como un episodio satélite también dentro de la novela, ni tampoco la presencia de los amigos de Susan y Juan Lucas en el Golf y en el Country Club. Tampoco aquella fiesta donde Juan Lucas conoce a la chica “sueca”. Todo esto escapa del universo de la infancia de Julius, una vez más.

Pero, dentro del grupo de adolescentes del “barrio Marconi” que se bañan en la piscina del Country Club, hay dos que deberían tal vez permanecer en el guion: Manolo y Cecilia, que tienen un encuentro con Julius, quien los encuentra besándose detrás de una puerta al interior del club. Manolo y Cecilia son personajes anteriores de Bryce, aparecen en el cuento “Una mano en las cuerdas (páginas de un diario)” en su primer libro de cuentos *Huerto Cerrado* (1968). Este es un corto episodio que sería interesante rescatar para la adaptación porque de algún modo es como el encuentro de un Julius pequeño con un Julius grande, o bien un Bryce pequeño con un Bryce grande, si tomamos en consideración el carácter bastante autobiográfico de ambos libros. Es un episodio dedicado a todos los amantes de la obra completa de Bryce y podría ser rescatado también en una versión posterior de guion.<sup>2</sup>

Como el episodio de Arminda es vital, la comadre de Arminda sí permanecería como personaje, además de todos los extras en el bus en el que viaja.<sup>3</sup> Y para que el episodio en la casa de Arminda tenga un impacto más fuerte en Julius, sería mejor desaparecer todo el episodio posterior en el Aquarium, con lo cual hay varios personajes y extras que desaparecerían en una primera versión de guion.

<sup>2</sup> Este episodio tampoco llegó a la última versión de guion, a pesar de que estuvo incluido en dos versiones intermedias.

<sup>3</sup> La secuencia en el bus no llegó tampoco a la última versión de guion, a pesar de que estuvo en casi todas las versiones anteriores.

A lo largo de toda esta tercera parte, Julius tiene nueve años, con lo cual sería posible unir esta parte con la anterior y hacer que todo se dé en un mismo tiempo, para simplificar las edades de Julius, que, con nueve años, viviría en la película todo lo que en realidad vive en la novela entre los 7 y los 9.

## **D. Parte IV: Los grandes**

### **D.1. Nuevos personajes secundarios**

Frau Proserpina (la nueva profesora de piano)

La gente que vive en la casa vieja del centro de Lima (el viejo calvo, la chica bonita, etc.)

Fernandito Ranchal (nuevo niño en el colegio)

El fotógrafo del colegio (Del Castillo)

Flora (empleada nueva en el “nuevo palacio”), más conocida como “La Decidida”

Abraham (cocinero nuevo en el “nuevo palacio”)

Universo (el nuevo jardinero en el “nuevo palacio”)

El papá de Fernandito Ranchal (“el señor de negro”)

La abuelita de Cano

### **D.2. Extras**

Otras candidatas a empleadas de servicio del “nuevo palacio”

Más gente de la casa vieja del centro de Lima que Julius ve por las ventanas

Amigos varios de Juan Lucas y Susan

El chofer del “señor de negro”

En esta cuarta parte de la novela, uno de los episodios más importantes es el de las clases de piano con la profesora alemana Frau Proserpina, que al igual que en otros episodios, hay en él elementos jocosos, también un aprendizaje de Julius acerca de la decadencia de la Lima histórica, al conocer a varios personajes que viven en la casona vieja donde vive la profesora de piano. Pero, es un episodio largo que finalmente tampoco aporta mucho para el avance del conflicto principal, además de encarecer la producción, al ser una locación más en la película. Por eso, pienso que no sería necesario llevarlo a la adaptación.

La aparición de Fernandito Ranchal en el colegio puede ser relevante porque aporta en la caracterización de Cano, que es el niño “de clase media” en el colegio de niños ricos y que es maltratado por varios, como Silva y este nuevo niño, que en realidad es un matón con todos. También podría pensarse en unir ambos maltratos en solo un niño, es decir, condensarlos en un solo personaje. La aparición de este niño va acompañada de la aparición de su papá en la casa de Julius, que resulta ser amigo de Juan Lucas. Este señor, con aspecto de gangster y que Julius bautiza como “el señor de negro”, es la manera a través de la cual Julius piensa que puede burlarse de Fernandito en el colegio, ya que escribe una descripción basada en el aspecto sombrío de su papá. Esto no aporta tampoco en el desarrollo del conflicto principal y, finalmente, el personaje de Cano puede desarrollarse por igual sin estos otros personajes.

Un episodio importante es la visita de Julius a la casa de Cano, luego de que Cano lo invita a modo de agradecimiento por tener empatía con él en el colegio. Esta es la primera vez que Julius visita un hogar de clase media baja, donde no hay sirvientes, donde su compañero vive solo con su abuelita y donde nada se parece a su palacio, sin llegar a ser una casa pobre como la de Arminda. Esta visita tiene un tono triste ya que Cano está accidentado y no puede salir. Pienso que en la adaptación sería mejor que Cano no esté accidentado, que

el tono sea menos triste, para que así Julius conozca un mundo de clase media pero que este sea menos oscuro. Sean cuales sean las licencias al momento que se dé la transposición, lo que más importa es que quede claro el descubrimiento de un nuevo mundo para Julius y su amistad con un niño diferente.

De los nuevos sirvientes tal vez podría ser interesante rescatar en la adaptación a “la Decidida”, ya que este personaje trae un discurso de “derechos” de las clases bajas a la casa que antes no se había escuchado entre los otros sirvientes. Además, más adelante, será también víctima de las necesidades sexuales de Bobby, a modo de espejo de lo que pasó con Vilma y Santiago en el pasado, pero, al ser ella una empleada que siempre defiende sus “derechos”, se defiende con violencia y Bobby sale mal parado de sus intentos de abuso. Tal vez en una segunda versión de guion sería interesante rescatarla como personaje.<sup>4</sup>

La aparición del nuevo fotógrafo y de Universo tal vez no sea necesaria y tampoco la de Abraham, el nuevo cocinero homosexual afroperuano. Hay momentos jocosos con la aparición de este último, que además revelan los problemas raciales y de identidad de los peruanos, pero es un personaje que habría que trabajar tal vez en una versión de guion posterior, cuando la estructura del guion ya esté más definida y se sepa si se pueden incorporar nuevos elementos que no nos distraigan del conflicto principal y sabiendo si realmente van a aportar dramáticamente al avance de nuestra historia.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> El personaje de “La Decidida” también estuvo en varias versiones de guion intermedias, pero finalmente no llegó a la última.

<sup>5</sup> Ninguno de estos personajes llegaron a guion, finalmente, en ninguna de sus versiones, a pesar de que había una intención lejana al inicio del proceso.



Todos los otros personajes que funcionarían a modo de “extras” tampoco aportan gran cosa al avance de nuestra historia, salvo tal vez las candidatas a empleadas de la casa, donde finalmente sale elegida “la Decidida”.<sup>6</sup>

En toda esta parte, se supone que Julius está un poco mayor, pero finalmente podría ser interpretado por el Julius de la parte anterior, considerando los problemas del cambio de edades de nuestro niño protagonista. Tal vez se podría caracterizar al mismo niño para que poco a poco vaya pareciendo un poco distinto, por la ropa, por el pelo, pero usando siempre al mismo actor de 9 años aproximadamente. Esto, como lo hemos establecido anteriormente, a pesar de ser una necesidad de realización y producción, es vital a ser considerado antes de empezar a escribir el guion, para poder escribir con estas licencias de tiempos.

## **E. Parte V: Retornos**

### **E.1. Nuevos personajes secundarios**

Victoria Santa Paciencia (la costurera)

Maruja (la nueva enamorada de Bobby)

Rosemary (la segunda nueva enamorada de Bobby)

Lester Lang IV (hijo de Lester Lang III y amigo de Santiago)

### **E.2. Extras**

Los chicos afroperuanos de la funeraria que llevan el ataúd de Arminda

Las prostitutas del prostíbulo de La Victoria

Los amigos de Juan Lucas y Susan en reuniones y fiestas varias

<sup>6</sup> Las candidatas llegaron a versiones intermedias de guion, al igual que “La Decidida”, pero no llegaron a la última.

Los chicos y las chicas en la fiesta de promoción de Bobby en la “casa palacio”

La gente en los bares a los que van Santiago y Lester Lang IV

En esta última parte de la novela, hay varios episodios importantes. Uno de ellos es la crisis de Bobby debido a que su enamorada Peggy lo ha dejado por su primo Pipo Lastarria.<sup>7</sup> A pesar de que esto parece carecer de importancia para el desarrollo principal del conflicto de Julius, en realidad es importante, ya que a raíz de esta crisis de Bobby y tras pasar por dos enamoradas nuevas a modo de despecho, Bobby empieza a ir con más frecuencia al prostíbulo de La Victoria, donde finalmente encuentra a Vilma, quien al parecer le fue mal en la vida luego de tener que dejar la casa tras la violación de Santiago. La revelación del secreto de quién es la prostituta que “él se tira esta noche” es finalmente la resolución del conflicto de Julius, es el momento en que el niño pierde completamente la inocencia y es también el momento más importante de este último capítulo, de ahí que sea necesario mantener este episodio con las prostitutas (donde veremos a Vilma después de mucho tiempo), aunque se puede prescindir de alguna de las nuevas enamoradas de Bobby.

También podemos prescindir de la costurera, así como también de Lester Lang IV. Hay un episodio largo donde aparece Santiago con su amigo Lester, muy cambiados, de vacaciones de la universidad y las juergas millonarias en Estados Unidos, pero que no aportan gran cosa al desarrollo del conflicto principal de Julius, que se centrará más en todo lo que sucede con su hermano Bobby. Entonces, bien puede no retornar Santiago en la adaptación y así centramos más la atención en el descubrimiento de Vilma y su caída.

<sup>7</sup> En el guion, la novia deja a Bobby por Rafaelito Lastarria, el hermano de Pipo. Dentro del proceso de transposición nos pareció interesante que sea este personaje el que le cause la crisis a Bobby ya que lo hemos conocido mucho más que a Pipo, a través del episodio de su cumpleaños cuando era niño (y sabemos lo insoportable que es).

Un segundo episodio importante en esta última parte de la novela es la muerte de Arminda. Lo más importante en relación a este suceso es lo que hace Julius con los chicos que vienen de la funeraria a llevarse a Arminda “por la puerta falsa”, así como se llevaron a Bertha, el ama de Cinthia, muchos años atrás. Julius hace pasar el cortejo fúnebre por la puerta principal del palacio, como alguna vez se llevaron a su papá al inicio de la historia. Este es un momento muy importante porque es un momento que caracteriza a Julius, lo hace rebelarse contra el orden establecido en su mundo, se enfrenta a las órdenes de Juan Lucas y toma una decisión casi de adulto al querer darle dignidad a Arminda, aunque ya esté muerta. Por esta segunda razón es que pensamos que tal vez es mejor que el “palacio original” sea reformado en la adaptación y no que se vayan a vivir a otro palacio moderno, ya que así, en este momento importante, podremos ver exactamente la puerta que se vio al inicio, cuando se da el entierro del padre de Julius. Por eso, los chicos de la funeraria son absolutamente necesarios en la adaptación.

Una vez más, los amigos de Juan Lucas y Susan no son necesarios, como tampoco aquellos que estén en los bares donde van Santiago y su amigo americano, ya que ellos no existirán como personajes.

En el caso que finalmente veamos que el guion no se extiende demasiado, sí sería interesante transponer, ya en una segunda versión de guion, la fiesta de promoción de Bobby que se da en el palacio original. A pesar de que es una segunda fiesta grande y supone un gasto de producción, es justo lo que se da antes de la revelación final para Julius, lo cual también funciona a modo de espejo o vaso comunicante con la primera fiesta, donde se dio la

violación de Vilma. Siempre los abusos a modo de consecuencia de las grandes desigualdades se dan en un marco de celebración y fiesta para aquellos que lo tienen todo.<sup>8</sup>

En la novela, Julius termina la historia con 11 años, pierde la inocencia completamente justo antes de convertirse en un adolescente. Como hemos dicho antes, este cambio de 9 a 11 con dos niños distintos sería poco prudente por un tema de verosimilitud, pero sin especificar la edad, se podría caracterizar como un poco mayor al niño de 9 y podemos suponer que al final de la historia es un niño de 10 años aproximadamente.

Teniendo entonces decidido cuáles serán nuestros personajes en la adaptación, decisiones que sobre todo nos permiten reducir esta larga historia que se bifurca en tantas sub-tramas, es necesario escribir un perfil de nuestros personajes principales, para conocerlos más antes de hacerlos realizar acciones, antes de convertirlos en personajes en acción en nuestra historia adaptada.

## **F. Perfil de personajes principales de *Un Mundo para Julius***

### **F.1. Julius**

Julius, el protagonista principal de esta historia, es un niño solitario y tímido, de aspecto frágil, delgado, ojeroso y orejón, pálido y de mirada viva y triste al mismo tiempo. Julius va perdiendo la inocencia conforme va creciendo en su “palacio” de clase alta en la Lima de los años 40 y 50 (en la primera versión, en la última serán los 50 y 60). Pierde la inocencia al

<sup>8</sup> La fiesta de promoción de Bobby finalmente llegó a la última versión de guion, a pesar de que apareció en versiones muy posteriores a la primera.

descubrir la injusticia y desigualdad que se dan en su propia casa, microcosmos de lo que sería el Perú de esa época. Al inicio de la historia, Julius es un niño pequeño y la historia termina justo con el final de su infancia, cuando ya es un niño a punto de entrar a la adolescencia. Las mayores tristezas en la vida de niño de Julius son la muerte de su hermana Cinthia, de la cual nunca se recupera, y la pérdida de su ama Vilma, que es como su madre, ya que ella es quien lo cuida y le da cariño todo el tiempo. Además de estas dos grandes tristezas, Julius vive confundido por las desigualdades que va descubriendo en su palacio, en el colegio y todo el mundo que lo rodea. Al inicio de la historia, Julius también queda huérfano de padre, pero es tan pequeño que realmente es una muerte que no llega a afectarlo. Cuando ya es un niño grande, vive también bajo el yugo de los abusos constantes de sus hermanos mayores y su padrastro, que se burlan de él, de su fragilidad, de lo diferente que es, y Julius no tiene más remedio que aguantarlos. En su colegio, se hace amigo de un niño de clase media, Cano, tan frágil como él, niño a través del cual descubre otros mundos más amables, a pesar de ser mundos donde no hay tanto dinero ni lujos. La historia de Julius es, entonces, un viaje de crecimiento, aprendizaje y pérdida de inocencia y toda la historia está contada desde su punto de vista.

## **F.2. Vilma**

Vilma es el ama de Julius. Es una “chola hermosa”, “probablemente descendiente de algún Inca noble”, tal como piensa Susan, la mamá de Julius. Es una joven de origen andino, de Puquio, que no solo adora a Julius, sino que se convierte en la “madre” que suplanta a la verdadera, que siempre está ausente. Vilma es alegre, cariñosa, dedicada, responsable y sencilla, además de ser la más hermosa de las jóvenes que trabajan en la casa. Vilma lo cuida a Julius desde bebe hasta que es un niño grande, hasta el momento en que, víctima de las

injusticias de la casa, es expulsada del palacio luego de ser violada por el hermano mayor de Julius. La pérdida de Vilma es el mayor conflicto que se presenta ante Julius cuando es un niño grande, ya que nunca llega a entender qué fue exactamente lo que pasó con su hermano, solo entiende que Vilma fue víctima de violencia. Julius queda sumido en el abandono luego de que Vilma se tiene que ir y Vilma queda también sumida en la tristeza por perderlo a Julius, además de la humillación del abuso que sufre en la casa. El destino de Vilma es trágico: al final descubrimos que debido a los constantes abusos de otros jóvenes en otras casas, termina por prostituirse, información que supone el fin de la inocencia de Julius.

### **F.3. Cinthia**

Cinthia es la hermana mayor de Julius, quien no solo es la única de su familia que juega con él, sino que tiene con su hermano una relación muy fuerte y cercana, ya que ambos son niños pequeños, a diferencia de sus otros hermanos, que ya son adolescentes y viven en otro mundo. Cinthia es una niña inteligente, frágil de aspecto y salud, bonita pero pálida y ojerosa. Está enferma, al parecer de tuberculosis, nunca se llega a especificar el nombre de su enfermedad a lo largo de la historia, solo sabemos que sufre de los bronquios, tose y siempre toma medicinas, hasta que un día empieza a sangrar cuando tose. Es una niña de enorme corazón, que adora a su hermano menor y lo protege constantemente. Cinthia vive totalmente descuidada de su madre, la cría su ama Bertha, una señora ya muy anciana, y debemos intuir que este descuido es lo que propicia que su enfermedad crezca y sea ya muy tarde cuando la madre y el resto de la familia reaccionan. Cinthia muere siendo aún una niña, a pesar de que la llevan a los mejores médicos en Estados Unidos, y esto supone el primer golpe en la vida

de Julius, que nunca se recupera de la tristeza y pérdida que supone el vacío de no tener a su hermana con él.<sup>9</sup>

#### **F.4. Susan**

Más conocida como Susan *linda*, es la madre de Julius, una mujer de clase alta de aquella época. Joven aún para ser madre de varios hijos, alta, blanca, rubia, elegante, educada, famosa por su belleza, es una mujer que vive tal como la han criado, siguiendo las tradiciones de la clase alta limeña: sus prioridades son sus eventos sociales (el golf, los cocktails y fiestas variadas) y no su familia. Es una madre “de lejos”, que confía en la habilidad de la servidumbre para el cuidado de sus hijos. Vive al inicio de la historia la gran tristeza de perder a su esposo, pero sale de esta tristeza luego de conocer a Juan Lucas, quien se convertirá en su segundo esposo. Es una mujer buena, pero superficial, que no sabe cómo vivir de otra manera y no es consciente de que no es una buena madre. Vive en un mundo de inconsciencia completa en torno a las desigualdades de su palacio y su país, y por eso vive despreocupada y aparentemente feliz, a pesar de sufrir varias pérdidas, ya que no solo pierde primero a su esposo, sino que luego pierde a su hija. En su mundo no se puede permitir la tristeza, hay que vivir la vida y divertirse. Es consciente del abuso que sufre Vilma, pero no tiene el poder para hacer algo por ella, deja que quien tome las decisiones sea el hombre de la casa, es decir, Juan Lucas.

<sup>9</sup> En versiones intermedias de guion, Cinthia vuelve a aparecer en la vida de Julius, a modo de “ángel de la guarda”. Todos sabemos que está muerta, pero la vemos haciéndole compañía a Julius en ocasiones en las que está muy solo y triste. En la última versión de guion queda así este personaje. Al final de la historia, como ella siempre está igual de aspecto que cuando murió, resulta pareciendo menor que Julius.

## **F.5. Juan Lucas**

Segundo esposo de Susan y padrastro de Julius. Es un hombre de clase alta limeña de aquella época, pero del tipo “dandy”, muy distinto al padre de Julius, que al parecer era un hombre más justo y serio. Juan Lucas es guapo y se sabe guapo, no pierde la oportunidad de flirtear con más mujeres a pesar de estar casado con Susan. Es alto, tiene el aspecto de un galán de cine de esa época, siempre anda elegantemente vestido y no se sabe bien en qué trabaja, porque siempre anda jugando al golf o en eventos sociales. Es, al parecer, un heredero más de la clase alta limeña, que vive de su fortuna y también de la de Susan, una vez que se casa con ella. Es, también, un hombre machista y racista, que encuentra en los hermanos mayores de Julius unos aliados perfectos para su actitud déspota y sus chistes crueles, para con la servidumbre y Julius, principal víctima de sus burlas.

## **F.6. Santiago**

Hermano mayor de Julius, es un adolescente guapo y déspota, principal aliado de Juan Lucas en el palacio. Santiago es un adolescente de clase alta que se sabe guapo y rico. Es machista y racista, también. Su principal víctima es Vilma, a quien no solo acosa para poder saciar sus necesidades sexuales de adolescente, sino que finalmente la termina violando una noche, sin luego recibir castigo alguno por ello. Todas sus acciones son muestra de un permanente abuso de poder, que se desprende de su condición social y económica, al igual que sucede con Juan Lucas. Su segunda víctima en la casa es Julius, a quien fastidia siempre como “mariquita”, chiste que también usa Juan Lucas en contra de Julius, al ser un niño de actitud distinta a ellos. Se dedica a chocar carros, irse de fiesta, tiene también una enamorada “de buena familia” y vive una vida llena de riquezas y lujos, con total despreocupación.



## **F.7. Bobby**

Es el hermano que le sigue a Santiago en edad, el segundo, también adolescente. En un inicio, parece tener un alma un poco más amable que Santiago pero, poco a poco, se va convirtiendo en un ser muy parecido a él. También es un adolescente guapo, con actitud menos déspota pero cruel, a quien el machismo reinante en su mundo de clase alta lo obliga a ser cada vez más injusto, teniendo la obligación de mostrar que es un “hombre” constantemente. Tiene una enamorada a quien pierde y a partir de este momento se convierte en un adolescente violento y engreído, ya que en su mundo no se puede fracasar ni perder. Él es quien causa la pérdida de inocencia final en Julius, ya que es quien le revela la verdad acerca del destino de Vilma.

## **F.8. La servidumbre de la casa-palacio de Julius (Celso, Daniel, Carlos, Bertha, Arminda, Nilda, Anatolio)**

Mayordomos, chofer, el ama de Cinthia, la lavandera, la cocinera, el jardinero, todos son personajes que atienden y le dan cariño a Julius, mucho más que su propia familia. Cada cual con su personalidad y de orígenes distintos del Perú, son las personas en quienes Julius deposita su confianza en la casa después de Vilma y luego de la muerte de su hermana Cinthia. Los mayordomos, Celso y Daniel, juegan con él a los vaqueros; Carlos, el chofer, se convierte en su amigo; Bertha muere anciana dejando a Cinthia y Julius en la total tristeza; a través de Arminda conoce cómo viven los pobres del Perú, un día que la acompaña a su casa después de ser la única persona que recuerda su cumpleaños y le trae un regalo; Nilda le enseña el mundo de la selva a través de sus historias; Anatolio, el jardinero de la casa, siempre aparece en silencio con sus flores cuando se mueren los personajes. Son todos estos

personajes los que viven en el “lado oscuro” del palacio, aquella “sección servidumbre” que es “como un lunar de carne en el rostro más bello”, a través de los cuales Julius aprende acerca de la desigualdad de su casa y su país.

## **F.9. Los amigos del colegio de Julius**

Todos los niños del colegio “Inmaculado Corazón” aportan frescura a la historia, todos los episodios que se desarrollan en el colegio son como un respiro al encierro de la casa de Julius, a pesar de que aquí también se siente la tensión de la desigualdad y el abuso de poder en algún momento. Son todos niños alegres, que aman el fútbol y viven en la despreocupación de su edad. Hasta que un día se da el episodio de la colecta anual para las misiones y hay un niño que no aparece porque no tiene plata y es rechazado luego por todos.<sup>10</sup> Ese niño es Cano, que luego se convierte en amigo de Julius y es un personaje a través del cual Julius aprenderá lo que es vivir en un “barrio”, tener una casa pequeña donde quien cocina es la abuelita, donde no hay servidumbre y donde tal vez se puede ser más feliz.

### **2.3.5. El punto de vista y el narrador**

Antes de empezar a escribir el guion, es importante también tener claro cuál será el punto de vista de nuestra historia adaptada y si existirá algún narrador en ella. Desde antes hemos estado diciendo que la historia se contará desde el punto de vista de Julius, pero debemos explicar a qué nos referimos exactamente con esta afirmación y para ello es necesario revisar la teoría de guion al respecto.

<sup>10</sup> En la versión final de guion este episodio cambia. Cano sí está presente en la clase y tiene solo unas moneditas para dar, entonces la humillación es aún más fuerte ante sus compañeros de clase.

Cuando se habla de “punto de vista” en el cine suponemos que lo que vemos frente a nosotros en pantalla es la historia de un personaje en particular que está siempre o casi siempre presente en las escenas a lo largo de toda la película. Conocemos el mundo a través de este personaje y no sabemos mucho más de lo que sabe este personaje.

Tal como Michel Chion lo establece en su libro *Cómo se escribe un guion*:

A veces el guionista debe decidir de antemano desde qué punto de vista va a contar su historia, es decir, con qué forma de identificación, con respecto a qué personaje y con qué modo de narración va a funcionar ésta. El punto de vista elegido determina no solo los ejes emocionales del relato (dependiendo de este punto de vista, una misma escena puede resultar dramática, divertida o fría), sino también su línea dramática. (Chion, 2011, p. 296)

Existe en la literatura una clasificación de los tipos de puntos de vista y que también puede ser usada en el cine. Chion nos recuerda la clasificación de Jean Pouillon, que distinguía en *Temps et roman* (Editions Gallimard, 1946) tres tipos fundamentales de puntos de vista:

[...] la *visión por detrás* (la del narrador “omnisciente” que lee las mentes y refiere los pensamientos de los personajes), la *visión con* (narración centrada en un personaje, en primera o en tercera persona, siendo el único cuyos pensamientos se le comunican al lector) y, por último, la *visión desde fuera*, en la que todas las acciones y todos los datos del relato se ven desde el exterior, sin entrar en las mentes. (Chion, 2011, p. 299)

Gérard Genette redefine estas categorías y cambia los conceptos a través de los cuales se clasifica a los puntos de vista. Chion también nos recuerda las categorías de Genette, que son las siguientes:

[...] la *focalización cero*, también llamada no focalización (el narrador sabe más de lo que sabe cualquiera de los personajes, entra a voluntad en sus mentes), la *focalización interna* (solo sabe y solo dice lo que sabe y piensa uno de los personajes - focalización interna fija - o lo que saben y piensan varios personajes sucesivamente – focalización interna variable [...]), y en tercer lugar la *focalización externa*, la visión desde fuera de Pouillon, en la que el narrador lo ve y lo describe todo desde el exterior. (Chion, 2011, pp. 299-300)

Estas categorías pueden ser usadas para describir el punto de vista en el cine, adaptándolas a cada película. En el cine también existe muchas veces una “voz interior” de los personajes, una *voz over* (tal como se definiría en lenguaje de guion) a través de la cual conocemos los pensamientos de alguno de los personajes o bien un narrador nos cuenta la historia, sea en tercera persona o bien en primera persona. En algunos casos, tenemos en el cine un narrador en primera persona, que es el narrador de la historia, pero no necesariamente el punto de vista de la película está con este personaje, sino que es la voz de un personaje secundario. Es decir, el narrador no coincide necesariamente con el punto de vista.

Lo cierto también es que en el cine, además de este narrador y este punto de vista propios de la historia que se nos cuenta, existe también una especie de “gran narrador”, un “imaginador filmico”, tal como lo llaman André Gaudreault y François Jost en su libro *El relato cinematográfico*: “[...] hay, pues, un gran imaginador filmico (implícito, extradiegético e invisible), que manipula el conjunto de la red audiovisual.” (Gaudreault & Jost, 2008, p. 56) Siguiendo esta línea, ellos luego proponen un modelo según el cual:

[...] el narrador fundamental, responsable de la comunicación de un relato fílmico, podría asimilarse a una instancia que, manipulando las diversas materias de la expresión fílmica, las ordenaría, organizaría el suministro y regularía su juego para transmitir al espectador las diversas informaciones narrativas. (Gaudreault & Jost, 2008, p. 63)

Albert Laffay también habla de este concepto de “gran imaginador”, o “le grand imagier”, tal como lo apunta David Bordwell en su libro *La narración en el cine de ficción*:

En el caso del cine, Albert Laffay habla de *le grand imagier*, el gran imaginador: un personaje ficticio e invisible que elige y organiza lo que nosotros percibiremos. Según la explicación de Laffay, en el centro de una narración fílmica hay un maestro de ceremonias fantasmal [...]. (Bordwell, 1996, p. 62)

En un guion literario se escriben todas las acciones de los personajes, las imágenes y sonidos a través de los cuales contamos nuestra historia, que en este caso ya ha sido antes escrita en literatura. Pero en ese guion se escriben estas acciones, imágenes y sonidos de manera tal que ya podamos imaginar el plano en cuestión, el movimiento de cámara, el encuadre. A pesar de que los guiones literarios no tienen lenguaje técnico, sugieren lo que luego se convertirá en un guion técnico o *storyboard*. Es decir, ese “gran imaginador” existe desde la etapa del guion y se revela a través de *la cámara* cuando la película ya ha sido filmada. La cámara muestra la verdad, más que los narradores, más que las voces interiores, ya que, recordando la teoría de personajes, los personajes se revelan a través de sus *acciones*. Bordwell nos introduce en las teorías de Colin McCabe en torno a la narración fílmica y este concepto:

El personaje habla, pero su discurso viene siempre estructurado por un equivalente del metalenguaje novelístico: la cámara. La cámara nos muestra lo que pasa, nos dice la verdad sobre la que podemos sopesar los discursos. [...] La narración en las

películas ordinarias, pues, depende de la oposición entre el discurso hablado, que puede estar equivocado, y un discurso visual que garantiza la verdad, que lo revela todo. (Bordwell, 1996, p. 18)

Bordwell, para completar esta idea, cita el concepto detrás de la película de Hitchcock, *La ventana indiscreta*, donde la verdad se conoce viendo las acciones de los personajes en el departamento de enfrente. Son las acciones que vemos las que revelan quiénes son estos personajes. El personaje de Lisa le pide a Jeff en dicha película: “Cuéntame todo lo que viste y lo que crees que significa”, y es así como percibimos las películas:

Toda película de ficción actúa igual que *La ventana indiscreta*: nos pide disponer nuestras capacidades sensoriales para ciertas longitudes de onda informativas, y luego traducir los datos recibidos en una historia. [...] Pero no importa cuántas veces una película despierte nuestras expectativas solo para frustrarlas, o cree alternativas no plausibles que luego resulten ser válidas: siempre asumirá que el espectador, inicialmente, utilizará el tipo de asunciones que solemos utilizar para construir un mundo cotidiano coherente. (Bordwell, 1996, p. 47)

Quién narra, cuál es el punto de vista, la existencia de un gran narrador por encima de estos primeros conceptos, lo que la cámara nos muestra, todos son conceptos que finalmente nos llevan a reflexionar acerca de la importancia de elegir el modo adecuado de adaptar una novela, en este caso, y tomar las decisiones correctas cuando esta novela es llevada a un guion de cine.

### **2.3.5.1. El punto de vista y el narrador en *Un Mundo para Julius***

Para decidir cuál será la mejor forma de contar esta historia hay que analizar primero el punto de vista y el narrador en la novela de Bryce Echenique. La novela está contada en tercera persona principalmente, aunque a veces salta a la primera persona con varios

personajes, dentro de un discurso donde la oralidad dentro de la narración es una de las características principales de la novela a nivel de forma. Pero, esta tercera persona se “siente” tan cercana a nosotros que muchas veces nos olvidamos que es una tercera persona y tenemos la “sensación” de que Julius nos está contando su historia en primera persona. Es una tercera persona tan cercana que claramente nos lleva a definir el punto de vista en el personaje de Julius, que es a quien seguimos principalmente a lo largo de casi toda la historia. Hay también momentos en los que Julius no está presente y esta tercera persona, que a veces se torna en primera, nos acerca a los pensamientos de Susan, Juan Lucas, los hermanos de Julius, entre otros personajes, a los que Bryce Echenique les da una voz, sobre todo de pensamiento, lo que nos hace conocerlos mejor.

En el caso de la adaptación de *Un Mundo para Julius*, vamos a mantener el punto de vista en Julius, pero de manera más estricta que en la novela, ya que la idea es solo mostrar los episodios donde Julius participa o bien no participa directamente pero finalmente ese episodio recae sobre Julius más adelante. Como el punto de vista está en Julius, todos los eventos sociales de Susan y Juan Lucas fuera del palacio original desaparecerían, ya que el niño no está presente en ellos, entre varios otros eventos ajenos a Julius. La idea es, justamente, hacer que la película gire completamente alrededor del mundo del niño, desarrollando el conflicto principal solo del niño. La idea es ingresar a este mundo infantil desde un punto de vista lúdico y a veces trágico, tal como en la novela de Bryce.

El tema por pensar a continuación es si existe la necesidad de un narrador en *Un Mundo para Julius*. En la elaboración de una primera versión de guion nos parece acertado incluir esta voz *over*-narrador, que nos pueda ayudar a situarnos al inicio, sobre todo, y a través de la cual se rescaten ciertas opiniones del autor. Pero claro está, hay que decidir qué Julius es el

que “narra” y “opina”: ¿un Julius niño o un Julius adulto? En una primera versión me parece que habría que intentar la *voz over* de un Julius adulto, que esconda las opiniones del mundo que tiene el autor en la novela, pero, para una segunda versión se podría intentar también usar la *voz over* de un Julius niño, el Julius grande al final de la película, el de 10-11 años. Así, el mundo infantil se rescataría mejor, y se podría conseguir un espíritu más lúdico propio de la novela, que oscila entre la ternura, la ironía, el sentido del humor y la tristeza. Creo que habrá que intentar diferentes posibilidades de uso de la *voz over* y también alguna versión de guion debería prescindir de ella, hasta quedarnos en algún momento con la opción que funcione mejor.<sup>11</sup>

En el caso que se decida finalmente que la *voz over* sea la del niño, esta se haría entonces en la línea de la adaptación de la novela de Günter Grass, *El tambor de hojalata*, que a pesar de que en la novela es una historia contada por un adulto, en la película se decidió que fuera el niño el que contara su historia, una decisión acertada de transposición cinematográfica, ya que la perturbación que causa la voz del niño contando las atrocidades que se dan en la Segunda Guerra Mundial hacen del relato cinematográfico un universo más potente. Por lo mismo, pienso que en *Un Mundo para Julius* la voz del niño nos permitiría conocer la desigualdad, la discriminación, el racismo del Perú de una manera más honesta, ya que el hecho de que un niño cuente la historia desde su punto de vista nos hace creer más en el relato, lo hace más cercano y verdadero.

<sup>11</sup> En la última versión de guion se ha optado por tener la voz over del Julius de 10-11 años, pero es algo de lo que no estamos seguros aún y probablemente lleguemos al rodaje sin saberlo con certeza. Como es una voz que se pondrá en post producción, nos gustaría, cuando ya estemos en la etapa de edición, probar la voz de un Julius niño y también la de un Julius adulto, incluso la de un narrador en tercera persona que no es Julius, para ver cuál podría finalmente ajustarse mejor a la historia ya narrada en imágenes. Es importante también decir que en las sucesivas versiones de guion intermedias hemos ido cambiando esta voz over múltiples veces, en alguna versión incluso la desaparecimos, pero luego volvió, aunque ya reducida de lo que era al inicio.



### **2.3.6. Esquema básico del proceso de creación de un guion cinematográfico (del *tratamiento* a la *primera versión de guion*)**

Tal como se estableció al inicio de este capítulo, las etapas de escritura de un guion, sea este original o adaptado, empiezan por la definición de la *Idea* de nuestra película, a partir de la cual se desarrollará nuestra historia. En el caso de *Un Mundo para Julius*, la idea desde donde partirá el trabajo creativo y de adaptación es la novela en sí.

Luego de haber pensado y desarrollado todos los elementos teóricos que hemos venido desarrollando en este capítulo (el conflicto, el modelo narrativo, el género, los personajes, el punto de vista y el narrador) debemos pasar a la siguiente etapa del proceso, que es la escritura de un *Tratamiento narrativo* de guion.

¿Qué es un tratamiento narrativo de guion? Básicamente es contar la historia de principio a fin, en tiempo presente, en tercera persona, sin adorno literario, contando las acciones de los personajes, las imágenes y los sonidos. El tratamiento narrativo de guion es una etapa previa a la escritura de la primera versión de guion, absolutamente necesaria, ya que es la etapa en la cual el guionista selecciona todos los hechos que considera relevantes para su historia (en el caso de una adaptación), y los narra de manera sencilla, en el orden que se verán en la película, sin aún preocuparse por poner “encabezados de escena/secuencia”, diálogos, entre otros elementos que ya caracterizan al guion, formalmente hablando. Es la primera vez que el guionista “ve” la película, tal como quiere que los espectadores la vean en la pantalla.

Luego de la escritura de este tratamiento narrativo es que se desarrolla la *Escaleta*, que es el tratamiento con “encabezados de escena/secuencia”. Es decir, el tratamiento hay que

dividirlo en escenas/secuencias, aún sin diálogos. Para secuenciar, cada vez que se dé en el tratamiento un cambio de locación o bien de situación en la misma locación (cambio de tiempo, ensoñación, fantasía repentina, etc.), hay que ponerle un encabezado en el cual se especifique la locación (de más grande a más pequeña), si la acción se da en interior o exterior, si es de día, de noche, amanecer o atardecer. Es en la escaleta que empezamos a vislumbrar mejor la estructura de nuestra película y podremos intuir si esta funcionará posteriormente.

Esta escaleta se convertirá luego en nuestra *Primera versión de guion*, texto en el cual no solo se relatarán las acciones de principio a fin de la historia, no solo habrá encabezados de escena/secuencia que nos ubiquen en el lugar y el momento del día, sino que también habrá diálogos. La primera versión de guion es la etapa de nuestro proceso en la cual los personajes al fin tendrán voz y podremos realmente imaginar la historia en pantalla. Las voces de estos personajes podrán ser diálogos propiamente dichos, o bien voces de pensamiento (*voz over*) o bien voces de personajes que no vemos pero están en escena (*voz off*). Todas las acciones que se describan en el guion deben sugerir de un modo “literario” los tipos de plano que se usarán, los movimientos de cámara. Se puede decir que el guion es la “preparación literaria” de un rodaje, tal como lo pensaba el cineasta español José Luis Borau, idea recogida en el libro *José Luis Borau*, de Luis Martínez de Mingo (1997).

A partir de la primera versión de guion se darán todos los sucesivos cambios que nos llevarán, luego de varias versiones más de guion, a la versión final que llegará a rodaje. Todo cineasta sabe, además, que ni siquiera en el rodaje el guion deja de mutar, siempre habrá alguna circunstancia, alguna situación que nos lleve a cambiar algún diálogo o prescindir de alguna secuencia.

El *tratamiento narrativo* de *Un Mundo para Julius* se encuentra en un **Anexo** al final de esta tesis teórico-práctica y es desde donde parte la ***Primera versión de guion***, escrita en el año 2015, desde la cual se analizará el proceso de transposición a partir del siguiente capítulo.

En un segundo **Anexo** al final de esta tesis también se encuentra la ***Última versión de guion***, escrita en el 2019 y ya muy cercana a la de rodaje, distinta de la primera y a la cual hemos llegado después de tres años de reescritura y de aproximadamente unas ocho versiones de guion.



## **CAPÍTULO 3**

**LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA Y LA ESTRUCTURA DE  
LA TRAMA PRINCIPAL. EL PROCESO DE  
TRANSPOSICIÓN CINEMATográfica: DE LA NOVELA  
AL GUIÓN (INICIO, PRIMER NUDO, ACONTECIMIENTOS,  
SEGUNDO NUDO Y FINAL)**



### 3.1. La construcción dramática y la estructura de la trama principal: teoría de guion

El último paso antes de escribir el tratamiento y luego la primera versión de guion cinematográfico, es pensar en la construcción dramática de nuestra historia, es decir, es necesario pensar en su estructura. Si no tenemos solucionado cómo van a ir ordenados los hechos más importantes de la historia, qué va antes, qué va después, en qué momento termina el primer acto, en qué momento se acaba el segundo, en fin, si no sabemos cómo vamos a organizar los *acontecimientos* de nuestra historia, no podemos empezar a escribir.

En el caso de una adaptación, tenemos ya la historia construida por el autor original en un orden específico, pero nuevamente hay que recordar que tal vez ese orden no siempre será el correcto para la película y que no podrá ser calcado para llevarlo al guion, sobre todo por la longitud de la novela. He aquí la labor de transposición cinematográfica, a través de la cual se tendrán que seleccionar algunos acontecimientos, no todos, dándole siempre importancia al *conflicto principal* por encima de las sub-tramas o sub-conflictos, y finalmente habrá que reestructurarlos en un orden que tal vez no coincide siempre con la historia original.

Antes de realizar ese proceso de selección, hay que tomar en cuenta varias ideas en torno a la construcción dramática y la estructura al momento de elaborar una historia para el cine. Tomando como referente la vida misma, habría que recordar en nuestras propias vidas cómo es que contamos nuestras historias. Cualquier evento que nos toque narrar de nuestras vidas lo contaremos privilegiando solo aquellos momentos que le dan más emoción al relato, aquellos momentos que sean más dramáticos, con los cuales se pueda identificar la gente, y no contaremos los momentos “aburridos”, probablemente, aquellos donde aparentemente “no pasa nada”. El cine también debe privilegiar los momentos más importantes de la vida de

nuestros personajes, aquellos que nos causen algún tipo de emoción, que puedan hacer avanzar dramáticamente el relato.

McKee nos recuerda en su libro *El Guion*, que un personaje siempre tiene un abanico de posibilidades narrativas, sobre todo si es que estamos contando la historia de “su vida”. Por eso, el guionista debe tomar decisiones. Hay que elegir, entonces, cuáles son los momentos más importantes, los *acontecimientos*, para hacer de este relato uno con el cual el público se pueda identificar. Por eso, una misma historia podría ser contada de distintas maneras por diferentes guionistas, porque estas decisiones pueden variar según las emociones de cada creador y según la manera de trabajar de cada uno:

Algunos buscan personajes, otros acción o conflicto, tal vez emociones, imágenes, diálogo. Pero no hay ni un solo elemento que, por sí mismo, construya una historia. Una película no es una mera colección de momentos conflictivos o de actividades, de personalidades o emociones, de diálogos ingeniosos o símbolos. El guionista busca *acontecimientos* porque contienen todo lo dicho y mucho más: La estructura es una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo. (McKee, 2002, p. 53)

Es importante pensar en esta palabra: *acontecimiento*. Este es normalmente provocado por las personas, pero a veces, también podría ser provocado por la naturaleza. Este acontecimiento provoca acción de los personajes, conlleva un *conflicto*, concepto que ya hemos analizado. Pero hay que organizar estos acontecimientos, casi como sucede en la música, hay que “componer” una sinfonía de acontecimientos, en un orden adecuado para crear emociones. McKee desarrolla una idea a través de la cual el diseño de los acontecimientos deben contar con una “doble estrategia” (McKee, 2002, p. 54). En primer



lugar, define el acontecimiento de la siguiente manera: “Un acontecimiento narrativo crea un cambio en la situación de vida de un personaje, tiene significado y se expresa y experimenta en términos de valor.” (McKee, 2002, p. 54)

Este término, valor, no tiene nada que ver con la idea de virtudes o moral con el que suele estar asociada esta palabra. McKee habla de “valores narrativos”, que define de la siguiente manera: “Los valores narrativos son las cualidades universales de la experiencia humana que pueden cambiar de positivo a negativo o de negativo a positivo, de un momento a otro”. (McKee, 2002, p. 54)

Es decir, un cambio de valor podría ser pasar de la vida a la muerte, de la esclavitud a la libertad, de la verdad a la mentira, de la lealtad a la traición, por poner algunos ejemplos. Pero estos cambios de valor no tienen fuerza en sí mismos y por sí solos, una historia no puede ser un simple cúmulo de cambios de valor o bien un accidental cúmulo de acontecimientos narrativos. Si no hay un conflicto en nuestra historia, este cambio de valor no tendrá sentido alguno: “Los acontecimientos narrativos producen cambios cargados de significado en la situación de vida de un personaje, se expresan y experimentan en términos de valor y se alcanzan a través del conflicto.” (McKee, 2002, p. 55)

Un concepto más a tener en cuenta al momento de pensar en la construcción dramática y la estructura de nuestra historia es el *golpe de efecto* (o *plot point* en inglés, término muy usado en el cine en el mundo hispano hablante), tal como lo llama McKee, y que otros teóricos definirán de otras maneras, que pasaremos más adelante a mencionar. McKee lo define de la siguiente manera: “Un golpe de efecto es un cambio de comportamiento con

acción/reacción. Golpe a golpe esos comportamientos cambiantes dan forma al giro que se produce en la escena.” (McKee, 2002, p. 59)

Para McKee, cada escena debería contener este elemento pequeño de estructura y cada escena debería ser de alguna manera un *acontecimiento narrativo*, debería haber un cambio de valor en ella. Esto no siempre se da en todas las películas, pero de manera ideal debería darse al menos en cada secuencia (una secuencia contiene varias escenas y son unidades en sí mismas en un tiempo y espacio determinado, casi como mini películas dentro de la gran película, de ahí que cada secuencia debería desarrollar un conflicto en sí misma, que debe ayudar a que fluya el conflicto principal de la película). “Una secuencia es una serie de escenas – habitualmente de dos a cinco – que culminan con un mayor impacto que el de cualquier escena previa.” (McKee, 2002, p. 60).

Otro concepto importante a tomar en cuenta al momento de estructurar nuestra historia es aquel de *los actos*. Un acto contiene varias secuencias y es, tal como lo define McKee, “[...] una serie de secuencias que alcanza su punto más importante en una escena de clímax y que provoca un gran cambio de valor, más poderoso en su impacto que cualquier secuencia o escena anterior.” (McKee, 2002, p. 63)

Desde los griegos, y gracias a Aristóteles, las historias se definen a través de sus tres actos y entonces debemos estructurar nuestra historia tomando en cuenta dichos actos y las dos escenas de clímax, de gran cambio de valor, que habrá al final del primer acto y al final del segundo acto. Entonces, si armamos un primer esqueleto de nuestra historia, para empezar a trabajar debemos tener el *inicio*, *el final del primer acto*, *el final del segundo acto* y *el final de la película*. Son cuatro momentos que nos podrán sostener toda nuestra historia.

El Acto 1 es aquel donde inicia nuestra historia, es el principio, donde se da el planteamiento de la historia, del conflicto, donde se presenta a nuestros personajes principales. Este primer acto se acaba justo cuando la historia tiene un giro, un cambio, cuando hay un acontecimiento, cuando la historia se va en otra dirección, es el momento que podríamos definir como “...*pero un día...*” (asumiendo que la vida de alguien cambia cuando un día alguien aparece, algo pasa, se inicia un problema). El final del Acto 1 es el primer gran cambio de nuestra historia, el primer gran *plot point*, o primer gran *golpe de efecto*, o primer gran *acontecimiento narrativo*, es el momento en que se da el *primer nudo de la trama*, tal como lo llama Syd Field en su libro *Manual del Guionista* (Field, 2002).

El Acto 2 es aquel que desarrolla el conflicto de nuestra historia, es aquel donde se desarrolla toda la confrontación de nuestro personaje principal con todos los obstáculos en su camino. A lo largo de este acto habrá varios *golpes de efecto*, varios pequeños *plot points*, varios *acontecimientos narrativos*, pero el final de este acto se da con el segundo gran cambio, el segundo gran *plot point*, el segundo gran *golpe de efecto*, el segundo gran *acontecimiento narrativo*, es el momento en que se da el *segundo nudo de la trama*. Este segundo nudo de la trama es aquel que hace que la historia gire una vez más en otra dirección, es el momento en el que el personaje debe tomar decisiones que lo lleven a una solución de su conflicto, para bien o para mal, la solución puede conllevar alegría o tristeza, pero debe suponer el fin del conflicto principal. Al final de este segundo acto, al personaje principal le pasa algo que lo obliga a tomar decisiones.

El Acto 3 es el desenlace de nuestra historia, es donde se da la resolución final del conflicto que nos lleva al *final* de la historia. Muchas veces este tercer acto puede tener

también un epílogo, tan usado en la etapa clásica de la historia del cine, pero que ya no es algo tan usual en nuestros tiempos.

Syd Field repiensa todas estas ideas alrededor de los actos para explicar su concepto de estructura al momento de escribir una historia para el cine. Él incluso habla de un concepto nuevo que él llama *paradigma*, para hablar de dicha estructura. Hay que tomar en cuenta que Field es un guionista y teórico que trabajó por años para la industria de Hollywood y sus teorías han funcionado muy bien con ciertos géneros de películas que necesitan tener una estructura definida por su propio género. Es una manera de pensar las películas con estructuras cerradas, pero que funciona para ordenar el pensamiento, sea cual sea nuestra película, y poder empezar a escribir.

El paradigma es un modelo, un ejemplo, un esquema conceptual del aspecto que tiene un guion. Es un todo que está formado por partes. Sabemos que un guion es “una historia contada en imágenes, en diálogos y descripciones, y situada en el contexto de la estructura dramática”; pero ¿qué es una historia? ¿Y qué es lo que tienen todas las historias en común? Un principio, un medio y un final. El principio corresponde al primer acto, el medio al segundo acto y el final al tercer acto. [...] El primer acto, el principio, es una unidad o bloque de acción dramática (o cómica), de treinta páginas de extensión. Comienza en la página uno y se prolonga hasta el nudo de la trama del final del primer acto. Se enmarca en el contexto dramático conocido como el *planteamiento*. El segundo acto es una unidad o bloque de acción dramática (o cómica), que va desde la página treinta hasta la noventa, desde el nudo de la trama del final del primer acto hasta el nudo de la trama del final del segundo acto. Tiene sesenta páginas de extensión y se enmarca en el contexto dramático conocido como *confrontación*. El tercer acto es también una unidad de acción dramática o cómica; va desde la página noventa hasta la ciento veinte, o desde el nudo de la trama del final del segundo acto hasta el final del guion. Es una unidad de treinta páginas de extensión, que se enmarca en el contexto dramático conocido como resolución. (Field, 2002, pp. 29-30)

Todas estas medidas de extensión a las que se refiere Syd Field las hace tomando en cuenta que normalmente una película tiene una duración media de dos horas y que una página de guion equivale a un minuto en pantalla aproximadamente. Por supuesto que esta medida no puede ser tomada como algo cerrado para todas las películas, pero es una medida que nos puede orientar de alguna manera al momento de escribir, si es que estamos escribiendo una película con una estructura que se acerca a la estructura clásica. Todo dependerá de la longitud de nuestra película y su género. Por ejemplo, hay películas que necesitan llegar al primer nudo antes que otras, al ser de acción o aventuras, mientras que hay películas, con ritmos más pausados o bien de naturaleza más reflexiva, que se pueden tomar su tiempo en llegar a este primer nudo. No es una estructura matemática y nos puede ayudar a ordenar los tiempos y a no dilatar el tiempo muchas veces innecesariamente, sobre todo si estamos tratando de adaptar una obra tan extensa y complicada como lo es *Un Mundo para Julius*.

Lo más importante a rescatar de todas estas teorías, es no solo pensar en la naturaleza de los cambios que se darán en nuestra historia unidos al desarrollo del conflicto, sino el orden que hay que seguir al estructurar los actos. No podemos entonces empezar a escribir todo el guion sin antes tener claro cuál será **el inicio**, cuál **el primer nudo** de la trama, cuál **el segundo nudo** de la trama y cuál será **el final** de nuestra historia. También, cuáles serán **los acontecimientos** entre el primer nudo y el segundo nudo. Es así como podremos empezar a componer nuestra sinfonía, esta estructura cuyo objetivo final, nunca hay que olvidarlo, es causar emociones y una identificación con el público.

## 3.2. La construcción dramática y la estructura de la trama principal en *Un Mundo para Julius*

### 3.2.1. El inicio

La novela *Un Mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique es una novela extensa que además tiene una estructura que muchas veces parece no tener un centro, se ramifica en múltiples anécdotas que muchas veces se escapan del conflicto central y por eso es difícil armar el esqueleto base que necesitaremos para poder empezar a escribir. Siguiendo las teorías antes citadas, es importante saber cómo vamos a empezar nuestra historia, cómo la vamos a terminar y debemos tener ubicados los dos nudos de la trama que son vitales para ordenar la estructura de la película.

Empecemos entonces por el inicio. Para ello debemos primero decidir si el inicio de la película corresponderá con el inicio de la novela. ¿Cómo es el inicio de la novela? Tenemos una detallada descripción del nacimiento y primeros años de Julius a lo largo de las páginas iniciales del primer capítulo de *Un Mundo para Julius*. Pero situémonos dentro de la Parte I del primer capítulo titulado “El palacio original”. En estas primeras páginas sabemos que Julius nació en un palacio en la avenida Salaverry; sabemos que dentro de este hermoso palacio hay una sección servidumbre que ejerció siempre una fascinación en Julius; sabemos que su padre muere cuando él solo tenía año y medio, también algunos detalles de su muerte; hay también una descripción detallada e irónica de la grandeza y opulencia del palacio de Julius; también conocemos a su mamá, Susan *linda*, una madre que le encarga el cuidado de Julius a la servidumbre; conocemos a su ama, Vilma, una “hermosa chola” de Puquio y

sabemos del amor que ella le tiene; también se nos cuenta que Julius tiene dos hermanos mayores (Santiago y Bobby) y una hermana un poco más grande que se llama Cinthia; también conocemos a todos los miembros de la servidumbre, sabemos cómo Julius juega a los indios y cowboys con Celso y Daniel, los mayordomos; o cómo Julius se fascina con las historias de Nilda, la cocinera selvática; también conocemos el comedor Disneylandia de Julius; la carroza del bisabuelo presidente; los jardines enormes y la piscina a lo Beverly Hills; el misterio de la caja del Club Amigos de Huarcocondo que guarda Celso en su dormitorio, que supone una de las primeras tristezas de Julius al descubrir la pobreza de las personas que trabajan de sirvientes en su casa; conocemos también a Bertha, el ama anciana de Cinthia, que muere un día delante de Cinthia y Julius al borde de la piscina de la casa; se nos cuenta cómo se la llevaron a Bertha en el ataúd antes de su entierro, por la puerta falsa; y, finalmente, el final del duelo por la muerte del padre de Julius cuando Susan *linda* al parecer ha conocido a alguien y por eso sale en las noches.

Todos estos eventos se dan en un estilo literario que define a Alfredo Bryce Echenique: hay una oralidad permanente, un ir y venir en el tiempo de los acontecimientos, pensamientos, opiniones, haciendo uso de la ternura, la ironía y también el sentido del humor, a pesar de contar algunos hechos muy tristes. En esta primera parte se nos presenta el mundo inicial de Julius con diálogos confundidos con un estilo indirecto libre, pero sobre todo con descripciones en tercera persona que nos van poco a poco haciendo conocer a Julius y su mundo.

Pasaré a continuación a citar fragmentos del inicio de la Parte I del primer capítulo de la novela que me parecen más relevantes para ser llevados a una primera parte del guion, además de mostrar el estilo del autor a través de ellas.

## INICIO DE *UN MUNDO PARA JULIUS*- NOVELA

Julius nació en un palacio en la avenida Salaverry, frente al antiguo hipódromo de San Felipe; un palacio con cocheras, jardines, piscina, pequeño huerto donde a los dos años se perdía y lo encontraban siempre parado de espaldas, mirando, por ejemplo, una flor; con departamentos para la servidumbre, como un lunar de carne en el rostro más bello, hasta con una carroza que usó tu bisabuelo, Julius, cuando era Presidente de la República, ¡cuidado!, no la toques, está llena de telarañas, y él, de espaldas a su mamá, que era linda, tratando de alcanzar la manija de la puerta. La carroza y la sección servidumbre ejercieron siempre una extraña fascinación sobre Julius, la fascinación de “no lo toques, amor; por ahí no se va, darling”. Ya entonces, su padre había muerto.

Su padre murió cuando él tenía año y medio. Hacía algunos meses que Julius iba de un lado a otro del palacio, caminando y solito cada vez que podía. Se escapaba hacia la sección servidumbre del palacio que era, ya lo hemos dicho, como un lunar de carne en el rostro más bello, una lástima, pero aún no se atrevía a entrar por ahí. Lo cierto es que cuando su padre empezó a morir de cáncer, todo en Versalles giraba en torno al cuarto del enfermo, menos sus hijos que no debían verlo, con excepción de Julius que aún era muy pequeño para darse cuenta del espanto y que andaba lo suficientemente libre como para aparecer cuando menos lo pensaban, envuelto en pijamas de seda, de espaldas a la enfermera que dormitaba, observando cómo se moría su padre, cómo se moría un hombre elegante, rico y buenmozo. Y Julius nunca ha olvidado esa madrugada, tres de la mañana, una velita a Santa Rosa, la enfermera tejiendo para no dormirse, cuando su padre abrió un ojo y le dijo pobrecito, y la enfermera salió corriendo a llamar a su mamá que era linda y lloraba todas las noches en un dormitorio aparte, para descansar algo siquiera, ya todo se había acabado.

[...] Nadie pudo impedir que Julius se instalara prácticamente a vivir en la carroza del bisabuelo-presidente. Ahí se pasaba todo el día, sentado en el desvencijado asiento de terciopelo azul con ex ribetes de oro, disparándoles siempre a los mayordomos y a las amas que tarde tras tarde caían muertos al pie de la carroza,



ensuciándose los guardapolvos que, por pares, la señora les había mandado comprar para que no estropearan sus uniformes, y para que pudieran caer muertos cada vez que Julius se le antojaba acribillarlos a balazos desde la carroza. Nadie le impedía pasarse mañana y tarde metido en la carroza, pero a eso de las seis, cuando empezaba ya a oscurecer, venía a buscarlo una muchacha, una que su mamá, que era linda, decía hermosa la chola, debe descender de algún indio noble, un inca, nunca se sabe.

[...] Muchas veces tropezó la chola con los mayordomos o con el jardinero que yacían muertos alrededor de la carroza, para que Julius, Jesse James o Gary Cooper según el día, pudiese partir tranquilo a bañarse.

[...] Y a eso de las seis y media de la tarde, diariamente la chola hermosa cogía a Julius por las axilas, lo alzaba en peso y lo iba introduciendo poco a poco en la tina. Los cisnes, los patos y los gansos lo recibían con alegres ondulaciones sobre la superficie del agua calentita y límpida, parecían hacerle reverencias. Él los cogía por el cuello y los empujaba suavemente, alejándolos de su cuerpo, mientras la hermosa chola se armaba de toallitas jabonadas y jabones perfumados para niños, y empezaba a frotar dulce, tiernamente, con amor el pecho, los hombros, la espalda, los brazos y las piernas del niño. Julius la miraba sonriente y siempre le preguntaba las mismas cosas; le preguntaba, por ejemplo: “¿y tú de dónde eres?”, y escuchaba con atención cuando ella le hablaba de Puquio, de Nazca camino a la sierra, un pueblo con muchas casas de barro. Le hablaba del alcalde, a veces de brujos, pero se reía como si ya no creyera en eso, además hacía ya mucho tiempo que no subía por allá. Julius la miraba atentamente y esperaba que terminara con una explicación para hacerle otra pregunta, y otra y otra. Así todas las tardes mientras sus hermanos, en los bajos, acababan sus tareas escolares y se preparaban para comer.

(Bryce, 2001, pp. 7-10)

¿Cómo se convierten estos primeros fragmentos de la novela en guion? Lo primero es descubrir los elementos visuales en ellos. En la película, debe haber una introducción al mundo del palacio de Julius, es necesario ver los jardines, la riqueza, es necesario mostrar la muerte del padre, los juegos con la servidumbre, la atención de Vilma y empezar a interpretar

visualmente todo lo que nos cuenta el autor. Esa muerte de un hombre rico hay que llevarla a la película convertida en un entierro fastuoso, esos juegos con los mayordomos son importantes también y deben mostrar el palacio y la relación entre Julius y la servidumbre. También podría haber algo nuevo y visualmente interesante que refuerce el gusto de Julius por los vaqueros, algo como la presencia de las películas de vaqueros, que son de donde ha sacado todas las referencias de sus juegos. Pero hay algo más a tomar en cuenta al momento de empezar la adaptación pensando en el inicio de la película: ¿Habría algún acontecimiento narrativo que no está en la novela y que puede ser útil de ser mostrado? ¿O tal vez alguno que está en otro momento de la novela y que puede ser interesante de mostrarlo al inicio?

Desde el inicio de esta investigación pensamos que sería interesante tener una estructura circular en la adaptación de *Un Mundo para Julius*, una estructura que no está en la novela original. Esto significaría que al inicio de la película debería revelarse algo que no está al inicio de la novela y que nos deja en el misterio de saber qué es, qué quiere decir, algo que nos anuncie el conflicto principal de la película sin revelar nada realmente, algo que se retome justamente al final de la película y que, finalmente, cierre ahí, cuando la película se acaba. Esta estructura circular es una estructura que a nosotros personalmente nos gusta mucho en las películas y por eso queríamos intentarla en nuestra adaptación. Son como mundos cerrados que empiezan y terminan en el mismo lugar, a pesar de que el personaje nunca es el mismo al final que al inicio que lo vimos en la misma situación.<sup>12</sup>

Por eso, pensamos que una buena manera de empezar con la adaptación sería haciendo una introducción antes de los créditos, en la cual se nos sitúe en la historia, casi tratando de seguir los saltos narrativos del propio autor, que va de un tiempo al otro y de una situación a

<sup>12</sup> Esta estructura circular sobrevivió a todas las versiones de guion, de la primera a la última, con múltiples variaciones, pero circular siempre.

otra con extrema facilidad, con un estilo indirecto libre que le permite contar la vida de Julius con total libertad. La idea, entonces, es incluir en esta introducción un fragmento del final de la película, ese final en el cual Julius ya es más grande y ha perdido la inocencia completamente. Ese final en el cual Bobby le revela el trágico destino de Vilma, episodio que termina con Julius hundido en una piscina, tal como nos lo hemos imaginado, a pesar de que en la novela no es exactamente así. La piscina nos pareció desde el primer momento un elemento visual poderoso, ya que al ver a Julius en posición fetal dentro del agua, casi como si fuera un bebe dentro del vientre de su madre, el espectador tendría la sensación de un niño que quisiera no haber nacido, no haber perdido la inocencia, que quisiera regresar al vientre de su madre para nacer de nuevo y que todo sea diferente. Pero en este inicio, no sabemos qué pasará con ese niño metido en la piscina, eso es algo que se revelará al final, cuando vemos a Julius salir del agua pero en el presente.

Otro elemento importante para pensar antes de escribir el inicio del guion es si se respetarán los capítulos del libro de alguna manera, si habrá citas, tal como en el libro. En nuestra adaptación jamás pensamos en los cinco capítulos que tiene la novela, pero sí pensamos en escribir un guion con tres partes que de algún modo dejen sentir el paso del tiempo y el crecimiento de Julius. Y en una primera versión se podrían usar algunas de las citas o fragmentos de las citas, para dejar sentir el peso de la novela y la intención del autor. Más adelante, en futuras versiones, tal vez prescindamos de todos estos elementos literarios, pero en un primer momento, a modo de crear un orden y poder estructurar mejor, tal vez sea bueno usarlos.

Teniendo todos estos elementos en consideración antes de hacer la transposición cinematográfica, aquí está el resultado a modo de guion del inicio de *Un Mundo para Julius*

(primera versión de guion). Este inicio incluye las escenas iniciales de introducción antes de los créditos, además de cuatro escenas de la primera parte, a modo de muestra de cómo se iría dando el resto de la adaptación. En este inicio, a pesar de estar aún lejos del primer nudo de la trama, ya se puede intuir por dónde se irá desarrollando el conflicto principal de la historia más adelante.

## **INICIO DE *UN MUNDO PARA JULIUS*- GUION**

### 1. DORMITORIO JULIUS. INT. DÍA

*Lima, años 40.* EMPIEZAN LOS TÍTULOS DE CRÉDITO. Un bebe, JULIUS, llora en una cuna de barrotes de bronce, en una habitación preciosa. Unos brazos morenos, que pertenecen a alguien que lleva uniforme de sirvienta, lo cargan para que deje de llorar.

VILMA

No llores, Julito, mi niño.

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Ése soy yo, a los pocos días de nacer en el palacio.”

### 2. CASA-PALACIO. EXT. DÍA

Se ve la casa-palacio en su exterior, en toda su grandeza y elegancia. Algunos sirvientes andan por ahí, perfectamente uniformados.

### 3. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

Se ven los jardines, la piscina, las cocheras...el chofer, un mulato, lavando un Mercedes Benz al lado de otros carros de lujo; el jardinero podando las flores; un mayordomo limpiando la piscina...

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Como verán, no es broma eso de que nací en un palacio. Un palacio precioso que

estaba, aunque no lo crean, en la ciudad de Lima, hace ya muchos años.”

#### 4. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

En uno de los jardines se ve una preciosa carroza. Un niño muy blanco de dos años, JULIUS, orejón, de pelo y ojos castaños, trata de alcanzar la manija de la puerta de la carroza, pero una mano cuidada (de SUSAN, su mamá), le retira la manito suavemente.

VOZ OFF SUSAN

Darling, ¡no la toques!, está llena de telarañas.

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Aaah...hasta carroza tenía el palacio, que había usado mi bisabuelo cuando era presidente de la República, y que yo, bueno...”

#### 5. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

Es un día soleado. JULIUS, de cuatro años, está metido dentro de la carroza, disfrazado de cowboy. Con una pistolita de juguete en la mano, juega a perseguir a los mayordomos, CELSO y DANIEL, que fingen estar montando a caballo por delante de la carroza.

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“...convertí irremediabilmente en una diligencia, en la época en la que me creía Gary Cooper.”

JULIUS

¡Muere, Jerónimo! ¡Bang, bang, bang!

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Pero este asunto del Far West sucedió después de la muerte de mi padre...”

#### 6. CASA-PALACIO. ESCALERAS / PASADIZO. INT. NOCHE

Grandes escaleras, elegantes, llenas de cuadros, por las cuales subimos. Un pasadizo nos lleva a una habitación, en cuya puerta hay varias personas hablando en susurros (enfermeras, un médico, un mayordomo que recibe órdenes). JULIUS, de dos años, llega al pasadizo desde

las escaleras y agazapado detrás de unas cortinas, ve lo que sucede en la puerta de la habitación, mientras juega con sus manitos.

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Ni yo ni mis hermanos lo vimos morir. Era así, de lejos, como se moría un hombre elegante, rico y buenmozo.”

En eso sale de la habitación SUSAN, una mujer lindísima, alta, rubia, aunque un poco demacrada. Se retira llorando por el pasadizo, sin percatarse de la presencia de su hijo. JULIUS, al verla, habla en voz muy bajita para sí mismo, mientras juega con las cortinas.

JULIUS

Ahí está mami. Papi, papi...

SUSAN se encierra en otra habitación que da al pasadizo y se escucha el portazo.

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Sí, ésa era mi mamá. Ni ella lo vio morir. Seguro que sufrió mucho, aunque como en un palacio uno no se puede permitir este lujo, al poco tiempo ya era la Susan de siempre.”

7. CASA-PALACIO. PUERTA PRINCIPAL. EXT. NOCHE

SUSAN sale del palacio, elegantísima y sonriente, y sube a un Jaguar que la espera en la puerta. Al volante, JUAN LUCAS, un hombre guapo y distinguido.

8. CASA-PALACIO. PASADIZO. INT. NOCHE

JULIUS sigue jugando con las cortinas, sonriendo despreocupado.

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Pero eso también fue después, y mucho antes de ganarle la partida al momento aquel día, aquel horrible día...”

## 9. CASA-PALACIO. JARDÍN. EXT. DÍA

JULIUS, a los once años, flaco, orejón, blanquísimo, está desvistiéndose rápidamente al borde de una gran piscina, en un precioso jardín. Su rostro muestra cólera e impotencia. Una vez desnudo, se lanza al agua.

## 10. CASA-PALACIO. PISCINA. EXT. DÍA

JULIUS bucea desnudo con movimientos desordenados, como no sabiendo adónde ir. Se escuchan voces en over, retumbando.

VOZ OVER BOBBY

¡Si me das la llave te digo a quién me voy a tirar esta noche!

VOZ OVER JULIUS

¡Te doy la llave y la alcancía con la condición de que nunca me lo digas!

JULIUS saca la cabeza del agua, respirando muy agitadamente, tosiendo y atragantándose. Desde el borde de la piscina ve, con rostro desesperado, su precioso jardín, su casa-palacio. JULIUS se sumerge nuevamente y bucea hasta la mitad de la piscina, donde se queda casi inmóvil, en posición fetal. Se escucha el silencio del estar bajo el agua, un sonido profundo que acompaña esta imagen que recuerda a la de un niño en el vientre de su madre.

TERMINAN LOS TÍTULOS DE CRÉDITO, CON EL NOMBRE DE LA PELÍCULA SOBRE ESTA ÚLTIMA IMAGEN

FUNDE A NEGRO

## SOBRE NEGRO

Sobre fondo negro y con letras blancas, se lee lo siguiente:

## I

*“Hemos nacido pasajeros de primera clase; pero, a diferencia del reglamento de los grandes barcos, aquello parecía prohibirnos las terceras clases.”*

Roger Vailland, *Beau Masque*

### 11. CASA-PALACIO. JARDINES/ PUERTA PRINCIPAL. EXT. DÍA

Es un entierro fastuoso, en un día gris de invierno: el ataúd sale por la puerta principal del palacio, cargado por unos chicos afroperuanos uniformados, que lo llevan hacia un gran coche funerario, lleno de flores. Hay muchas personas presentes, todas muy elegantes, y en la puerta también está toda la servidumbre vestida de negro, viendo cómo el cortejo atraviesa los jardines. La familia está a la cabeza: SUSAN, con lentes oscuros; SANTIAGO y BOBBY, los hermanos mayores de JULIUS, casi adolescentes, muy guapos, serios y con aire distraído; JULIUS, a los dos años, con expresión de no entender nada, en brazos de VILMA, su ama, una mestiza hermosa, muy joven; y CINTHIA, la hermana de JULIUS, de seis años, de la mano de su ama, BERTHA, una mujer anciana. JULIUS, con la cabeza asomada por el hombro de VILMA, habla en voz bajita para sí mismo, mientras juega con el pelo de su ama.

#### VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Es así como quiero empezar esta historia, con el entierro de mi padre, al cual asistieron el presidente, senadores, diputados, embajadores, en fin, todos esos personajes importantes que gobernaban el Perú por aquellas épocas... aunque eso yo aún no lo sabía.”

#### JULIUS

Vilma...¿dónde está papi?

#### VILMA

En el cielo, Julito, tu papi se ha ido al cielo.  
Quédate calladito...

JULIUS sigue jugando con el pelo de VILMA y luego mira el cielo gris.

### 12. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

Se ve un cielo despejado y veraniego. Se escucha el canto de pájaros y la voz de un niño jugando.



VOZ OFF JULIUS

¡Ya no me quedan más balas! ¡Pero no escaparán!

JULIUS, a los cuatro-cinco años, disfrazado de cowboy, corre por el jardín detrás de CELSO y DANIEL. VILMA observa el juego, sonriente, desde un banco, mientras teje algo. JULIUS “le pone balas” a su pistola y apunta desde detrás de unos arbustos, haciendo sonidos con la boca que imitan disparos. CELSO y DANIEL se hacen los muertos, cayendo al suelo.

JULIUS

¡Yujuuu, están muertos! ¡Vilma, Vilma, se han muerto!...¡Como papi!

JULIUS sopla el cañón de su pistola, despreocupado.

13. CINE. INT.

En una sala de cine están sentados entre el público, muy adelante, JULIUS, CINTHIA y VILMA, iluminados por la pantalla en la oscuridad. Están viendo una película de vaqueros: se escuchan los balazos y los gritos de los indios. VILMA y CINTHIA están sentadas, comiendo algo y sonriendo ante la película, pero JULIUS está casi de pie sobre su asiento, incluso con su sombrero de vaquero puesto, imitando los movimientos de los vaqueros, haciendo sonidos con la boca que imitan los balazos o los gritos de los indios.

14. CASA-PALACIO. BAÑO JULIUS. INT. DÍA

VILMA desviste cuidadosamente a JULIUS en un baño enorme y muy bonito, donde hay una tina inmensa ya preparada con agua, y llena de juguetes flotando. JULIUS sigue jugando con su pistolita de juguete y tiene aún puesto su sombrero de vaquero. VILMA lo mete en el agua y JULIUS empieza a chapotear con las manos, mientras VILMA lo enjabona, canturreando algo. Mientras, JULIUS, sonriente, le empieza a hacer preguntas, mirándola con cariño.

JULIUS

Vilma, ¿y tú de dónde eres?

VILMA

De Puquio soy, Julito, un pueblito en la sierra con muchas casas de barro.

JULIUS

¿Y tu papá es un inca?

VILMA

¡Ay, qué cosas dices, hijito! ¡Pero si los incas no existen desde hace un montón de tiempo!

JULIUS

¿Y tu casa es así como ésta, pero de barro?

VILMA

Uy no, qué va a ser mi casa como la tuya, es una casa chiquita, de gente pobre.

JULIUS parece no entender nada y mira cabizbajo hacia el agua.<sup>13</sup>

### **3.2.2. El primer nudo de la trama: El descubrimiento de la sección servidumbre y la caja de los amigos de Huaraco.**

El primer *acontecimiento* narrativo en la novela, el primer *cambio de valor*, aquel *primer nudo de la trama* que supone un cambio en la vida de nuestro personaje principal y que claramente nos ubica en la naturaleza del *conflicto* que tendrá Julius a lo largo de toda la novela, se da cuando Julius, luego de insistir durante muchos días que quería ver la caja donde se guardaba el dinero del club de los “Amigos de Huaraco” (del cual Celso, uno de los mayordomos de la casa-palacio, era el tesorero), al fin ve la caja y descubre no solo que es una simple caja de galletas con un puñado de monedas y billetes sucios y no el tesoro que él se imaginaba, sino que supone la primera vez que Julius conoce la sección servidumbre de

<sup>13</sup> En el *inicio* de la *Última versión de guion* hay varios cambios en relación a este, pero en el fondo se mantiene el mismo espíritu. Toda la introducción ha sido acortada, manteniéndose solo la piscina como elemento para abrir y cerrar la película en la mencionada estructura circular. Pero, algunas escenas de la introducción han pasado a la I parte, es decir, han cambiado de posición en el guion. Otro cambio cuando empieza la primera parte sería el tener al personaje Julius de 2 años sin diálogos, pero luego, a los 5 años, en la escena del baño, Julius tiene más acción y diálogo, mostrándose más el apego que siente por Vilma, a quien busca para que le dé de lactar, como si fuera su mamá. Como ya lo establecimos en el capítulo anterior, la voz *over* de Julius adulto pasa a ser una voz *over* de Julius niño de 10-11 años en la *Última versión de guion*, pero esto es algo que seguirá mutando probablemente hasta el proceso de edición. (Ver *Última versión de guion* en Anexos).

su casa, tan distinta de la parte donde vive él. Este es el primer momento de conflicto que podemos resumir de esta manera: “Julius es un niño rico que vive feliz en su casa palacio *pero* un día empieza a descubrir las injusticias y desigualdades que se dan en ella y empezará a perder la inocencia poco a poco”. Es el momento en que se da cuenta de que en esta vida, en su propia casa, hay un mundo dividido entre ricos y pobres, y que en su caso coincide con un mundo de personas blancas y personas de tez morena.

Luego de este episodio de la caja de Celso empieza una escalada de *acontecimientos* dramáticos importantes que enriquecen el conflicto y que suponen otros nudos importantes de la trama, todos hechos que se encuentran aún en esta primera parte de la novela: la muerte de Bertha y la muerte de su hermana Cinthia son los golpes más importantes a continuación. Este último supone la primera gran pérdida en la vida de Julius, pérdida de la cual nunca se recupera.

Pensando en cómo podríamos estructurar el guion vimos que la mejor manera sería dividiendo la historia en tres partes, cada cual con su conflicto principal: en esta primera parte podría darse el inicio del conflicto con el descubrimiento de la desigualdad y podría terminar esa primera parte con la muerte de Cinthia, que es el golpe principal en esta etapa inicial de su vida. La segunda parte ya debería corresponder con un Julius un poco mayor y es ahí que debería desarrollarse el conflicto de la violación de Vilma. En la novela, este episodio se da en la Parte I (El palacio original), pero pensamos, tal como ya lo habíamos dicho en el capítulo anterior, que es mejor dilatar este momento del conflicto para más adelante en el guion.

Pero pasemos entonces a citar en la novela aquel *primer nudo de la trama*, aquel momento donde empieza el conflicto que sufrirá Julius a lo largo de toda la novela:

## **PRIMER NUDO DE LA TRAMA DE *UN MUNDO PARA JULIUS*- NOVELA**

Como todos los días, Carlos, el chofer negro-uniformado-con-gorra de la familia, acababa de traerlos del colegio y ahora subían a saludar a su mamá.

-¡Orejitas!- exclamó Santiago, sin detenerse.

Bobby no volteó a mirar; en cambio Cinthia se había quedado parada en el descanso de la escalera.

-Cinthia, Celso me va a enseñar la caja del Club de los Amigos de Gua...

-Huarcoondo – lo ayudó Cinthia, sonriente -. Ahorita bajo para que me acompañes a almorzar.

Minutos después, Julius entró por primera vez en la sección servidumbre del palacio. Miraba hacia todos lados: todo era más chiquito, más ordinario, menos bonito, feo también, todo disminuía por ahí. De repente escuchó la voz de Celso, pasa, y recordó que lo había venido siguiendo, pero sólo al ver la cama de fierro marrón y frío comprendió que se hallaba en un dormitorio. Estaba oliendo pésimo cuando el mayordomo le dijo:

-Esa es la caja – señalándole la mesita redonda.

-¿Cuál?- preguntó Julius, mirando bien la mesita.

-Ésa, pues.

Julius vio lo que no podía ser. “¿Cuál?”, volvió a preguntar, como quien busca algo en la punta de la nariz y espera que le digan ¿no ves?, ¡ésa!, ¡ahí!, ¡en la punta de tus narices!

-Ciego estás, Julius; ésta es.

Celso se inclinó para recoger la lata de galletas de encima de la mesa, se la alcanzó. Julius la cogió por la tapa, mal, se le destapó la lata: un montón de billetes y monedas sucias le cayeron sobre el pantalón y se regaron por el suelo.

-¡Este niño! Lo que has hecho...ayúdame.

-...

-Apúrate, tengo que servirle a tus hermanos...

-Tengo que acompañar a Cinthia.”

(Bryce, 2001, pp. 15-16)

¿Cuál es la manera ideal de transponer este *primer nudo de la trama* al guion? Pensamos que sería mejor que Julius esté solo en el momento anterior, que se sienta visualmente su incursión-aventura en la sección servidumbre y que, además, se sienta de alguna manera cuál es su reacción ante lo que acaba de descubrir. De este modo el episodio queda subrayado con una importancia y relevancia mayor, ya que en el cine es importante dejar claro cuál es el inicio del *conflicto*.

Por eso, nuestra propuesta de adaptación de este *primer nudo de la trama* es la siguiente:

## **PRIMER NUDO DE LA TRAMA DE *UN MUNDO PARA JULIUS* – GUION**

### 21. CASA-PALACIO. ALA SERVIDUMBRE. EXT. Ref.INT. DÍA

JULIUS, solo, en pijama, y mirando hacia atrás por si lo siguen, entra en la sección servidumbre de su casa-palacio, con gran emoción. Lo hace abriendo una puerta desde el jardín, que da a un patio enorme, con la ropa colgada y varios lavaderos. Luego, sube por unas escaleras de caracol y llega a la sección de las habitaciones. Mira todo con curiosidad y se va entristeciendo poco a poco porque todo es más sucio y más feo. Llega a una puerta entreabierta. Ve a CELSO sentado al borde de su cama, atándose los zapatos. CELSO lo ve y se queda sorprendido.

CELSO

¡Julito! ¿Qué haces aquí? ¡Sabes que tu mamá te lo tiene prohibido!

JULIUS, tímido, no contesta y se lo queda mirando.

CELSO

Has venido a ver la caja...bueno, hijito,  
pasa, pasa.

## 22. ALA SERVIDUMBRE. HABITACIÓN CELSO. INT. DÍA

JULIUS entra a la habitación y se queda mirando la cama vieja y fea de CELSO. También observa, asustado, el aspecto sucio de las paredes, el viejo calendario con una chica en ropa de baño. Suena música andina, en volumen muy bajo, en una pequeña radio que está en una mesita.

CELSO

Si tu mamá se entera de que has venido por  
aquí nos va a llamar la atención, Julito...A  
ver, rápido, mira la caja. Es ésa.

CELSO señala una vieja caja de galletas encima de la mesita.

JULIUS

¿Cuál?

CELSO

Ciego estás, Julito, ¡ésta!

CELSO se la da a JULIUS, quien la coge por arriba y se le destapa, dejando caer un montón de monedas sucias, que van a dar al suelo.

CELSO

¡Ay, hijito, a ver, vamos a apurarnos, que  
tengo que servirle el desayuno a tus  
hermanos! Hay que recoger esto.

CELSO empieza a recoger las monedas. JULIUS, nervioso, ayuda torpemente a CELSO. Luego se pone de pie.

JULIUS

Solo hay monedas...yo pensé...

CELSO recoge las últimas monedas y, arrodillado en el suelo, mira a JULIUS tristemente, que está de pie al lado de él.

CELSO

Julito, vete yendo, rápido, que no deberías estar aquí.

### 23. CASA-PALACIO. ALA SERVIDUMBRE. EXT. DÍA

JULIUS sale de la habitación, cabizbajo y confundido. Baja corriendo las escaleras de caracol y corre a través del patio, tropezándose con unas sábanas colgadas. Finalmente llega, respirando agitadamente, a la puerta que separa esta sección del jardín. La abre y sale, sin mirar atrás.<sup>14</sup>

### **3.2.3. Otros *acontecimientos* de la novela antes de llegar al segundo nudo.**

Tal como habíamos dicho antes, inmediatamente después de este primer nudo de la trama, se dan otros acontecimientos que son también nudos que alimentan el conflicto de Julius y le hacen perder cada vez más la inocencia: la muerte de Bertha (el ama de Cinthia) y la muerte de Cinthia. Pensamos que así en la novela la primera parte no termine aquí, para la adaptación este golpe final sería un buen momento para acabar con la primera parte y cerrar una etapa en la vida de Julius. Así, la elipsis que nos llevará a un Julius un poco mayor, que supondrá el inicio de la segunda parte de la película, puede tener un inicio no dramático, ya que habrán pasado algunos años desde que se dio la muerte de Cinthia.

La muerte de Bertha, además, tendrá su espejo en la muerte de Arminda (la lavandera), mucho más adelante en la historia, momento importante porque es el único episodio en el que

<sup>14</sup> En el *primer nudo de la trama* de la *Última versión de guion*, la secuencia termina con Julius en su dormitorio, yendo a abrir su alcancía y descubriendo que él tiene mucho más dinero que Celso en su caja de galletas. Julius entonces concluye que a los Amigos de Huarcocondo "les han robado todo el tesoro" (antes de esta secuencia también hay otra escena en la cual Julius juega a los cowboys antes de dormir y en el juego él les está robando el tesoro a los Amigos de Huarcocondo). Todo esto no está en la novela, es una invención nuestra como guionistas pero pensamos que puede reforzar mucho más la intención de este *primer nudo de la trama*. (Ver *Última versión de guion* en Anexos).

Julius decide cambiar el orden de las cosas, hacer algo por acabar con la desigualdad de su casa, así sea de manera simbólica. El golpe de la muerte de Bertha no solo es importante por el hecho de la pérdida de esta anciana que cuidaba a Cinthia con tanto cariño, sino el dolor de ver cómo es su entierro, tan distinto al de su papá: a Bertha se la llevan en un ataúd que sale por la puerta de servicio de la casa-palacio. Cuando se da la muerte de Arminda, más adelante, Julius decide reivindicar la dignidad de los sirvientes de su casa haciendo pasar el cortejo fúnebre por la puerta principal de la casa-palacio, así como alguna vez pasó el de su papá. Este episodio, entonces, es de suma importancia en la novela y debe serlo también en la película.

### **3.2.3.1. Acontecimiento 1: La muerte de Bertha.**

Este *acontecimiento*, este *segundo cambio de valor* en la historia se describe en los siguientes fragmentos de la novela que nos parecen los más importantes para ser adaptados y llevados al guion:

#### **ACONTECIMIENTO 1: LA MUERTE DE BERTHA-NOVELA**

Cinthia tenía su ama, como Julius tenía a Vilma, pero no era hermosa sino gorda y buena; gorda, buena, antigua, vieja, responsable y canosa. Julius se pasaba la vida haciéndole la misma pregunta y ella nunca sabía cómo respondérsela.

-Mamá dice que eres una de las pocas mujeres del pueblo con canas, ¿por qué?

La pobre Bertha, buenísima como era, hizo todo lo humanamente posible por averiguar y un día se apareció con la respuesta.

-Entre la gente pobre el *indicio* de *mortaldá* es más alto que entre la gente decente y bien.



Julius no entendió ni papa, pero retuvo la frase probablemente en el subconsciente porque un día, siete años más tarde, le vino así igualita, con sus errores y todo, mientras se paseaba en bicicleta por el Club de Polo. Ahí sí que la comprendió.

Pero entonces hacía también siete años que Bertha había muerto. Bertha se murió un día, una calurosa tarde de verano. Habían vaciado la piscina y estaba sentada en un sillón esperando que Cinthia viniera para escarmenarla y refrescarla con borbotones de agua colonia que ella jamás dejó que le entraran a sus ojitos. Lo mismo había hecho treinta años atrás con la niña Susan, hasta que la mandaron a estudiar a Inglaterra, y luego, cuando regresó, hasta que se casó con el señor Santiago y empezaron a nacer los niños. Cinthia apareció corriendo, sofocada, gritándole ‘¡aquí estoy mamá Bertha!’, pero la pobre acababa de morir por lo de la presión tan alta que siempre la había molestado. Antes de sentirse a la muerte, tuvo la precaución de poner el frasco de agua colonia en lugar seguro para que no se fuera a caer; escogió el suelo porque era lo más cercano, al ladito puso el peine de Cinthia, cuya voz logró escuchar, y su escobillita.

[...]

Más que nunca, ahora, porque Cinthia acababa de descubrir las fotografías del entierro de papá y había empezado a relacionar. Susan, linda, se quejaba: era indecible lo que esa criaturita la hacía sufrir, la torturaba con sus nervios, es hipersensible, Baby, le contaba a una amiga, me vuelve loca con sus preguntas... ¡Y Julius vive prendido de ella! ¡Pendiente de que llegue del colegio! Ya le he dicho a Vilma que trate de separarlos, ¡inútil! Vilma vive enamorada de Julius, todos en esta casa. Lo que Susan no contaba es que Cinthia la traía loca con lo de papá, ¿por qué, mami?, mami, yo me escapé, yo vi por la ventana, ¿por qué a papi se lo llevaron en un Cadillac negro con un montón de negros vestidos como cuando papi iba a un banquete en Palacio de Gobierno?, ¿por qué, mami?, ¿ah?, ¿mami? Horas se pasaba diciéndole yo sé, mami, yo vi cuando se llevaban a papá, me han contado también. Y es que entonces no se daba muy bien cuenta pero ahora de pronto se acordaba y relacionaba con la manera en que se llevaron a Bertha, en una ambulancia mami, por la puerta falsa. Pero ahí se atracaba y titubeaba y es que no encontraba las palabras o la acusación para expresar la maldad ¿de quién? cuando se llevaron a Bertha por la puerta falsa, bien rapidito, como quien no quiere la cosa. (Bryce, 2001, pp. 16-18)

Estos fragmentos donde se narra la muerte de Bertha y sus consecuencias inmediatas en los niños, deben ser adaptados dándole, una vez más, importancia a todos los elementos visuales de la narración. Todo el momento en la piscina debe ser más largo, debe prepararse más el momento de la muerte, para que visualmente se sienta más. Además, toda la primera parte en la que se da la preocupación de Julius por las canas de Bertha debe ser expuesta en una situación en la que podamos conocer mejor a los personajes. Bertha debe ser presentada en toda su bondad y humildad. También, nos parece relevante incluir el problema de la tos de Cinthia, que poco después se revela como una enfermedad grave. Quisiéramos también incluir algún elemento-objeto que pueda servir no solo como *atrezzo* en la habitación de Cinthia, sino que luego tenga una presencia e importancia en el momento de la muerte de Cinthia. Este debe ser un objeto que a Julius le recuerde a su hermana posteriormente (en este caso pensamos en una “bolita de nieve”, que visualmente ofrece la idea de algo que fluye y luego se detiene, como la vida cuando se la lleva la muerte). Al final, cuando Cinthia habla de cómo se llevaron a Bertha, no es suficiente que ella se lo pregunte a su mamá, debemos ver cómo se llevan a Bertha realmente, en el cine no se debe contar cómo se dan las cosas, las cosas deben suceder frente a nuestros ojos. Nos parece que un pequeño epílogo de esta situación en la que se vea la tristeza de ambos niños también subraya más el conflicto de Julius y su hermana, después de esta pérdida.

Tomando en cuenta todos estos elementos narrativos que nos gustaría considerar al momento de realizar la adaptación, nuestra propuesta a nivel de guion de este acontecimiento sería la siguiente:

## ACONTECIMIENTO 1: LA MUERTE DE BERTHA-GUION

### 24. CASA-PALACIO. DORMITORIO CINTHIA. INT. DÍA

Es un día de verano en un dormitorio precioso de niña, lleno de muñecas, enorme casita de madera, etc. Hay una “bolita de nieve” que muestra un paisaje nórdico (estas que tienen agua dentro y que al darles la vuelta parece que cayera nieve) sobre una mesita, entre otros juguetes. BERTHA está peinando a CINTHIA frente a un tocador muy bonito. Lo hace con mucho cariño, cuidando que su trabajo salga perfecto. Una vez acabada la labor, se moja las manos con colonia y echa un poco de ésta en la cabeza de la niña, acomodándole el lazo que lleva. CINTHIA sonrío y le guiña el ojo a JULIUS, que está sentadito en una sillita cercana, mirando la escena. Luego JULIUS mira la “bolita”, la coge y le da la vuelta. La “nieve” empieza a caer y JULIUS la observa fascinado. Después mira a BERTHA, sus viejas manos, y se mira las suyas, y entonces también mira el pelo de la anciana, lleno de canas.

JULIUS

Bertha...mami dice que tú tienes canas y que eres del pueblo y esto es bien raro, ¿por qué?

BERTHA y CINTHIA miran a JULIUS. BERTHA se queda callada, sin saber qué contestar, mirándolo a JULIUS con un poco de vergüenza.

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“La pobre Bertha, que estaba en la familia desde hacía siglos, buenísima como era, no sabía qué contestarme, pero hizo todo lo posible por averiguarlo...”

### 25. CASA-PALACIO. PISCINA. EXT. DÍA

Es otro día de verano. BERTHA está secando a CINTHIA, sentadas en una reposadera al lado de la piscina. La niña está con la ropa de baño aún puesta y BERTHA le seca el pelo y luego el cuerpo con una toalla enorme. CINTHIA tose un poco. JULIUS está sentadito al lado, en ropa de baño y envuelto en una toalla, mirando las manos y las canas de BERTHA nuevamente. La anciana mira a JULIUS orgullosa y sonriente.

BERTHA

Verás, Julito, entre la gente pobre el *indicio* de *mortaldá* es más alto que entre la gente decente y bien, por eso es raro que yo tenga canas.

JULIUS parece no entender nada y se queda mirando a BERTHA y a su hermana. BERTHA acaba de peinar a la niña, y ésta se levanta, quitándose la toalla.

BERTHA

Hijita, no te vayas a enfriar, acuérdate de tus tos.

CINTHIA

Dentro de un ratito me cambio, mama Bertha...¡Vamos a jugar a las chapadas, Julius! ¡Corre!

JULIUS reacciona, deja tirada la toalla y sale corriendo detrás de su hermana, tratando de alcanzarla. Los dos niños corren en ropa de baño, felices, por el jardín al lado de la piscina, y BERTHA los mira sonriente. BERTHA recoge las toallas con la cadencia de una persona anciana, parece que le viene un mareo, se sienta a respirar, luego parece que se siente mejor y seca el peine y la escobilla. Luego ve la botellita de colonia en el suelo. Con dificultad se agacha a recogerla y al parecer le viene otro mareo. Deja de intentarlo y se sienta a respirar agitadamente, mientras ve a los niños jugar, pero los ve borrosos y los escucha lejanos.

JULIUS

¡Ahora me toca a mi, Cinthia! ¡Corre que te chapo!

CINTHIA

¡Después jugamos a las escondidas! ¡Pero no vale la carroza!

BERTHA hace un último esfuerzo por recoger la colonia y lo consigue, con mucha dificultad, dejándola al lado del peine y la escobilla, todo muy ordenado, en la mesita al lado de la reposadera. Luego cierra los ojos y se recuesta, respirando entrecortadamente.

CINTHIA

¡Mira, mama Bertha, mira cómo le hago caballito a Julius!

BERTHA no responde, sigue con los ojos cerrados. Ya no respira. CINTHIA va corriendo hacia BERTHA, tosiendo un poco, cargando a JULIUS en la espalda, a modo de caballito, los dos felices. Los niños llegan donde la anciana y ven que no se mueve. Creyendo que está dormida, CINTHIA la mece del brazo.

CINTHIA  
¡Mama Bertha, te has quedado dormida!  
¡Despiértate!

BERTHA no despierta. Los niños se miran asustados. Vuelven a mecerla del brazo.

CINTHIA  
Despiértate, por favor, despiértate...

## 26. CASA-PALACIO. PUERTA DE SERVICIO. EXT. DÍA

Por la puerta de servicio del palacio, en la sección servidumbre, sacan un ataúd deslucido, sin flores, que es llevado a hombros por unos chicos sin uniforme hacia un coche funerario feo y viejo. En la puerta está toda la servidumbre, mostrando gran respeto. También están CINTHIA y JULIUS, de la mano de VILMA, tristísimos. ANATOLIO, el jardinero, viene corriendo a último momento con un pequeño ramo de flores del jardín, y se lo da a CINTHIA. La niña entonces pone el ramo encima del ataúd antes de que cierren la puerta del coche funerario y se lleven a BERTHA.

VOZ OVER JULIUS ADULTO  
“A Bertha se la llevaron así, por la puerta falsa, rapidito, como quien no quiere la cosa, se la llevaron para siempre, buenísima como era.”

## 27. CASA-PALACIO. PASADIZO/ DORMITORIO CINTHIA. INT. ATARDECER

JULIUS está en el pasadizo, en la puerta del dormitorio de CINTHIA, que está iluminado por la luz del atardecer. La puerta está semi-abierta y JULIUS observa a su hermana, que está boca abajo sobre su cama, llorando y tosiendo. JULIUS entra a la habitación, se sube a la cama y acaricia la cabeza de su hermana, quien al ver que es JULIUS, sonríe tristemente. Se quedan los dos así, juntos, en silencio.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Este primer *acontecimiento* luego del inicio del conflicto expuesto en el *primer nudo de la trama* llega casi intacto a la *Última versión de guion*, aunque se extiende en dos escenas adicionales: una en la que durante la cena Cinthia le pregunta a su mamá por qué se llevaron a Bertha en un ataúd feo y todo fue tan distinto a cuando murió su papá, y otra en la cual hacen un entierro simbólico de los objetos relacionados con Bertha en el jardín. En este entierro simbólico está toda la servidumbre, Cinthia y Julius. La secuencia termina en la misma escena que está en la primera versión, en la cual Julius ve a su hermana llorando y se acerca a ella para consolarla. Las escenas nuevas son parte de la novela, que decidimos incluir en versiones intermedias de guion para darle un mejor desarrollo a toda la secuencia y que se sienta mejor la pérdida de Bertha, sobre todo para Cinthia. (Ver *Última versión de guion* en Anexos).

### 3.2.3.2. Acontecimiento 2: La muerte de Cinthia.

El siguiente *acontecimiento y cambio de valor* en *Un Mundo para Julius* es la muerte de Cinthia. Este acontecimiento se da después de un largo episodio donde se cuenta el cumpleaños de Rafaelito Lastarria, el primo insoportable que vive en una casa-castillo, y que es el momento en el que se revela la crisis de la enfermedad de Cinthia y esta tose sangre por primera vez.<sup>16</sup> Es luego de este momento dramático que recién Susan es consciente de la gravedad de la enfermedad de su hija y se la llevan a Estados Unidos, siendo la despedida en el aeropuerto el último momento en el que Julius ve a su hermana con vida (es el momento, además, en el que toda la familia conoce a Juan Lucas, el futuro esposo de Susan). Luego vienen las cartas desde Estados Unidos, que Julius espera ansiosamente y, finalmente, la llamada terrible que anuncia su muerte. Este momento es el clímax de esta primera parte de la historia de Julius, es el momento del golpe más profundo en su corta vida.

En la novela, el momento del clímax de este acontecimiento narrativo se cuenta de la siguiente manera:

#### **ACONTECIMIENTO 2: LA MUERTE DE CINTHIA- NOVELA**

Después hubo tres cartas de mamá y después apareció Juan Lucas muy fino y muy serio. Por último hubo una llamada de los Estados Unidos. Parece que Juan Lucas la había estado esperando porque anduvo mucho rato sentado junto al teléfono y, no bien habló, dijo que se iba a Boston y que se llevaba a Santiago con él. Santiago se

<sup>16</sup> En la *Última versión de guion*, el cumpleaños del primo Rafaelito Lastarria termina en una escena donde aparece un elemento simbólico que será recurrente a lo largo de toda esta última versión: la presencia de pájaros. Esta escena termina con las palomas del mago que ha ido al cumpleaños, volando confundidas por entre todos los presentes, luego de que se escapan de su jaula. Todo esto después de haber visto el abuso de poder de Rafaelito en su corta edad y cómo Julius se burla de él y lo deja mal con un juego inocente. Otros pájaros de la historia en la primera parte de la *Última versión de guion*: en la cocina de la casa de Julius habrá un canario en una jaula, que escuchamos desde el inicio aletear desesperado por salir. Cuando muere Bertha también se escuchará el canto triste de un pájaro que no vemos. Este elemento simbólico no aparece en la novela pero se nos ocurrió para enriquecer la narración a nivel audiovisual a lo largo de todo el guion. (Ver *Última versión de guion* en Anexos).

le tiró a llorar en los brazos y a él se le formó una mueca en los labios y como que envejeció. Santiaguito los besó en la puerta del palacio, eso fue todo. Nadie fue a despedirlos al aeropuerto. Volverían cuando se produjera el milagro.

Mientras tanto Julius se pasaba horas con la señorita Julia, pero ella nunca lo pellizcaba. Algo raro ocurría porque él andaba siempre esperando un pellizcón, con lo distraído que era, y sin embargo nada; por el contrario, la señorita Julia parecía un poco asustada y lo miraba como si le tuviera miedo. Luego empezó a hablarle en voz baja, cada vez más baja. Un día le murmuró reza, hijito, reza, y Julius vomitó y se puso a temblar todito.

Por la noche llegaron la tía Susana y el tío Juan Lastarria con un cable en la mano. Bobby había ido donde un amigo y Julius estaba acostado. La servidumbre salió a recibirlos, en el camino iban alzando los brazos impotentes, espantados, desesperados, el alarido de Nilda hirió definitivamente el palacio. Y otro más y otro más. Que se calmaran, que por favor se calmaran que iban a asustar a los niños, que corrieran a buscar a Julius, que seguro lo habían despertado, mejor que no supiera nada, pobre criaturita, hasta que volviera su mamá. Después los tíos Lastarria se aburrieron un poco mirando llorar a la servidumbre y entraron a sentarse un rato en el escritorio. Ella rezaba. El permaneció en silencio hasta que no pudo más y empezó a pasearse de cuadro en cuadro, a envidiar a tanto antepasado y a decir que no había nada como la tradición.<sup>17</sup> Arriba, en su dormitorio, arrodillado junto a la cama, Julius rezaba de paporreta, rodeado por toda la servidumbre. Vilma sostenía atenta una bacínica. Carlos lloraba escondido en su mano enorme, Nilda gemía lo más despacio que podía, Julius los miraba comprendiendo y temblando y ahogándose. (Bryce, 2001, pp. 51-52)

Este acontecimiento en la novela es narrado luego de las cartas de Cinthia para Julius, por eso, para darle un ritmo más cinematográfico a todo este episodio, hemos preferido combinar este momento con fragmentos de las cartas anteriores, manera en la cual se podrá

<sup>17</sup> Los cuadros aparecen también como un elemento visual nuevo en la *Última versión de guion*. Serán casi como personajes que observan a la familia a la hora que están en el comedor en varias escenas. Serán cuadros donde salen los antepasados, donde se ve la "tradicción" de la que se habla en este momento en la novela y que tanto envidia Lastarria. (Ver *Última versión de guion* en Anexos).

ver en paralelo lo que hace Julius (además de sus clases con la señorita Julia, hemos agregado sus momentos con Vilma) mientras Cinthia “le habla a Julius” en sus cartas. Es entonces que usaremos el elemento-objeto que puede mostrar la muerte de Cinthia de manera simbólica, la “bolita de nieve” que se detiene. A los Lastarria hemos decidido desaparecerlos de este momento importante para Julius, porque estamos con el punto de vista del niño en esta película y ellos están en otra parte, en otra situación, alejados del niño.

Tomando en cuenta, entonces, todos estos criterios antes de la adaptación, la propuesta de guion adaptado del clímax de este acontecimiento es la siguiente:

## **ACONTECIMIENTO 2: LA MUERTE DE CINTHIA-GUION**

### 41. CASA-PALACIO. COCINA. INT. DÍA

Entra CARLOS, agitando una carta en la mano, mientras NILDA cocina y JULIUS y VILMA la acompañan.

CARLOS  
¡Carta de Estados Unidos!

Todos felices, sobre todo JULIUS, que corre hacia CARLOS y éste le da la carta.

JULIUS  
¡Carta de Cinthia, Vilma, carta de Cinthia!

### 42. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. DÍA

JULIUS está colocando una enorme foto de CINTHIA en un marco, con la ayuda de VILMA, y la pone luego en su mesita de noche.



VOZ OVER CINTHIA

“Querido Julius: ¿Cómo estás? ¿Me extrañas? Yo te extraño mucho. Mamita y yo siempre pensamos en ti...”

#### 43. CASA-PALACIO. ESTUDIO. INT. DÍA

JULIUS está recibiendo clases de la SEÑORITA JULIA, una mujer con “bigote” y de aspecto estirado. JULIUS hace algo mal y ésta lo pellizca.

VOZ OVER CINTHIA

“...Dice que ya deberías estar en el colegio, que estás muy atrasado en todo y por eso la señorita Julia va a ir a darte clases a la casa...”

#### 44. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

JULIUS lee un “Tom Sawyer” ilustrado con VILMA, sentados en el pasto.

VOZ OVER CINTHIA

“...Yo le he dicho que tú ya sabes leer bastante porque yo te he enseñado, pero no me cree y dice que te la pasas todo el tiempo jugando...”

#### 45. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

VILMA acuesta a JULIUS, y le da un beso cariñoso en la frente. Apaga la luz y se retira. Una vez solo, JULIUS prende la lámpara de su mesita de noche y mira unos segundos la foto de CINTHIA, sonriendo.

VOZ OVER CINTHIA

“...A mamita se le ve preocupada. La pobre está pálida y no se pinta nada...Ya sabes, pórtate bien, para que nada la moleste. Chau, Julius. Te adora y te quiere, Cinthia.”

JULIUS coge la “bolita”, que está sobre la mesita, y le da la vuelta. Luego, apaga la lámpara. En la oscuridad y en silencio, mira la “nieve” que cae lentamente y que brilla con la luz que proviene de la ventana. Empieza a sonar un teléfono. La “nieve” entonces deja de caer.

#### 46. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. AMANECER

El teléfono sigue sonando y JULIUS se despierta. Luego un llanto desgarrado lo hace sentarse en la cama, sobresaltado. Escucha voces incomprensibles fuera de su habitación, luego otra vez el teléfono y alguien más que está llorando. Es entonces que VILMA abre la puerta de su habitación, con el rostro hinchado y embarrado de lágrimas y lo abraza con mucha fuerza, acariciando su cabecita. JULIUS, comprendiendo lo que ha pasado, abraza a VILMA, desolado. Por encima del hombro de VILMA, JULIUS ve la foto de su hermana en su mesita de noche, en la que sale muy sonriente.<sup>18</sup>

### **3.2.3.3. Acontecimiento 3: La violación de Vilma.**

Este *acontecimiento narrativo*, que es el más doloroso luego de la muerte de Cinthia, se da en el capítulo 1 de la novela, pero tal como lo establecimos antes, este acontecimiento hemos preferido transponerlo para más adelante en el guion y se desarrolla ya en la segunda parte, cuando Julius es un niño grande. No solo hemos preferido dilatar la llegada de este acontecimiento, sino que también hemos transformado la situación en la que este se da, usando otros acontecimientos que también se dan en la novela, aunque en otro momento. La transposición, entonces, toma en cuenta elementos de la novela que se dan en diferentes momentos para condensarlos en uno solo y de esta forma lograr un efecto dramático más fuerte, más cinematográfico.

<sup>18</sup> Luego de la secuencia de la muerte de Cinthia, que se mantiene casi intacta en las sucesivas versiones de guion, hay varios cambios entre la *Primera versión de guion* y la *Última versión de guion*. En la primera, luego de la muerte viene la ida al cementerio durante la cual Julius ve por primera vez la pobreza de Lima desde el auto, seguida de una escena en el cementerio y luego una escena final con la que cierra la primera parte de la película, en la cual hay una fantasía de Julius llamando a su hermana en una playa. En la *Última versión de guion*, durante la ida al cementerio, Julius ve la pobreza de Lima en los años 50 pero luego, de pronto, ve la ciudad de Lima actual, donde se ve aún más pobreza y caos que antes. Este es un recurso que aparece después en el guion, cuando va con Arminda a conocer su casa, es decir, cada vez que Julius entra en contacto con la pobreza del Perú. Todo esto va preparando el final de la película, que también se da en el presente. Como ya lo hemos explicado antes, la idea es que el espectador pueda entender la intención detrás de esta adaptación: demostrar que todo lo que se muestra en esta película (y en la novela de Bryce) es algo que sigue sucediendo en el Perú. Aparte de este cambio, en el cementerio Julius ve a Bertha (que se supone está muerta) y luego se escapa del entierro y llega hasta la puerta del cementerio, donde aparece Cinthia, igual a como la vimos la última vez. Los dos niños se quedan en la reja del cementerio viendo a los niños pobres y los mendigos que están del otro lado. A partir de aquí, Cinthia aparecerá algunas veces más a lo largo de la película, siempre en la misma edad en la que murió, siendo al final de la película menor de apariencia que su hermano. A Cinthia solo la ve Julius y aparece cuando este necesita de ayuda y compañía. Estas ideas de ver el presente y tener el “fantasma” de Cinthia en la película no están en la novela y forman parte de nuestra propuesta de adaptación. Pensamos que refuerzan al personaje de Julius, además de ser elementos visuales enriquecedores que pueden estar sujetos a diferentes interpretaciones, sobre todo la presencia de la niña, que podría ser visto también como un elemento visual poético.

El proceso hacia la violación de Vilma empieza de a pocos en la novela, cuando Santiago empieza a “mirar” a Vilma, para luego ir a su cuarto a tratar de abusar de ella, algo que sabemos porque Julius ve actitudes raras, escucha conversaciones. En la novela el proceso se da durante un tiempo hasta que se da la violación y Vilma debe abandonar la casa, ante la incompreensión y pena de Julius. En el guion, todo este proceso se dará paulatinamente, mientras vemos situaciones de Julius en el colegio, su familia, entre otros hechos menos dramáticos. Poco a poco, Julius se va dando cuenta de que “pasa algo” entre Vilma y Santiago, hasta que un día se tiene que enfrentar a la situación de ver que Santiago está saliendo del cuarto de Vilma y se da un episodio violento. En el guion, hemos mantenido este episodio violento, que es el clímax de todo este proceso de abuso, pero lo hemos hecho coincidir con el día de una fiesta que es narrada luego en la novela, una fiesta que se da en honor de Lester Lang III, un millonario americano que le está comprando minas a la familia de Julius. De esta manera, hago contraponer dos situaciones que pueden funcionar dramática y visualmente mucho mejor: mientras la familia se divierte, a Vilma la están violando. La violación está en *off* en la novela y en el guion también, todo debemos de suponerlo desde el punto de vista inocente de Julius.

En la novela el clímax del acontecimiento de la violación de Vilma es narrado de la siguiente manera:

### **ACONTECIMIENTO 3: LA VIOLACIÓN DE VILMA-NOVELA**

Al cabo de unos minutos, Vilma apareció trayendo la taza y Santiago la recibió con un Vilma extraño, comiéndose el labio inferior al pronunciar Vil. La Selvática, que andaba por ahí, hizo un ruido con la garganta y se retiró, a Vilma se le derramó un poco de café.

A eso de las seis, Julius subía la escalera de servicio, cuando de pronto se topó con Santiago, se sorprendieron mutuamente, se quedaron parados mirándose.

-¿Qué quieres aquí mocoso de mierda?

-...

-¿No tienes otro sitio donde estar?

-Voy a buscar a Vilma, tiene mi Tom Sawyer...

-¡Vilma no está! ¡lárgate! ¡lárgate o te rompo el alma!

-¡Julius! ¡Julius! ¡Sube! ¡Sube, Julius!

Era la voz de Vilma y él ya iba a seguir subiendo, cuando una bofetada y un empujón casi lo hacen rodarse la escalera. Bajó corriendo y llorando, no paró hasta llegar a la cocina.

Encontró a la Selvática leyendo su periódico. Acababan de raptarse un niño y estaba maldiciendo contra los gitanos. “¿Qué te pasa?”, le preguntó, al verlo llorando. Julius le contó lo de la escalera y Nilda gritó que eso no podía seguir, esta vez no era culpa de Vilma, el niño Santiago era terrible y no había más remedio que avisar a los señores. Él no comprendió bien qué ocurría, sólo captó que algo malo andaba haciendo su hermano.

Por la noche estalló el asunto; Celso y Daniel escucharon gritos provenientes del cuarto de Vilma y corrieron a ver: lo chaparon en pleno forcejeo. Y no era la primera vez, confesó Vilma. Diario se le metía al cuarto y ella haciendo todo lo posible por que nadie se entere. Hoy se había propasado el niño Santiago. [...] Así andaban las cosas cuando llegaron Susan y Juan Lucas, agotados después de un largo día con los Lang. Nilda salió gritándoles la historia en la cara, pero ellos

tardaron bastante en comprender y por fin decidieron postergar el asunto para el día siguiente. (Bryce, 2001, pp. 96-97)

El acontecimiento de la violación, como ya lo hemos establecido antes, ha sido en el guion mezclado con el momento de una fiesta, que en el tiempo cronológico de la novela se da antes, y el cual se cuenta en la novela de esta manera:

-Darling, ¿qué haces allá arriba? - preguntó Susan, mirando hacia la ventana por donde se asomaba la cabecita de Julius.

-No puedo dormir, mami; mucha bulla.

Juan Lucas había advertido el asunto.

-Oiga, jovencito – dijo burlonamente -; ¿qué hace usted levantado a estas horas?

-Estoy mirando, tío.

-¿Quiere que le enviemos un whisky?

Julius no contestó, en todo caso no se oyó lo que dijo, pero la tía Susana fue terminante e insistió en que debería acostarse en el acto.

-Darling...

-Déjenlo que disfrute – dijo Juan Lucas-; por una noche qué importa.

La tía Susana, horrible, pensó que eso era todas las noches y ya tenía ganas de irse. El gracioso acento de Lester Lang III la contuvo.

-¿Cuántos fueron las incas? – preguntó, mirando hacia la ventana donde se dibujaba el rostro de Julius.

-Catorce.

-¡Carhhambas! ¡Fantastic! *I don't know how many presidents there have been in the States.* Must revise my history. – Se había olvidado de sus presidentes el gringo. [...]

Ya bastante tardecito apareció Santiago y al verlo todos recordaron que se había robado el auto. [...]

-Huele a whisky y está ecuánime. Además huele a perfume de muchacha. ¡Este muchacho sabe lo que hace! [...]

Arriba, Julius acababa de cerrar su ventana para volverse a acostar, a pesar de que sabía que el asunto iba a durar hasta las mil y quinientas y que el ruido le impediría dormir. Le extrañaba que Santiago no hubiera ido a acostarse; había desaparecido de la terraza antes de que él cerrara su ventana y sin embargo aún no subía. (Bryce, 2001, pp. 91-93)

En el guion, al que pasamos a continuación, la fiesta tiene una presencia más fuerte, es importante que se muestre visualmente la fastuosidad de la situación. A Julius decidimos incluirlo en la fiesta, para que pueda ir a buscar a Vilma en algún momento, uniendo esta situación entonces a la anteriormente citada. De esta manera, el conflicto de Vilma se concentra y tiene más fuerza visual y dramática. También, para terminar, decidimos incluir la presencia de Nilda, que en realidad tampoco aparece en esa fiesta en la novela, pero sí es un personaje importante en todo el episodio de violación de Vilma, ya que es la primera que cuenta lo que ha pasado a Susan y Juan Lucas, tal como se ve en el fragmento de la novela arriba citado.

## ACONTECIMIENTO 3: LA VIOLACIÓN DE VILMA-GUION

### 67. CASA-PALACIO. TERRAZA. EXT. NOCHE

JULIUS se pasea por entre los INVITADOS, todos de gala, conversando animadamente, otros bailando. Se sienta aburrido en un banco. Luego observa a la gente, resoplando aburrido. SUSAN conversa en perfecto inglés británico con una mujer rubia, la ESPOSA DE LESTER LANG III, que habla con un marcado acento americano, aunque no se entienden bien las palabras por el ruido de la música (es “Moonlight Serenade” de Glenn Miller). Se unen a ellas JUAN LUCAS y un hombre rubio que grita mucho, LESTER LANG III, también con acento americano. SUSAN se da cuenta de que JULIUS está cerca de ellos con cara de aburrimiento. Los dos estadounidenses miran a JULIUS con curiosidad.

SUSAN

¡Julius, darling, si ya estás con sueño vete a la cama! ¿Dónde está Vilma?

JULIUS

No sé...

SUSAN

Pues debería estar contigo... ¡Mira, Julius, te presento a Lester, amigo de tu tío Juan Lucas, y a su esposa, que acaban de llegar de Estados Unidos!

JULIUS

Hola...

LESTER sonrío al ver a JULIUS.

LESTER

Hi, Julius. ¿Tú saber cuántos fueroun las incas?

JULIUS

Catorce...

LESTER

¡Carhhambas! Fantastic! I don't know how many presidents there have been in the States! Must check my history!

El grupito y algunos que estaban cerca le celebran el chiste a LESTER. JULIUS no le ve mucho la gracia y pega un gran bostezo.

SUSAN

¡Ve a buscar a Vilma, darling, para que te acuestes!

JULIUS se va caminando soñoliento de la terraza.

#### 68. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. NOCHE

JULIUS camina en la oscuridad de los jardines, iluminado solo por la luna. Se dirige hacia la sección servidumbre. Canturrea algo mientras camina y se escuchan sus pasos sobre el pasto. A lo lejos, la música y el bullicio de la fiesta.

#### 69. CASA-PALACIO. ALA SERVIDUMBRE. EXT. NOCHE

JULIUS abre la puerta que da a la sección servidumbre. Acompañado por el sonido de la música a lo lejos, entra al patio. De pronto se escucha del segundo piso, donde están las habitaciones, una puerta que se abre, unos sollozos, una puerta que se cierra con fuerza y alguien que baja rápidamente por la escalera de caracol metálica. Es SANTIAGO, que se sorprende de ver a JULIUS ahí. Lo coge por la solapa con gesto amenazador.

SANTIAGO

¿Qué quieres aquí, mocososo de mierda? ¿No tienes otro sitio donde estar?

JULIUS

Ve...vengo a buscar a Vilma...

SANTIAGO

¡Vilma no está! ¡Lárgate! ¡Lárgate o te rompo el alma!

SANTIAGO empieza a arrastrar a JULIUS hacia la puerta que da al jardín, cogiéndolo agresivamente del brazo, mientras JULIUS forcejea inútilmente.

JULIUS

¡Suéltame o le voy a decir a mamá!



OFF VILMA

¡Julito, ya bajo!

JULIUS consigue zafarse de SANTIAGO y empieza a correr hacia la escalera de caracol, pero cuando llega a ella SANTIAGO lo vuelve a coger, esta vez tirando de su ropa, y JULIUS cae al suelo. JULIUS se levanta un poco atontado y SANTIAGO le da una bofetada.

SANTIAGO

¡A ver si aprendes a no meterte donde no te han llamado, enano imbécil! ¡Ni se te ocurra contarle nada a mamá, porque te mato!

VILMA baja las escaleras agitada, con el uniforme mal puesto, despeinada. Se dirige hacia JULIUS y lo abraza, mirando a SANTIAGO con odio e impotencia.

VILMA

¡Lárguese, niño Santiago, lárguese y deje en paz a su hermano! ¡Es usted un monstruo!

SANTIAGO levanta las manos socarrón, como en señal de tregua. Se ríe mirando a los dos y empieza a caminar hacia la puerta del patio.

SANTIAGO

Ya me voy, ya me voy, ha llegado tu hada madrina, enano...Además, ya me tenía que ir, que me espera mi enamorada...

SANTIAGO sale, riendo burlón, y VILMA abraza a JULIUS con fuerza, sentados en el primer escalón de la escalera de caracol.

#### 70. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS/ TERRAZA. INT./ Ref. EXT. NOCHE

JULIUS está despierto, mirando al techo, aunque metido en su cama, con la lámpara apagada e iluminado por la luz que proviene de la terraza. Se escucha la música a lo lejos, pero algunas de las risas y voces de la gente se escuchan muy cercanas.

OFF JUAN LUCAS

¡Este chico! ¡Susan! ¡El chofer me acaba de decir que Santiago se ha llevado mi Jaguar hace tres horas, y nosotros ni cuenta! ¡Si no llega oliendo a perfume de mujer le llamaré

la atención, si no, se lo regalaré cuando ingrese a la universidad!

La gente ríe. JULIUS se levanta de la cama y empieza a mirar la fiesta desde la ventana, desde donde ve y escucha toda la conversación de su familia. A lo lejos, desde las cocheras, ve venir a SANTIAGO, arreglándose el pelo.

71. TERRAZA. EXT. NOCHE

SANTIAGO llega a la terraza y le sonríe a los invitados. SUSAN, feliz y orgullosa al verlo.

SUSAN

¡Darling!

MUJER 1

¡Qué buenmozo está tu hijo!

JUAN LUCAS

¡Ése es mi chico! ¡A ver si pasas la prueba!  
¡Mmmm, muy bien! ¡Has estado con una  
chica, eh!

SANTIAGO

Sí, sí...con mi enamorada.

SUSAN

Darling, no te has debido llevar el carro sin decírnoslo. Nos has dado un susto. ¿Y quién es tu enamorada, la conozco?

JUAN LUCAS

¡Déjalo, Susan, que eres su madre, no te va a contar cosas de hombres!

SUSAN

¡Yo solamente quería saber si conozco a su familia!

SANTIAGO

Bueno, me voy a dormir. Buenas noches a todos.

SANTIAGO entra en la casa, después de sonreírle muy educadamente a todos.

72. VENTANA DORMITORIO JULIUS/ TERRAZA. INT./ Ref. EXT. NOCHE

JULIUS, sorprendido, ve venir a NILDA por la terraza, despeinada y con el mandil todo sucio, caminando tímidamente, pegada a la pared. La gente la observa como si fuera una extraterrestre. Se acerca al grupo de SUSAN y JUAN LUCAS, quienes la miran angustiados, no comprendiendo su presencia en ese momento. JULIUS abre un poco la ventana para escuchar mejor.

73. TERRAZA. EXT. NOCHE

NILDA se dirige a SUSAN, hablándole muy bajito, ante la consternación de todos.

NILDA

Señora, yo le ruego que me disculpe la interrupción, pero le tengo que informar de algo muy serio...

SUSAN

¿No me lo puedes decir mañana?

JUAN LUCAS

Eh...¿cómo te llamabas tú?...

NILDA

Nilda, para servirle, señor.

JUAN LUCAS

Ya, Nilda...este no es el momento de hablar de problemas domésticos, como verás...

NILDA

Sí, pero es que esto no es un problema doméstico, señor...

SUSAN, nerviosa, aparta a NILDA del grupo y la lleva a un lado de la terraza, lejos del alcance del oído de la gente. NILDA le dice algo en voz baja y SUSAN se queda completamente turbada. La deja a NILDA y se dirige donde JUAN LUCAS, a quien también aparta a un lado y le dice algo en voz baja.

74. VENTANA DORMITORIO JULIUS/ TERRAZA. INT./ Ref. EXT. NOCHE

JULIUS, en la ventana, ansioso por saber lo que dicen.

75. TERRAZA. EXT. NOCHE

JUAN LUCAS ríe entre dientes, pero después se dirige hacia NILDA, muy serio.

JUAN LUCAS

No se preocupe, Nilda, yo le prometo que mañana, apenas nos despertemos, hablaremos de esto y encontraremos una solución. Y ahora por favor vaya a dormir, que debe estar muy cansada.

Luego le sonrío a sus invitados como si no sucediera nada y se une a la conversación del resto, brindando feliz. SUSAN, aún turbada, mira a NILDA sin saber qué decir. NILDA la mira compungida. Finalmente, SUSAN le sonrío nerviosa.

SUSAN

Nilda, yo lo siento, pero Juan Lucas tiene razón, mañana ya buscaremos una solución, en este momento no se puede hacer nada...Ve a descansar, que es muy tarde.

NILDA se retira, con rostro muy serio. SUSAN finge normalidad y vuelve al grupo.

MUJER 2

¿Qué pasa Susan, problemas en la casa?

SUSAN

Sí...algo así...

JUAN LUCAS

¡No, nada serio! ¡Exageraciones de la servidumbre y que mi esposa se toma muy a pecho! ¡A ver, Susan, alegra esa cara!...  
¡Y ahora hagamos un brindis por Lester y su encantadora esposa! ¡Bienvenidos al Perú! ¡Salud!

LESTER LANG y su mujer, que están en otro grupo, se voltean y agradecen, asintiendo con la cabeza.

## INVITADOS

¡Salud!

### 76. VENTANA DORMITORIO JULIUS/ TERRAZA. INT./ Ref. EXT. NOCHE

JULIUS ve cómo todos brindan y ríen felices.<sup>19</sup>

#### **3.2.3.4. Acontecimiento 4: El descubrimiento de cómo vive Arminda.**

Este es el siguiente *acontecimiento narrativo y cambio de valor* importante en nuestra historia, episodio que se da lugar ya en el capítulo 3 de la novela y en la tercera parte del guion. En la novela, todo este capítulo está dedicado a la vida de la familia de Julius en el Country Club, mientras terminan la casa nueva. En el guion, todo el episodio en el Country Club se da mientras terminan las reformas de la casa de siempre. Como ya lo hemos establecido antes, por un tema de ahorro de locaciones durante el rodaje, sería mucho mejor que todo suceda en la misma casa, además de que luego se da el episodio del cortejo fúnebre tras la muerte de Arminda y esta situación funciona visual y dramáticamente mejor si todo se da en la misma casa.

<sup>19</sup> En la *Última versión de guion*, hay cambios importantes en relación a toda esta secuencia donde se narra la violación de Vilma en el contexto de la fiesta en honor a Lester Lang. La fiesta está más desarrollada, hay nuevos personajes, hay más interacción, nos demoramos más en llegar a la situación con Vilma. El momento en el que Julius se encuentra con su hermano Santiago en la “sección servidumbre” de la casa está casi intacto, pero lo que viene a continuación es diferente. Todo es más corto, nos quedamos más con Julius en su dormitorio, tampoco aparece Nilda (quien toma fuerza en una escena posterior reclamando por lo que le ha pasado a Vilma). Estos cambios pensamos que nos acercan más a las consecuencias de esta violencia sobre Julius en vez de irnos de sus emociones hacia los personajes de la fiesta. También, todo es más corto a continuación de este acontecimiento: llegamos casi inmediatamente después a la consecuencia de la violación, que es el momento en el que Vilma se va de la casa, sin que Santiago haya recibido castigo alguno por sus actos. En la *Primera versión de guion*, todo el final de esta segunda parte de la película es muy largo y no se siente la pérdida de Vilma de la misma manera que en la *Última versión de guion*. Algunos de los episodios que han desaparecido de esta última versión han sido transpuestos a la tercera parte del guion, como por ejemplo la Primera Comunión de Julius. Es decir, hay cambios estructurales que han mejorado la posibilidad de “sentir” mejor el vacío de Julius luego de que Vilma ya no está. (Ver *Última versión de guion* en Anexos).

El episodio se da el día del cumpleaños de Julius, día en el que Susan y Juan Lucas están más preocupados por sus propios eventos sociales que por el cumpleaños del niño. Ese día aparece Arminda en el Country Club, quien, mientras terminan la casa nueva, está viviendo en la casa de su comadre en un poblado pobre de Lima. Aparece con las camisas lavadas y planchadas de Juan Lucas y con un regalo para Julius, siendo la única persona que le da un regalo ese día. Luego de este momento, Susan tiene la idea de que Julius la acompañe con Carlos hasta su casa. Y esta es la primera vez que Julius ve realmente cómo vive un pobre en el Perú, acontecimiento que lo perturba y entristece, con toda la impotencia que significa el no poder hacer nada por ello.

En la novela, este acontecimiento es narrado de la siguiente manera:

#### **ACONTECIMIENTO 4: EL DESCUBRIMIENTO DE CÓMO VIVE ARMINDA-NOVELA**

A eso de las seis, Juan Lucas regresó a cambiarse, a pegarse un duchazo y se tomó un par de copas en el bar, un poco apurados porque esa noche tenían un cóctel y más tarde tenemos que llevar al chico a comer. Susan, feliz, envió a un mozo a decirle a Julius que estuviera listo y que se reuniera con ellos en el bar porque quería darle una sorpresa.

[...] En cambio esta vez sí escuchó los tres golpecitos tímidos en la puerta de la suite. Hacía solo unos minutos que había regresado del Golf y estaban tomando una copita de jerez, antes de cambiarse para lo del cóctel. “¿Quién podrá ser?”, pensaba Susan, muerta de flojera de ponerse de pie. Julius había bajado un rato pero él abría

la puerta sin necesidad de tocar. Nuevamente golpecitos. Juan Lucas se paró y fue a abrir para salir de una vez del asunto.

-¡Hola, mujer! – dijo, con el tono adecuado para la situación -; ¿viene usted trayéndome mis camisas? Pase, pase...A ver, Susan, encárgate.

Arminda dio tres pasos tímidos y ya estaba en la suite, absurda. Susan notó que empezaba a oscurecer lastimosamente, cosa que podría deprimirla y corrió a cerrar todas las cortinas, para acercar la noche y con ella el cóctel. [...] Arminda continuaba parada, tres pasos adentro y de pronto también sucia y había murmurado algo. Pero Juan Lucas ya no estaba allí y para Susan aún no había logrado entrar, para Susan todo andaba un poco en el subconsciente otro poco por ahí atrás, hasta que bebió una pisca de jerez, dejó nuevamente la copita sobre la mesa y ahora sí ya no tardaba en ver a Arminda, en ocuparse de ella, por alguna parte debe haber dinero, hay que cogerlo, entregárselo, pagarle y quedarse con el paquete de camisas, Arminda ya, ahora sí: *darling, can you give me some money, please?* Juan Lucas, sentado e improvisando una profunda lectura de Time, extrajo la billetera y alargó el brazo hacia Susan, sin mirar porque el artículo se ponía cada vez más interesante. Susan cogió la billetera, la abrió y sacó cualquier billete, mientras avanzaba hacia donde Arminda seguía parada, paquetote en brazos y muy acabada. “¿Es suficiente?”, le preguntó, muerta de miedo y linda. Arminda fabricó la mueca que era su sonrisa y le dijo a la señora que no tenía vuelto para ese billete [...]. Julius se demora horas en venir. Se conversa o no se conversa, parecía pensar la pobre Susan, porque la presencia de Arminda como que iba creciendo y ni avanzaba ni retrocedía ni se marchaba ni nada y el jerez ya no tardaba en terminarse y ella tampoco ni se sentaba ni se iba a cambiar y Juan Lucas era capaz de pedirle unos anteojos que no tenía, tan interesado seguía en su Time, ya solo faltaba que la revista esté al revés para que la suite estalle [...]. Juan Lucas escuchó una voz que decía algo de Julius y de un regalito y, al levantar la cara para mirar de reojo, se encontró con Arminda convertida en viajera recién llegada, miró de frente, convertida en un mendigo que se ha sacado la lotería [...].

-Voy a llamar a alguien para que busque a Julius – dijo – nosotros tenemos que cambiarnos para salir.

No fue necesario porque en ese instante Julius abrió la puerta y apareció descubriendo de entrada que en la media luz de la suite todo andaba un poco raro, entre tristísimo y absurdo [...]. Se marchaban los dos, cuando de pronto Arminda, cambiando por completo de personalidad, empezó a abrirse paso entre las maletas y a avanzar, diciéndole a Julius que ya tiene nueve años y que este año iba a estar entre los más grandes en el Inmaculado Corazón. “Le he traído un regalito al niño”, anunció, interrumpiendo la fuga de los señores. Abrió su cartera negra y extrajo el regalito para Julius. Juan Lucas encendió un cigarrillo para hacer algo menos que callarse la boca y se dispuso a presenciar la escena millonario e incomodísimo. La primera pitada lo convenció de que Arminda no importaba y la segunda de que Julius era un imbécil nato. Más bien Susan, interesadísima y trasladándose una vez más al hipódromo, seguía la apertura del paquete con un delicioso y falso entusiasmo. Lo que no era muy seguro es que pudiera mantenerlo, porque el paquetito la verdad es que iba perdiendo lo de te traigo un regalito y se iba convirtiendo en lo que era: el regalo de un mujer pobre a un niño millonario, y en pena...

...En la pena que tú nunca olvidarás, Julius. Porque cuando se es así, cuando el día de tu santo o el Año Nuevo o el de Navidad o cualquier otro día en que haya que querer y ser querido, cuando un día como hoy te entristece hasta regresar del Golf e irte a pasear por la piscina ya vacía y oscura, cuando se es así, cuando toda esperada alegría lleva su otra cara de pena inmensa, peor aún, de amenaza constante e indefinida de pena inmensa, de pena que tiene que llegar en algún momento, cuando tú has visto en la piscina vacía de gente, vacía de las niñas que te recordaban a Cinthia, vacía de Bertha que la estaba escarmenando [...] y te ves salir de la carroza porque llega Cinthia del colegio y te sigues quedando Julius, ya sabes que tu vida estará llena de esos momentos, de esa amenaza de pena que ya es tristeza que te recordará siempre [...]. Mientras Arminda te entregaba el regalo y tú no sabías qué decirle porque era un par de medias amarillas, a cuadritos y nunca podrías usarlas por horribles, cuando cogiste de su mano el pomo con el agua azul,



perfume seguro para Arminda por el color y el frasco, que fue cuando la voz de mierda de Juan Lucas, allá en el baño, pronunció la palabra estoque [...], de mi voluntad, niño, de mi voluntad niño de mi voluntad niño de mi voluntad niño, las palabras fueron de mi voluntad niño de mi voluntad niño de mi voluntad niño de mi voluntad niño, la etiqueta pegada al pomo de mi voluntad niño de mi voluntad niño de mi voluntad niño LOCION PARA DESPUES DE AFEITARSE de mi voluntad niño de mi voluntad niño...“Se ha anticipado en varios años”, dijo Juan Lucas.-“*Poor thing*, tal vez Carlos podría...”, empezaba a decir Susan, pero mejor era salir y decírselo a ellos mismos:

-Darling, no vamos a usar el Mercedes...Arminda debe estar cansada, ¿por qué no la acompañas hasta su casa con Carlos?

A Carlos no le gustó mucho la idea, pero en fin, por ser santo del niño...En cambio Julius había subido muy alborotado al Mercedes. Permanecer un rato más con Arminda lo entusiasmaba, tal vez conversando con ella y con Carlos lograría alejar un poco de su mente la escena del regalo [...]. Julius ni cuenta se dio de que habían encendido la radio; llevaba un buen rato dedicado a mirar cómo cambia Lima cuando se avanza desde San Isidro hacia la Florida. Con la oscuridad de la noche los contrastes dormían un poco, pero ello no le impedía observar todas las Limas que el Mercedes iba atravesando [...] y Carlos se siente algo perdido, aunque siendo criollo se orienta pronto y quién dijo miedo, a ver señora, usted dirá por dónde, y Arminda, medio desconcertada porque viene en auto y no en ómnibus, no sabe qué responder y el Mercedes avanza perdido para que Julius vea más de esa extraña hondura, lejana como la luna del Country Club.

El Mercedes se cubría de polvo y no tardaban en robarle vasos y cromos, mientras Guadalupe removía algo en una olla tipo paila y miraba a Arminda sin entender a los otros dos, al niño sobre todo. Julius se había quedado de pie, cerca de la puerta y un chiflón se filtraba por la rendija, enfriándole la espalda hasta el estornudo, pero no se atrevía a avanzar. Además, por primera vez en una casa, en pleno comedor y la sala no está por ninguna parte, una gallina lo está mirando de reojo, nerviosísima, y bajo la media luz de una bombilla colgando de un techo húmedo, todo al borde

del corto circuito y el incendio, familia en la calle. [...] La gallina, los pollitos, ahora: Julius da un paso, después se hubiera agachado, los hubiera acariciado: la gallina y los pollitos salen disparados [...].

“A ver qué tal está este tecito para el viaje de regreso”, dice Carlos, arrojando el humo de su cigarrillo mientras Arminda coloca las tres tazas, tazones desportillados y Julius vuelve a insultar, lo siente [...]. “Come, niño”, te dijo, con la mueca que era su sonrisa; insistió en que era para ti y te lo fue acercando poquito a poco con la mano, cuando ya Carlos había terminado y estaba listo para irse; la mano te iba acercando el platito con el pan y la mantequilla y tú viste de repente la uña negra morada inmensa un punto blanco, anda comiendo niño, y tú viste los guantes blancos con los que Celso y Daniel servían en el palacio y para nada te sirvieron: vomitaste, Julius, vomitaste cuando ya Carlos se quería marchar, tuvo que fumarse otro cigarrillo mientras Arminda descubría que el té no te sentaba y te limpiaba el cuello con un trapo húmedo, y tú ya no hacías nada, viste solamente cómo Guadalupe se acercó tres pasos, te miraba entonces con gran atención pero siempre de lejos y era sorda. (Bryce, 2001, pp. 235-245)

Todo este episodio que marca profundamente a Julius es visualmente tan fuerte que es necesario llevarlo casi intacto al guion, aunque haciendo las transformaciones pertinentes durante el proceso de transposición, por supuesto. La fuerza de este acontecimiento la sentimos en la novela no solo por *lo que* se cuenta sino por *cómo* se cuenta. Bryce utiliza todos los recursos literarios a su alcance para darnos a entender la importancia de este momento para Julius, usando el discurso indirecto libre, cambiando de punto de vista a cada momento y, a través de estos recursos, los lectores comprendemos la culpa, la angustia, la pena del niño. Es necesario, entonces, llevar este espíritu que se desprende de la novela al guion, a pesar de que en el guion no habrá recursos literarios. Serán las imágenes de la situación las que tendrán que causar el efecto en el espectador, en este caso.

Hemos rescatado, entonces, las situaciones de manera muy cercana a la novela, con diálogos que se desprenden del discurso indirecto libre o los mismos diálogos de la novela, y nos hemos centrado en la descripción de las actitudes de los personajes y la descripción de las locaciones, que serán las que llevarán la carga de la pena, la culpa, la angustia de Julius.

Al final de todo este episodio, luego de que Julius ya está de regreso de la casa de Arminda, en la novela Juan Lucas y Susan llegan tardísimo y medio dormido lo llevan a Julius a comer al Aquarium. Pero en el guion, al cual pasamos a continuación, y a modo ya de licencia nuestra como guionistas, hemos preferido transponer este episodio de otra manera: finalmente, Julius no va al Aquarium y además rechaza a su mamá y padrastro, en silencio culpándolos de la pobreza de Arminda. Esto lo vuelve menos pasivo a Julius, algo que es necesario que suceda más en la película, y que se irá desarrollando mejor en futuras versiones de guion. Julius debe reaccionar ante la desigualdad y lo que lo entristece tanto, para así causar más empatía como personaje de cine. Los personajes en el cine, recordemos, se revelan por sus *acciones*, principalmente.

## **ACONTECIMIENTO 4: EL DESCUBRIMIENTO DE CÓMO VIVE ARMINDA-GUION**

### 101. COUNTRY CLUB. SUITE. INT. ATARDECER

JUAN LUCAS y SUSAN ya están cambiados, elegantísimos, y se miran cada cual en un espejo de la suite. JULIUS los observa por el rabillo del ojo mientras lee sus cómics boca abajo sobre la alfombra. JUAN LUCAS luego se sirve una copa de jerez del bar de la habitación, mientras SUSAN se sigue mirando.

SUSAN

Bueno, darling, ya nos vamos. Ponte muy buenmozo para esta noche. A eso de las nueve estamos de vuelta.

Se escuchan entonces tres golpecitos tímidos en la puerta de la suite.

SUSAN

¿Quién podrá ser? Abre tú, darling.

SUSAN mira a JUAN LUCAS, quien de mala gana se acerca a la puerta y la abre. Aparece ARMINDA, a quien se le ve aún más disminuida ante tanto esplendor. Tímida, entra, aunque se queda muy cerca de la puerta, cargando el paquete de las camisas. JULIUS se levanta y ésta le sonrío.

JULIUS

¡Hola, Arminda!

ARMINDA

Hola, Julito. ¡Feliz día! Buenas tardes, señor, señora Susan.

JULIUS

¡Gracias!

JUAN LUCAS

¿Viene a traerme mis camisas? ...A ver, Susan, encárgate.

JUAN LUCAS se voltea, incómodo, y mira su reloj. SUSAN finge una sonrisa y se dirige hacia donde está ARMINDA.

SUSAN

Muchas gracias, Arminda, puedes ponerlas ahí, encima del sillón.

ARMINDA las pone donde le ha indicado SUSAN y empieza a rebuscar en su vieja cartera. JUAN LUCAS se sienta en otro sillón, fingiendo que lee muy interesado una revista "Time", a la cual incluso coge al revés. Luego se da cuenta y la endereza. SUSAN, nerviosa, mira los movimientos de ARMINDA sin entenderlos.

SUSAN

¿Algo más, Arminda? Ah, verdad, tengo que pagarte.

SUSAN empieza a buscar su cartera por todas partes y mira a JUAN LUCAS como suplicando auxilio. JUAN LUCAS saca su billetera y extrae un billete, SUSAN lo coge y ésta entonces se lo da a ARMINDA, quien lo recibe sin mucha emoción.

ARMINDA

Gracias, señora, pero no tengo para darle vuelto de ese billete tan grande...Ya me paga la próxima semana...Le he traído un regalito al niño.

ARMINDA le devuelve el billete y saca de su bolso el regalo mal envuelto, ante la incrédula mirada de JUAN LUCAS y SUSAN, que finge entusiasmo.

SUSAN

¡Ay, mira, Julius! ¡Te han traído un regalo!

JULIUS se acerca sonriente donde ARMINDA y recibe el paquete, el cual abre emocionado. Cuando JULIUS descubre el contenido (una colonia barata "After Shave" y un par de calcetines amarillos a cuadros muy feos), éste sonríe tristemente.

JULIUS

Gracias...Arminda.

ARMINDA

De mi voluntad, niño. Por tus once añitos...qué grandecito que estás ya.

SUSAN

Cumple diez.

JULIUS

Cumplo once, mamá.

SUSAN

¿Once? ¿Estás seguro, Julius?

JULIUS mira a su mamá con incredulidad y JUAN LUCAS se ríe por lo bajo, detrás de su revista. SUSAN, incomodísima.

JUAN LUCAS

Bueno, ya nos vamos, ¿no?

SUSAN

Sí, sí, darling. Bueno, Julius, te quedas aquí con Arminda. ¿Por qué no le dices a Carlos que la lleve a su casa, y tú la acompañas? Así no vas a estar aburrido aquí.

JULIUS abre los ojos, muy contento. Y SUSAN, orgullosa ante su idea.

JULIUS

¡Sí, sí, ya le digo yo a Carlos!

102. CARRO. INT./ Ref. EXT. NOCHE

CARLOS, ARMINDA y JULIUS van en el Mercedes. ARMINDA se queda dormida.

JULIUS

Carlos, creo que Arminda se ha dormido.

CARLOS

No la despiertes...es que la doña ya no está para estos trotes, pues. A ver cómo llegamos a la Florida, que está por los quintos infiernos.

JULIUS mira por la ventana y ve calles viejas y destartaladas, mal iluminadas, con gente que mira el carro a su paso, en las puertas de sus callejones.

103. CARRO/ POBLADO (LA FLORIDA). INT./ Ref. EXT. NOCHE

El Mercedes llega a un lugar lleno de casuchas, levantando tierra e iluminando a su paso perros, gallinas y algunos niños. JULIUS mira todo sorprendido y asustado.

CARLOS

Ahora sí despiértala, para que nos diga cuál es la casa.

JULIUS mece a ARMINDA del brazo y ésta abre los ojos y mira por la ventana.

ARMINDA  
Qué rápido hemos llegado. Es ahí, Carlos.

ARMINDA señala una casita oscura.

#### 104. CASA COMADRE DE ARMINDA. INT. NOCHE

ARMINDA saca del fogón una tetera, con la ayuda de su COMADRE. CARLOS empieza a comer unos panes que hay en un plato sobre la mesa, mientras ARMINDA le sirve té en una taza. JULIUS mira asustado el foco de 25 watts que cuelga del techo húmedo y la gallina que está subida a la mesa. El niño finge normalidad, pero se le nota que está incómodo y confundido ante tanta pobreza. Por entre sus piernas hay unos pollitos caminando, que él coge para hacer de cuentas que está tranquilo. Pone uno en su regazo y le acaricia la cabecita, mientras ARMINDA le sirve té.

ARMINDA  
¿Quieres té, no, hijito?

JULIUS asiente, y ve cómo una mosca se posa en el borde de su taza. La gallina también se le acerca caminando por la mesa y lo mira. JULIUS, haciendo un esfuerzo, agarra la taza y bebe un poco. CARLOS le habla con la boca llena.

CARLOS  
Sírvete pan, que está bien rico.

CARLOS le alcanza un pedazo de pan con mantequilla, donde también hay una mosca encima. JULIUS lo recibe, la mosca sale volando, y se mete el pan a la boca de un solo bocado.

CARLOS  
Muy bueno el té, doña, muchas gracias.

JULIUS, con rostro un poco débil, empieza a tener arcadas, deja al pollito encima de la mesa, se vuelve a un costado y se escucha que vomita en el suelo de tierra. Todos lo miran preocupados. La COMADRE le alcanza un trapo a ARMINDA y ésta se acerca donde JULIUS y le limpia la cara. JULIUS se deja hacer, con rostro enfermo.

ARMINDA  
Ay, niño, no te ha sentado bien el té.

## 105. COUNTRY CLUB. SUITE. INT. NOCHE

JULIUS está dormido sobre la cama, vestido con terno y corbata, iluminado solo por una lámpara de mesa. El reloj de pared marca las once y media. Se escucha que alguien abre la puerta. Entran SUSAN y JUAN LUCAS y prenden la luz.

SUSAN

Ay, poor thing...Te lo dije Juan Lucas, está ya dormido...¡Julius, darling, despiértate, que vamos a llevarte al Aquarium!

JULIUS se despierta atontado y se sienta sobre la cama, con mala cara, con el terno todo arrugado y despeinado. Le clava la mirada a SUSAN y JUAN LUCAS, con rostro serio, sin decir nada, como culpándolos de algo, y luego se echa nuevamente, dándoles la espalda. Se acurruca como para seguir durmiendo. SUSAN, confundida, le toca el hombro.

SUSAN

Darling, ¿no quieres ir al Aquarium?

JULIUS mueve el hombro como para que su mamá no lo toque y se tapa la cabeza con la almohada, como para no escuchar.

JUAN LUCAS

Tu hijo es más raro...Bueno, él que se lo pierde.<sup>20</sup>

### **3.2.3.5. Acontecimiento 5: La muerte de Arminda.**

El último *acontecimiento narrativo y cambio de valor* de la novela que será llevado al guion será la muerte de Arminda, que se desarrolla en la novela en el quinto y último capítulo y es llevado a la tercera parte del guion. Este episodio es muy importante porque supone el primer momento en el que, aunque sea de manera simbólica, Julius se convierte en

<sup>20</sup> En la *Última versión de guion*, no hay cambios estructurales en relación a este acontecimiento, hay algunos pequeños cambios a nivel de detalles: la edad de Julius (es un año menor en la última versión); hay animalitos que lo miran a Julius en la casa de Arminda (una gallina, pollitos), lo cual puede ayudar visualmente en la perturbación que siente Julius al conocer cómo vive Arminda; en la suite del Country Club hay también cuadros que nos miran, como en el comedor de la casa. Pero, el cambio principal se da cuando Julius está yendo al poblado donde vive Arminda, momento en el cual, al igual que cuando se dio el entierro de Cinthia, ve nuevamente la pobreza de Lima. En la última versión, Julius empieza viendo la pobreza de los años 60 pero luego pasamos a ver la pobreza de la Lima actual, que es más extrema y caótica que la de antes. Esto, también al igual que antes, es algo que solo Julius puede ver. (Ver *Última versión de guion* en Anexos).



un personaje activo en lo que se refiere a tratar de hacer algo por la desigualdad que ve en su casa. Se convierte en un personaje de *acción*, que ya podíamos intuir al final del acontecimiento narrativo anterior, cuando rechaza ir a cenar con su familia luego de conocer el grado de pobreza en el que vive Arminda. Por eso la decisión de transponer al guion de manera distinta el acontecimiento narrativo anterior. Este es un episodio extremadamente cinematográfico en la novela, es un momento visualmente poderoso en el cual Julius abre todas las puertas del palacio para que pase el ataúd de Arminda y pueda salir este por la puerta principal del palacio y no por la puerta de servicio, como sucedió con Bertha y él y su hermana eran aún unos niños pequeños sin la capacidad de hacer nada por evitarlo. Por eso, a pesar de ciertas transformaciones a nivel de personajes y la circunstancia en la que se descubre su muerte, el espíritu de lo que viene posteriormente mantiene intacta la intención del autor, una intención que en el cine será triplicada en su fuerza.

Este acontecimiento narrativo es narrado en la novela de la siguiente manera:

## **ACONTECIMIENTO 5: LA MUERTE DE ARMINDA-NOVELA**

Los cuatro entraron por la puerta de servicio y se dirigieron hacia la repostería, en el pasadizo sintieron olor a quemado. “¡Arminda!”, gritó la Decidida, y los cuatro corrieron a los altos.

Estaba tirada en el suelo, junto a la vasija de agua, y la tabla de planchar caída encima de una pierna. La plancha estaba a su lado, en el suelo, semi envuelta en una camisa agujereada y chamuscada. Pensaron que era un vértigo, pero inmediatamente se dieron cuenta de que estaba muerta. Carlos se quitó la gorra, Celso empezó a llorar de miedo y la Decidida buscó palabras apropiadas, pero no

era el momento y los tres pensaron de golpe en el teléfono. Después se preguntaban a quién llamar en estos casos y Julius, casi pidiéndoles permiso, sugirió buscar en la lista especial que mami tiene junto al teléfono de su cama.

[...] Julius seguía atento el traslado del ataúd, lloraba por momentos, pero ahora, por encima de su pena, había alguna idea. Bobby ya se había dado cuenta: todo el tiempo había estado preguntando por dónde iban a sacar el ataúd. En cambio anoche había estado muy poco preguntón para lo que suele ser...

Y es que anoche Julius no tenía nada que preguntar. Arrodillado en la capilla ardiente, pasó largo rato pensando en el entierro de su padre y en Cinthia preguntándole a mami por qué a Bertha se la habían llevado por la puerta de servicio, la puerta falsa la llamaban. ¿Cinthia cómo pensó en el entierro de Bertha, la caja, el peine, la escobilla?...Cinthia también había muerto [...].

Esa mañana preguntó muchas veces por dónde iban a sacar el ataúd. Se quedó tranquilo cuando Celso le repitió las instrucciones dadas por Juan Lucas. Tan tranquilo que se olvidaron de él hasta que la Decidida vino a pararse a su lado, porque lo empezaba a notar muy nervioso. Los negritos elegantes de la funeraria acababan de cargar el ataúd y se disponían a trasladarlo hacia la escalera de servicio. Julius aprovechó que todos habían bajado la cabeza para anticipárseles, bajó corriendo y cerró por detrás la puerta del pasadizo que llevaba hacia la puerta falsa. Salió por esa puerta al jardín y corrió para entrar nuevamente al palacio por la terraza del bar de verano. Juan Lucas lo vio pasar y se puso de pie, pensando que el traslado debía haber empezado. Avanzó lentamente hacia el interior del palacio porque Susan aún no había bajado y prefería esperarla. Mientras tanto, Julius había regresado al pasadizo y esperaba parado delante de la puerta. El ataúd estaba ya en los bajos y se acercaba. Entonces él trató de abrir la puerta, no pudo, y señaló el corredor, por el otro lado. “Por aquí también se puede”, dijo, y los negritos elegantes de la funeraria obedecieron porque era lógico, a todos les pareció lógico que la puerta alguien la había cerrado por distracción. Continuaron avanzando y Julius abriéndoles puertas y más puertas, hasta que aparecieron en el inmenso hall donde Juan Lucas esperaba que Susan terminara de bajar la escalera. Julius señaló la gran puerta, al fondo, más allá de todos los inmensos salones, era solo cuestión

de seguir de frente. Juan Lucas se hizo a un lado muy tarde para protestar, para preguntar quién había alterado sus disposiciones: ya todos pasaban delante de él, de Susan, y Susan se unía al grupo. Julius se había quedado atrás, desde ahí alcanzaba a ver dos carrozas, una era un gran automóvil negro, desde ahí atrás alcanzaba a ver cómo el entierro de Arminda salía por la puerta principal del palacio.

(Bryce, 2001, pp. 405-409)

Todo este episodio debe ser llevado al guion rescatando sobre todo la “justicia física” que se da en la novela. Lo importante de este acontecimiento es que el ataúd no sale por la puerta de servicio sino por la puerta principal, y todo este paseo que el ataúd da para que esto suceda, gracias a la mano de Julius, debe ser llevado al guion de manera visualmente poderosa. Además, todo este episodio es como un espejo del acontecimiento narrativo en el que se narra la muerte de Bertha al inicio de la historia. En la novela, a través de las acciones de Julius, confirmamos que nuestro personaje vivirá un “acontecimiento-espejo” pero que al haber desarrollado como personaje, sus reacciones serán distintas y, por lo tanto, este episodio será diferente. A pesar de que en el guion literario no se especifican los tipos de planos y movimientos de cámara que serán utilizados, los encabezados de secuencia y las descripciones de las acciones pueden sugerirlo desde esta etapa inicial. En la secuencia 121, el encabezado de secuencia muestra que la acción se dará lugar en una larga lista de espacios del palacio, con lo cual debemos intuir que se usará una *steady cam* que siga la acción a través de todo el palacio, una cámara que eleve la condición de Arminda y haga sentir al espectador una libertad que esta nunca tuvo en vida. En un episodio como este, las herramientas de lenguaje que ofrece el cine pueden fortalecer visualmente aquella intención inicial del autor, reforzando, además, a Julius como personaje que se *revela* (y en este caso también se *rebela*) a través de sus *acciones*.

Este acontecimiento narrativo es entonces llevado al guion de la siguiente manera:

## **ACONTECIMIENTO 5: LA MUERTE DE ARMINDA-GUION**

### 120. CASA-PALACIO. PASADIZO. COCINA. INT. NOCHE

JULIUS, limpiándose la cara sudada con su manga y silbando despreocupado, camina por el pasadizo y luego abre la puerta de la cocina. Se ve el brazo de alguien que está tendido en el suelo. Es ARMINDA, que está tirada al lado de la mesa, mientras la plancha está quemando una camisa. JULIUS se acerca corriendo.

JULIUS

Arminda, Arminda...

JULIUS se queda arrodillado a su lado, con rostro desolado al ver que la anciana no responde.

### 121. CASA-PALACIO. ALA SERVIDUMBRE/ JARDINES/ CASA (COCINA, PASADIZO, SALONES, HALL DE ENTRADA)/JARDINES/ PUERTA PRINCIPAL/ CALLE. EXT./INT./ EXT. DÍA

La SERVIDUMBRE (entre los que se ven algunos rostros nuevos), está de pie, cabizbaja, viendo cómo los CHICOS de la funeraria, sin uniforme, sacan un ataúd deslucido por la puerta del ala de la servidumbre, que da al jardín y luego a una puerta de servicio. Esta área está igual que siempre, parece ser que es lo único que no han modernizado en la casa-palacio. JULIUS, que es el único presente de la familia, les indica entonces otra ruta, alejándolos de la puerta de servicio. La SERVIDUMBRE lo mira sorprendida y los CHICOS de la funeraria empiezan a seguir a JULIUS.

JULIUS

Es por aquí, por favor.

El cortejo fúnebre entonces cambia de dirección y avanza a través de los jardines hacia la casa. CELSO se adelanta y se acerca donde JULIUS.

CELSO

Julito, ¿a dónde nos llevas?

## JULIUS

No te preocupes, Celso. Solo síganme.

Cruzan todos los jardines y entran a la casa por la terraza que da a la cocina. JULIUS, siempre adelante, abre la puerta y pasan por la cocina y entran al pasadizo que da al interior de la casa. Llegan a los salones, más luminosos que antes, donde el cortejo se encuentra con SUSAN y JUAN LUCAS, que se quedan mirando la escena atónitos. JULIUS pasa delante de ellos sin mirarlos y sigue adelante, con los chicos cargando el ataúd con rostro confundido y la servidumbre atrás. JULIUS va en su camino abriendo más puertas, hasta llegar al hall de entrada. Es entonces que finalmente abre la puerta principal de la casa y hace pasar el cortejo por donde alguna vez pasó el de su padre y el de Cinthia. Salen por ella, dirigiéndose hacia los jardines, cruzándolos, para salir a la calle por la verja principal. JULIUS, con rostro triunfal a pesar de su clara tristeza, ve cómo el coche funerario viejo y feo da marcha atrás de la puerta de servicio y se estaciona en la puerta principal del palacio y meten el ataúd en él, con unas flores que ANATOLIO, el jardinero, le da a JULIUS en el último momento.<sup>21</sup>

### 3.2.4. El segundo nudo de la trama: El descubrimiento del destino de Vilma.

El *segundo nudo de la trama*, recordemos, es el momento en el cual la historia llega a una situación límite. Es el momento del *clímax* de nuestra historia y el momento en el cual el personaje principal, después de todo el desarrollo que ha tenido a través de los diferentes acontecimientos narrativos que se han dado, debe tomar decisiones que lo llevarán a la resolución del conflicto, sea esta resolución para bien o para mal. Es el momento que antecede el final de la historia, el punto más alto del conflicto, desde el cual solo es posible solucionarlo, aceptarlo, huir de él o tomar otros rumbos.

<sup>21</sup> En la *Última versión de guion* este episodio está intacto a nivel de estructura, pero existen detalles que no están en la *Primera versión de guion*. El primero y más importante es la presencia de Cinthia (a modo de “fantasma”), que no solo es la inspiración de Julius para hacer este acto de justicia, sino que parece ser la persona que lo va ayudando a abrir puertas en su camino. Además, está el elemento simbólico del canario que siempre lo hemos visto antes aleteando desesperado en su jaula en la cocina. En esta escena, el canario no está en la jaula y la puerta de esta está abierta. Al fin el pájaro está libre y Cinthia parece tener algo que ver en esta acción porque justo la vemos salir de la cocina. Estos elementos nuevos refuerzan el sentido de toda esta secuencia, tan importante en la novela y también en la película. (Ver *Última versión de guion* en Anexos).

En el caso de *Un Mundo para Julius*, retomamos el conflicto de Vilma, conflicto no solucionado desde el primer capítulo de la novela y la segunda parte del guion. En el último capítulo de la novela, Bobby, el hermano de Julius, atraviesa un episodio de furia y violencia porque la enamorada lo ha dejado. Es a partir de este momento que empieza a hostigarlo a Julius, pidiéndole a cada momento la llave de su alcancía para sacar su plata y poder irse a “tirar” a alguien en la noche. Le dice a su hermano: “Si me das la llave de tu alcancía te digo a quién me voy a tirar esta noche”. Intuimos que Julius ni siquiera sabe el significado de esta palabra y solo rechaza al hermano. Luego sabemos también que Bobby está yendo a prostíbulos para “aplacar” su rabia. En el prostíbulo se encuentra con Vilma, aunque ella no lo reconoce. Es un momento muy duro en la novela, porque sabemos no solo que luego de la violación el destino de Vilma fue terrible, sino que también sabemos que los dos hermanos de Julius abusaron de la que en realidad era como una mamá para Julius. Santiago a la fuerza y Bobby pagando por ella. El descubrimiento de esta triste verdad es el segundo nudo de la trama, es el punto más alto en el proceso de pérdida de inocencia de Julius. Es el momento de confirmación de que el mundo en el que vive es terrible y que luego de saber esto no será ya nunca más el niño de antes. Y claro, el problema de este clímax del conflicto es que en realidad Julius no puede escapar de él, porque es solo un niño y depende de los adultos que están en esa casa. Tampoco puede tomar grandes decisiones, porque es un personaje que, por más que ha tomado ciertas acciones al final de la historia, por su edad es pasivo y dependiente de los otros. Solo podemos suponer que esta gran pena, esta gran desilusión, llevarán a Julius de grande a ser diferente al resto de su familia, ya que es el único sensible de la casa.

Todo este episodio de clímax es llevado al guion en su tercera parte de manera casi intacta a nivel de intención, con el hostigamiento de Bobby hacia Julius y también con el descubrimiento final del destino de Vilma debido a que Nilda (que había sido antes despedida

por orden de Juan Lucas) llega a la casa con un regalo para Julius y cuenta lo que ha descubierto de Vilma (sin saber que Julius la está escuchando). En la novela y en el guion, Julius descubre la triste verdad del destino de Vilma debido a las conclusiones que saca de lo que escucha de Nilda y de lo que Bobby le dice para llevarse su plata de la alcancía. Hay ciertos hechos que han sido transformados durante la transposición de la novela al guion, pero el episodio sigue siendo el mismo. La enorme diferencia está en que en la novela el lector puede ser partícipe de todo lo que le ocurre a los otros personajes, el punto de vista salta de Julius a los otros con facilidad, mientras que en el guion estamos solo con Julius y sabemos solo lo que sabe él, el punto de vista está siempre con el niño y por lo tanto sabemos menos que en la novela acerca de lo que le ocurre al resto de personajes.

En la novela, entonces, este segundo nudo de la trama es contado de la siguiente manera:

## **SEGUNDO NUDO DE LA TRAMA DE *UN MUNDO PARA JULIUS*- NOVELA**

- [...] Ojalá venga pronto el niño Julius; siempre recuerdo su cumpleaños, once años va a cumplir, un hombrecito, ¿recuerdan cuando les disparaba desde la carroza?...¿recuerdan cuando jugaba con Vilma?...perdón, de ella no quería hablarles, mejor...

Julius abrió rápido la ventana, asomó bruscamente la cara, pero allá afuera, entre el aire oscuro y tibio de la noche, Vilma continuó siendo puta, tan chuchumeca como Nilda contó esa mañana. Y más todavía, eso era lo peor, más todavía. Cerró la ventana, se quedó tranquilo, mudo, como si nada hubiera pasado, hijo de Susan casada con Juan Lucas, hermano de Bobby, regresando de despedir a su hermano Santiago que estudia en los Estados Unidos [...], mírenme, no pasa nada,

absolutamente nada, sólo que Vilma es puta más grande que hace un instante cuando abrí la ventana, mucho más que esta mañana: esta mañana cuando él sintió por primera vez que un globo enorme, monstruoso que se infla, se infla persiguiéndolo salió inflándose de la cocina...

-La encontré por la calle, bien trajeada, siempre hermosa la joven Vilma...Muy insolente eso sí...Yo fui cordial...Claro que ignoraba aún...aunque tanto olor, su misma facha de Vilma algo me escondía ya, su propio andar...Yo fui cordial y ella más bien se mostró muy insolente desde el principio...Habla con una lengua inmunda, provocando habla, insolentándose, envalentonándose, burlándose de que una es pobre pero honrada...Como cosa de nada le suelta a uno que es chuchumeca en un burdel de la Victoria...

Tal vez si me hubiera corrido...Para qué: desde que la nombró, desde que agachó la cabeza lo supe, yo te digo a quién me voy a tirar esta noche...Julius controló su rabia, frenó sus brazos que se iban en mil golpes sobre Bobby, sentado detestable junto a la otra ventana de la camioneta. Ni cuenta se dio, adelante tampoco, ni Susan ni Juan Lucas, cada uno con lo suyo. [...] Vilma fue puta más grande, como si el globo enorme y monstruoso hubiera seguido inflándose hasta desbordar el palacio para perseguirlo por las calles de San Isidro de Miraflores de Lima del mundo entero si él seguía huyéndole, si él seguía abriendo ventanas y encontrándolo también ahí afuera, más grande todavía, mucho más grande que esta mañana cuando por primera vez salió de la cocina y él corrió a esconderse en un baño donde Vilma fue puta más grande todavía, mientras el globo lo aplastaba contra las paredes y los caños de la ducha fría, donde Vilma fue puta inmensa, de donde él salió perseguido hasta la piscina, arrojándose a nadar rapidísimo con la cabeza hundida entre el agua para no oír nada, no ver nada, agitando las piernas, los brazos, los pies como loco hasta que se agotó y cuando se paró un instante a respirar, Vilma fue puta enorme.

(Bryce, 2001, pp. 489-491)

Este segundo nudo, este clímax en la novela, se da entonces a través del recuerdo, ya que Julius está en el auto con su familia recordando todo lo que pasó esa mañana en la casa,



aguantándose la rabia y la impotencia. Esta angustia, este pesar, este dolor del descubrimiento del destino de Vilma es simbolizado en la novela con la mención a un “globo” enorme que lo persigue y pesa sobre él, para terminar en una purificación en el agua (la piscina de su casa) casi como regresando al vientre materno para empezar todo de nuevo. A través de la narración sin signos de puntuación, una vez más en un estilo indirecto libre, la angustia e impotencia de Julius se siente más y es necesario trasladar la sensación de este estilo literario al cine, a través de imágenes que también nos causen esta sensación de angustia e impotencia final ante el clímax del conflicto. Y estas imágenes, combinadas con la voz en *over* de Nilda y la de Bobby, deberán hacernos sentir también el clímax del pesar de Julius. Es necesario también, en la transposición al cine, que se vea a Vilma en el prostíbulo, que es la imagen más dolorosa para Julius. Es un desorden de las emociones del personaje que termina en esa huida en el agua, y el lenguaje cinematográfico debe capturar también ese desorden y huida final.

En la transposición al guion, Julius no se encuentra con su familia antes en el auto, ya que todo el episodio de la llegada de Santiago a Lima no existe en el guion, el hermano se fue a Estados Unidos al final de la segunda parte del guion y no sabemos nada más de él.<sup>22</sup> Entonces, la angustia e impotencia se tienen que dar en la misma casa, donde Julius descubre la verdad acerca de Vilma y entiende finalmente lo que quería decirle Bobby cada vez que venía a pedirle dinero.

Entonces, este clímax de la novela, este segundo nudo de la trama se transpone en el guion de la manera siguiente:

<sup>22</sup> En la *Última versión de guion* no se ve la ida de Santiago a Estados Unidos. Como ya lo hemos mencionado, la segunda parte termina con la ida de Vilma y prescinde de varias escenas que sí estaban en la *Primera versión de guion* y que nos apartaban de la emoción de esta pérdida. Sabemos que Santiago está en Estados Unidos porque en algún momento Julius le dice a Bobby que también se vaya a Estados Unidos con su hermano y que no lo siga fastidiando más. (Ver *Última versión de guion* en Anexos).

## SEGUNDO NUDO DE LA TRAMA DE *UN MUNDO PARA JULIUS-* GUION

### 125. CASA-PALACIO. PASADIZO/ COCINA. INT. DÍA

JULIUS camina por el pasadizo y se detiene antes de llegar a la cocina, que está con la puerta entreabierta. Por la cerradura ve a NILDA, con la caja de cartón encima de la mesa, de donde proviene el sonido de unos pollitos. El resto de la SERVIDUMBRE la acompaña y CELSO le sirve un poco de té y unas tostadas con mermelada. Le presentan a uno de los nuevos miembros de la servidumbre.

CELSO

Esta es Deci, la nueva cocinera.

NILDA

Cuánto gusto, señorita.

DECI asiente y le da la mano. JULIUS se queda mirando la escena, sin que se den cuenta de su presencia.

### 126. COCINA. INT. DÍA

La servidumbre está sentada a la mesa. NILDA mira sonriente el lonche recién servido.

DECI

Sí, señora Nilda, yo soy la nueva cocinera, pues. Sírvase... el niño Julito ya no tarda en regresar, que está con su bicicleta por ahí...

NILDA empieza a comer las tostadas.

NILDA

Gracias...¿No se sirven ustedes también?...Ojalá venga pronto el niño, que le he traído estos pollitos de regalo. Ya debe estar hecho un hombrecito, ¿no? ¿Recuerdan cuando les disparaba desde la carroza?

Todos cogen alguna tostada y empiezan a comer.

CELSO

Sí, cómo nos vamos a olvidar.

DANIEL

Bien chiquito era...cómo pasa el tiempo.

NILDA

¿Y recuerdan cuando jugaba con Vilma?...Ay, perdón, de ella mejor no quería hablarles...

#### 127. PASADIZO/ COCINA. INT. DÍA

Con la mención de Vilma, JULIUS se entristece y deja de mirar por la cerradura. Se queda quieto, mirando al suelo, mientras se sigue escuchando a NILDA.

#### 128. CASA-PALACIO. ESCALERAS. INT. DÍA

JULIUS corre escaleras arriba, con rostro desesperado.

VOZ OVER NILDA

...La encontré el otro día a Vilma por la calle, bien trajeada, siempre buenamoza...

#### 129. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. DÍA

JULIUS, en el mismo estado de desesperación de antes, rebusca en su mesita de noche hasta encontrar una llave, que saca de su cajita de tesoros infantiles. Encuentra también la “bolita de nieve”, a la que pone sobre la mesa, dándole la vuelta y viendo la nieve caer. Cuando la nieve se queda quieta, mira la foto de Cinthia, aprieta la llave en su mano hasta hacerse daño y empieza a llorar desconsolado.

VOZ OVER NILDA

...Yo fui cordial con ella, pero ella como que me escondía algo, y se me insolentó, como burlándose de que uno es pobre pero honrada...

### 130. BURDEL DE LA VICTORIA. INT. NOCHE

BOBBY sonrío con picardía, deja la copa de whisky vacía sobre la barra y se acerca donde una de las prostitutas (a modo de continuación de la secuencia 114). Es VILMA, pero con maquillaje recargado y el pelo suelto. Ella, aparentemente sin reconocerlo y con rostro un poco cabizbajo, lo toma a BOBBY de la mano y desaparece con él detrás de unas cortinas.

#### VOZ OVER NILDA

...luego se me puso a llorar, y ahí no más comprendí que los hombres se siguieron portando mal con ella...pobrecita. Si el niño Julito lo supiera...

### 131. CASA-PALACIO. PISCINA. EXT. DÍA (secuencia 10)

JULIUS bucea desnudo con movimientos desordenados, como no sabiendo adónde ir. Se escuchan voces en over, retumbando.

#### VOZ OVER BOBBY

¡Si me das la llave te digo a quién me voy a tirar esta noche!

#### VOZ OVER JULIUS

¡Te doy la llave y la alcancía con la condición de que nunca me lo digas!

[...] <sup>23</sup>

<sup>23</sup> El segundo nudo de la trama llega a la *Última versión de guion* con una estructura casi igual a la que está en la *Primera versión de guion*, aunque viene después de grandes cambios estructurales que se dan en la tercera parte y que hacen que la emoción a esta altura de la película sea distinta en ambas versiones. En la última versión, justo antes del segundo nudo de la trama, Julius ha estado en la fiesta de promoción de Bobby en su casa, que funciona como un “evento-espejo” de la fiesta de Lester Lang que se dio en la primera parte, aunque sin el final con dimensiones dramáticas. En esta fiesta, Cinthia aparece por última vez para acompañar a Julius, ya que está el recuerdo de lo que pasó con Vilma al final de la primera fiesta. En el segundo nudo de la trama de la última versión, cuando vemos a Vilma en el prostíbulo con Bobby, esta es la primera vez que la vemos ahí, mientras que en la primera versión ya la hemos visto antes aquí. También, en esta última versión se escuchan en la radio de la cocina las noticias de los levantamientos de campesinos que piden la Reforma Agraria, algo que no está en la primera versión (y es la segunda vez que se escuchan estas noticias en el guion, ya antes hemos escuchado algo de estos eventos de la época en la casa de Arminda y que es algo que está mencionado en la novela muy escueta y sutilmente en algún momento también). Por último, antes de que Julius esté buceando en la piscina, se ve que se desviste al borde de ella y se queda desnudo, para luego recién lanzarse al agua, en estado desesperado. Todos estos cambios entre la primera y la última versión de guion apuntan a conseguir más emoción ante lo que le está sucediendo a Julius en este momento y, sobre todo, a *sentir* mejor la pérdida de inocencia de Julius. (Ver *Última versión de guion* en Anexos).

### 3.2.5. El final.

Es importante señalar, antes de analizar la transposición del final de la historia, que el clímax llega a la resolución del conflicto casi de manera inmediata, en la novela y en el guion, no hay descanso entre uno y otro. Es un clímax seguido del final. En el caso de la novela, luego de que Julius se ha enterado de la verdad acerca del triste destino de Vilma, solo sabemos que nuestro protagonista ha perdido la inocencia y hay una reflexión final a través de la cual el narrador nos cuenta que Julius no tuvo más remedio que llorar y preguntarse por todo, pero no vemos que haya una solución al conflicto. El final de la novela es triste y sin salida: Julius solo debe soportar su destino hasta que tal vez algún día, de grande, pueda escapar. Pero esta suposición ya no pertenece al universo de la narración de la novela.

A pesar de que respetamos la intención del autor al final de la novela, en la transposición nos vimos en la necesidad de realizar un cambio al final de la historia, una relectura de la novela desde la actualidad. Es el momento de cuestionarnos por qué estamos realizando esta adaptación, por qué queremos hacer esta película y, tal como lo establecimos al inicio de esta investigación, el sentido de escribir esta adaptación y la posibilidad de llevarla al cine algún día, nos permite ofrecer una historia a los peruanos, que a pesar de llevarse a cabo en el pasado, es completamente actual. El Perú no ha cambiado mucho, lamentablemente, tenemos en la actualidad casi las mismas taras de desigualdad, racismo, machismo e injusticia que se dan en la novela y, por eso, *Un Mundo para Julius* es una novela que nos habla del presente, a pesar de darse la acción en el pasado. Por eso la necesidad de transponer este final dejando clara nuestra intención ya como autores de la adaptación. He ahí la razón por la cual incluimos una secuencia más en el presente, en la cual Julius sale de la piscina en nuestros tiempos, dejando claro que la realidad de Julius no ha cambiado mucho. Es un final desesperanzador,

pero necesario, si es que queremos que la película tenga un sentido más fuerte en el presente.<sup>24</sup>

El final de la novela es el siguiente:

### **FINAL DE *UN MUNDO PARA JULIUS*-NOVELA**

No podía seguir así. Solito se iba a matar de pena. Entonces, Julius aceptó todos los diálogos que se había negado a sostener, por andar escogiendo sólo los que le convenían a Bobby o a él. Fue como si nuevamente le hubiera ganado la partida al momento, pero ahora para siempre. De un salto, regresó hasta la primera vez que Bobby le dijo:

-Si tú me das tu alcancía, yo te digo a quién me voy a tirar. De allí corrió donde Carlos, para preguntarle:

-¿Qué quiere decir tirar?

Y hasta se atrevió a asomarse un ratito a la cocina, donde Nilda completaba la historia de Vilma. Trató de engañarse, poniéndole a Bobby la cara de Rafaelito Lastarria, pero ésa fue la última vez: reaccionó valiente y cambió la cara de su primo por la expresión satisfecha que Bobby traía en la camioneta, de regreso del aeropuerto. Por fin pudo respirar. Pero entre el alivio enorme que sintió y el sueño que ya vendría con las horas, quedaba un vacío grande, hondo, oscuro... Y Julius no tuvo más remedio que llenarlo con un llanto largo y silencioso, llenecito de preguntas, eso sí.

(Bryce, 2001, p. 494)

Al momento de realizar la transposición, preferimos dejar a Julius en la piscina en la que estuvo en el clímax y desde ahí irnos al presente. El niño flotando dentro de la piscina

<sup>24</sup> En la *Última versión de guion*, este recurso ha sido utilizado dos veces anteriormente, tal como ya lo hemos mencionado, las dos veces que Julius tiene contacto con la pobreza. Así, el espectador está mejor preparado para el final.

en posición fetal, además de ser una imagen poderosa, nos permite escuchar la reflexión final sobre la imagen de un niño que quiere volver a nacer para regresar a una vida más justa. Es decir, del final original solo recuperaremos la reflexión final, para luego irnos a la secuencia nueva en el presente, con el Julius de ahora saliendo de la piscina, naciendo, sí, pero no a una sociedad más justa.

He aquí la transposición al cine del final de *Un Mundo para Julius*, para lo cual retomamos el final del clímax, la secuencia 131, que ahora sí se transcribirá completa:

## **FINAL DE UN MUNDO PARA JULIUS-GUION**

### 131. CASA-PALACIO. PISCINA. EXT. DÍA (secuencia 10)

JULIUS bucea desnudo con movimientos desordenados, como no sabiendo adónde ir. Se escuchan voces en over, retumbando.

#### VOZ OVER BOBBY

¡Si me das la llave te digo a quién me voy a tirar esta noche!

#### VOZ OVER JULIUS

¡Te doy la llave y la alcancía con la condición de que nunca me lo digas!

JULIUS saca la cabeza del agua, respirando muy agitadamente, tosiendo y atragantándose. Desde el borde de la piscina ve, con rostro desesperado, su precioso jardín, su casa-palacio. JULIUS se sumerge nuevamente y bucea hasta la mitad de la piscina, donde se queda casi inmóvil, en posición fetal. Se escucha el silencio del estar bajo el agua, un sonido profundo que acompaña esta imagen que recuerda a la de un niño en el vientre de su madre. Sobre esta imagen, el over final.

## VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Sí, ese horrible día, hace tantos años ya, le gané la partida al momento y nadie se dio cuenta de que yo ya no sería nunca más el Julius de antes. Sentí un vacío grande, hondo, oscuro...y no tuve más remedio que llenarlo con un llanto largo y silencioso, llenecito de preguntas, eso sí.”

## FUNDE A NEGRO

### 132. CASA MODERNA SIGLO XXI. PISCINA. EXT. DÍA

Abre de negro. JULIUS sigue flotando inmóvil, en posición fetal, bajo el agua. Se escucha el silencio del estar bajo el agua. De pronto, JULIUS empieza a moverse, bucea como hacia un lado de la piscina y saca la cabeza del agua, esta vez calmado. Es el momento que vemos que JULIUS no está en su casa-palacio de los años 40-50, sino en una casa fastuosa del siglo XXI, en Lima. JULIUS sale desnudo de la piscina, tranquilo, y empieza a caminar lentito cruzando el jardín, dirigiéndose hacia su enorme casa. Vemos a lo lejos camionetas enormes 4 x 4 de nuestra época, estacionadas cerca del jardín. Lo vemos a JULIUS cada vez más lejos, más chiquito, desde arriba, y vemos que estamos en la ciudad de Lima en nuestros tiempos, en algún lugar indeterminado donde hay grandes casas con jardines inmensos y hermosas piscinas.<sup>25</sup>

## FUNDE A NEGRO

F I N

<sup>25</sup> El final sigue siendo el mismo en la *Última versión de guion*, pero la última imagen dará más información: además de ver las grandes casas del presente, también veremos que hay un muro y que detrás del muro hay muchas casas de gente muy pobre. Este lugar no es una fantasía nuestra, es un lugar que existe en Lima y que es como el símbolo de nuestra desigualdad. Es un cerro en el cual en un lado viven los más ricos y en el otro lado viven los más pobres, pero separados por un muro altísimo que han construido los ricos para evitar “los robos”. Es una imagen muy fuerte que pensamos que sería muy buena para cerrar la película, que habla por sí misma acerca de nuestro presente y le da un sentido actual a toda la película.



## **CAPÍTULO 4**

### **PRIMERA ETAPA DEL PROCESO DE TRANSPOSICIÓN COMPLETO: LA PRIMERA VERSIÓN DE GUIÓN DE *UN MUNDO PARA JULIUS.***



# **UN MUNDO PARA JULIUS**

*Adaptación basada en la  
novela homónima de  
Alfredo Bryce Echenique*

Guion escrito por:  
**Rossana Díaz Costa**

(Primera versión, enero 2015)



## 1. DORMITORIO JULIUS. INT. DÍA

*Lima, años 40.* EMPIEZAN LOS TÍTULOS DE CRÉDITO. Un bebe, JULIUS, llora en una cuna de barrotes de bronce, en una habitación preciosa. Unos brazos morenos, que pertenecen a alguien que lleva uniforme de sirvienta, lo cargan para que deje de llorar.

VILMA

No llores, Julito, mi niño.

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Ése soy yo, a los pocos días de nacer en el palacio.”

## 2. CASA-PALACIO. EXT. DÍA

Se ve la casa-palacio en su exterior, en toda su grandeza y elegancia. Algunos sirvientes andan por ahí, perfectamente uniformados.

## 3. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

Se ven los jardines, la piscina, las cocheras...el chofer, un mulato, lavando un Mercedes Benz al lado de otros carros de lujo; el jardinero podando las flores; un mayordomo limpiando la piscina...

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Como verán, no es broma eso de que nací en un palacio. Un palacio precioso que estaba, aunque no lo crean, en la ciudad de Lima, hace ya muchos años.”

## 4. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

En uno de los jardines se ve una preciosa carroza. Un niño muy blanco de dos años, JULIUS, orejón, de pelo y ojos castaños, trata de alcanzar la manija de la puerta de la carroza, pero una mano cuidada (de SUSAN, su mamá), le retira la manito suavemente.

VOZ OFF SUSAN

Darling, ¡no la toques!, está llena de telarañas.

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Aaah...hasta carroza tenía el palacio, que había usado mi bisabuelo cuando era presidente de la República, y que yo, bueno...”

5. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

Es un día soleado. JULIUS, de cuatro años, está metido dentro de la carroza, disfrazado de cowboy. Con una pistolita de juguete en la mano, juega a perseguir a los mayordomos, CELSO y DANIEL, que fingen estar montando a caballo por delante de la carroza.

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“...convertí irremediablemente en una diligencia, en la época en la que me creía Gary Cooper.”

JULIUS

¡Muere, Jerónimo! ¡Bang, bang, bang!

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Pero este asunto del Far West sucedió después de la muerte de mi padre...”

6. CASA-PALACIO. ESCALERAS / PASADIZO. INT. NOCHE

Grandes escaleras, elegantes, llenas de cuadros, por las cuales subimos. Un pasadizo nos lleva a una habitación, en cuya puerta hay varias personas hablando en susurros (enfermeras, un médico, un mayordomo que recibe órdenes). JULIUS, de dos años, llega al pasadizo desde las escaleras y agazapado detrás de unas cortinas, ve lo que sucede en la puerta de la habitación, mientras juega con sus manitos.

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Ni yo ni mis hermanos lo vimos morir. Era así, de lejos, como se moría un hombre elegante, rico y buenmozo.”

En eso sale de la habitación SUSAN, una mujer lindísima, alta, rubia, aunque un poco demacrada. Se retira llorando por el pasadizo, sin percatarse de la presencia de su hijo. JULIUS, al verla, habla en voz muy bajita para si mismo, mientras juega con las cortinas.

JULIUS  
Ahí está mami. Papi, papi...

SUSAN se encierra en otra habitación que da al pasadizo y se escucha el portazo.

VOZ OVER JULIUS ADULTO  
“Sí, ésa era mi mamá. Ni ella lo vio morir. Seguro que sufrió mucho, aunque como en un palacio uno no se puede permitir este lujo, al poco tiempo ya era la Susan de siempre.”

#### 7. CASA-PALACIO. PUERTA PRINCIPAL. EXT. NOCHE

SUSAN sale del palacio, elegantísima y sonriente, y sube a un Jaguar que la espera en la puerta. Al volante, JUAN LUCAS, un hombre guapo y distinguido.

#### 8. CASA-PALACIO. PASADIZO. INT. NOCHE

JULIUS sigue jugando con las cortinas, sonriendo despreocupado.

VOZ OVER JULIUS ADULTO  
“Pero eso también fue después, y mucho antes de ganarle la partida al momento aquel día, aquel horrible día...”

#### 9. CASA-PALACIO. JARDÍN. EXT. DÍA

JULIUS, a los once años, flaco, orejón, blanquísimo, está desvistiéndose rápidamente al borde de una gran piscina, en un precioso jardín. Su rostro muestra cólera e impotencia. Una vez desnudo, se lanza al agua.

#### 10. CASA-PALACIO. PISCINA. EXT. DÍA

JULIUS bucea desnudo con movimientos desordenados, como no sabiendo adónde ir. Se escuchan voces en over, retumbando.

VOZ OVER BOBBY  
¡Si me das la llave te digo a quién me voy a tirar esta noche!

## VOZ OVER JULIUS

¡Te doy la llave y la alcancía con la condición de que nunca me lo digas!

JULIUS saca la cabeza del agua, respirando muy agitadamente, tosiendo y atragantándose. Desde el borde de la piscina ve, con rostro desesperado, su precioso jardín, su casa-palacio. JULIUS se sumerge nuevamente, y bucea hasta la mitad de la piscina, donde se queda casi inmóvil, en posición fetal. Se escucha el silencio del estar bajo el agua, un sonido profundo que acompaña esta imagen que recuerda a la de un niño en el vientre de su madre.

TERMINAN LOS TÍTULOS DE CRÉDITO, CON EL NOMBRE DE LA PELÍCULA SOBRE ESTA ÚLTIMA IMAGEN

## FUNDE A NEGRO

### SOBRE NEGRO

Sobre fondo negro y con letras blancas, se lee lo siguiente:

### I

*“Hemos nacido pasajeros de primera clase; pero, a diferencia del reglamento de los grandes barcos, aquello parecía prohibirnos las terceras clases.”*

Roger Vailland, *Beau Masque*

### 11. CASA-PALACIO. JARDINES/ PUERTA PRINCIPAL. EXT. DÍA

Es un entierro fastuoso, en un día gris de invierno: el ataúd sale por la puerta principal del palacio, cargado por unos chicos negros uniformados, que lo llevan hacia un gran coche funerario, lleno de flores. Hay muchas personas presentes, todas muy elegantes, y en la puerta también está toda la servidumbre vestida de negro, viendo cómo el cortejo atraviesa los jardines. La familia está a la cabeza: SUSAN, con lentes oscuros; SANTIAGO y BOBBY, los hermanos mayores de JULIUS, casi adolescentes, muy guapos, serios y con aire



distraído; JULIUS, a los dos años, con expresión de no entender nada, en brazos de VILMA, su ama, una mestiza hermosa, muy joven; y CINTHIA, la hermana de JULIUS, de seis años, de la mano de su ama, BERTHA, una mujer gorda y anciana. JULIUS, con la cabeza asomada por el hombro de VILMA, habla en voz bajita para si mismo, mientras juega con el pelo de su ama.

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Es así como quiero empezar esta historia, con el entierro de mi padre, al cual asistieron el presidente, senadores, diputados, embajadores, en fin, todos esos personajes importantes que gobernaban el Perú por aquellas épocas... aunque eso yo aún no lo sabía.”

JULIUS

Vilma...¿dónde está papi?

VILMA

En el cielo, Julito, tu papi se ha ido al cielo.  
Quédate calladito...

JULIUS sigue jugando con el pelo de VILMA, y luego mira el cielo gris.

12. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

Se ve un cielo despejado y veraniego. Se escucha el canto de pájaros, y la voz de un niño jugando.

VOZ OFF JULIUS

¡Ya no me quedan más balas! ¡Pero no escaparán!

JULIUS, a los cuatro-cinco años, disfrazado de cowboy, corre por el jardín detrás de CELSO y DANIEL. VILMA observa el juego, sonriente, desde un banco, mientras teje algo. JULIUS “le pone balas” a su pistola y apunta desde detrás de unos arbustos, haciendo sonidos con la boca que imitan disparos. CELSO y DANIEL se hacen los muertos, cayendo al suelo.

JULIUS

¡Yujuuu, están muertos! ¡Vilma, Vilma, se han muerto!...¡Como papi!

JULIUS sopla el cañón de su pistola, despreocupado.

### 13. CINE. INT.

En una sala de cine están sentados entre el público, muy adelante, JULIUS, CINTHIA y VILMA, iluminados por la pantalla en la oscuridad. Están viendo una película de vaqueros: se escuchan los balazos y los gritos de los indios. VILMA y CINTHIA están sentadas, comiendo algo y sonriendo ante la película, pero JULIUS está casi de pie sobre su asiento, incluso con su sombrero de vaquero puesto, imitando los movimientos de los vaqueros, haciendo sonidos con la boca que imitan los balazos o los gritos de los indios.

### 14. CASA-PALACIO. BAÑO JULIUS. INT. DÍA

VILMA desviste cuidadosamente a JULIUS en un baño enorme y muy bonito, donde hay una tina inmensa ya preparada con agua, y llena de juguetes flotando. JULIUS sigue jugando con su pistolita de juguete y tiene aún puesto su sombrero de vaquero. VILMA lo mete en el agua y JULIUS empieza a chapotear con las manos, mientras VILMA lo enjabona, canturreando algo. Mientras, JULIUS, sonriente, le empieza a hacer preguntas, mirándola con cariño.

JULIUS

Vilma, ¿y tú de dónde eres?

VILMA

De Puquio soy, Julito, un pueblito en la sierra con muchas casas de barro.

JULIUS

¿Y tu papá es un inca?

VILMA

¡Ay, qué cosas dices, hijito! ¡Pero si los incas no existen desde hace un montón de tiempo!

JULIUS

¿Y tu casa es así como ésta, pero de barro?

VILMA

Uy no, qué va a ser mi casa como la tuya, es una casa chiquita, de gente pobre.

JULIUS parece no entender nada y mira cabizbajo hacia el agua.

## 15. CASA-PALACIO. COMEDOR DISNEYLANDIA. INT. ATARDECER

VILMA le da de comer a JULIUS, en un comedor donde todo es pequeño y de colores, y la decoración está hecha con personajes de Disneylandia. Lo acompaña toda la servidumbre, además de VILMA: NILDA, la cocinera, cuchillo en mano, pelando unas papas y toda despeinada; CELSO y DANIEL, preparando unas bandejas; ARMINDA, la anciana lavandera, cosiendo algo; CARLOS, el chofer, ojeando un periódico y mirando de reojo a Vilma; y BERTHA, secando unos platos de Mickey Mouse.

VILMA

¡A ver, Julito, aquí viene el avión, uuuuh!

JULIUS come un bocado, sonriendo, y todos lo celebran.

SERVIDUMBRE

¡Uuuuuuuuh! ¡Muy bien!

JULIUS

¡Nilda, Nilda, me tienes que contar lo de esos que hay en la selva que reducen cabezas!

NILDA habla con un marcado acento selvático y gesticula y mueve su cuchillo mientras habla.

NILDA

¡Los shipibos, Julito, los shipibos! ¡Son recontra malos, a cualquiera que pasa por ahí van y suácate lo matan y le reducen la cabeza!

JULIUS abre la boca, alucinado. CELSO y DANIEL salen llevando unas bandejas.

## 16. CASA-PALACIO. COMEDOR PRINCIPAL. INT. ATARDECER

A la mesa del comedor principal, que es enorme, lleno de vajillas finas y platería, consolas del siglo antepasado, vitrinas de cristal, cuadros portentosos, espejos, etc., están sentados SUSAN, vestida para salir; SANTIAGO y BOBBY, ya adolescentes, con rostros aburridos; y CINTHIA, de ocho años, sonriendo tristemente, cuando entran CELSO y DANIEL a servir la comida. Lo hacen sin hablar, con gran seriedad. SUSAN los mira con una sonrisa forzada, y SANTIAGO y BOBBY con desprecio. CINTHIA es la única que les sonríe sinceramente. Luego, los mayordomos se retiran. La familia empieza a comer, en absoluto silencio. Sólo se escucha el ruido que hacen al rozar los cubiertos en los platos.

17. CASA-PALACIO. COMEDOR DISNEYLANDIA. INT. ATARDECER

CELSO y DANIEL entran al comedor con las bandejas vacías. JULIUS coge a CELSO de la manga, como para que le preste atención.

JULIUS

¡Celso, Celso, cuéntame lo del club! ¡Vilma dice que tienes un club!

CELSO habla orgulloso, inflando el pecho.

CELSO

Ah, el club de mi pueblo, los “Amigos de Huarcocondo” se llama, y tengo el honor de ser el tesorero. Huarcocondo está en la sierra, Julito.

JULIUS

¿Ah, no eres de Puquio, como Vilma?

CELSO

Uy no, mi pueblo está bien lejos de ahí. Es que la sierra es muy grande, hijito.

JULIUS

Aaah...¿Y qué hace el tesorero?

VILMA

A ver, Julito, tienes que terminar de comer, ya después le preguntas a Celso.

CELSO le habla ahora a JULIUS mientras prepara otra bandeja, con postres.

CELSO

Pues el tesorero guarda la plata de todos. Yo tengo la caja del club “Amigos de Huarcocondo” en mi cuarto.

JULIUS abre los ojos emocionado, y deja de estar interesado en su comida.

JULIUS

¡La caja con la plata del club! ¡Enséñame la caja! ¡Enséñame la caja!

NILDA

¡Pero Julito, si tú tienes más plata en tu alcancía que todos los Amigos de Huarcocondo!

JULIUS

¡Por favor, Celso, enséñame la caja! ¡Enséñame la caja!

#### 18. CASA-PALACIO. COMEDOR PRINCIPAL. INT. ATARDECER

SUSAN, CINTHIA, BOBBY y SANTIAGO siguen comiendo en silencio. CINTHIA empieza a toser y sus hermanos la miran aburridos. SUSAN la mira un poco preocupada y enternecida, aunque inmediatamente después mira la hora.

SUSAN

Darling, ¿Bertha te está dando tu medicina?

CINTHIA

Sí, mami.

CELSO y DANIEL entran con las bandejas con los postres. Los sirven en silencio. Al llegar su turno, SUSAN niega con la cabeza.

SUSAN

No, sólo para los niños, yo me tengo que ir a un cóctel.

CELSO

Sí, señora.

CINTHIA deja de toser y SUSAN la mira aliviada. Vuelve a mirar la hora, les sonrío a sus hijos y se levanta de la mesa.

SUSAN

Uy, mami está apurada...

Sus hijos la miran en silencio y sin sonreír.

#### 19. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

Se ve un letrero que dice “Fuerte Apache”. Está en la puerta del dormitorio de JULIUS. Mientras se ve toda la habitación, se escucha la conversación entre JULIUS y VILMA casi en susurros. El dormitorio está decorado con cowboys pintados en las paredes, hay incluso algunos de tamaño natural, hechos de cartón. También hay un indio Jerónimo al fondo.

JULIUS

¿Y mami dónde está?

VILMA

Ha salido, Julito, es que tu mami tiene que distraerse.

JULIUS

Mmm.

VILMA le da un beso cariñoso a JULIUS en la frente, lo tapa mejor con la colcha, y apaga la luz. Se les escucha en la oscuridad.

JULIUS

Vilma...¿Celso me va a enseñar la caja?

VILMA

Sí, Julito, ya duerme. Hasta mañana.

#### 20. PUERTA DE BAR DE LUJO. EXT. NOCHE

Llega un Jaguar a la puerta de un bar de lujo. En él están SUSAN y JUAN LUCAS, quien se baja, le abre la puerta a SUSAN y le ofrece el brazo para que baje. Los dos ríen y se les ve felices juntos.

#### 21. CASA-PALACIO. ALA SERVIDUMBRE. EXT. Ref. INT. DÍA

JULIUS, solo, en pijama, y mirando hacia atrás por si lo siguen, entra en la sección servidumbre de su casa-palacio, con gran emoción. Lo hace abriendo una puerta desde el jardín, que da a un patio enorme, con la ropa colgada y varios lavaderos. Luego, sube por

unas escaleras de caracol y llega a la sección de las habitaciones. Mira todo con curiosidad, y se va entristeciendo poco a poco porque todo es más sucio y más feo. Llega a una puerta entreabierta. Ve a CELSO sentado al borde de su cama, atándose los zapatos. CELSO lo ve y se queda sorprendido.

CELSO

¡Julito! ¿Qué haces aquí? ¿Sabes que tu mamá te lo tiene prohibido!

JULIUS, tímido, no contesta y se lo queda mirando.

CELSO

Has venido a ver la caja...bueno, hijito, pasa, pasa.

## 22. ALA SERVIDUMBRE. HABITACIÓN CELSO. INT. DÍA

JULIUS entra a la habitación, y se queda mirando la cama vieja y fea de CELSO. También observa, asustado, el aspecto sucio de las paredes, el viejo calendario con una chica en ropa de baño. Suena música andina, en volumen muy bajo, en una pequeña radio que está en una mesita.

CELSO

Si tu mamá se entera de que has venido por aquí nos va a llamar la atención, Julito...A ver, rápido, mira la caja. Es ésa.

CELSO señala una vieja caja de galletas encima de la mesita.

JULIUS

¿Cuál?

CELSO

Ciego estás, Julito, ¡ésta!

CELSO se la da a JULIUS, quien la coge por arriba y se le destapa, dejando caer un montón de monedas sucias, que van a dar al suelo.

CELSO

¡Ay, hijito, a ver, vamos a apurarnos, que tengo que servirle el desayuno a tus hermanos! Hay que recoger esto.

CELSO empieza a recoger las monedas. JULIUS, nervioso, ayuda torpemente a CELSO. Luego se pone de pie.

JULIUS  
Sólo hay monedas...yo pensé...

CELSO recoge las últimas monedas, y arrodillado en el suelo, mira a JULIUS tristemente, que está de pie al lado de él.

CELSO  
Julito, vete yendo, rápido, que no deberías estar aquí.

### 23. CASA-PALACIO. ALA SERVIDUMBRE. EXT. DÍA

JULIUS sale de la habitación, cabizbajo y confundido. Baja corriendo las escaleras de caracol y corre a través del patio, tropezándose con unas sábanas colgadas. Finalmente llega, respirando agitadamente, a la puerta que separa esta sección del jardín. La abre y sale, sin mirar atrás.

### 24. CASA-PALACIO. DORMITORIO CINTHIA. INT. DÍA

Es un día de verano en un dormitorio precioso de niña, lleno de muñecas, enorme casita de madera, etc. Hay una “bolita de nieve” que muestra un paisaje nórdico(éstas que tienen agua dentro y que al darles la vuelta parece que cayera nieve) sobre una mesita, entre otros juguetes. BERTHA está peinando a CINTHIA frente a un tocador muy bonito. Lo hace con mucho cariño, cuidando que su trabajo salga perfecto. Una vez acabada la labor, se moja las manos con colonia y echa un poco de ésta en la cabeza de la niña, acomodándole el lazo que lleva. CINTHIA sonrío y le guiña el ojo a JULIUS, que está sentadito en una sillita cercana, mirando la escena. Luego JULIUS mira la “bolita”, la coge y le da la vuelta. La “nieve” empieza a caer y JULIUS la observa fascinado. Después mira a BERTHA, sus viejas manos, y se mira las suyas, y entonces también mira el pelo de la anciana, lleno de canas.

JULIUS  
Bertha...mami dice que tú tienes canas y que eres del pueblo y esto es bien raro, ¿por qué?

BERTHA y CINTHIA miran a JULIUS. BERTHA se queda callada, sin saber qué contestar, mirándolo a JULIUS con un poco de vergüenza.



VOZ OVER JULIUS ADULTO

“La pobre Bertha, que estaba en la familia desde hacía siglos, buenísima como era, no sabía qué contestarme, pero hizo todo lo posible por averiguarlo...”

25. CASA-PALACIO. PISCINA. EXT. DÍA

Es otro día de verano. BERTHA está secando a CINTHIA, sentadas en una reposadera al lado de la piscina. La niña está con la ropa de baño aún puesta, y BERTHA le seca el pelo y luego el cuerpo con una toalla enorme. CINTHIA tose un poco. JULIUS está sentadito al lado, en ropa de baño y envuelto en una toalla, mirando las manos y las canas de BERTHA nuevamente. La anciana mira a JULIUS orgullosa y sonriente.

BERTHA

Verás, Julito, entre la gente pobre el *indicio* de *mortaldá* es más alto que entre la gente decente y bien, por eso es raro que yo tenga canas.

JULIUS parece no entender nada y se queda mirando a BERTHA y a su hermana. BERTHA acaba de peinar a la niña, y ésta se levanta, quitándose la toalla.

BERTHA

Hijita, no te vayas a enfriar, acuérdate de tus tos.

CINTHIA

Dentro de un ratito me cambio, mama Bertha...¡Vamos a jugar a las chapadas, Julius! ¡Corre!

JULIUS reacciona, deja tirada la toalla y sale corriendo detrás de su hermana, tratando de alcanzarla. Los dos niños corren en ropa de baño, felices, por el jardín al lado de la piscina, y BERTHA los mira sonriente. BERTHA recoge las toallas con la cadencia de una persona anciana, parece que le viene un mareo, se sienta a respirar, luego parece que se siente mejor y seca el peine y la escobilla. Luego ve la botellita de colonia en el suelo. Con dificultad se agacha a recogerla y al parecer le viene otro mareo. Deja de intentarlo y se sienta a respirar agitadamente, mientras ve a los niños jugar, pero los ve borrosos y los escucha lejanos.

JULIUS

¡Ahora me toca a mí, Cinthia! ¡Corre que te chapo!

CINTHIA

¡Después jugamos a las escondidas! ¡Pero no vale la carroza!

BERTHA hace un último esfuerzo por recoger la colonia y lo consigue, con mucha dificultad, dejándola al lado del peine y la escobilla, todo muy ordenado, en la mesita al lado de la reposadera. Luego cierra los ojos y se recuesta, respirando entrecortadamente.

CINTHIA

¡Mira, mama Bertha, mira cómo le hago caballito a Julius!

BERTHA no responde, sigue con los ojos cerrados. Ya no respira. CINTHIA va corriendo hacia BERTHA, tosiendo un poco, cargando a JULIUS en la espalda, a modo de caballito, los dos felices. Los niños llegan donde la anciana y ven que no se mueve. Creyendo que está dormida, CINTHIA la mece del brazo.

CINTHIA

¡Mama Bertha, te has quedado dormida!  
¡Despiértate!

BERTHA no despierta. Los niños se miran asustados. Vuelven a mecerla del brazo.

CINTHIA

Despiértate, por favor, despiértate...

## 26. CASA-PALACIO. PUERTA DE SERVICIO. EXT. DÍA

Por la puerta de servicio del palacio, en la sección servidumbre, sacan un ataúd deslucido, sin flores, que es llevado a hombros por unos chicos sin uniforme hacia un coche funerario feo y viejo. En la puerta está toda la servidumbre, mostrando gran respeto. También están CINTHIA y JULIUS, de la mano de VILMA, tristes. ANATOLIO, el jardinero, viene corriendo a último momento con un pequeño ramo de flores del jardín, y se lo da a CINTHIA. La niña entonces pone el ramo encima del ataúd antes de que cierren la puerta del coche funerario y se lleven a BERTHA.

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“A Bertha se la llevaron así, por la puerta falsa, rapidito, como quien no quiere la cosa, se la llevaron para siempre, buenísima como era.”

## 27. CASA-PALACIO. PASADIZO/ DORMITORIO CINTHIA. INT. ATARDECER

JULIUS está en el pasadizo, en la puerta del dormitorio de CINTHIA, que está iluminado por la luz del atardecer. La puerta está semi-abierta y JULIUS observa a su hermana, que está boca abajo sobre su cama, llorando y tosiendo. JULIUS entra a la habitación, se sube a la cama y acaricia la cabeza de su hermana, quien al ver que es JULIUS, sonríe tristemente. Se quedan los dos así, juntos, en silencio.

## 28. CASA-CASTILLO. PUERTA PRINCIPAL. EXT. DÍA

Un Mercedes Benz llega a la puerta de una enorme casa que parece un castillo, a la cual se ve por la verja principal. CARLOS se baja y les abre la puerta trasera a VILMA, JULIUS y CINTHIA, los tres impecables y con una enorme caja de regalo en las manos.

CARLOS

Baje usted, hermosa...A ver niños, bajen.

De otros carros lujosos también bajan otros NIÑOS y NIÑAS, con CHOFERES, AMAS y cajas de regalos.

## 29. CASA-CASTILLO. JARDINES. EXT. DÍA

Ya en el jardín principal delante de la casa-castillo, JULIUS y CINTHIA son recibidos por la TÍA SUSANA, una mujer elegante pero fea, mientras los otros NIÑOS/AS corren por ahí con sus AMAS vigilándolos.

TÍA SUSANA

¡Julius! ¡Cinthia! ¡Qué alegría verlos!  
Rafaelito está allá al fondo, lo voy a  
llamar... ¡Rafaelito! ¡Rafaelito! ¡Han venido  
tus primos, ven a abrir tu regalo!

RAFAELITO, un niño de ocho-nueve años, rubio y con expresión de malas pulgas, levanta la cabeza al fondo del jardín, mientras empuja a un NIÑO. Con un gesto insolente y de mala gana se acerca donde su mamá. Sin saludar ni mirar a JULIUS y CINTHIA, les quita la caja y empieza a abrirla agresivamente. JULIUS y CINTHIA intercambian miradas, mientras la TÍA SUSANA intenta disculpar a su hijo.

TÍA SUSANA

Ay, es que está tan emocionado con su  
santo...Rafaelito, agradece el regalo.

RAFAELITO consigue finalmente abrir la caja y saca un carro de juguete muy grande y muy bonito. Lo mira con desprecio y lo tira al suelo.

RAFAELITO  
¡Buah, ya lo tengo, y más grande!

RAFAELITO mira a CINTHIA y JULIUS con odio y se va corriendo. La TÍA SUSANA sonríe nerviosa. Le ordena a un MAYORDOMO levantar el regalo del suelo, con un chasquido de dedos. CINTHIA empieza a toser.

### 30. CASA-CASTILLO. JARDÍN. EXT. DÍA

En uno de los jardines de la casa-castillo, JULIUS y CINTHIA ven cómo RAFAELITO patea a un niño y lo hace llorar. CINTHIA toma a JULIUS de la mano y se lo lleva hacia unos columpios cercanos, donde se quedan jugando solos. A lo lejos se ve a un MAYORDOMO, que viene corriendo. RAFAELITO deja de patear al niño.

MAYORDOMO  
¡Niños, el mago, el mago!

### 31. CASA-CASTILLO. SALA-ESTUDIO. INT. DÍA

Unas cortinas se abren y aparecen el MAGO, un hombre de bigotes, de mediana edad y aspecto un tanto ridículo, y su ASISTENTE, una mujer joven demasiado maquillada y con poca ropa. De atrezzo hay una mesa, un sombrero, etc. Están en una sala acondicionada para el show. Los NIÑOS, sentados en sillitas frente al escenario; las AMAS, de pie, tímidas, a los costados de la sala; algunos PADRES, en grandes sillones al fondo; los MAYORDOMOS, repartiendo refrescos entre los niños y whiskies entre los padres.

MAGO  
¡Buenaas taardes, niñitos! ¡Soy el mago  
Pollini! ¡Un aplauso para Rafaeliito, el  
dueño del santo!

Sólo aplauden algunos NIÑOS, y por supuesto la TÍA SUSANA, eufórica. RAFAELITO, en la primera fila, inmutable y con expresión de malas pulgas.

### 32. CASA-CASTILLO. SALA-ESTUDIO. INT. ATARDECER

El MAGO hace aparecer unas palomas; los NIÑOS aplauden...El MAGO atraviesa a su ASISTENTE con espadas dentro de una caja y ésta sale ilesa; todos abren la boca alucinados...

### 33. CASA-CASTILLO. SALA-ESTUDIO. INT. NOCHE

El MAGO está de pie delante del público. Los NIÑOS, a la expectativa de lo que va a hacer.

MAGO  
Averaveraver, niños...¿quién de ustedes  
sabe hacer algún truquito?

Silencio total. Los NIÑOS se miran unos a otros. De pronto se escucha la voz de JULIUS, al fondo.

OFF JULIUS  
Yo sé hacer un truco.

Todos miran a JULIUS, quien se pone de pie, con las manos pegadas al cuerpo.

MAGO  
¡Averaveraveraver! ¿Cómo te llamas,  
hijito?

JULIUS  
Julius.

Todos los NIÑOS se ríen. JULIUS se dirige al escenario, muy serio y tieso.

MAGO  
¡Fantástico! ¡Maravilloso! ¡Extraordinario!  
¡Julius, bajo mi dirección, les va a hacer el  
más fabuloso truco de todos los tiempos!

JULIUS lo mira un poco molesto.

JULIUS  
No. *Yo* sé hacer un truco. Y tiene que venir  
Rafaelito a ayudarme.

El MAGO se pone un poco nervioso, mira hacia los dueños de casa, le sonrío a JULIUS.

MAGO

¡Muy bien! ¡Julius solicita la ayuda de Raaaafaeliiiito, el dueño del santo! ¡Que suba al escenario!

RAFAELITO sube de muy mala gana y mira a JULIUS con odio. Todos los NIÑOS, boquiabiertos. JULIUS se saca una piedrita y un cenicero del bolsillo y los coloca sobre la mesa. Le explica el truco a su primo.

JULIUS

Pongo la piedrita y la tapo con el cenicero. Entonces digo las palabras mágicas y saco la piedrita sin tocar el cenicero...¡Abracadabra!

RAFAELITO mira a JULIUS, socarrón.

RAFAELITO

¿Y ahora?

JULIUS

Y ahora voy a sacar la piedrita sin tocar el cenicero.

RAFAELITO

¿Cómo?

JULIUS

Mira, para que veas.

RAFAELITO, ansioso, levanta el cenicero y comprueba que la piedra sigue ahí abajo y en ese momento, la manito de JULIUS, temblorosa, retira la piedrita.

JULIUS

Ya ves, no he tocado el cenicero.

Todos tardan en reaccionar, pero cuando lo hacen, empiezan a matarse de la risa, burlándose de la ingenuidad de RAFAELITO, que se infla de cólera mirando cómo todos los NIÑOS se ríen de él. CINTHIA y VILMA sonrían aliviadas; el MAGO, incomodísimo. RAFAELITO mira a JULIUS con odio infinito.

RAFAELITO

¡Pero tú no tienes casa en Ancón!

RAFAELITO sale entonces corriendo del salón-estudio, dejando a JULIUS solo en el escenario. CINTHIA empieza a toser estrepitosamente mientras los otros NIÑOS se siguen riendo de RAFAELITO, y JULIUS, desde el escenario, mira a su hermana.

#### 34. CASA-CASTILLO. JARDÍN/ PUERTA PRINCIPAL. EXT. NOCHE

Los NIÑOS están a la espera de que sus MADRES y CHOFERES vengan a recogerlos. Los CHOFERES esperan al lado de los carros de lujo en la puerta de la casa. Los NIÑOS juegan por el jardín. SUSAN conversa con alguien a lo lejos, mientras VILMA juega con JULIUS y CINTHIA. Muy cerca de ellos, RAFAELITO empieza a jugar con otros niños a “perros y amos”. JULIUS y CINTHIA dejan de jugar con VILMA y miran a su primo y a los otros en silencio. RAFAELITO los ve y muy matoncito se acerca donde ellos.

RAFAELITO

¿Por qué no juegan, en vez de estar mirando?

CINTHIA

Sólo jugamos si yo soy el perro de Julius, si no, no.

RAFAELITO los mira socarrón y les hace un gesto con la cabeza, como para que se unan al juego. CINTHIA se tira al suelo imitando a un “perro”, y JULIUS la coge cuidadosamente de la ropa, como si fuera su “amo”. VILMA los mira preocupada.

VILMA

Cintita, no te agites, acuérdate de tu tos.

CINTHIA empieza a ladrar, imitando lo que hacen los otros niños, mientras JULIUS la sigue y se encuentra con la mirada de odio de su primo a cada momento, que es el “amo” de otro niño, a quien trata muy mal. De pronto, CINTHIA se queda quieta. Empieza a toser mucho y un hilo de sangre le sale por la boca y empieza a correr por su cuello, sus brazos, y es entonces que JULIUS se da cuenta de lo que está pasando. Los otros niños, al darse cuenta, interrumpen el juego.

JULIUS

¡Vilma, Vilma, a Cinthia le pasa algo, tiene sangre, tiene sangre!

CINTHIA, muy pálida, y con la ropa manchada de sangre, se sienta sobre la hierba. VILMA se acerca corriendo, y a lo lejos, SUSAN ve lo que está pasando y empieza a ir hacia donde está su hija.

### 35. CARRO. INT. NOCHE

En el Mercedes Benz van CARLOS, manejando, y atrás, VILMA, SUSAN, JULIUS y CINTHIA. Van en silencio, mientras CINTHIA tose en brazos de su mamá, que la lleva envuelta en su abrigo. VILMA, al lado, le limpia la carita con un pañuelo. Todos muestran preocupación y tristeza, JULIUS sobre todo, a quien CINTHIA, a pesar de su debilidad, le sonríe.

### 36. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

JULIUS está en su cama, con la luz apagada, pero despierto. La puerta está un poco abierta y entra el halo de luz del pasadizo, y se escuchan a lo lejos, pasos de gente, la tos de CINTHIA, la llegada del MÉDICO, el movimiento de la SERVIDUMBRE, voces en susurros.

OFF MÉDICO

¿Dónde está la niña?

OFF CELSO

Es por aquí, doctor.

OFF BOBBY

¿Pero qué es lo que tiene?

OFF SUSAN

Vayan a dormir, por favor.

OFF SANTIAGO

Mamá, ¿pero por qué sangraba?

OFF VILMA

Niño Santiago, hágale caso a su mamá.

JULIUS, se pone a rezar en silencio, con las manitas en posición para ello por encima de las sábanas, y cierra los ojos.



### 37. CASA-PALACIO. HALL DE ENTRADA. INT. DÍA

JULIUS, BOBBY, SANTIAGO y toda la SERVIDUMBRE, están esperando al lado de la puerta principal. ARMINDA, la anciana lavandera, se persigna. Hay varias maletas en el suelo. Se escuchan unos pasos y luego aparecen en el hall SUSAN, con lentes oscuros, muy seria, y detrás de ella, CINTHIA, abrigadísima y muy demacrada, de la mano de VILMA. JULIUS se acerca donde su hermana y le da la manito. CINTHIA le sonrío y le habla al oído, en susurros. Lleva la “bolita de nieve” en la otra mano y se la da a JULIUS.

CINTHIA

Cuando regrese de esa clínica ya te habrás cansado de jugar en la carroza, ¿no?. Mira, te la doy hasta que regrese, para que pienses en mí.

JULIUS recibe el regalo sonriente, y CINTHIA entonces le hace cosquillas a su hermano, y éste empieza a reírse. De pronto entra CARLOS por la puerta principal.

CARLOS

Señora, el señor, eh...Juan Lucas, ya está esperando afuera.

SUSAN

Gracias, Carlos. Lleve todo esto, por favor.

CARLOS procede a llevar las maletas. BOBBY y SANTIAGO intercambian miradas al escuchar la mención de ese hombre que no conocen. CINTHIA, de la mano de JULIUS y VILMA, sale de la casa, detrás de su mamá y CARLOS. BOBBY y SANTIAGO son los últimos. La servidumbre, con rostro compungido, los ve salir.

### 38. AEROPUERTO JORGE CHÁVEZ. EXT. DÍA

Llegan al aeropuerto. CARLOS se baja rápido, le abre la puerta a la familia y luego saca el equipaje de la maleta. JUAN LUCAS, altivo y elegante, se baja de un Jaguar que viene atrás, y camina hacia la familia. Una vez cerca, se quita los lentes oscuros. CARLOS lo mira, incómodo. VILMA, también incómoda ante su presencia, coge a los niños de la mano, mientras estos lo miran sin mucho interés, y CINTHIA empieza a toser. SUSAN se acerca donde JUAN LUCAS, y él la toma del brazo. Todos van detrás de SUSAN y JUAN LUCAS, quienes los guían hacia el interior del aeropuerto. BOBBY y SANTIAGO se muestran indignados, sobre todo SANTIAGO, que por lo bajo, da su opinión acerca de JUAN LUCAS.

SANTIAGO

Vaya imbécil.

### 39. AEROPUERTO JORGE CHÁVEZ. CAFETERÍA. INT. DÍA

Todos están sentados en silencio a una mesa de la cafetería. BOBBY y SANTIAGO mirando a JUAN LUCAS con odio, SUSAN, con rostro preocupado, y los niños, un poco ajenos a todo. VILMA está mientras parada cerca de la puerta, tímida, esperando. CINTHIA y JULIUS la saludan desde la mesa y ella responde agitando la mano. JUAN LUCAS, con un chasquido de dedos, ordena venir al MOZO, que se acerca sumiso.

JUAN LUCAS

Tráenos tres coca-colas y tres whiskies.

SUSAN

Darling, Cinthia no puede tomar nada frío y sólo somos dos los que vamos a tomar whisky.

JUAN LUCAS

No, somos tres, que este muchacho ya está en edad de tomarse un whisky.

JUAN LUCAS mira a SANTIAGO al decir esto, y éste le quita la mirada, con mala cara. El MOZO llega con los vasos y las copas y las sirve. Le entrega la cuenta a JUAN LUCAS y éste saca un billete.

JUAN LUCAS

Quédate con el vuelto.

El MOZO agradece con la cabeza, y SANTIAGO se levanta de pronto, con gesto agresivo, dejando la copa de whisky en la mesa, y se va solo, hacia la barra, dándoles la espalda a todos.

SANTIAGO

¡Mis copas me las pago yo!

JULIUS y CINTHIA miran a su hermano sin entender nada y empiezan a jugar con la coca-cola, soplando dentro del vaso. Los dos ríen y CINTHIA empieza a toser. Por los altavoces llaman a los pasajeros.

ALTAVOCES

Los pasajeros del vuelo con destino a Boston, por favor embarquen...

SUSAN  
Darling, ¡nuestro vuelo!

Todos se levantan, VILMA entonces se acerca a la mesa, le cierra el abrigo a CINTHIA y le acomoda su gorro y bufanda, con mucho cariño. SUSAN, nerviosa, trata de acercarse donde SANTIAGO, pero JUAN LUCAS se lo impide.

JUAN LUCAS  
Déjalo, Susan, que prefiere estar solo.

Todos salen de la cafetería y SANTIAGO se queda en la barra, sin despedirse de nadie.

#### 40. AEROPUERTO JORGE CHÁVEZ. ENTRADA SALA DE EMBARQUE. INT. DÍA

Todos (menos SANTIAGO) se despiden de SUSAN y CINTHIA, quien se queda un largo rato abrazada de su hermanito. Finalmente, JUAN LUCAS se acerca donde SUSAN y la besa.

JUAN LUCAS  
Tú no te preocupes, linda, si te demoras  
mucho ya iré yo a Estados Unidos.

SUSAN  
Gracias, darling.

SUSAN y CINTHIA finalmente desaparecen por la puerta de la sala de embarque, mientras afuera todos agitan los brazos, despidiéndose. VILMA abraza a JULIUS, que está muy triste. Luego JULIUS, nervioso, hace el gesto de querer vomitar, y se agacha. Se escucha que vomita, mientras se ve a JUAN LUCAS a su lado, espantado, mirando hacia el niño que está vomitando aparentemente sobre su zapato. JULIUS levanta la cabeza, un poco avergonzado, pero JUAN LUCAS sólo mira su zapato con suma preocupación.

#### 41. CASA-PALACIO. COCINA. INT. DÍA

Entra CARLOS, agitando una carta en la mano, mientras NILDA cocina y JULIUS y VILMA la acompañan.

CARLOS  
¡Carta de Estados Unidos!

Todos felices, sobre todo JULIUS, que corre hacia CARLOS y éste le da la carta.

JULIUS  
¡Carta de Cinthia, Vilma, carta de Cinthia!

42. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. DÍA

JULIUS está colocando una enorme foto de CINTHIA en un marco, con la ayuda de VILMA, y la pone luego en su mesita de noche.

VOZ OVER CINTHIA  
“Querido Julius: ¿Cómo estás? ¿Me  
extrañas? Yo te extraño mucho. Mamita y  
yo siempre pensamos en ti...”

43. CASA-PALACIO. ESTUDIO. INT. DÍA

JULIUS está recibiendo clases de la SEÑORITA JULIA, una mujer con “bigote” y de aspecto estirado. JULIUS hace algo mal y ésta lo pellizca.

VOZ OVER CINTHIA  
“...Dice que ya deberías estar en el colegio,  
que estás muy atrasado en todo y por eso la  
señorita Julia va a ir a darte clases a la  
casa...”

44. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

JULIUS lee un “Tom Sawyer” ilustrado con VILMA, sentados en el gras. VILMA tiene más dificultades que él para leer.

VOZ OVER CINTHIA  
“...Yo le he dicho que tú ya sabes leer  
bastante porque yo te he enseñado, pero no  
me cree y dice que te la pasas todo el  
tiempo jugando...”

45. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

VILMA acuesta a JULIUS, y le da un beso cariñoso en la frente. Apaga la luz y se retira. Una vez solo, JULIUS prende la lámpara de su mesita de noche y mira unos segundos la foto de CINTHIA, sonriendo.

#### VOZ OVER CINTHIA

“...A mamita se le ve preocupada. La pobre está pálida y no se pinta nada...Ya sabes, pórtate bien, para que nada la moleste. Chau, Julius. Te adora y te quiere, Cinthia.”

JULIUS coge la “bolita”, que está sobre la mesita, y le da la vuelta. Luego, apaga la lámpara. En la oscuridad y en silencio, mira la “nieve” que cae lentamente y que brilla con la luz que proviene de la ventana. Empieza a sonar un teléfono. La “nieve” entonces deja de caer.

#### 46. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. AMANECER

El teléfono sigue sonando y JULIUS se despierta. Luego un llanto desgarrado lo hace sentarse en la cama, sobresaltado. Escucha voces incomprensibles fuera de su habitación, luego otra vez el teléfono, y alguien más que está llorando. Es entonces que VILMA abre la puerta de su habitación, con el rostro hinchado y embarrado de lágrimas y lo abraza con mucha fuerza, acariciando su cabecita. JULIUS, comprendiendo lo que ha pasado, abraza a VILMA, desolado. Por encima del hombro de VILMA, JULIUS ve la foto de su hermana en su mesita de noche, en la que sale muy sonriente.

#### 47. CARRO/ CALLES DE LIMA. INT./ Ref. EXT. DÍA

En el Mercedes que sigue al coche funerario, van CARLOS, manejando, BOBBY, SANTIAGO, y JULIUS, abrazado de VILMA y llorando en silencio. JULIUS mira por la ventana las calles de Lima por las que van pasando. El aspecto de Lima va cambiando: conforme más cerca están del cementerio, todo es cada vez más feo y más sucio. JULIUS empieza a mirar todo como si fuera la primera vez que sale a la calle, con la nariz pegada a la ventana.

#### 48. CEMENTERIO. EXT. DÍA

JULIUS, de la mano de VILMA y sin llorar, escucha a lo lejos las palabras de un SACERDOTE, palabras que se hacen incomprensibles y se convierten en un murmullo, mientras un ataúd blanco es puesto dentro del mausoleo de la familia. JULIUS, como si estuviera en un sueño, completamente ensimismado, observa a todos los presentes: ve a VILMA, que llora a su lado; ve a su mamá llorar en brazos de JUAN LUCAS; ve a sus hermanos abrazar a su mamá; a otras personas, todas cabizbajas...

#### 49. PLAYA. EXT. DÍA

JULIUS está de pie, solo, con la misma ropa del entierro, en una playa de arena muy grande. Se le ve muy chiquito en medio de este paisaje. El mar es muy manso, se escucha el romper

de las pequeñas olas sobre la orilla y el silbido del viento, que agita el pelo del niño. JULIUS grita entonces a todo pulmón.

JULIUS  
¡¡Cinthiaaaa!!

Nadie le responde. JULIUS se queda mirando el mar, cabizbajo y en silencio.

## FUNDE A NEGRO

### SOBRE NEGRO

Sobre negro y con letras blancas se lee lo siguiente:

## II

*“Lo que Juanito no aprende, no lo sabrá nunca Juan.”*

Refrán alemán

### 50. COLEGIO. CANCHA DE FÚTBOL. EXT. DÍA

Varios NIÑOS, de unos ocho años, juegan al fútbol en una cancha, vestidos con el uniforme del colegio. Atrás se ven grandes instalaciones. Se hacen pases y gritan, mientras a un costado de la cancha está un hombre mestizo, MORALES, con ropa de deporte, un silbato colgado del cuello y un trapo colgado del hombro, que les da instrucciones a los niños mientras juegan. Uno de los arqueros es un niño gordito, MARTINTO, al cual le meten un gol, y el otro un niño flaco, ARENAS, que tapa mejor. JULIUS, ya de ocho años también, juega en el equipo de MARTINTO, y se lamenta de estar perdiendo el partido, al igual que los otros niños.

### VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Tres años después de la muerte de Cinthia, yo me había convertido en aquel niño, ése que está metiendo un gol...”

JULIUS mete un gol, y todos lo celebran.

NIÑOS

¡Goooooooooo!

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“...pero no se dejen engañar, yo no era un niño popular que metía goles todo el tiempo.”

Un NIÑO muy rubio, KING, coge la pelota con la mano y corre hacia el arco, y todos los otros NIÑOS se agarran la cabeza desesperados. MORALES toca el silbato.

MORALES

¡King, esto no es fútbol americano! ¡Este gringuito! ¡A ver, penal!

KING se queda un poco avergonzado por el error, y todos los otros NIÑOS se quejan. Otro niño, ARZUBIAGA, se dispone a cobrar el penal, frente a ARENAS. Mete el gol y todos los NIÑOS de su equipo lo celebran gritando y saltando, lanzándose encima de él. Hay uno, SILVA, de grandes ojos verdes, que lo mira con odio desde lejos.

NIÑOS

¡Golazo! ¡Arzu! ¡Arzu! ¡Arzu!

Se reanuda el partido y SILVA intenta marcar a ARZUBIAGA y lo consigue, pateándolo y dejándolo tirado en el gras, retorciéndose de dolor. SILVA sonríe entre dientes y el resto de niños se agolpan alrededor del pobre ARZUBIAGA. MORALES toca el silbato y viene a ver lo que ha pasado. MARTINTO, al otro lado de la cancha, no se entera de nada, y empieza a correr, todo gordito, hacia donde están todos.

JULIUS

¡Apura, Martinto, lo han fauleado bien feo a Arzu!

MORALES ayuda a ARZUBIAGA a levantarse, con todos los niños agolpados alrededor, con rostro preocupado. Luego le limpia la cara con el trapo que llevaba en el hombro. SILVA, lejos del resto, juega con el balón, despreocupado.

MORALES

¡A ver, Silva, más cuidado al jugar! ¡Esto es un partido amistoso, no un campeonato!

SILVA ni mira a MORALES mientras le llaman la atención, y sigue jugando con la pelota. Todos los niños miran a SILVA con hartazgo y reprobación y ven entristecidos cómo MORALES se lleva a ARZUBIAGA cojeando. Aparece una monja bastante fea, LA ZANAHORIA, con la cara muy roja y expresión de enojo, haciendo sonar una campanita. Habla mal el español, con acento de inglés americano.

LA ZANAHORIA

¡Fin del recreo, niños! Oh, God, what happened with that poor boy!  
¡Morales, qué ha pasadou!

MORALES

Ya ve usted, hermana, cosas del fútbol...Nada grave...

LA ZANAHORIA

¡Pues voy quitar balón y voy darlou niños pobres! And all of you, go to your class right now!

LA ZANAHORIA se mete a la cancha y le quita la pelota a SILVA, mira a todos los niños enojada, y estos empiezan a correr hacia las instalaciones del colegio. LA ZANAHORIA sale de la cancha con el balón bajo el brazo, muy decidida.

VOZ OVER JULIUS ADULTO

“La Zanahoria. Qué fea era. Siempre nos amenazaba con quitarnos el balón para dárselo a los niños pobres, y ése fue el día que al fin lo cumplió, aunque nadie sabía quiénes eran esos niños, ni cómo eran, ni dónde estaban...”

## 51. CASA-PALACIO. COMEDOR PRINCIPAL. INT. NOCHE

El comedor ha cambiado, es ahora más moderno. JUAN LUCAS está sentado a la cabeza de la mesa. A su lado, SUSAN. Los dos están vestidos como para salir. También están BOBBY, SANTIAGO, ya mayores, quienes ríen felices con JUAN LUCAS y SUSAN, mientras JULIUS, de ocho años, ocupando el sitio que antes fue de CINTHIA, está callado mirando su plato. Entran CELSO y DANIEL con las bandejas y sirven la comida muy serios, pero cuando llegan donde JULIUS sonrían, y el niño les responde haciendo lo mismo. Luego, los mayordomos se retiran y la familia empieza a comer.



SUSAN

Julius, darling, ¿te gusta comer aquí con nosotros, no?

JULIUS, que estaba ensimismado, de pronto reacciona.

JULIUS

¿Mmm?

SANTIAGO

Este enano, como siempre, en la luna.

JUAN LUCAS

¡Mucha ama, mucho mayordomo, mucha monja! ¡Susan, tu hijo va a salir maricón si es que sigue así! ¡Aunque sea ya lo sacaste de Chololandia!

SANTIAGO y BOBBY ríen. JULIUS mira a JUAN LUCAS y a sus hermanos con reprobación. Empieza, molesto, a cortar un filete, mirando de reojo a JUAN LUCAS, calculando la distancia que los separa y apuntando hacia él, muy concentrado, mientras se escucha a lo lejos el murmullo ininteligible de la conversación y las risas de la gente en la mesa. JULIUS tiene a JUAN LUCAS en la mira, y es entonces que la carne sale volando y va a dar donde JUAN LUCAS, quien se mancha la ropa. JUAN LUCAS mira a JULIUS con odio y éste, por lo bajo, sonríe satisfecho.

## 52. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

VILMA le prepara la cama a JULIUS. Éste entra a la habitación, en pijama. Coge de su mesita un avioncito y empieza a jugar con él, haciendo que vuela, corriendo por toda la habitación.

VILMA

Y, Julito, ¿qué tal tu primer día en el comedor principal?

JULIUS

Baah.

VILMA

Pero Julito, ya estás grande, tienes que comer con tu familia, acostumbrarte a tu nuevo papá.

JULIUS no contesta y aterriza con su avioncito en la cama. VILMA lo tapa.

VILMA

Bueno, ya verás que con el tiempo te olvidarás de tu comedor. Que duermas bien, hijito. Hasta mañana...Hasta mañana, Cintita.

VILMA toca la foto de CINTHIA en la mesita de noche y se persigna, con rostro entristecido. JULIUS también mira la foto, triste.

JULIUS

Yo apago la luz, Vilma.

VILMA le sonrío, le da un besito cariñoso en la frente y sale. JULIUS coge la foto, la mira y la pone bajo su almohada. Cuando está a punto de apagar la luz, escucha murmullos al otro lado de la puerta, en el pasadizo.

OFF SANTIAGO

No te hagas de rogar, Vilma...

OFF VILMA

Niño, suélteme, por favor, suélteme...

Se escucha un forcejeo y luego unos pasos que se alejan.

OFF SANTIAGO

Chola de mierda.

Se escuchan otros pasos que se alejan brevemente, una puerta que se abre y un portazo. JULIUS, con rostro confundido, se queda con la luz prendida, echado en su cama mirando al techo.

53. CARRO/ CALLES SAN ISIDRO-MIRAFLORES/ MALECÓN DE MIRAFLORES.  
INT./ Ref.EXT. DÍA

CARLOS, SANTIAGO, BOBBY, JULIUS y VILMA van en una camioneta Mercury roja. Los tres chicos llevan el uniforme del colegio Santa María. VILMA, JULIUS y BOBBY van atrás. CARLOS, con expresión de hartazgo, arranca la camioneta, mientras JULIUS y VILMA muestran incomodidad, y SANTIAGO y BOBBY ríen burlones. Una vez que han dado la vuelta en la esquina, SANTIAGO se dirige hacia CARLOS, prepotente.

SANTIAGO

¡A ver, para aquí!

CARLOS para, se baja de la camioneta y se va a la parte de atrás, con JULIUS y VILMA, enojado. SANTIAGO entonces se pone en el asiento del conductor, y BOBBY se pasa adelante con él. Al pasar de un asiento al otro, SANTIAGO intimida a VILMA mirándole las piernas. Ésta, incómoda, tira de su uniforme, tapándose mejor las rodillas. SANTIAGO maneja como un loco, sin frenar en las curvas. JULIUS y VILMA están muy asustados y CARLOS, indignado.

SANTIAGO

¡Uuuuuuuuh! ¡Miren la curva que doy!

CARLOS

¡Ya me cansé de esto, niño Santiago! ¡Le voy a decir a su mamá lo que hace todas las mañanas!

SANTIAGO

¡Uuuuy, qué miedo! ¡Pero si tengo el permiso de Juan Lucas, o sea que calla, zambo de mierda! ¡No me faltes el respeto!

BOBBY le celebra todo a su hermano y JULIUS los mira molesto. CARLOS mira a VILMA, sin saber qué hacer. En eso, SANTIAGO da otra curva y pierde el control del carro, justo en el malecón de Miraflores.

BOBBY

¡Carajo, Santiago, cuidado!

La camioneta se empotra contra un farol, muy cerca del acantilado. No les sucede nada, pero la camioneta está completamente destrozada por delante. Todos tardan en reaccionar, pero cuando se dan cuenta de que están ilesos, BOBBY y SANTIAGO se echan a reír.

BOBBY

Concha tu madre...casi nos matas, idiota.

SANTIAGO mira atrás, burlón, y ve a JULIUS abrazado de VILMA, los dos muy asustados. CARLOS, indignadísimo.

SANTIAGO

Enano, ¿estás bien, no? Qué suerte, tienes a Vilma que te consuela...

JULIUS mira a su hermano con odio, luego le quita la mirada y se pone a ver el mar por la ventana, ignorándolo. Se escuchan las olas rompiendo con fuerza, a lo lejos.

54. CASA-PALACIO. PUERTA PRINCIPAL -CALLE/ BUS ESCOLAR/ CALLES.  
EXT./INT. Ref.EXT. DÍA

JULIUS está en la puerta de la casa, acompañado de VILMA, con su uniforme y maletita del colegio. Llega un bus enorme, con niños dentro. Lleva el nombre “Colegio Inmaculado Corazón” en los costados. JULIUS se despide de VILMA, sonriente, y sube al bus. Es recibido por un chofer negro muy viejo, GUMERSINDO QUIÑONES, de rostro amable. JULIUS mira hacia el fondo del bus y ve que está casi lleno. Entonces se sienta en un asiento que queda libre en la primera fila. Hay mucha bulla, los niños conversan y juegan en sus asientos. GUMERSINDO conversa con JULIUS mientras maneja.

GUMERSINDO

Buenas, hijito. Primera vez que te veo por acá...

JULIUS

Sí...es que se chocó mi camioneta.

GUMERSINDO

Ah, qué pena.

JULIUS observa las manos de GUMERSINDO, muy grandes y con las palmas blancas, sus canas, sus arrugas en el rostro.

GUMERSINDO

¿No tienes hermanos, hijito?

JULIUS

Sí, tengo dos, pero a ellos los va a llevar Carlos, el chofer...Y tengo una hermana... pero ella ya no va al colegio...

GUMERSINDO asiente con rostro sonriente. Habla con la cadencia de una persona anciana.

GUMERSINDO

Ah, ya es mayor...

## 55. COLEGIO. AULA. INT. DÍA

MARY TRINITY, una monja muy joven y bonita, está cuidando un examen. Los NIÑOS no se concentran por mirarla, y uno que otro la llama para pedirle alguna aclaración, pero ni la escuchan, sólo le miran la cara, y cuando ésta se va, suspiran.

NIÑO

Sister Mary Trinity, can you help me,  
please?

MARY TRINITY

Oh, yes, of course.

JULIUS está sentado en una de las primeras filas al lado de MARTINTO, que al parecer no entiende nada y le pide a JULIUS con un gesto que gire su examen para copiarse. JULIUS lo gira y MARTINTO empieza a copiarlo todo. En eso entra en la clase una monja ya mayor, muy gordita, la MADRE SUPERIORA, acompañada de LA ZANAHORIA. Habla muy mal el español, también con acento de inglés americano.

MADRE SUPERIORA

Buenous días, niños. Lamentou interrumpir el examen, sólo quería decirles que mañana será la colecta anual para las misiones. Deben traer muchou dinerou de sus casas, porque habrá un premiou para la clase que dé más. Sorry Mary Trinity, you can go on with your exam. Thank you very much.

En el momento que la MADRE SUPERIORA y LA ZANAHORIA están saliendo del aula, un pequeño “proyectil” de papel va a dar a la cabeza de LA ZANAHORIA, quien siente que le cae algo, pero no sabe qué es y da unos manotazos en el aire, pensando que es algún insecto volador.

LA ZANAHORIA

This country is full of insects!

Los niños se ríen por lo bajo y entonces la monja los mira con recelo y ve el papelito en el suelo. La MADRE SUPERIORA le hace un gesto para abandonar de una vez el aula y LA ZANAHORIA sale detrás de ella, mirando a los niños y agitando el índice amenazadoramente, como dando a entender que ya saldará las cuentas luego. Los niños se miran, divertidos, inquietos y desordenados.

MARY TRINITY

Boys, keep silence, please!

Los niños retoman el desarrollo de su examen, MARTINTO se sigue copiando de JULIUS, y sólo hay un niño, CANO, flaco y despeinado, que con rostro preocupado se queda mirando por la ventana.

56. CASA-PALACIO. COMEDOR PRINCIPAL. INT. NOCHE

Toda la familia está sentada a la mesa. JULIUS come con la cabeza un poco enterrada en su plato, con rostro aburrido.

SUSAN

Julius, darling, ¿qué tal el bus del colegio?

JULIUS reacciona y sonríe.

JULIUS

¡Muy bien!...el chofer se llama Gumersindo Quiñones y tiene unas manos enooormes y...

SANTIAGO

Ah, el negro ése.

BOBBY

Ya lo tendrían que jubilar, ¿no? Va a diez por hora.

SANTIAGO

Bueno, para el enano está bien, que es un poco mariquita.

SUSAN

Santiago, por favor.

JUAN LUCAS

¿Así que un negro te lleva ahora al colegio, no? Te voy a contar un chiste, Julius.

JULIUS, incómodo, ante la perspectiva del chiste.

SUSAN

Darling, ya sabes cómo anda tu tío Juan Lucas, siempre bromeando. Ese señor es muy atento, que yo lo conozco de cuando trabajaba para los Quiñones.

JUAN LUCAS

Bueno, Julius, ¿quieres que te cuente el chiste, sí o no?

SUSAN

Darling...

JULIUS se queda mirando su plato con cansancio mientras JUAN LUCAS dice el chiste.

JUAN LUCAS

Una señora le está acariciando la cabeza a un negrito. Negrito lindo, negrito lindo, le decía, ¿y sabes qué le contestó el negrito? De chiquito negrito lindo, pero de grande ¡negro de mierda!

SANTIAGO y BOBBY se ríen con JUAN LUCAS y éste toma un sorbo de su copa de vino, satisfecho. SUSAN, un poco molesta, mira a JULIUS, que los ignora del todo.

SUSAN

No le hagas caso, darling.

#### 57. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

Unas manitos abren con una llave una alcancía de metal del Pato Donald. JULIUS está sentado sobre su cama, abriendo la alcancía y sacando varios billetes. VILMA está con él, acomodando la almohada.

VILMA

¿Para las misiones, Julito?

JULIUS

Sí, además van a dar un premio a la clase que dé más plata.

VILMA

Ah, muy bien...¡Bueno, hijito, a acostarse!

JULIUS cierra la alcancía y VILMA la pone en su sitio, en una repisa. JULIUS pone los billetes sobre la mesita de noche, y guarda la llave en un cajón de la misma, dentro de una cajita llena de canicas y demás tesoros infantiles. En el cajón se puede ver también la “bolita de nieve”, ahora tirada como un juguete en desuso, entre otros más. JULIUS se mete a la cama y mientras VILMA lo tapa, se escucha la voz de Santiago afuera, en susurros.

OFF SANTIAGO

Vilma, ¿estás ahí?

VILMA, nerviosa, se queda tiesa sin moverse y no contesta. JULIUS la mira asustado y permanece en silencio también. VILMA apaga la luz, respirando agitadamente. Luego se escuchan unos pasos alejarse y un portazo, y VILMA prende la luz nuevamente, con rostro asustado. Finge normalidad y le da un besito en la frente a JULIUS, quien la mira sin saber qué decir. Con la voz entrecortada se despide de él.

VILMA

Hasta mañana...mi niño.

VILMA apaga la luz y sale de la habitación. En la oscuridad, JULIUS escucha sus pasos alejarse y permanece con rostro confundido, con los ojos abiertos. Escucha luego una puerta que se abre y los pasos de alguien que se aleja en la misma dirección que VILMA.

#### 58. CASA-PALACIO. HALL DE ENTRADA. INT. DÍA

VILMA está acomodándole el cuello almidonado del uniforme a JULIUS, que está de pie, con su maletita, al lado de la puerta. VILMA no lo mira a los ojos y sus manos tiemblan nerviosas. De pronto JULIUS ve que una lágrima corre por sus mejillas.

JULIUS

Vilma, estás llorando...

VILMA

Ay, qué tonta soy, ¿no? Es que estuve escuchando una historia muy triste en la radio...y mira, hasta me han dado ganas de llorar...no me hagas caso.

JULIUS la mira preocupado. En eso entran BOBBY y SANTIAGO, con sus uniformes escolares y sus maletas, y pasan al lado de ellos. SANTIAGO mira a VILMA y no a JULIUS.



BOBBY

Chau, Orejitas.

SANTIAGO

Vilma...hola...

SANTIAGO sonríe socarrón y sale detrás de BOBBY. VILMA sigue arreglándole el cuello de la camisa a JULIUS, mecánicamente, muy nerviosa. JULIUS la mira con tristeza aunque sin comprender, en silencio.

### 59. COLEGIO. AULA. INT. DÍA

Todos los NIÑOS están gritando, emocionados, mientras la MADRE SUPERIORA, con MARY TRINITY y LA ZANAHORIA de ayudantes, están recolectando el dinero en unas cajitas. La MADRE SUPERIORA se dirige a uno de los niños en la última fila.

MADRE SUPERIORA

Es su turnou.

El NIÑO entonces se levanta y pone unos billetes en una de las cajitas. LA ZANAHORIA los cuenta y MARY TRINITY va apuntando en la pizarra cuánto han recolectado hasta el momento.

MADRE SUPERIORA

 Muy bien!  Esta clase es muy generousa!  
 Queda alguien más?

Todos los niños empiezan a mirarse, y SILVA se da cuenta de que el asiento de CANO está vacío.

SILVA

 Falta Cano!

Hay un revuelo general en la clase.

MADRE SUPERIORA

 Siento muchou que el se our Canou no haya podidou venir y ayudar a lous ni ous pobres!  Si no están todous no pueden ganar!  Muchas gracias!

LA ZANAHORIA se lleva las cajitas bajo el brazo, muy decidida, y sale del aula rápidamente, detrás de la MADRE SUPERIORA, ante la consternación de todos los niños, que maldicen con todo tipo de gestos a CANO. SILVA murmura algo que sólo pueden escuchar los que están cerca de él, entre los cuales está JULIUS.

SILVA

Ya verá Cano el lunes...seguro que no tiene plata, ¡y encima tiene caspa!

#### 60. BUS ESCOLAR. INT. DÍA

JULIUS, sentado en la primera fila del bus, conversa con GUMERSINDO. Atrás, los niños van jugando en sus asientos, haciendo mucha bulla.

JULIUS

Gumersindo...mi mami dice que te conoce, porque trabajabas para la familia Quiñones...

GUMERSINDO

Ah, claro...seguro que tu mami era amiga de una de las niñas. Mis antepasados fueron esclavos de esa familia, hijito, y yo seguí trabajando para ellos, como chofer. Pero ya ahora estoy mayor y prefiero trabajar con las madrecitas, porque sólo hago dos viajes al día y me pagan lo mismo...Ya estoy un poco viejo...

GUMERSINDO se queda mirando un poco a la nada en un semáforo y JULIUS lo observa desde su asiento. Un NIÑO se asoma por detrás, como para jugar con JULIUS, y éste reacciona y se arrodilla sobre su asiento mirando hacia atrás, como para jugar con él.

#### 61. CASA-PALACIO. PASADIZOS/ SALONES. INT/ EXT. DÍA

JULIUS camina por su casa, recién llegado del colegio, y ve que hay gran movimiento. Están CELSO y DANIEL limpiando los muebles, las arañas, etc., ARMINDA camina apurada delante de JULIUS cargando unos manteles, por las ventanas de los salones se ve a unos HOMBRES colocando un toldo en la terraza al lado de la piscina, mientras otros ponen luces. JULIUS se pasea entre todos estos preparativos, cargando aún su maletita del colegio.

62. CASA-PALACIO. PASADIZO/ PUERTA COCINA. INT. DÍA

JULIUS camina con su maletita por un pasadizo que da a la cocina. Escucha unos murmullos de voces y empieza a caminar más lento. La puerta de la cocina está entreabierta, y en vez de entrar se queda en el pasadizo escuchando la conversación entre NILDA y VILMA.

OFF NILDA

Si no se lo dices tú a la señora, se lo voy a decir yo, Vilma, no puedes seguir así.

63. COCINA. INT. DÍA

NILDA y VILMA están sentadas a la mesa de la cocina. VILMA coge un pañuelo de su bolsillo, y habla con la voz entrecortada porque está llorando.

VILMA

No me van a creer, Nilda, seguro que no me creen, ¿y si me botan? ¿Qué sería de Julito? ¡Además, yo no puedo vivir sin él!

NILDA

¿Y vas a dejar que esto empeore? Y a ver si dejas de llorar, que seguro que ahorita llega el niño.

64. PASADIZO/ PUERTA COCINA. INT. DÍA

Se escucha que VILMA se suena, mientras se ve a JULIUS parado, tieso, en el pasadizo.

65. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT./ Ref. EXT. ATARDECER

VILMA peina a JULIUS frente al espejo del ropero. JULIUS, impecablemente vestido, mira a VILMA en el reflejo del mismo, quien sigue con rostro triste fingiendo normalidad y buenos ánimos.

VILMA

¡Qué buenmozo estás quedando, hijito!

JULIUS

¿Y por qué están haciendo una fiesta? ¿Tú sabes?

VILMA

Yo de esas cosas no sé, Julito, pero algo escuchó Carlos en el carro el otro día. Creo que el señor Juan Lucas va a vender unas minas a unos gringos que vienen de Estados Unidos.

JULIUS

¿Te he contado que en mi clase hay un gringo? ¡Se llama King y no habla ni papa de castellano y es bien sonso porque juega al fútbol con la mano, y creo que su papá hace algo con petróleo!

De pronto entra SUSAN a la habitación, con un vestido precioso. Modela delante de JULIUS y VILMA.

SUSAN

Julius, darling, ¿cómo la ves a mami? ¿No muy vieja todavía, verdad?

Los dos miran a SUSAN embelesados por su belleza.

VILMA

Señora, con mis mayores respetos, está usted muy hermosa, parece una reina.

JULIUS

¡Mami! ¿Es verdad que van a venir unos gringos a la fiesta?

SUSAN, con gesto melancólico, se sienta sobre la cama de JULIUS, cuidando de no arrugar su vestido.

SUSAN

Ay, sí, son unos señores que hacen negocios con tu tío Juan Lucas...son tan ordinarios, unos tejanos millonarios que sólo tienen petróleo. Qué diferencia de los ingleses que venían a las fiestas que daba tu abuelo cuando yo era chica, o incluso las que daba tu papá cuando recién nos casamos...esos sí que eran unos lords, unos caballeros. Pero

los tiempos cambian, darling, los tiempos cambian.

VILMA termina de peinar a JULIUS, y al verlo, SUSAN le extiende los brazos.

SUSAN

Ven aquí, Julius, que hace tiempo que no estamos un rato juntos. Has crecido tanto...

JULIUS camina hacia su mamá y se deja abrazar por ella. VILMA los observa de lejos, triste. Se acerca a la ventana y mira por ella, con preocupación, sin que JULIUS ni SUSAN se den cuenta.

#### 66. CASA-PALACIO. COCINA. INT. NOCHE

Hay gran movimiento en la cocina. CELSO y DANIEL están ajetreadísimos, preparando bandejas, mientras NILDA, despeinadísima, prepara comida sin descanso. JULIUS oletea por todas partes, levanta tapas, mira el contenido de los platos que se van sirviendo, y en un momento que NILDA no se da cuenta, le quita uno de los bocaditos que está preparando y se lo mete entero a la boca. Cuando NILDA voltea, ésta se da cuenta de que JULIUS le está robando la comida. CARLOS, que acaba de entrar, hace lo suyo por su lado y lo mira a JULIUS con actitud cómplice. Se escucha la música que proviene de la terraza.

NILDA

¡Julito! ¡No te comas lo que hago, pues, que así no voy a acabar nunca! ¡No puedo creerlo, también Carlos! ¡A ver, fuera de mi cocina los dos!

JULIUS y CARLOS salen de la cocina con la boca llena y la risa contenida. Se chocan en la puerta con unos MAYORDOMOS que no son de la casa, que vienen con unas bandejas llenas de vasos y copas vacías, y a los cuales CARLOS mira con desdén.

#### 67. CASA-PALACIO. TERRAZA. EXT. NOCHE

JULIUS se pasea por entre los INVITADOS, todos de gala, conversando animadamente, otros bailando. Se sienta aburrido en un banco. Luego observa a la gente, resoplando aburrido. SUSAN conversa en perfecto inglés británico con una mujer rubia, la ESPOSA DE LESTER LANG II, que habla con un marcado acento americano, aunque no se entienden bien las palabras por el ruido de la música (es "Moonlight Serenade" de Glenn Miller). Se unen a ellas JUAN LUCAS y un hombre rubio que grita mucho, LESTER LANG II, también con acento americano. SUSAN se da cuenta de que JULIUS está cerca de ellos con cara de aburrimiento. Los dos americanos miran a JULIUS con curiosidad.

SUSAN

¡Julius, darling, si ya estás con sueño vete a la cama! ¿Dónde está Vilma?

JULIUS

No sé...

SUSAN

Pues debería estar contigo... ¡Mira, Julius, te presento a Lester, amigo de tu tío Juan Lucas, y a su esposa, que acaban de llegar de Estados Unidos!

JULIUS

Hola...

LESTER sonrío al ver a JULIUS.

LESTER

Hi, Julius. ¿Tú saber cuántos fueroun las incas?

JULIUS

Catorce...

LESTER

¡Carhhambas! Fantastic! I don't know how many presidents there have been in the States! Must check my history!

El grupito y algunos que estaban cerca le celebran el chiste al americano. JULIUS no le ve mucho la gracia y pega un gran bostezo.

SUSAN

¡Ve a buscar a Vilma, darling, para que te acuestes!

JULIUS se va caminando soñoliento de la terraza.

68. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. NOCHE

JULIUS camina en la oscuridad de los jardines, iluminado solo por la luna. Se dirige hacia la sección servidumbre. Canturrea algo mientras camina y se escuchan sus pasos sobre el gras. A lo lejos, la música y el bullicio de la fiesta.

69. CASA-PALACIO. ALA SERVIDUMBRE. EXT. NOCHE

JULIUS abre la puerta que da a la sección servidumbre. Acompañado por el sonido de la música a lo lejos, entra al patio. De pronto se escucha del segundo piso, donde están las habitaciones, una puerta que se abre, unos sollozos, una puerta que se cierra con fuerza y alguien que baja rápidamente por la escalera de caracol metálica. Es SANTIAGO, que se sorprende de ver a JULIUS ahí. Lo coge por la solapa con gesto amenazador.

SANTIAGO

¿Qué quieres aquí, mocososo de mierda? ¿No tienes otro sitio donde estar?

JULIUS

Ve...vengo a buscar a Vilma...

SANTIAGO

¡Vilma no está! ¡Lárgate! ¡Lárgate o te rompo el alma!

SANTIAGO empieza a arrastrar a JULIUS hacia la puerta que da al jardín, cogiéndolo agresivamente del brazo, mientras JULIUS forcejea inútilmente.

JULIUS

¡Suéltame o le voy a decir a mamá!

OFF VILMA

¡Julito, ya bajo!

JULIUS consigue zafarse de SANTIAGO y empieza a correr hacia la escalera de caracol, pero cuando llega a ella SANTIAGO lo vuelve a coger, esta vez tirando de su ropa, y JULIUS cae al suelo. JULIUS se levanta un poco atontado y SANTIAGO le da una bofetada.

SANTIAGO

¡A ver si aprendes a no meterte donde no te han llamado, enano imbécil! ¡Ni se te

ocurra contarle nada a mamá, porque te mato!

VILMA baja las escaleras agitada, con el uniforme mal puesto, despeinada. Se dirige hacia JULIUS y lo abraza, mirando a SANTIAGO con odio e impotencia.

VILMA

¡Lárguese, niño Santiago, lárguese y deje en paz a su hermano! ¡Es usted un monstruo!

SANTIAGO levanta las manos socarrón, como en señal de tregua. Se ríe mirando a los dos, y empieza a caminar hacia la puerta del patio.

SANTIAGO

Ya me voy, ya me voy, ha llegado tu hada madrina, Orejitas...Además, ya me tenía que ir, que me espera mi enamorada...

SANTIAGO sale, riendo burlón, y VILMA abraza a JULIUS con fuerza, sentados en el primer escalón de la escalera de caracol.

#### 70. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS/ TERRAZA. INT./ Ref.EXT. NOCHE

JULIUS está despierto, mirando al techo, aunque metido en su cama, con la lámpara apagada e iluminado por la luz que proviene de la terraza. Se escucha la música a lo lejos, pero algunas de las risas y voces de la gente se escuchan muy cercanas.

OFF JUAN LUCAS

¡Este chico! ¡Susan! ¡El chofer me acaba de decir que Santiago se ha llevado mi Jaguar hace tres horas, y nosotros ni cuenta! ¡Si no llega oliendo a perfume de mujer le llamaré la atención, si no, se lo regalaré cuando ingrese a la universidad!

La gente ríe. JULIUS se levanta de la cama y empieza a mirar la fiesta desde la ventana, desde donde ve y escucha toda la conversación de su familia. A lo lejos, desde las cocheras, ve venir a SANTIAGO, arreglándose el pelo.

#### 71. TERRAZA. EXT. NOCHE

SANTIAGO llega a la terraza y le sonríe a los invitados. SUSAN, feliz y orgullosa al verlo.



SUSAN

¡Darling!

MUJER 1

¡Qué buenmozo está tu hijo!

JUAN LUCAS

¡Ése es mi chico! ¡A ver si pasas la prueba!  
¡Mmmm, muy bien! ¡Has estado con una  
chica, eh!

SANTIAGO

Sí, sí...con mi enamorada.

SUSAN

Darling, no te has debido llevar el carro sin  
decírnoslo. Nos has dado un susto. ¿Y quién  
es tu enamorada, la conozco?

JUAN LUCAS

¡Déjalo, Susan, que eres su madre, no te va  
a contar cosas de hombres!

SUSAN

¡Yo solamente quería saber si conozco a su  
familia!

SANTIAGO

Bueno, me voy a dormir. Buenas noches a  
todos.

SANTIAGO entra en la casa, después de sonreírle muy educadamente a todos.

## 72. VENTANA DORMITORIO JULIUS/ TERRAZA. INT./ Ref.EXT. NOCHE

JULIUS, sorprendido, ve venir a NILDA por la terraza, despeinada y con el mandil todo sucio, caminando tímidamente, pegada a la pared. La gente la observa como si fuera una extraterrestre. Se acerca al grupo de SUSAN y JUAN LUCAS, quienes la miran angustiados, no comprendiendo su presencia en ese momento. JULIUS abre un poco la ventana para escuchar mejor.

73. TERRAZA. EXT. NOCHE

NILDA se dirige a SUSAN, hablándole muy bajito, ante la consternación de todos.

NILDA

Señora, yo le ruego que me disculpe la interrupción, pero le tengo que informar de algo muy serio...

SUSAN

¿No me lo puedes decir mañana?

JUAN LUCAS

Eh...¿cómo te llamabas tú?...

NILDA

Nilda, para servirle, señor.

JUAN LUCAS

Ya, Nilda...éste no es el momento de hablar de problemas domésticos, como verás...

NILDA

Sí, pero es que esto no es un problema doméstico, señor...

SUSAN, nerviosa, aparta a NILDA del grupo y la lleva a un lado de la terraza, lejos del alcance del oído de la gente. NILDA le dice algo en voz baja y SUSAN se queda completamente turbada. La deja a NILDA y se dirige donde JUAN LUCAS, a quien también aparta a un lado y le dice algo en voz baja.

74. VENTANA DORMITORIO JULIUS/ TERRAZA. INT./ Ref.EXT. NOCHE

JULIUS, en la ventana, ansioso por saber lo que dicen.

75. TERRAZA. EXT. NOCHE

JUAN LUCAS ríe entre dientes, pero después se dirige hacia NILDA, muy serio.

JUAN LUCAS

No se preocupe, Nilda, yo le prometo que mañana, apenas nos despertemos, hablaremos de esto y encontraremos una solución. Y ahora por favor vaya a dormir, que debe estar muy cansada.

Luego le sonrío a sus invitados como si no sucediera nada y se une a la conversación del resto, brindando feliz. SUSAN, aún turbada, mira a NILDA sin saber qué decir. NILDA la mira compungida. Finalmente, SUSAN le sonrío nerviosa.

SUSAN

Nilda, yo lo siento, pero Juan Lucas tiene razón, mañana ya buscaremos una solución, en este momento no se puede hacer nada...Ve a descansar, que es muy tarde.

NILDA se retira, con rostro muy serio. SUSAN finge normalidad y vuelve al grupo.

MUJER 2

¿Qué pasa Susan, problemas en la casa?

SUSAN

Sí...algo así...

JUAN LUCAS

¡No, nada serio! ¡Exageraciones de la servidumbre y que mi esposa se toma muy a pecho! ¡A ver, Susan, alegra esa cara!...  
¡Y ahora hagamos un brindis por Lester Lang II y su encantadora esposa!  
¡Bienvenidos al Perú! ¡Salud!

LESTER LANG y su mujer, que están en otro grupo, se voltean y agradecen, asintiendo con la cabeza.

INVITADOS

¡Salud!

## 76. VENTANA DORMITORIO JULIUS/ TERRAZA. INT./ Ref.EXT. NOCHE

JULIUS ve cómo todos brindan y ríen felices.

77. CASA-PALACIO. COCINA. INT. Ref. EXT. DÍA

Toda la SERVIDUMBRE está sentada a la mesa de la cocina. En una de las sillas está VILMA, cabizbaja y avergonzada. Todos están muy serios y ofuscados. SUSAN, nerviosa, y JUAN LUCAS, vestido de golfista, están de pie, un tanto incómodos, no sabiendo dónde apoyarse, qué tocar, como si nunca hubiesen estado ahí.

SUSAN

Yo les prometo que Santiago recibirá un castigo, porque se lo merece...

NILDA la mira desafiante. SUSAN, incomodísima.

NILDA

¿Cuál, señora, cuál? ¡Con el debido respeto, pero su hijo es un peligro! ¡Recuerde que además de lo que le ha hecho a Vilma, también le pegó y lo amenazó al niño Julius!

SUSAN

Todavía no lo hemos pensado, pero tiene que aprender que hay cosas que no se pueden hacer...yo a Vilma la quiero mucho y no quisiera que se vaya...además, el pobre Julius la adora y...

JUAN LUCAS observa a SUSAN con incredulidad. Mira su reloj.

JUAN LUCAS

Bueno, señores, se está haciendo tarde y no hemos llegado a nada. Yo lo que quisiera proponerle a la señorita es que le damos una buena propina a modo de disculpas, una recomendación para que consiga sin problemas trabajo en otra casa, y todos en paz.

NILDA entonces se pone de pie, enfrentándose a JUAN LUCAS, lo cual sorprende a todos.

NILDA

¡Perdone señor, con el debido respeto, pero si eso es lo que usted propone, nosotros proponemos entonces dejar la casa, nos vamos todos con Vilma!

Toda la servidumbre asiente ante las palabras de NILDA, como dándole la razón, y mirando a JUAN LUCAS, muy serios. SUSAN los mira preocupada e incrédula. ARMINDA, anciana y cansada, mueve la cabeza de manera reprobatoria mirando a SUSAN.

JUAN LUCAS

¡Pues si eso es lo que quieren, allá ustedes, a ver si encuentran una casa mejor! ¡Ah, eso sí, que si se van todos, olvídense de la propina!

JUAN LUCAS entonces sale de la cocina, dando un portazo. SUSAN se queda en silencio, sin saber qué decir ni qué hacer, con la servidumbre mirándola acusadoramente. Luego, por la ventana de la cocina, todos ven a lo lejos a JUAN LUCAS y SANTIAGO, con sus palos de golf, dirigiéndose hacia las cocheras, hablando de algo ininteligible y riendo. SUSAN, baja la mirada, avergonzada.

#### 78. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

VILMA lee con JULIUS las últimas líneas de “Huckleberry Finn”, sentados sobre la cama.

JULIUS Y VILMA

“...si yo hubiera sabido lo fastidioso que es esto de hacer un libro, no lo habría intentado, y no voy a intentarlo nunca más. Pero creo que voy a tener que escapar hacia el territorio antes que los otros, porque la tía Sally va a adoptarme y civilizarme, y no puedo aguantarlo. Ya he pasado por eso, ya me lo sé.”

Cierran el libro, tristes. Se quedan un momento en silencio. Luego VILMA le empieza a hacer cosquillas, como cuando era chiquito. JULIUS ríe. Luego, JULIUS se la queda mirando, entristecido, mientras VILMA mira cabizbaja al suelo.

JULIUS

Vilma...¿al final te vas a ir, no?

VILMA

Julito...me *tengo* que ir...no te lo puedo explicar, cuando seas grande ya lo entenderás...es mejor así, que me vaya porque yo quiero, y no porque me botan...

JULIUS

¿Y se van a ir todos contigo?

VILMA

No, no...si yo me voy por mi propia voluntad, no tienen por qué...

De pronto VILMA recoge ánimos y muy alegre toma la carita de JULIUS entre sus manos.

VILMA

¡Pero no te pongas triste, mi niño, que pronto ya estarás grande y ya no necesitarás ama!...¡Además, nos vamos a escribir, y yo vendré a visitarte, y cuando seas más grandecito, le puedes pedir a Carlos que te lleve a Puquio, y así conocerás la sierra!

JULIUS

¡Y me enseñarás tu casa!

Los dos ríen y VILMA le da un besito a JULIUS en la frente. Luego se miran en silencio, siempre sonriendo.

#### 79. CASA-PALACIO. PUERTA PRINCIPAL/ CARRO/ CALLE. EXT./ INT. DÍA

Toda la servidumbre y JULIUS están en la puerta de la casa, viendo cómo CARLOS mete el baúl de VILMA en el Mercedes. Es un baúl muy feo, con bordes de lata, lleno de colorinches. VILMA está por primera vez vestida con ropa y no con uniforme, con una blusa que le queda chica y con la que se ve que está un poco incómoda. Además, se le marca mucho el cuerpo y al darse cuenta, cruza los brazos por delante, avergonzada. Todos se van despidiendo de ella, uno por uno, en silencio y cabizbajos. ARMINDA le hace una señal de la cruz en la frente. NILDA es la última en despedirse antes de llegar a JULIUS y le habla muy bajito a la hora de abrazarla.

NILDA

Cuídese de los hombres, Vilma, fíjese en la casa donde vaya a trabajar que no *haigan* jóvenes...

JULIUS, cabizbajo y llorando en silencio, mira a VILMA por última vez. VILMA lo abraza y empieza a llorar desconsolada con el niño aferrado a ella. Luego se suelta de él y tapándose la cara se mete en el carro. NILDA abraza a JULIUS y CARLOS se mete en el Mercedes y arranca el motor. VILMA, limpiándose un poco la cara con su manga, mira a JULIUS por la ventana y la baja para dirigirse a él.

VILMA

No llores, mi niño, que tu mami subió a verme a mi cuarto y me ha prometido que te mandará a visitarme con Carlos...

El carro empieza a andar y VILMA se queda con la ventana abierta y con la mirada fija en JULIUS. Éste, por su parte, hace lo mismo. VILMA empieza a sollozar una vez el carro ya está lejos de la casa y CARLOS ve por el espejo retrovisor cómo ésta saca un pañuelo arrugado de una cartera vieja y se lo lleva a la cara como si quisiera esconderse.

CARLOS

Vilma...¿A la casa de tu tía aquí nomás en Surquillo, no?

VILMA, con la mirada perdida, asiente.

#### 80. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. ATARDECER

JULIUS está echado boca abajo, sobre su cama, llorando (en la misma posición en la que estaba Cinthia en la secuencia 27, después de la muerte de Bertha). Entra un haz de luz, del sol que muere en la ventana. La puerta está entreabierta, y de pronto se ve a CINTHIA, de la edad en la que murió, observando sigilosamente a su hermano. Luego ésta entra, se sienta al costado de JULIUS y empieza a acariciarle la cabeza, al igual que hizo JULIUS anteriormente con ella. JULIUS levanta la cabeza, y al darse cuenta de quién es, sonrío tristemente. JULIUS se apoya en el regazo de CINTHIA, que sigue acariciándole, los dos hermanos de la misma edad. Se quedan los dos así, juntos, en silencio.

#### 81. CASA-PALACIO. INT. DÍA

Una manito escribe “Querida Vilma” sobre un papel blanco y se escucha la voz de JULIUS.

VOZ OVER JULIUS NIÑO

“Querida Vilma: ¿Cómo estás? Yo estoy bien, pero te extraño mucho...”

82. HACIENDA. EXT. DÍA

JULIUS y MARTINTO están en una hacienda, montando bicicleta, disparándose con pistolas de juguete, como jugando a los “cowboys”. Es un día muy soleado y están en un camino cercano a las plantaciones, bien vestidos, pero llenos de tierra y quemados por el sol. En las plantaciones se ve a gente trabajando, todos indios y negros, y a un capataz mestizo a caballo, dándoles órdenes.

JULIUS

¡Gordo, ya verás que no me alcanzas!

Los niños empiezan a ir a toda velocidad por los caminos, levantando tierra y ante la mirada curiosa de los trabajadores.

VOZ OVER JULIUS NIÑO

“...Te cuento que juego mucho con mi amigo Martinto, con quien voy a su hacienda los fines de semana. También vamos mucho al cine, pero ya no me gusta tanto Gary Cooper, ahora me gusta El Llanero Solitario...”

Los niños siguen corriendo por los caminos y en un momento JULIUS decide bajarse de la bicicleta y correr por entre los plántíos, dando fin a la carrera en bicicleta. MARTINTO lo sigue y se ve a los dos niños corriendo, felices y gritando, disparándose a modo de juego, haciéndose cada vez más pequeños, hasta convertirse en dos puntos en la grandeza de la hacienda.

VOZ OVER JULIUS NIÑO

“Querida Vilma: ¿Por qué no me contestas? Te mandé una carta hace como dos meses...”

83. IGLESIA (PARQUE CENTRAL DE MIRAFLORES). INT. DÍA

JULIUS y todos sus compañeros están vestidos de blanco, con el típico traje de comunión. Todos tienen expresión de “falsos santos” y miran hacia las alturas con las manos en posición de rezo. Un sacerdote, el PADRE BROWN, muy colorado y gordito, es quien oficia la misa.



Es el momento de la comunión y los NIÑOS pasan de uno en uno delante del sacerdote, para recibir la hostia consagrada. Pasan algunos de los compañeros de clase que hemos visto anteriormente y, por supuesto, JULIUS. SUSAN, enternecida en una de las primeras filas, al lado de JUAN LUCAS.

VOZ OVER JULIUS NIÑO

“...El Llanero Solitario tiene un caballo que se llama Silver, y un amigo fiel, un indio que se llama Toro. Yo quiero algún día irme al desierto y ser un vaquero como él...”

PADRE BROWN

El cuerpu de Cristou...

JULIUS

Amén.

#### 84. ENTRADA IGLESIA (PARQUE CENTRAL DE MIRAFLORES). EXT. DÍA

Todos los NIÑOS están parados en las escaleras de la entrada, posando para la foto oficial de la Primera Comunión, con el PADRE BROWN en medio, muy sonriente. Algunos ya están un poco desordenados, empujándose o sacándose la lengua unos a otros. Los padres ven sonrientes cómo les sacan la foto. JULIUS, entre MARTINTO y ARZUBIAGA, orejón y flaquísimo, sobre todo en contraste con el gordito a su lado, sale un poco tristón. La imagen se congela, como si fuera la foto.

#### 85. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

JULIUS llega a la casa, con SUSAN y JUAN LUCAS, y corre por los jardines, con la ropa de la Primera Comunión. Salen a su encuentro NILDA, con una gran torta en los brazos, y el resto de la servidumbre, todos muy sonrientes. CELSO lleva una cámara de fotos.

NILDA

¡Hijito! ¡Ya hiciste tu Primera Comunión!  
¡Vamos a tomarnos una foto! ¡Señora Susan, venga!

Se ponen en posición para que CELSO saque la foto. SUSAN se une al grupo fingiendo estar contentísima y mira a JUAN LUCAS.

SUSAN

Darling, ven tú también...

JUAN LUCAS, incómodo, se une al grupo, posando al lado de todos los sirvientes. Salen todos muy sonrientes, menos JUAN LUCAS. La imagen se congela, como si fuera la foto.

#### 86. CASA-PALACIO. VERJA PRINCIPAL/ JARDÍN. EXT. DÍA

JULIUS corre hacia el buzón de cartas de la casa, lo abre, revisa las cartas que hay, ve que no hay ninguna para él y cierra el buzón, entristecido.

#### 87. CASA-PALACIO. HALL DE ENTRADA/ PUERTA PRINCIPAL. INT./ EXT. NOCHE

Toda la familia está alborotada, en el hall de entrada. JULIUS, recostado contra una pared, ajeno a todo, mientras que SUSAN, JUAN LUCAS, SANTIAGO y BOBBY están al tanto de los papeles, las maletas, etc. CARLOS entra a llevarse el equipaje y salen todos menos JULIUS. SUSAN se da cuenta y vuelve.

SUSAN

¡Julius, darling!, ¿no vas a venir al aeropuerto a despedirte de Santiago? ¡Se va a Estados Unidos a estudiar!

JULIUS niega con la cabeza y SUSAN, nerviosa, sale de la casa al escuchar que la llaman.

OFF SANTIAGO

¡Mamá, apúrate, que voy a perder el avión!  
¡Si no quiere venir, que no venga!

SUSAN se despide de JULIUS con un beso volado. Todos van hacia el carro, cruzando los jardines. JULIUS los observa desde las escaleras de la puerta de la casa.

VOZ OVER JULIUS NIÑO

“Querida Vilma: Mis cartas de repente no te están llegando, y no sé qué hacer...”

#### 88. COLEGIO. AULA MÚSICA. INT. DÍA

Una monjita llena de pecas y con cara de niña, MARY ANNE, le enseña a JULIUS a tocar una canción al piano. JULIUS la mira enamoradísimo mientras ella le pone los dedos en las teclas. El resto de NIÑOS acompañan con triángulos, xilófonos, etc., todo en conjunto sonando bastante mal.

MARY ANNE

Come on, boys! One, two, three!...*My bony lies over the ocean, my bony*...No, no, no! Stop, boys! Let's try again!...One, two, three!...*My bony lies over*...!

VOZ OVER JULIUS NIÑO

“...seguro que si fuera un vaquero ya hubiera ido a buscarte...”

#### 89. CASA-PALACIO. COCINA. INT./EXT. DÍA

NILDA se despide de todos, uno por uno. Lleva una maleta-baúl que CARLOS le ayuda a llevar, también muy fea y llena de colorinches, como aquella de VILMA. Abraza a JULIUS al final y sale de la cocina, con rumbo a la puerta principal, cruzando los jardines. Todos están cabizbajos. Desde el jardín se voltea y agita un pañuelo blanco. CELSO y DANIEL le responden haciendo lo mismo con sus respectivos pañuelos, y JULIUS los mira intrigado.

VOZ OVER JULIUS NIÑO

“...Cuando eres un vaquero todos te respetan, las chicas se enamoran de ti y puedes matar a todos los malos. Me iré al desierto, Vilma, y me tendrás que buscar ahí...no sé quién me gusta más, si el Llanero Solitario o Billy The Kid.”

#### 90. COLEGIO. JARDÍN PRINCIPAL. EXT. DÍA

Todo el jardín está lleno de sillas y con un toldo encima, arreglado para el día de la clausura del año escolar. Es un caluroso día de verano. Los PADRES de familia están sentados a un lado, y los NIÑOS al otro. Algunas MONJITAS están paradas, otras sentadas. LA ZANAHORIA tiene un misal en la mano, con el cual da de socarrones a los niños que no prestan atención. En el estrado frente al público, está la MADRE SUPERIORA dando su discurso, el PADRE BROWN, y JULIUS y todos sus compañeros, muy tiesos y nerviosos, con todos sus instrumentos musicales, y MARY ANNE a un lado. SUSAN está entre los padres, dándose aire con la mano.

MADRE SUPERIORA

“...y sólou me queda decirles que felicitou a los niños que se han sacadou los primerous puestos, y animou a los otruos a que tomen su ejemplou. Tienen que recordar que ustedes son los futurous gobernantes del Perú, y eso exige una gran responsabilidad de su parte. Los dejo con una muy bonita

canción, que interpretarán los alumnos de secundou gradou de primaria. ¡Un aplausou, por favor!”

Todos aplauden. Los NIÑOS empiezan a tocar, JULIUS al piano, la monjita cantando y todos los NIÑOS haciendo los coros.

#### MARY ANNE Y NIÑOS

*My bony lies over the ocean,  
My bony lies over the sea,  
My bony lies over the ocean,  
Oh, bring back my bony to me!  
Bring back! Bring Back! Oh, bring back my  
bony to me, to me!  
Bring back, bring back!  
Oh, bring back my bony to me!*

Cuando acaban, son muy aplaudidos, y los NIÑOS agradecen haciendo venias, todos desincronizados.

#### VOZ OVER JULIUS NIÑO

...“Vilma: ¿Dónde estás? ¿Cuándo me vas a escribir?”

#### 91. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

JULIUS cierra el buzón de cartas, y con las manos vacías camina cabizbajo hacia su casa, cruzando todo el jardín, muy pequeño en la inmensidad del terreno.

#### 92. DESIERTO. EXT. ATARDECER

JULIUS, vestido de vaquero, a caballo, solo, herido por la espalda (como Billy the Kid) avanza con dificultades en el inmenso desierto bajo un cielo soleado de atardecer sin nubes a la vista.

#### VOZ OVER JULIUS ADULTO

Después de todo, pensé un día, años más tarde, unas cartas escritas por un niño, depositadas en un buzón de San Isidro, no tenían muchas probabilidades de llegar a la sierra del Perú, a Puquio, donde una sirvienta...

## FUNDE A NEGRO

### SOBRE NEGRO

Sobre fondo negro y con letras blancas, se lee lo siguiente:

### III

*“Y aquel fue, si mal no recuerdo, mi último llanto aún pueril, y ya se mezclaba en él un no sé qué de turbio y amargo.”*

Federico Chiesa, *Tempo di Marzo*

### 93. COUNTRY CLUB. PISCINA. EXT. DÍA

*Lima, años 50.* JULIUS, a los once años, bucea en una piscina, donde se ve que hay otros NIÑOS (se ven sus piernas, sus cuerpos nadando en la superficie). Se escucha el bullicio de una piscina llena de gente en pleno verano, pero lejano, el sonido que sobresale es el silencio del estar bajo el agua. JULIUS de pronto saca la cabeza del agua, agitado. Mira a los niños a su alrededor, unos de su edad, otros más chicos, y a lo lejos, al otro lado de la piscina, cerca del trampolín y donde hay más profundidad, se ve a un grupo de ADOLESCENTES de 17-18 años. Uno de ellos es BOBBY, y está sentado al borde de la piscina, conversando con una chica rubia, muy bonita, en bikini, PEGGY. Hay gente tomando sol en las reposaderas alrededor, y algunos MOZOS sirviendo copas y vasos de refresco. En el lado de los NIÑOS, donde la piscina es menos profunda, hay varias AMAS a los lados, sudando dentro de su uniforme, controlando a los NIÑOS y agarrándolos de la manito mientras estos flotan. Cerca, hay algunas MADRES dándoles instrucciones, desde sus reposaderas. Las instalaciones del club/ hotel “Country Club” que se ven atrás son fastuosas. Las voces son incomprensibles porque hay en general mucho bullicio que se confunde. JULIUS sale de la piscina y camina chorreando agua, haciendo equilibrios al borde. BOBBY lo ve y lo llama, pero él no hace caso y sigue caminando hacia la heladería. No escucha lo que su hermano conversa con la chica mientras compra un helado.

### BOBBY

¡Oye, enano! ¡Eres un suertudo! ¡Te van a llevar al Aquarium hoy día!

PEGGY

Ay, Bobby, siempre le estás llamando enano a Julius...déjalo tranquilo...Hoy día es su cumpleaños, ¿no?

BOBBY

Sí, pero mi mamá y Juan Lucas por supuesto se olvidaron y como no le han comprado nada lo van a llevar a comer al Aquarium.

PEGGY

¡A ver cuándo me llevas tú a mí!

PEGGY empuja a BOBBY a la piscina y todos los ADOLESCENTES ríen. BOBBY tira de la pierna de PEGGY y ella también aterriza en la piscina. JULIUS lo ve todo mientras camina de vuelta, con un gran helado en la mano. CARLOS aparece a lo lejos, dándose aire con la gorra de chofer, y mirando, pícaro, a todas las CHICAS en bikini. CARLOS se acerca donde JULIUS y le da con la gorra en la cabeza, jugando.

CARLOS

¡Hola, campeón! ¡Feliz día!

JULIUS

Hola, Carlos...Gracias.

CARLOS

¡Esto de vivir en el club un tiempito mientras reforman la casa está muy bien! ¿No? ¡La pena es que no me hayan traído a vivir a mí también!

SUSAN aparece, caminando desde el hotel, linda y veraniega, y se acerca cariñosa donde JULIUS.

SUSAN

¡Julius, darling! ¡Esta noche te vamos a llevar a comer a un sitio muy bonito! ¡Te va a encantar! Juan Lucas y yo tenemos un cóctel muy importante, pero te recogeremos a eso de las nueve, o sea que te alistás y nos esperas en la suite hasta que lleguemos. Bueno, ahora me tengo que ir al golf, que me están esperando.

SUSAN le da un beso en la mejilla a JULIUS, y CARLOS le hace un gesto de despedida.

#### 94. COUNTRY CLUB. PISCINA. EXT. DÍA

JULIUS está jugando con unos NIÑOS a hacer carreras de un lado al otro de la piscina. Aparece RAFAELITO, su primo, ya de la edad de BOBBY, quien se agacha en el borde, esperando a que termine la carrera. Le habla en tono socarrón y malicioso y JULIUS lo mira con incomodidad.

RAFAELITO

Hola, primo...

JULIUS

Hola...Rafaelito...

RAFAELITO

¿Oye, y tú sabes cómo se llama esa chica, la que está con tu hermano?

JULIUS

Creo que se llama Peggy, no sé...es canadiense o algo así.

RAFAELITO

Pues dile a tu hermano que se va a quedar sin enamorada, porque la gringuita está muy buena.

RAFAELITO ríe burlón y se retira. JULIUS lo mira con hartazgo y continúa jugando.

#### 95. CASA COMADRE DE ARMINDA. INT. DÍA

ARMINDA está preparando un atado de camisas encima de una mesa vieja, con mucho cuidado, tratando de que éstas no se ensucien. Sobre la mesa también hay un pequeño paquete mal envuelto en papel de regalo. Se le nota cansada, con las canas cayéndole por la cara sudorosa. Cerca de ella hay un viejo fogón, donde una olla en ebullición es removida por otra anciana, su COMADRE, también de aspecto muy humilde y cansado. La habitación es de una casita muy vieja y sucia, oscura, con paredes de tablones y ventanas de plástico. Se escucha el sonido de gallinas y pollitos, y luego se les ve caminando por el suelo, que es de tierra. ARMINDA termina de hacer el atado.

COMADRE

Comadre, vaya ya, que se le va a hacer tarde y usted no está para andar de noche en ómnibus.

ARMINDA

Sí, ya me voy. Hoy es el santo del niño Julito, y de repente me demoro un poco más, porque le estoy llevando un regalito...se lo digo para que no vaya a preocuparse.

COMADRE

Vaya con cuidado, comadre, vaya con mucho cuidado.

ARMINDA se amarra el pelo con movimientos lentos y cansados, y coge una cartera vieja, donde mete el regalo. Luego sale de la casa, llevando el atado, ante la mirada compasiva de su comadre.

96. POBLADO (LA FLORIDA). EXT. DÍA

ARMINDA camina por calles sin asfaltar, entre casas muy pobres, con mucha gente en las puertas, perros, patos, gallinas caminando por ahí, y muchos niños. Camina cargando el atado con dificultad.

97. COUNTRY CLUB. SUITE. INT. DÍA

JULIUS entra a la suite, mojado y envuelto en una toalla. Encuentra una bandeja con bocaditos y sandwiches encima de una mesita y una botella de coca-cola. Empieza a comer, solo. Se le ve muy pequeño en la grandeza, la soledad y el silencio de la suite. Mira el reloj de pared, que marca las cinco. Sigue comiendo.

98. ÓMNIBUS/ CALLES. INT/ Ref.EXT. DÍA

ARMINDA va en un ómnibus destartalado, repleto de GENTE, haciendo equilibrios con el atado de camisas. Hay una SEÑORA VIEJA cantando y ARMINDA la observa. Alguien le cede el asiento y ARMINDA asiente agradecida. Mira por la ventana y ve alguna calle del centro de Lima, muy venida a menos, aunque de aspecto más urbano que el poblado de donde salió.



## 99. COUNTRY CLUB. SUITE. INT. DÍA

JULIUS se está cambiando. Está con el pantalón puesto pero aún sin la parte de arriba, todo despeinado. De pronto suena la puerta y entran SUSAN y JUAN LUCAS.

SUSAN

¡Darling! ¿Qué tal la estás pasando? Bueno, ahora mami está apurada y se tiene que cambiar, pero más tarde Juan Lucas y yo te vamos a llevar a...¿a qué no adivinas? ...¡Al Aquarium! ¿Qué te parece?

JULIUS parece no interesarse mucho por la mención a este restaurante.

JUAN LUCAS

¡Vas a celebrar tu santo en grande! ¿Tiene usted un terno elegante, jovencito, no?

SUSAN se va apurada al baño a cambiarse, y JUAN LUCAS hace lo mismo. JULIUS se termina de vestir, aunque de mala gana, se sienta sobre la cama y saca unos cómics de “El Llanero Solitario” y “Roy Rogers” de una mesita, los cuales empieza a ordenar sobre la colcha, mientras murmura algo para sí.

## 100. AVENIDA JAVIER PRADO (SAN ISIDRO). EXT. DÍA

ARMINDA baja con dificultad de un ómnibus en una avenida preciosa, adornada con árboles y flores, y donde se pueden ver grandes y hermosas casonas. Empieza a caminar, cruzando un parque.

## 101. COUNTRY CLUB. SUITE. INT. ATARDECER

JUAN LUCAS y SUSAN ya están cambiados, elegantísimos, y se miran cada cual en un espejo de la suite. JULIUS los observa por el rabillo del ojo mientras lee sus cómics boca abajo sobre la alfombra. JUAN LUCAS luego se sirve una copa de jerez del bar de la habitación, mientras SUSAN se sigue mirando.

SUSAN

Bueno, darling, ya nos vamos. Ponte muy buenmozo para esta noche. A eso de las nueve estamos de vuelta.

Se escuchan entonces tres golpecitos tímidos en la puerta de la suite.

SUSAN

¿Quién podrá ser? Abre tú, darling.

SUSAN mira a JUAN LUCAS, quien de mala gana se acerca a la puerta y la abre. Aparece ARMINDA, a quien se le ve aún más disminuida ante tanto esplendor. Tímida, entra, aunque se queda muy cerca de la puerta, cargando el paquete de las camisas. JULIUS se levanta y ésta le sonríe.

JULIUS

¡Hola, Arminda!

ARMINDA

Hola, Julito. ¡Feliz día! Buenas tardes, señor, señora Susan.

JULIUS

¡Gracias!

JUAN LUCAS

¿Viene a traerme mis camisas? ...A ver, Susan, encárgate.

JUAN LUCAS se voltea, incómodo, y mira su reloj. SUSAN finge una sonrisa y se dirige hacia donde está ARMINDA.

SUSAN

Muchas gracias, Arminda, puedes ponerlas ahí, encima del sillón.

ARMINDA las pone donde le ha indicado SUSAN y empieza a rebuscar en su vieja cartera. JUAN LUCAS se sienta en otro sillón, fingiendo que lee muy interesado una revista "Time", a la cual incluso coge al revés. Luego se da cuenta y la endereza. SUSAN, nerviosa, mira los movimientos de ARMINDA sin entenderlos.

SUSAN

¿Algo más, Arminda? Ah, verdad, tengo que pagarte.

SUSAN empieza a buscar su cartera por todas partes y mira a JUAN LUCAS como suplicando auxilio. JUAN LUCAS saca su billetera y extrae un billete, SUSAN lo coge y ésta entonces se lo da a ARMINDA, quien lo recibe sin mucha emoción.

ARMINDA

Gracias, señora, pero no tengo para darle vuelto de ese billete tan grande...Ya me paga la próxima semana...Le he traído un regalito al niño.

ARMINDA le devuelve el billete y saca de su bolso el regalo mal envuelto, ante la incrédula mirada de JUAN LUCAS y SUSAN, que finge entusiasmo.

SUSAN

¡Ay, mira, Julius! ¡Te han traído un regalo!

JULIUS se acerca sonriente donde ARMINDA y recibe el paquete, el cual abre emocionado. Cuando JULIUS descubre el contenido,(una colonia barata “After Shave” y un par de calcetines amarillos a cuadros muy feos), éste sonríe tristemente.

JULIUS

Gracias...Arminda.

ARMINDA

De mi voluntad, niño. Por tus once añitos...qué grandecito que estás ya.

SUSAN

Cumple diez.

JULIUS

Cumplo once, mamá.

SUSAN

¿Once? ¿Estás seguro, Julius?

JULIUS mira a su mamá con incredulidad y JUAN LUCAS se ríe por lo bajo, detrás de su revista. SUSAN, incomodísima.

JUAN LUCAS

Bueno, ya nos vamos, ¿no?

SUSAN

Sí, sí, darling. Bueno, Julius, te quedas aquí con Arminda. ¿Por qué no le dices a Carlos

que la lleve a su casa, y tú la acompañas?  
Así no vas a estar aburrido aquí.

JULIUS abre los ojos, muy contento. Y SUSAN, orgullosa ante su idea.

JULIUS  
¡Sí, sí, ya le digo yo a Carlos!

102. CARRO. INT./ Ref.EXT. NOCHE

CARLOS, ARMINDA y JULIUS van en el Mercedes. ARMINDA se queda dormida.

JULIUS  
Carlos, creo que Arminda se ha dormido.

CARLOS  
No la despiertes...es que la doña ya no está  
para estos trotes, pues. A ver cómo  
llegamos a la Florida, que está por los  
quintos infiernos.

JULIUS mira por la ventana y ve calles viejas y destartaladas, mal iluminadas, con gente que mira el carro a su paso, en las puertas de sus callejones.

103. CARRO/ POBLADO (LA FLORIDA). INT./ Ref.EXT. NOCHE

El Mercedes llega a un lugar lleno de casuchas, levantando tierra e iluminando a su paso perros, gallinas y algunos niños. JULIUS mira todo sorprendido y asustado.

CARLOS  
Ahora sí despiértala, para que nos diga cuál  
es la casa.

JULIUS mece a ARMINDA del brazo y ésta abre los ojos y mira por la ventana.

ARMINDA  
Qué rápido hemos llegado. Es ahí, Carlos.

ARMINDA señala una casita oscura.

#### 104. CASA COMADRE DE ARMINDA. INT. NOCHE

ARMINDA saca del fogón una tetera, con la ayuda de su COMADRE. CARLOS empieza a comer unos panes que hay en un plato sobre la mesa, mientras ARMINDA le sirve té en una taza. JULIUS mira asustado el foco de 25 watts que cuelga del techo húmedo y la gallina que está subida a la mesa. El niño finge normalidad, pero se le nota que está incómodo y confundido ante tanta pobreza. Por entre sus piernas hay unos pollitos caminando, que él coge para hacer de cuentas que está tranquilo. Pone uno en su regazo y le acaricia la cabecita, mientras ARMINDA le sirve té.

ARMINDA  
¿Quieres té, no, hijito?

JULIUS asiente, y ve cómo una mosca se posa en el borde de su taza. La gallina también se le acerca caminando por la mesa y lo mira. JULIUS, haciendo un esfuerzo, agarra la taza y bebe un poco. CARLOS le habla con la boca llena.

CARLOS  
Sírrete pan, que está bien rico.

CARLOS le alcanza un pedazo de pan con mantequilla, donde también hay una mosca encima. JULIUS lo recibe, la mosca sale volando, y se mete el pan a la boca de un solo bocado.

CARLOS  
Muy bueno el té, doña, muchas gracias.

JULIUS, con rostro un poco débil, empieza a tener arcadas, deja al pollito encima de la mesa, se vuelve a un costado y se escucha que vomita en el suelo de tierra. Todos lo miran preocupados. La COMADRE le alcanza un trapo a ARMINDA y ésta se acerca donde JULIUS, y le limpia la cara. JULIUS se deja hacer, con rostro enfermo.

ARMINDA  
Ay, niño, no te ha sentado bien el té.

#### 105. COUNTRY CLUB. SUITE. INT. NOCHE

JULIUS está dormido sobre la cama, vestido con terno y corbata, iluminado sólo por una lámpara de mesa. El reloj de pared marca las once y media. Se escucha que alguien abre la puerta. Entran SUSAN y JUAN LUCAS y prenden la luz.

SUSAN

Ay, poor thing...Te lo dije Juan Lucas, está ya dormido...¡Julius, darling, despiértate, que vamos a llevarte al Aquarium!

JULIUS se despierta atontado y se sienta sobre la cama, con mala cara, con el terno todo arrugado y despeinado. Le clava la mirada a SUSAN y JUAN LUCAS, con rostro serio, sin decir nada, como culpándolos de algo, y luego se echa nuevamente, dándoles la espalda. Se acurruca como para seguir durmiendo. SUSAN, confundida, le toca el hombro.

SUSAN

Darling, ¿no quieres ir al Aquarium?

JULIUS mueve el hombro como para que su mamá no lo toque y se tapa la cabeza con la almohada, como para no escuchar.

JUAN LUCAS

Tu hijo es más raro...Bueno, él que se lo pierde.

#### 106. CASA-PALACIO. JARDINES/ HALL DE ENTRADA. EXT./INT. DÍA

JULIUS camina con una maletita en la mano, seguido de CARLOS, quien carga dos maletas grandes, y de CELSO y DANIEL, quienes también llevan muchas cosas. En la puerta, esperándolos, está ARMINDA. Cruzan los jardines hacia la casa, SUSAN y JUAN LUCAS por delante de ellos.

SUSAN

Ay, darling, ¡por fin estamos de nuevo en casa! ¡Ha sido un verano agotador! ¡Espero que todo haya quedado perfecto después de la reforma de la casa!

BOBBY también anda por ahí, de la mano de PEGGY. Los dos se van hacia las cocheras, que parecen ser parte de la reforma de la casa, porque antes no estaban en el jardín.

BOBBY

Bueno, nosotros nos vamos.

JUAN LUCAS

¡Disfruten, muchachos, que es el último día de vacaciones!

Todos entran a la casa. JULIUS vuelve a salir, con un balón de fútbol bajo el brazo. Empieza a jugar con él, practicando piruetas y pases, y avanza poco a poco hacia las cocheras.

#### 107. CASA-PALACIO. JARDÍN. EXT. DÍA

JULIUS sigue jugando con la pelota, muy cerca de las cocheras. Da una patada que lo acerca más a ellas. Escucha entonces unas voces. Se acerca sigilosamente, con el balón bajo el brazo.

#### 108. CASA-PALACIO. COCHERAS. CARRO. INT. DÍA

BOBBY está besándose con PEGGY dentro de un carro deportivo descapotable. BOBBY trata de tocarle el cuerpo, pero ella no se deja.

PEGGY

Bobby, no, ya te he dicho que no. Y menos aquí, que puede venir alguien.

BOBBY hace un segundo intento, tocándole las piernas, levantándole la falda.

BOBBY

Peggy, es que me gustas mucho, por favor...

PEGGY

Bobby, no, no soy de esas chicas, quédate tranquilo. ¡Bobby!

PEGGY lo aparta y lo mira con seriedad. Los dos están despeinados y agitados. Luego ella le da un besito y abre la puerta del carro.

PEGGY

¡Si no te quedas quieto, me voy a ir!...No te molestes conmigo, Bobby, pero es que después no me vas a respetar...Sabes que te quiero.

BOBBY

Está bien...ya vámonos.

BOBBY, con mala cara, enciende el motor y PEGGY, a su lado, se acomoda el vestido y se arregla el pelo.

109. CASA-PALACIO. JARDÍN. EXT. Ref.INT. DÍA

Al salir de la cochera, BOBBY y PEGGY se encuentran con JULIUS y se dan cuenta de que ha estado espiándolos.

BOBBY

¡A ver, enano! ¿Qué haces ahí parado?  
¡Lárgate!

PEGGY

Amor, no lo trates así.

JULIUS, con rostro burlón, lanza la pelota con fuerza hacia el carro y le saca la lengua a su hermano. Luego imita a BOBBY.

JULIUS

“Peggy, por favor, es que me gustas mucho.”

BOBBY entonces se baja del carro, furioso, con la intención de precipitarse sobre JULIUS, pero éste escapa a tiempo y se va corriendo. Desde lejos, JULIUS le hace a BOBBY el signo de “cuernos” con las manos. BOBBY lo mira con odio.

110. COLEGIO. PUERTA PRINCIPAL. EXT. DÍA

Los CHOFERES están a la espera de los NIÑOS, algunos acompañados de las AMAS. JULIUS sale del colegio, acompañado de MARTINTO y ARZUBIAGA, intercambiando tiras cómicas.

MARTINTO

Bueno, chau, que ahí está mi chofer.

MARTINTO se va. En la camioneta de JULIUS están CARLOS y BOBBY a la espera, éste último en el asiento del conductor, con lentes oscuros y mascando chicle, aunque con el uniforme puesto. El bus del colegio también está ahí cerca, con GUMERSINDO al volante. JULIUS pasa por delante del bus y sube a la escalera.

JULIUS

¡Hola, Gumersindo!



GUMERSINDO

¡Qué tal, niño! ¡Cómo has crecido! ¡Ya casi no te conozco!

GUMERSINDO le extiende la mano y JULIUS le da la suya. ARZUBIAGA ve a su chofer y se va.

ARZUBIAGA

Uy, chau, ya vinieron por mi.

GUMERSINDO ve a BOBBY en la camioneta, despatarrado en el asiento del conductor, y pone una expresión de preocupación.

GUMERSINDO

Cuídate, hijito...Ya nos veremos.

JULIUS va del bus hacia su camioneta, mirando a BOBBY de mala gana. CARLOS, molesto, se queda en la parte del copiloto y JULIUS va atrás. BOBBY enciende el motor y JULIUS ve a CANO, que cruza caminando por delante de la camioneta. Le hace adiós y éste le responde igual, y luego cruza caminando el pampón frente al colegio. JULIUS ve cómo éste se aleja hasta desaparecer de su vista.

#### 111. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

JULIUS está dormido, pero se despierta abruptamente con el sonido de gritos, portazos y objetos que se rompen. Se escucha a BOBBY, gritando histérico, mientras rompe los muebles de su habitación y SUSAN y JUAN LUCAS tratan de calmarlo, pero desde el pasadizo, porque al parecer BOBBY se ha encerrado con llave.

OFF BOBBY

¡Mierda! ¡Mierda! ¡Hijo de puta! ¡Lo voy a matar, lo voy a matar a ese imbécil!

OFF SUSAN

¡Darling, pero dínos qué es lo que te pasa, por favor, abre la puerta!

#### 112. PASADIZO. INT. NOCHE

SUSAN y JUAN LUCAS están en la puerta de BOBBY, vestidos con batas elegantes. El pasadizo se ve modernizado.

OFF BOBBY

¡Lárgate, mamá, lárgate y déjame en paz!

JUAN LUCAS

¡A ver muchacho, abre esa puerta!...(A Susan) Seguro que lo dejó la enamorada... ¡Bobby! ¡Sal de ahí inmediatamente! ¡No te preocupes, que si es por Peggy, yo te consigo otra chica en este momento!

### 113. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

JULIUS, sentado sobre su cama, escucha el sonido de un mueble rompiéndose y otro que se da contra la pared.

### 114. BURDEL DE LA VICTORIA. INT. NOCHE

BOBBY entra a un burdel lleno de humo y con iluminación roja. A pesar de lo sórdido, se nota que es un burdel de categoría, porque las instalaciones se ven nuevas. Hay una barra donde atienden unas CHICAS negras, vestidas con poca ropa y muy maquilladas. En las esquinas, contra las paredes, hay otras CHICAS, todas con faldas muy cortas. La mayoría son mestizas, zambas, mulatas y negras, algunas muy jóvenes, otras ya un poco mayores. Varios HOMBRES, jóvenes y viejos, en su mayoría blancos y bien vestidos, se pasean por el burdel, al igual que BOBBY, buscando a la mujer que más les gusta. BOBBY tira un billete en la barra y se apoya en ella, mirando a las chicas.

BOBBY

Dame un whisky.

CHICA BARRA

Sí, mi amor, aquí tienes.

BOBBY recibe el whisky y saluda con un gesto a otro CHICO, de la misma edad, al otro lado de la barra. Algunas CHICAS lo miran, pasan al lado de él, rozándole el brazo, tocándole la pierna. Hasta que al fin BOBBY parece que ve a la chica a quien busca, porque sonrío con picardía para sí y se bebe el whisky de un solo trago.

### 115. COLEGIO. PATIO. EXT. DÍA

CANO está solo, jugando con una ramita de árbol, murmurando para sí palabras ininteligibles, tocando con la rama los objetos a su paso, a modo de varita mágica: las ventanas de las aulas, una banca, etc. El resto de NIÑOS juegan en grupos. Hay mucho

bullicio y JULIUS ve a CANO a lo lejos. JULIUS y su grupo están a punto de jugar al fútbol, y entonces decide ir a buscarlo.

JULIUS  
¿Cano, quieres jugar?

CANO se sorprende.

CANO  
Sí, bueno...gracias.

CANO deja la ramita y camina con JULIUS hacia el grupo. SILVA y otros NIÑOS lo miran con recelo. ARZUBIAGA le lanza el balón a CANO, de manera amistosa.

ARZUBIAGA  
Saca tú, Cano.

CANO recibe la pelota y empieza el partido. CANO demuestra que sabe jugar muy bien e incluso le mete un gol a SILVA, que está de arquero.

NIÑOS  
¡Gooooooooool!

Los NIÑOS de su equipo, entre los que están JULIUS, ARZUBIAGA y MARTINTO, le celebran el gol y le dan palmadas en la espalda, animándolo, y mirando a SILVA con socarronería.

#### 116. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

JULIUS está haciendo sus tareas escolares encima de la cama en su habitación que está de otro color y donde todo se ve más moderno. Entra BOBBY, peinado y bien vestido, fumando un cigarrillo.

BOBBY  
Hola, enano. Oye, necesito plata. Dame la llave de tu alcancía, pues.

JULIUS  
¡Lárgate, Bobby! ¡No te la voy a dar!

BOBBY lo mira con odio, pero luego sonríe malicioso.

BOBBY

 A ver, idiota! Si me das la llave, te digo a quién me voy a tirar esta noche... No quieres saberlo?

JULIUS lo mira con hartazgo y furioso, y entonces BOBBY se va, riendo burlón. JULIUS grita cuando su hermano está ya en el pasadizo.

JULIUS

 Eres un tarado, Bobby, por eso Peggy te dejó por Rafaelito!

BOBBY regresa, y levantándole el índice amenazadoramente, se acerca donde su hermano.

BOBBY

 C llate la boca, imbécil!  Si me vuelves a hablar de ese cojudo te mato!

BOBBY se larga dando un portazo y JULIUS sonríe satisfecho.

#### 117. CALLE DE MIRAFLORES (ZONA VIEJA). EXT. DÍA

JULIUS está jugando al fútbol en una calle donde se ven casas viejas, algunas mejor conservadas que otras. Son las típicas villas de fin del siglo XIX, con techos altos, balaustrada al frente y grandes ventanas. Juega con CANO y otros NIÑOS de más o menos la misma edad, pero no son los niños del colegio, son otros, de clase media, blancos y mestizos, y no tan bien vestidos. Una viejita con el pelo completamente blanco, ABUELITA CANO, sale a la puerta de la calle a ver el partido, y se une a ella una SE NORA JOVEN, con el mandil puesto, que sale de la casa de al lado, y que mira el partido en compa n a de una NIÑA en triciclo. La calle está cerrada con piedras, que funcionan también como arco. Alguien mete un gol y entonces se acaba el partido. Gana el equipo donde están CANO y JULIUS. Los niños saltan felices.

NIÑOS

 Gooooool!  Ganamos!  Ganamos!

ABUELITA CANO

 A ver chicos, vengan, que ya es hora de tomar el lonche!

#### 118. CASA DE CANO. COCINA. INT. DÍA

JULIUS y CANO, sudorosos y agitados, comen sandwiches y toman chicha morada, riendo, mientras la ABUELITA les prepara unas copas de helados. La cocina es vieja y un poco oscura, pero está cuidada, con plantitas en las ventanas y muy limpia.

ABUELITA CANO

¿Quieren mermelada con los heladitos,  
niños?

JULIUS Y CANO

¡Sí! ¡Qué rico!

La ABUELITA pone la mermelada y les sirve las copas, ante la mirada de gusto de los niños.

#### 119. COCHE. INT. Ref. EXT. ATARDECER

JULIUS va con CARLOS en el Mercedes, con la ropa sucia, sudado, despeinado y feliz.

CARLOS

Si tu mamá te viera...¡Estás hecho todo un  
chico de barrio, eh! ¿Qué tal el partido?

JULIUS

¡Ganamos 5 a 0!

CARLOS

¡Asu madre, fue una pateadura entonces!

Llegan a un semáforo con luz roja y CARLOS se pone en posición de boxeo, con los puños en guardia, JULIUS le responde igual, riendo, y empiezan a darse de puñetazos, pero de a mentiras. Ponen luz verde y se acaba el juego. Los dos ríen divertidos.

#### 120. CASA-PALACIO. PASADIZO. COCINA. INT. NOCHE

JULIUS, limpiándose la cara sudada con su manga y silbando despreocupado, camina por el pasadizo y luego abre la puerta de la cocina. Se ve el brazo de alguien que está tendido en el suelo. Es ARMINDA, que está tirada al lado de la mesa, mientras la plancha está quemando una camisa. JULIUS se acerca corriendo.

JULIUS

Arminda, Arminda...

JULIUS se queda arrodillado a su lado, con rostro desolado al ver que la anciana no responde.

121. CASA-PALACIO. ALA SERVIDUMBRE/ JARDINES/ CASA (COCINA, PASADIZO, SALONES, HALL DE ENTRADA)/JARDINES/ PUERTA PRINCIPAL/ CALLE. EXT./INT./ EXT. DÍA

La SERVIDUMBRE (entre los que se ve algunos rostros nuevos), está de pie, cabizbaja, viendo cómo los CHICOS de la funeraria, sin uniforme, sacan un ataúd deslucido por la puerta del ala de la servidumbre, que da al jardín y luego a una puerta de servicio. Esta área está igual que siempre, parece ser que es lo único que no han modernizado en la casa-palacio. JULIUS, que es el único presente de la familia, les indica entonces otra ruta, alejándolos de la puerta de servicio. La SERVIDUMBRE lo mira sorprendida, y los CHICOS de la funeraria empiezan a seguir a JULIUS.

JULIUS

Es por aquí, por favor.

El cortejo fúnebre entonces cambia de dirección, y avanza a través de los jardines hacia la casa. CELSO se adelanta y se acerca donde JULIUS.

CELSO

Julito, ¿a dónde nos llevas?

JULIUS

No te preocupes, Celso. Sólo síganme.

Cruzan todos los jardines y entran a la casa por la terraza que da a la cocina. JULIUS, siempre adelante, abre la puerta y pasan por la cocina y entran al pasadizo que da al interior de la casa. Llegan a los salones, más luminosos que antes, donde el cortejo se encuentra con SUSAN y JUAN LUCAS, que se quedan mirando la escena atónitos. JULIUS pasa delante de ellos sin mirarlos y sigue adelante, con los chicos cargando el ataúd con rostro confundido y la servidumbre atrás. JULIUS va en su camino abriendo más puertas, hasta llegar al hall de entrada. Es entonces que finalmente abre la puerta principal de la casa y hace pasar el cortejo por donde alguna vez pasó el de su padre y el de Cinthia. Salen por ella, dirigiéndose hacia los jardines, cruzándolos, para salir a la calle por la verja principal. JULIUS, con rostro triunfal a pesar de su clara tristeza, ve cómo el coche funerario viejo y feo da marcha atrás de la puerta de servicio y se estaciona en la puerta principal del palacio, y meten el ataúd en él, con unas flores que ANATOLIO, el jardinero, le da a JULIUS en el último momento.

## 122. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

Unas manos están forzando la alcancía de metal del Pato Donald. Es BOBBY, intentando abrirla sin la llave. Entra JULIUS y se abalanza sobre él, para quitársela.

JULIUS

¡Dame mi alcancía!

BOBBY

¡Dónde está la llave, idiota!

JULIUS

¡Ya te he dicho que no te la voy a dar!  
¡Vete de mi cuarto!

JULIUS y BOBBY forcejean por apoderarse de la alcancía. BOBBY lo empuja al suelo y se apodera de ella, y mira socarrón a su hermano.

BOBBY

A ver, enano, ¿quieres o no quieres saberlo?

JULIUS

¡Cállate, eres un imbécil!

BOBBY entonces le lanza agresivamente la alcancía a JULIUS encima, que sigue en el suelo, y se va riendo de la habitación. JULIUS cierra la puerta, furioso e impotente, y luego se abalanza contra ella, la golpea con los puños, la pateo, mientras grita.

JULIUS

¡Muérete, Bobby, muérete!

Luego, respirando agitadamente y con gesto de derrota, deja resbalar su espalda contra la puerta, para quedarse de cuclillas mirando hacia la nada, con la alcancía a sus pies, a la que hace rodar, golpeándola con el pie.

## 123. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

JULIUS está echado boca arriba dentro de su cama, con expresión triste, iluminado solo por la luz que entra por la ventana. Luego se voltea mirando hacia la foto de Cinthia y cierra los ojos.

#### 124. CASA-PALACIO. JARDINES/ PUERTA DE SERVICIO. EXT. DÍA

JULIUS está montando su bicicleta por el jardín, cuando de pronto, desde muy lejos, ve que alguien entra por la puerta de servicio. Es NILDA, que viene con una bolsa grande y una caja de cartón bajo los brazos. CELSO es quien le abre la puerta y la acompaña. JULIUS, contento, se baja entonces de la bicicleta y corre hacia la casa.

#### 125. CASA-PALACIO. PASADIZO/ COCINA. INT. DÍA

JULIUS camina por el pasadizo y se detiene antes de llegar a la cocina, que está con la puerta entreabierta. Por la cerradura ve a NILDA, con la caja de cartón encima de la mesa, de donde proviene el sonido de unos pollitos. El resto de la SERVIDUMBRE la acompaña, y CELSO le sirve un poco de té y unas tostadas con mermelada. Le presentan a uno de los nuevos miembros de la servidumbre.

CELSO

Ésta es Deci, la nueva cocinera.

NILDA

Cuánto gusto, señorita.

DECI asiente y le da la mano. JULIUS se queda mirando la escena, sin que se den cuenta de su presencia.

#### 126. COCINA. INT. DÍA

La servidumbre está sentada a la mesa. NILDA mira sonriente el lonche recién servido.

DECI

Sí, señora Nilda, yo soy la nueva cocinera, pues. Sírvase... el niño Julito ya no tarda en regresar, que está con su bicicleta por ahí...

NILDA empieza a comer las tostadas.

NILDA

Gracias...¿No se sirven ustedes también?...Ojalá venga pronto el niño, que le he traído estos pollitos de regalo. Ya debe estar hecho un hombrecito, ¿no? ¿Recuerdan cuando les disparaba desde la carroza?



Todos cogen alguna tostada y empiezan a comer.

CELSO

Sí, cómo nos vamos a olvidar.

DANIEL

Bien chiquito era...cómo pasa el tiempo.

NILDA

¿Y recuerdan cuando jugaba con Vilma?...Ay, perdón, de ella mejor no quería hablarles...

#### 127. PASADIZO/ COCINA. INT. DÍA

Con la mención de Vilma, JULIUS se entristece y deja de mirar por la cerradura. Se queda quieto, mirando al suelo, mientras se sigue escuchando a NILDA...

#### 128. CASA-PALACIO. ESCALERAS. INT. DÍA

JULIUS corre escaleras arriba, con rostro desesperado.

VOZ OVER NILDA

...La encontré el otro día a Vilma por la calle, bien trajeada, siempre buenamoza ...pero un poco insolente, eso sí...

#### 129. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. DÍA

JULIUS, en el mismo estado de desesperación de antes, rebusca en su mesita de noche hasta encontrar una llave, que saca de su cajita de tesoros infantiles. Encuentra también la “bolita de nieve”, a la que pone sobre la mesa, dándole la vuelta y viendo la nieve caer. Cuando la nieve se queda quieta, mira la foto de Cinthia, aprieta la llave en su mano hasta hacerse daño y empieza a llorar desconsolado.

VOZ OVER NILDA

...Yo fui cordial con ella, pero ella como que me escondía algo, y se me insolentó, como burlándose de que uno es pobre pero honrada...

### 130. BURDEL DE LA VICTORIA. INT. NOCHE

BOBBY sonrío con picardía, deja la copa de whisky vacía sobre la barra y se acerca donde una de las prostitutas (a modo de continuación de la secuencia 114). Es VILMA, pero con maquillaje recargado y el pelo suelto. Ella, aparentemente sin reconocerlo y con rostro un poco cabizbajo, lo toma a BOBBY de la mano y desaparece con él detrás de unas cortinas.

#### VOZ OVER NILDA

...luego se me puso a llorar, y ahí no más comprendí que los hombres se siguieron portando mal con ella...pobrecita. Si el niño Julito lo supiera...

### 131. CASA-PALACIO. PISCINA. EXT. DÍA (secuencia 10)

JULIUS bucea desnudo con movimientos desordenados, como no sabiendo adónde ir. Se escuchan voces en over, retumbando.

#### VOZ OVER BOBBY

¡Si me das la llave te digo a quién me voy a tirar esta noche!

#### VOZ OVER JULIUS

¡Te doy la llave y la alcancía con la condición de que nunca me lo digas!

JULIUS saca la cabeza del agua, respirando muy agitadamente, tosiendo y atragantándose. Desde el borde de la piscina ve, con rostro desesperado, su precioso jardín, su casa-palacio. JULIUS se sumerge nuevamente y bucea hasta la mitad de la piscina, donde se queda casi inmóvil, en posición fetal. Se escucha el silencio del estar bajo el agua, un sonido profundo que acompaña esta imagen que recuerda a la de un niño en el vientre de su madre. Sobre esta imagen, el over final.

#### VOZ OVER JULIUS ADULTO

“Sí, ese horrible día, hace tantos años ya, le gané la partida al momento y nadie se dio cuenta de que yo ya no sería nunca más el Julius de antes. Sentí un vacío grande, hondo, oscuro...y no tuve más remedio que llenarlo con un llanto largo y silencioso, llenecito de preguntas, eso sí.”

#### FUNDE A NEGRO

## 132. CASA MODERNA SIGLO XXI. PISCINA. EXT. DÍA

Abre de negro. JULIUS sigue flotando inmóvil, en posición fetal, bajo el agua. Se escucha el silencio del estar bajo el agua. De pronto, JULIUS empieza a moverse, bucea como hacia un lado de la piscina y saca la cabeza del agua, esta vez calmado. Es el momento que vemos que JULIUS no está en su casa-palacio de los años 40-50, sino en una casa fastuosa del siglo XXI, en Lima. JULIUS sale desnudo de la piscina, tranquilo, y empieza a caminar lentito cruzando el jardín, dirigiéndose hacia su enorme casa. Vemos a lo lejos camionetas enormes 4 x 4 de nuestra época, estacionadas cerca del jardín. Lo vemos a JULIUS cada vez más lejos, más chiquito, desde arriba, y vemos que estamos en la ciudad de Lima en nuestros tiempos, en algún lugar indeterminado donde hay grandes casas con jardines inmensos y hermosas piscinas.

FUNDE A NEGRO

FIN



**CAPÍTULO 5**  
**CONCLUSIONES**



La relación entre la literatura y el cine ha sido problemática desde sus inicios. Hay múltiples estudios y teorías en torno a esta complicada relación, pero la problemática es aún mayor cuando se trata no solo de comparar ambas disciplinas, sino cuando se trata de hablar de la adaptación de la literatura al cine. A pesar de ello, pensamos que “el problema de la adaptación es un falso problema”, citando nuevamente al cineasta francés François Truffaut (2002, p.275).

Lo primero a tomar en cuenta es que gracias al cine, las primeras películas adaptadas hicieron que muchas personas que no leían tuvieran curiosidad por conocer el texto original de donde partía la película. Es decir, las adaptaciones han ganado siempre un terreno para la literatura y han fomentado la lectura de muchos clásicos.

Es recién en los últimos años que la supuesta “superioridad” de la literatura sobre el cine y el desdén hacia el séptimo arte o bien la supuesta “pureza” de la literatura y “bajeza” del cine, origen de casi todos los desencuentros, ha dejado de ser la idea central de los estudios, sobre todo ahora que estamos en un mundo profundamente audiovisual.

Uno de los conceptos que más estudios ha provocado es el de la “fidelidad” de las adaptaciones. Muchos entienden la falta de fidelidad como una “traición” del cineasta hacia la obra literaria. Otros se preguntan si se trata de fidelidad al “espíritu” de la novela, a la estructura o al ritmo. Pero también existen estudios que animan a evitar la jerarquización y la constante comparación, ya que lo que hay que hacer es analizar el texto filmico y el texto literario de manera independiente, como obras de arte autónomas. Estos estudiosos prefieren usar el término “transposición”, más que adaptación, para referirse a esta relación sin

jerarquías ni dependencias y proponen poner en relieve, como punto de partida para el análisis de la relación entre literatura y cine, las convergencias entre ambos sistemas de expresión artística, para luego exponer sus divergencias, valorando todo de manera objetiva, sin entrar en el campo de la bondad y maldad, o la superioridad e inferioridad. Es desde el concepto de transposición que se ha trabajado esta tesis teórico-práctica y se ha escrito el guion basado en la novela *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique. El guion es la primera interferencia necesaria entre texto verbal y texto visual, es el primer paso del proceso de transposición.

Escribir un guion adaptado, transponer un texto literario al cine implica una acción contradictoria: el olvidar el texto original recordándolo todo el tiempo, ya que ese origen no puede eliminarse como si jamás hubiera existido, pero tampoco puede estar totalmente presente porque eso anularía la voluntad misma de la transposición. Las transposiciones son versiones e interpretaciones, modos de apropiarse de los textos literarios, de hacerlos propios, honrarlos, disolverlos.

Desde el inicio del invento, el cine se ha atrevido con todo tipo de libros, incluso con los considerados inadaptables, y el número de adaptaciones supera al de los guiones originales. A partir de estos hechos, tal vez sea mejor preguntarse por el “cómo” más que por el “por qué” de la adaptación.

Para empezar a escribir un guion que parte de un texto literario es necesario creer en la posibilidad de la adaptación al cine y tener la seguridad de que a pesar de la dificultad de la novela la transposición es posible.



En el cine peruano, empiezan a aparecer las primeras adaptaciones en las primeras décadas del siglo XX. Ninguna de ellas, en esta primera etapa, se da a partir de una novela clásica, sino a partir de relatos cortos e incluso canciones tradicionales. Las adaptaciones surgen en igualdad de pobres condiciones que las películas originales, en un país que parece en un inicio no estar destinado a desarrollar el invento del cine, pero que poco a poco va mejorando, sobre todo, cuando empieza la etapa sonora.

A pesar de la poca cantidad de películas que teníamos al inicio del desarrollo del cine en el Perú, hubo cuatro adaptaciones, que son las siguientes: *La huérfana de Ate* (1930), basada en un relato del escritor peruano Ricardo Rosell; *Sangre de selva* (1937), basada en un cuento del escritor peruano Mario Herrera; *Corazón de criollo* (1938), basada en un vals criollo del cantautor peruano Felipe Pinglo; y *La lunareja* (1946), basada en una de las tradiciones del escritor peruano Ricardo Palma.

Durante los años 50, no hubo ninguna adaptación en el cine peruano. Además, fueron años con un vacío fílmico, debido a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Fueron muy pocas las películas que se realizaron después de la guerra y hasta llegar a los años 60, en los que la actividad se retomó y con nuevos bríos.

Hasta antes de estos años no hay rastro alguno de películas hechas en provincias por cineastas de provincias, todos los cineastas eran limeños, algo que respondía al extremo centralismo del Perú en la capital. Pero a partir de finales de los años 50, esto cambió con la aparición de lo que se conoce como los cineastas de la Escuela del Cusco, a quienes se les debe de esta época la película adaptada *Jarawi* (1966), basada en el relato indigenista *Diamantes y pedernales* del escritor peruano José María Arguedas.

Otras películas peruanas adaptadas de los años 60 son las siguientes: *Intimidación de los parques* (1965), basada en los cuentos *Continuidad de los parques* y *El ídolo de las Cíclades* del escritor argentino Julio Cortázar; *Taita Cristo* o *La espina de Cristo* (1967), basada en relatos del escritor peruano Eleodoro Vargas Vicuña, autor que pertenece a la corriente neoindigenista.

Lo que viene a continuación, en 1968, es un cambio radical en el Perú. En octubre de 1968 se da un golpe militar y toma el gobierno Juan Velasco Alvarado, que pone en marcha un gobierno de izquierdas con reformas y cambios radicales, entre los cuales se encuentra la primera Ley de Cine que se promulga en 1973.

Dentro de esta nueva coyuntura cinematográfica, que favorece el desarrollo del cine peruano, se siguen adaptando cuentos y novelas durante las siguientes décadas. Estas son las películas adaptadas dentro de este nuevo contexto cinematográfico: *Los perros hambrientos* (1976), basada en la novela homónima indigenista del escritor peruano Ciro Alegría; *Cuentos inmorales-episodio "El Príncipe"* (1978), basado en el relato homónimo del escritor peruano Oswaldo Reynoso; *Abisa a los compañeros* (1980), basada en la novela *Abisa a los compañeros, pronto* del escritor y periodista Guillermo Thorndike; *Yawar Fiesta* (1986), basada en la novela homónima indigenista del escritor peruano José María Arguedas; *Todas las sangres* (1988), basada en la novela homónima indigenista del escritor peruano José María Arguedas.

Una mención aparte merece el director Francisco Lombardi, que dentro del desarrollo del cine peruano a partir de la nueva Ley de Cine, se convierte en los años siguientes en el

director peruano con más adaptaciones en la historia del cine peruano, además de ser el director más representativo del Perú. Las siguientes películas de Lombardi son adaptaciones literarias: *Maruja en el infierno* (1983), basada en la novela *No una sino muchas muertes* del escritor peruano Enrique Congrains Martín; *La ciudad y los perros* (1985), basada en la novela homónima de Mario Vargas Llosa; *Caídos del cielo* (1990), basada parcialmente en el relato *Los gallinazos sin plumas* del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro; *Sin compasión* (1994), basada en la novela *Crimen y Castigo* del escritor ruso Fedor Dostoievski; *No se lo digas a nadie* (1998), basada en la novela homónima del escritor peruano Jaime Bayly; *Pantaleón y las visitadoras* (1999), basada en la novela homónima del escritor peruano Mario Vargas Llosa; *Tinta roja* (2000), basada en la novela homónima del escritor chileno Alberto Fuguet; *Mariposa negra* (2006), basada en la novela *Grandes miradas* del escritor peruano Alonso Cueto.

El nuevo siglo trae el fenómeno de la era digital, que permite abaratar los costos de producción y por consecuencia se democratiza la producción de cine en el Perú. Es entonces no solo el momento de las nuevas generaciones haciendo cine, sino además es el momento del desarrollo del Cine Regional, que es como oficialmente se le llama al cine hecho en las todas las regiones del Perú que no son Lima.

Dentro de este nuevo panorama más extenso y lleno de vertientes del nuevo cine peruano se han realizado pocas adaptaciones literarias en comparación con el número de películas que se están haciendo. Las adaptaciones del nuevo siglo son las siguientes: *Ciudad de M* (2000), basada en la novela *Al final de la calle* de Óscar Malca; *Magallanes* (2015), basada en el relato *La pasajera* de Alonso Cueto; *La hora azul* (2016), basada en la novela homónima de Alonso Cueto; *Siete semillas* (2016), basada en el libro de autoayuda *El secreto de las siete*

*semillas*; *El sistema solar* (2017), basada en la obra teatral homónima de Mariana de Althaus; *Caiga quien caiga* (2018), basada en el libro de memorias homónimo de José Ugaz.

Se puede observar que la etapa más prolífica de adaptaciones literarias se dio el siglo pasado, mientras que en este nuevo siglo han primado más los guiones originales y las adaptaciones no necesariamente basadas en textos literarios. También, a pesar de ser un país de tantos escritores importantes, con los años son menos las novelas canónicas que han sido adaptadas al cine en el Perú.

Asimismo, no ha habido en toda la historia del cine peruano una sola adaptación al cine de alguno de los cuentos o novelas de Alfredo Bryce Echenique. La adaptación de *Un mundo para Julius* no solo es la primera, sino supone también el regreso a la adaptación de la novela canónica, el rescate, al fin, de la gran literatura unida al cine.

*Un Mundo para Julius* no solo ha marcado a diversas generaciones de peruanos, sino que es una de las obras que tocan problemas sociales no resueltos del Perú y, por eso, lo que se cuenta en esta historia, a pesar de estar ambientada en los años 40-50, resulta siendo, lamentablemente, un tema actual hasta nuestros días. En nuestra adaptación de la novela la película termina en el presente, en una “casa-palacio” de nuestros tiempos, para dejar clara nuestra intención de denunciar la situación actual de desigualdad e injusticia del Perú y la pertinencia de esta adaptación.

Según la tipología de las adaptaciones novelísticas y en lo que concierne a la dialéctica fidelidad/creatividad, nuestra propuesta es una adaptación como “transposición”, ya que esta se encuentra a medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación. Hay una intención de

reconocer los valores de la obra original de Alfredo Bryce Echenique, pero también hay la intención de escribir una película que tenga entidad por sí misma y que sea autónoma del texto literario.

En lo que concierne al tipo de relato, nuestra propuesta es la de una adaptación con divergencia estilística con licencias. *Un Mundo para Julius* se ubica dentro del universo de la novela posmoderna. Pero, a pesar de ello, para elegir un modelo de adaptación, o bien transposición, es necesario también tomar en cuenta no solo el *cómo* está escrita esta novela, sino también el *qué se cuenta*. *Un Mundo para Julius* nos cuenta la historia de una familia aristocrática en los años 40 y 50, donde todo el mundo es “clásico”, donde todo está estructurado dentro de un esquema de desigualdad del cual parece que es imposible escapar. Para dar la sensación de la época, es necesario recurrir a ciertos esquemas de la etapa clásica, pero no hacer una película clásica. Hay que realizar una película de apariencia clásica, pero con interpretación moderna/posmoderna.

En lo que concierne a la extensión, se ha realizado una transposición usando el procedimiento de la reducción. Ha habido una selección de los episodios más importantes, de aquellos que ayudan a desarrollar el conflicto principal de la historia, dejando de lado todas las sub-tramas que no aportan dramáticamente al conflicto principal. También, se ha reducido la cantidad de personajes y se han unificado los tiempos de la vida de Julius que se nos cuenta en la novela.

En *Un mundo para Julius* hay una opinión acerca del Perú, una intención de crítica y reflexión. No podíamos, entonces, enfrentarnos a esta novela sin la misma intención crítica.

Para empezar a trabajar el guion y según la teoría cinematográfica de guion, tuvimos que definir en primer lugar el conflicto central de la historia. En el caso de *Un Mundo para Julius*, el conflicto central de la historia se centra en la pérdida de inocencia de Julius, que tiene tres momentos importantes a lo largo de la novela: la muerte de su hermana Cinthia, la violación de su ama Vilma en manos de su hermano Santiago y el descubrimiento final de que Vilma se ha convertido en prostituta. Estos tres conflictos están a su vez acompañados del descubrimiento de la desigualdad, racismo e injusticia que se dan en el “palacio” en el que vive y que a su vez tienen su punto más alto en el conflicto relacionado con Vilma.

Luego de tener definido el conflicto central de la historia tuvimos que definir el modelo narrativo. Tal como ya lo dijimos en las consideraciones en torno a la tipología de la adaptación (tipo de relato), si tomamos en cuenta la época y el tipo de historia que se está contando, decidimos usar una estructura clásica con ciertas licencias modernas/posmodernas, ya que se intenta reproducir la elegancia y el orden de una época de la cual todos tenemos referentes cinematográficos, pero asimismo, al querer criticar este mismo orden que en el fondo esconde la oscuridad de la injusticia, los elementos de la modernidad y de la posmodernidad pueden servir justamente para esto, para ayudar a reforzar la crítica, la inestabilidad escondida detrás de las apariencias y, por supuesto, la perturbación de Julius, nuestro protagonista, que poco a poco va perdiendo la inocencia hasta perderla del todo.

El siguiente paso fue pensar en el género al que debería corresponder esta adaptación, que podríamos definirlo de esta manera: es principalmente una *trama de la madurez* (o una película “coming of age”, como la llaman en inglés) porque Julius crece y madura, realizando un aprendizaje a lo largo de la historia, que termina con la pérdida de inocencia de Julius. Asimismo, es una *trama educativa*, ya que el personaje principal sufre un cambio profundo

en la visión de la vida. Es también una *trama de desilusión*, ya que el cambio de la visión del mundo que se da es de positiva a negativa, y es un *drama histórico*, ya que relata una historia que corresponde con el pasado del Perú, pero que dialoga con los conflictos del Perú de hoy.

En el caso de la adaptación de *Un Mundo para Julius*, tuvimos que tomar decisiones importantes a nivel de creación de personajes, ya que la novela es extensa y con muchísimos personajes que fueron sacrificados al momento de llevar la novela a guion. También hay personajes que sufrieron alguna mutación, por ejemplo, de edad. Lo primero que hubo que hacer fue definir quiénes serían nuestros personajes principales y secundarios, realizando una labor de síntesis y selección, en vista de la longitud de la historia y los muchísimos personajes secundarios que desfilan en la novela. En este proceso, muchos personajes aparecieron en la primera versión de guion pero no llegaron a las posteriores, así como hubo algunos personajes que aparecieron recién en la última versión de guion. Hay personajes fusionados, desaparecidos, mutados, pero los personajes principales, que son todos aquellos que viven en la casa de Julius, han llegado a guion casi en su totalidad. Al haber reducido las diferentes edades de Julius en solo dos épocas (para tener solo dos actores que interpreten al personaje), todos los personajes han reducido sus diferentes edades junto con esta síntesis de tiempos en Julius.

Para decidir cuál era la mejor forma de contar esta historia hubo que analizar primero el punto de vista y el narrador en la novela de Bryce Echenique. La novela está contada en tercera persona principalmente, aunque a veces salta a la primera persona con varios personajes, dentro de un discurso donde la oralidad dentro de la narración es una de las características principales de la novela a nivel de forma. En el caso de la adaptación de *Un Mundo para Julius*, se ha mantenido el punto de vista en Julius, ya que la idea es solo mostrar

los episodios donde Julius participa o bien no participa directamente pero finalmente ese episodio recae sobre Julius más adelante. La idea es hacer que la película gire completamente alrededor del mundo del niño.

Lo siguiente fue ver si existía la necesidad de un narrador en *Un Mundo para Julius*. En la elaboración de una primera versión de guion nos pareció acertado incluir esta voz over-narrador, que nos pudiera ayudar a situarnos al inicio, sobre todo, y a través de la cual se rescaten ciertas opiniones del autor. Pensamos que en *Un Mundo para Julius* la voz over-narrador del niño nos permitirá conocer la desigualdad, la discriminación, el racismo del Perú de una manera más honesta, ya que el hecho de que un niño cuente la historia desde su punto de vista nos hace creer más en el relato, lo hace más cercano y verdadero. Pero esta no es una decisión cerrada, pensamos que se tomarán decisiones finales en la etapa de edición de la película, probando la voz del niño y también la voz de narrador de un Julius ya adulto.

El último paso antes de escribir el tratamiento y luego la primera versión de guion cinematográfico, fue pensar en la construcción dramática de nuestra historia, es decir, fue necesario pensar en su estructura. En el caso de una adaptación, tenemos ya la historia construida por el autor original en un orden específico, pero tal vez ese orden no siempre será el correcto para la película y no podrá ser calcado para llevarlo al guion, sobre todo por la longitud de la novela. He aquí la labor de transposición cinematográfica, a través de la cual se seleccionan algunos acontecimientos, dándole siempre importancia al *conflicto principal* por encima de las sub-tramas o sub-conflictos, y finalmente habrá que reestructurarlos en un orden que tal vez no coincide siempre con la historia original.



Desde los griegos y gracias a Aristóteles, las historias se definen a través de sus tres actos y entonces se estructuró la historia tomando en cuenta dichos actos y las dos escenas de clímax, de gran cambio de valor, que hay al final del primer acto y al final del segundo acto. Entonces, si se arma un primer esqueleto de la historia, para empezar a trabajar debíamos tener el *inicio*, *el final del primer acto*, *el final del segundo acto* y *el final de la película*. Son los cuatro momentos que sostienen las historias.

En la primera parte de la novela se nos presenta el mundo inicial de Julius con diálogos confundidos con un estilo indirecto libre, pero sobre todo con descripciones en tercera persona que nos van poco a poco haciendo conocer a Julius y su mundo. Para escribir el inicio del guion se seleccionaron los acontecimientos más importantes narrados por el autor en esta primera parte de la novela y se optó por un orden que no es exactamente el del autor, conociendo de a pocos a los personajes principales en estas primeras escenas de introducción y planteamiento de la película.

El *primer nudo de la trama* que supone un cambio en la vida de nuestro personaje principal y que claramente nos ubica en la naturaleza del *conflicto* que tendrá Julius a lo largo de toda la novela, se da cuando Julius, luego de insistir que quería ver la caja del club de los “Amigos de Huaracundo”, al fin la ve y descubre no solo que es una simple caja de galletas con un puñado de monedas y billetes sucios y no el tesoro que él se imaginaba, sino que es la primera vez que Julius conoce la sección servidumbre de su casa, tan distinta de la parte donde vive él.

Luego de este episodio de la caja, empieza una escalada de *acontecimientos* dramáticos importantes que enriquecen el conflicto, todos hechos que se encuentran en la primera parte

de la novela: la muerte de Bertha y la muerte de su hermana Cinthia, que son los golpes más importantes de la primera parte de la historia. Este último supone la primera gran pérdida en la vida de Julius, pérdida de la cual nunca se recupera.

En el guion, se decidió estructurar la historia en tres partes, cada cual con su conflicto principal: en la primera parte se da el inicio del conflicto con el descubrimiento de la desigualdad y termina esa primera parte con la muerte de Cinthia, que es el golpe principal en esta etapa inicial de su vida. La segunda parte corresponde con un Julius un poco mayor y es ahí que se desarrolla el conflicto de la violación de Vilma.

La violación de Vilma es el *acontecimiento narrativo* más doloroso luego de la muerte de Cinthia, se da en el capítulo 1 de la novela, pero este acontecimiento hemos preferido transponerlo para más adelante en el guion y se desarrolla ya en la segunda parte, cuando Julius es un niño más grande. No solo hemos preferido dilatar más la llegada de este acontecimiento, sino que también hemos transformado la situación en la que este se da, usando otros acontecimientos que también se dan en la novela, aunque en otro momento.

El descubrimiento de cómo vive Arminda es el siguiente *acontecimiento narrativo* y *cambio de valor* importante en esta historia, episodio que se da lugar ya en el capítulo 3 de la novela y en la tercera parte del guion. Esta es la primera vez que Julius ve realmente cómo vive un pobre en el Perú, acontecimiento que lo perturba y entristece, con toda la impotencia que significa el no poder hacer nada por ello.

El último *acontecimiento narrativo* y *cambio de valor* de la novela que fue llevado al guion fue la muerte de Arminda, que se desarrolla en la novela en el quinto y último capítulo y es llevado a la tercera parte del guion. Este episodio es muy importante porque supone el

primer momento en el que, aunque sea de manera simbólica, Julius se convierte en un personaje activo en lo que se refiere a tratar de hacer algo por la desigualdad que ve en su casa.

El *segundo nudo de la trama*, recordemos, es el momento en el cual la historia llega a una situación límite. Es el momento del *clímax* de nuestra historia y el momento en el cual el personaje principal, después de todo el desarrollo que ha tenido a través de los diferentes acontecimientos narrativos que se han dado, debe tomar decisiones que lo llevarán a la resolución del conflicto, sea esta resolución para bien o para mal.

En el caso de *Un Mundo para Julius*, retomamos el conflicto de Vilma, conflicto no solucionado desde el primer capítulo de la novela y la segunda parte del guion. Todo este episodio de clímax es llevado al guion en su tercera parte de manera casi intacta a nivel de intención, con el hostigamiento de Bobby hacia Julius y también con el descubrimiento final del trágico destino de Vilma.

El clímax llega a la resolución del conflicto casi de manera inmediata, en la novela y en el guion, no hay descanso entre uno y otro. Es un clímax seguido del final. En el caso de la novela, luego de que Julius se ha enterado de la verdad acerca del triste destino de Vilma, solo sabemos que nuestro protagonista ha perdido la inocencia y hay una reflexión final a través de la cual el narrador nos cuenta que Julius no tuvo más remedio que llorar y preguntarse por todo, pero no vemos que haya una solución al conflicto. El final de la novela es triste y sin salida: Julius solo debe soportar su destino hasta que tal vez algún día, de grande, pueda escapar. Pero esta suposición ya no pertenece al universo de la narración de la novela.

A pesar de que respetamos la intención del autor al final de la novela, en la transposición nos vimos en la necesidad de realizar un cambio al final de la historia, una relectura de la novela desde la actualidad. Es el momento de cuestionarnos por qué estamos realizando esta adaptación, por qué queremos hacer esta película y, tal como lo establecimos al inicio de esta investigación, el sentido de escribir esta adaptación y la posibilidad de llevarla al cine algún día, nos permite ofrecer una historia a los peruanos, que a pesar de llevarse a cabo en el pasado, es completamente actual. He ahí la razón por la cual incluimos una secuencia más en el presente, en la cual Julius sale de la piscina en nuestros tiempos, a un “palacio” del presente en un mundo en el cual sigue habiendo profundas injusticias y desigualdades. Es un final desesperanzador, pero necesario.

**CAPÍTULO 6**

**BIBLIOGRAFÍA**



## Sobre literatura y cine

- Aristóteles (1987). *La Poética*. Barcelona: Bosch.
- Aumont, J. (2012). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Baldelli, P. (1979). *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires: Galerna.
- Barthes, R. (2007). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Barrow, S. (2018). *Contemporary Peruvian Cinema. History, Identity and Violence on Screen*. Londres: I. B. Tauris.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bedoya, R. (1992). *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Instituto de Cooperación Iberoamericana de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (1997). *Entre fauces y colmillos. Las películas de Francisco Lombardi*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- Bedoya, R. (1997). *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bluestone, G. (1957). *Novels into film*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.

- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bresson, R. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora Ediciones.
- Buñuel, L. (1998). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Carrière, J. C. (1997). *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós.
- Carrière, J. C., & Bonitzer, P. (1998). *Práctica del guion cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P., & Paz Gago, J. M. (Eds.). (199) *Cien años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto filmico*. A Coruña: Universidade da Coruña, Visor Madrid.
- Chabrol, C. (2005). *Cómo se hace una película*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chatman, S. (1990). *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Chion, M. (2011). *Cómo se escribe un guion: Edición Definitiva*. Madrid: Cátedra.
- Company, J. M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Congrains, E. (1975). *No una, sino muchas muertes* (prólogo de Mario Vargas Llosa). Barcelona: Planeta.
- Eco, U. (1995). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.



- Edgar-Hunt, R., Marland, J., & Richards, J. (2014). *Bases del cine: Guion*. Barcelona: Parramón.
- Egri, L. (1947). *Cómo escribir un drama*. Buenos Aires: Bell.
- Eisenstein, S. (2010). *El sentido del cine*. México D.F.: Siglo XXI.
- Eisenstein, S. (1977). *La forma del cine*. México D.F.: Siglo XXI.
- Eisenstein, S. (1966). *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid: Rialp.
- Eisenstein, S. (1970). *“Dickens, Griffith y nosotros”*. *Reflexiones de un cineasta*. Madrid: Artiach.
- Fellini, F. (2009). *Hacer una película*. Barcelona: Paidós.
- Field, S. (2002). *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Madrid: Plot.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (2008). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- García, A. (1990). *L'adaptation du roman au film*. París: I.F. Diffusion-Dujarric.
- Gubern, R. (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Guerin, M. A. (2004). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Hamburger, K. (1977). *Logique des genres litteraires*. París: Seuil.
- Huet, A. (2006). *El guion*. Barcelona: Paidós.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of adaptation*. Nueva York: Routledge.
- Krakauer, S. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Ledgard, M. (2018). *Una incursión por la historia del cine latinoamericano*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú.
- León Frías, I. (2014). *Tierras bravas. Cine peruano y latinoamericano*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Lozano Morillo, B. (1989). *El cine peruano visto por críticos y realizadores*. Lima: Cinemateca de Lima.

- Martínez de Mingo, L. (1997). *José Luis Borau*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- Mc Kee, R. (2002). *El guion*. Barcelona: Alba.
- Metz, C. (1971). *Langage et Cinema*. París: Larousse.
- Middents, J. (2009). *Writing National Cinema. Film journals and Film Culture in Peru*. New Hampshire: Dartmouth College Press.
- Núñez Gorriti, V. (2011). *El cine en Lima (1897-1929)*. Lima: Conacine.
- Pasolini, P. P. (1986). *L'expérience hérétique: langage et cinema*. París: Payot.
- Paz Gago, J. M. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de Literatura y Cine. El método comparativo semiótico-textual. *Revista SIGNA* 13. 199- 232.
- Paz Gago, J. M. (2010). Sleuth. La meta-reescritura filmico-teatral (más sobre el método comparativo semiótico-textual). En J. A. Pérez Bowie (Ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 177-190). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Peña-Ardid, C. (1996). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Bowie, J. A. (2012). Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación. *Revista SIGNA* 21. 757-762.
- Roche, A., & Taranger, M. C. (2006). *Taller de guion cinematográfico. Elementos de análisis filmico*. Madrid: Abada Editores.
- Rossellini, R. (2001). *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Paidós.
- Sábato, E. (2007). *Obra completa: ensayos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sánchez Noriega, J. L. (2004). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

- Seger, L. (1993). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Seger, L. (2007). *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Sklouski, V. (1971). *Cine y lenguaje*. Barcelona: Anagrama.
- Stam, R., & Raengo, A. (Eds.) (2004). *A Companion to literature and film*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Steele, A. (Ed.). (2006). *Gotham Writers' Workshop. Escribir cine. Guía práctica para guionistas de la famosa escuela de escritores de Nueva York*. Barcelona: Alba Editorial.
- Subouraud, F. (2010). *La adaptación. El cine necesita historias*. Barcelona: Paidós.
- Tamayo San Román, A. (1996). *Teoría y práctica del guion de ficción*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.
- Tobias, R. B. (1999). *El guion y la trama*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Tarkovski, A. (2004). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Truby, J. (2007). *The Anatomy of story*. Nueva York: Faber & Faber.
- Truffaut, F. (2002). *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós.
- Truffaut, F. (2003). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vale, E. (2006). *Técnicas del guion para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion. Argumentos clásicos y modernos en la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- Vargas Llosa, M. (2001). *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Villain, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Villain, D. (1994). *El montaje*. Madrid: Cátedra.
- Wenders, W. (2009). *El acto de ver*. Barcelona: Paidós.

- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Wollen, P. (1974). *Signs and Meanings in the Cinema*. Londres: Secker and Warburg.
- Zecchi, B. (Ed.). (2012). *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Editorial Complutense.
- Zubiaur Carreño, F. J. (2008). *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Navarra: Ediciones de la Universidad de Navarra (EUNSA).
- Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Barcelona: Paidós.

### **Sobre Alfredo Bryce Echenique y *Un Mundo para Julius***

- Bravo, V. (enero-julio, 1975). *Un Mundo para Julius: una problemática del deseo*. *Revista de Literatura Hispanoamericana* 8. 89-104.
- Bryce Echenique, A. (1996). *Un Mundo para Julius*. Madrid: Cátedra.
- Bryce Echenique, A. (2001). *Un Mundo para Julius*. Lima: Peisa.
- Conte, R. (21 de diciembre 1990). La escritura oral de Bryce Echenique. *Revista de Libros de El Sol*. 3.
- Ferrari, A. (1972). *Un Mundo para Julius*. *Libre* 3. 137-138.
- Ferreira, C., & Márquez, I. P. (Eds.) (1994). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (textos críticos)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.
- Gutiérrez, M. (1971). *Un Mundo para Julius, un fastuoso vacío*. *Narración* 2. 24.
- Luchting, W. A. (julio-agosto, 1974). *Un Mundo para Julius, de Alfredo Bryce*. *Ínsula* 332-333. 5-6.

Ratto, L. A. (1971). Alfredo Bryce: *Un Mundo para Julius*. *Textual* 2. 24

Rodríguez Peralta, P. (noviembre, 1983). Narrative access to *Un Mundo para Julius*. *Revista de Estudios Hispánicos*. 407-418.



## COLOFÓN

Escribí el punto final de esta tesis en la cuarentena a causa de la pandemia ocasionada por el COVID-19. Lo anoto para en el futuro no olvidarme de nuestra fragilidad.

La película *Un mundo para Julius*, en este momento en la etapa final de post producción, verá la luz en una pantalla de cine cuando todo esto pase y volvamos a nacer en un mundo diferente.





**ANEXOS**  
**(TRATAMIENTO NARRATIVO Y ÚLTIMA VERSIÓN DE**  
**GUION)**



## **ANEXO 1: TRATAMIENTO NARRATIVO**



## TRATAMIENTO NARRATIVO UN MUNDO PARA JULIUS

Lima, años 40. Un bebe, JULIUS, llora en una cuna de barrotes de bronce, en una habitación preciosa. Unos brazos morenos, que pertenecen a alguien que lleva uniforme de sirvienta, lo cargan para que deje de llorar.

Se ve la casa-palacio en su exterior, en toda su grandeza y elegancia. Algunos sirvientes andan por ahí, perfectamente uniformados.

Se ven los jardines, la piscina, las cocheras...el chofer, un mulato, lavando un Mercedes Benz al lado de otros carros de lujo; el jardinero podando las flores; un mayordomo limpiando la piscina...

En uno de los jardines se ve una preciosa carroza. Un niño muy blanco de dos años, JULIUS, orejón, de pelo y ojos castaños, trata de alcanzar la manija de la puerta de la carroza, pero una mano cuidada (de SUSAN, su mamá), le retira la manito suavemente.

Grandes escaleras, elegantes, llenas de cuadros, por las cuales subimos. Un pasadizo nos lleva a una habitación, en cuya puerta hay varias personas hablando en susurros (enfermeras, un médico, un mayordomo que recibe órdenes). JULIUS, de dos años, llega al pasadizo desde las escaleras y agazapado detrás de unas cortinas, ve lo que sucede en la puerta de la habitación, mientras juega con sus manitos.

En eso sale de la habitación SUSAN, una mujer lindísima, alta, rubia, aunque un poco demacrada. Se retira llorando por el pasadizo, sin percatarse de la presencia de su hijo. JULIUS, al verla, habla en voz muy bajita para sí mismo, mientras juega con las cortinas.

SUSAN se encierra en otra habitación que da al pasadizo y se escucha el portazo.

SUSAN sale del palacio, elegantísima y sonriente, y sube a un Jaguar que la espera en la puerta. Al volante, JUAN LUCAS, un hombre guapo y distinguido.

JULIUS, a los once años, flaco, orejón, blanquísimo, está desvestiéndose rápidamente al borde de una gran piscina, en un precioso jardín. Su rostro muestra cólera e impotencia. Una vez desnudo, se lanza al agua.

JULIUS bucea desnudo con movimientos desordenados, como no sabiendo adónde ir. Se escuchan voces en over, retumbando. A través de estas voces sabemos lo que pasó con Vilma.

JULIUS saca la cabeza del agua, respirando muy agitadamente, tosiendo y atragantándose. Desde el borde de la piscina ve, con rostro desesperado, su precioso jardín, su casa-palacio. JULIUS se sumerge nuevamente y bucea hasta la mitad de la piscina, donde se queda casi inmóvil, en posición fetal. Se escucha el silencio del estar bajo el agua, un sonido profundo que acompaña esta imagen que recuerda a la de un niño en el vientre de su madre.

Sobre fondo negro y con letras blancas, se lee lo siguiente: “Hemos nacido pasajeros de primera clase; pero, a diferencia del reglamento de los grandes barcos, aquello parecía prohibirnos las terceras clases.” Roger Vailland, Beau Masque.

Es un entierro fastuoso, en un día gris de invierno: el ataúd sale por la puerta principal del palacio, cargado por unos chicos negros uniformados, que lo llevan hacia un gran coche funerario, lleno de flores. Hay muchas personas presentes, todas muy elegantes, y en la puerta también está toda la servidumbre vestida de negro, viendo cómo el cortejo atraviesa los jardines. La familia está a la cabeza: SUSAN, con lentes oscuros; SANTIAGO y BOBBY, los hermanos mayores de JULIUS, casi adolescentes, muy guapos, serios y con aire distraído; JULIUS, a los dos años, con expresión de no entender nada, en brazos de VILMA, su ama, una mestiza hermosa, muy joven; y CINTHIA, la hermana de JULIUS, de seis años, de la mano de su ama, BERTHA, una mujer gorda y anciana. JULIUS, con la cabeza asomada por el hombro de VILMA, habla en voz bajita para sí mismo, mientras juega con el pelo de su ama.

Se ve un cielo despejado y veraniego. Se escucha el canto de pájaros, y la voz de un niño jugando. JULIUS, a los cuatro-cinco años, disfrazado de cowboy, corre por el jardín detrás de CELSO y DANIEL. VILMA observa el juego, sonriente, desde un banco, mientras teje algo. JULIUS “le pone balas” a su pistola y apunta desde detrás de unos arbustos, haciendo sonidos con la boca que imitan disparos. CELSO y DANIEL se hacen los muertos, cayendo al suelo. JULIUS sopla el cañón de su pistola, despreocupado.

En una sala de cine están sentados entre el público, muy adelante, JULIUS, CINTHIA y VILMA, iluminados por la pantalla en la oscuridad. Están viendo una película de vaqueros: se escuchan los balazos y los gritos de los indios. VILMA y CINTHIA están sentadas, comiendo algo y sonriendo ante la película, pero JULIUS está casi de pie sobre su asiento, incluso con su sombrero de vaquero puesto, imitando los movimientos de los vaqueros, haciendo sonidos con la boca que imitan los balazos o los gritos de los indios.

VILMA desviste cuidadosamente a JULIUS en un baño enorme y muy bonito, donde hay una tina inmensa ya preparada con agua y llena de juguetes flotando. JULIUS sigue jugando con su pistolita de juguete y tiene aún puesto su sombrero de vaquero. VILMA lo mete en el agua y JULIUS empieza a chapotear con las manos, mientras VILMA lo enjabona, canturreando algo. Mientras, JULIUS, sonriente, le empieza a hacer preguntas, mirándola con cariño. JULIUS parece no entender nada de lo que VILMA le explica acerca de Puquio y mira cabizbajo hacia el agua.

VILMA le da de comer a JULIUS, en un comedor donde todo es pequeño y de colores, y la decoración está hecha con personajes de Disneylandia. Lo acompaña toda la servidumbre,

además de VILMA: NILDA, la cocinera, cuchillo en mano, pelando unas papas y toda despeinada; CELSO y DANIEL, preparando unas bandejas; ARMINDA, la anciana lavandera, cosiendo algo; CARLOS, el chofer, ojeando un periódico y mirando de reojo a Vilma; y BERTHA, secando unos platos de Mickey Mouse. JULIUS come un bocado, sonriendo, y todos lo celebran. NILDA habla con un marcado acento selvático y gesticula y mueve su cuchillo mientras habla. JULIUS abre la boca, alucinado de las historias de shipibos de NILDA. CELSO y DANIEL salen llevando unas bandejas.

A la mesa del comedor principal, que es enorme, lleno de vajillas finas y platería, consolas del siglo antepasado, vitrinas de cristal, cuadros portentosos, espejos, etc., están sentados SUSAN, vestida para salir; SANTIAGO y BOBBY, ya adolescentes, con rostros aburridos; y CINTHIA, de ocho años, sonriendo tristemente, cuando entran CELSO y DANIEL a servir la comida. Lo hacen sin hablar, con gran seriedad. SUSAN los mira con una sonrisa forzada, y SANTIAGO y BOBBY con desprecio. CINTHIA es la única que les sonríe sinceramente. Luego, los mayordomos se retiran. La familia empieza a comer, en absoluto silencio. Sólo se escucha el ruido que hacen al rozar los cubiertos en los platos.

CELSO y DANIEL entran al comedor Disneylandia con las bandejas vacías. JULIUS coge a CELSO de la manga, como para que le preste atención. CELSO habla orgulloso acerca del Club “Los amigos de Huarcocondo”, inflando el pecho, ya que él es el tesorero. CELSO le habla a JULIUS mientras prepara otra bandeja, con postres. JULIUS abre los ojos emocionado y deja de estar interesado en su comida.

SUSAN, CINTHIA, BOBBY y SANTIAGO siguen comiendo en silencio. CINTHIA empieza a toser y sus hermanos la miran aburridos. SUSAN la mira un poco preocupada y enternecida, aunque inmediatamente después mira la hora. CELSO y DANIEL entran con las bandejas con los postres. Los sirven en silencio. Al llegar su turno, SUSAN niega con la cabeza. CINTHIA deja de toser y SUSAN la mira aliviada. Vuelve a mirar la hora, les sonríe a sus hijos y se levanta de la mesa. Sus hijos la miran en silencio y sin sonreír.

Se ve un letrero que dice “Fuerte Apache”. Está en la puerta del dormitorio de JULIUS. Mientras se ve toda la habitación, se escucha la conversación entre JULIUS y VILMA casi en susurros. El dormitorio está decorado con cowboys pintados en las paredes, hay incluso algunos de tamaño natural, hechos de cartón. También hay un indio Jerónimo al fondo. VILMA le da un beso cariñoso a JULIUS en la frente, lo tapa mejor con la colcha y apaga la luz. Se les escucha en la oscuridad.

Llega un Jaguar a la puerta de un bar de lujo. En él están SUSAN y JUAN LUCAS, quien se baja, le abre la puerta a SUSAN y le ofrece el brazo para que baje. Los dos ríen y se les ve felices juntos.

JULIUS, solo, en pijama, y mirando hacia atrás por si lo siguen, entra en la sección servidumbre de su casa-palacio, con gran emoción. Lo hace abriendo una puerta desde el jardín, que da a un patio enorme, con la ropa colgada y varios lavaderos. Luego, sube por unas escaleras de caracol y llega a la sección de las habitaciones. Mira todo con curiosidad y se va entristeciendo poco a poco porque todo es más sucio y más feo. Llega a una puerta

entreabierta. Ve a CELSO sentado al borde de su cama, atándose los zapatos. CELSO lo ve y se queda sorprendido. JULIUS, tímido, no contesta y se lo queda mirando. JULIUS entra a la habitación y se queda mirando la cama vieja y fea de CELSO. También observa, asustado, el aspecto sucio de las paredes, el viejo calendario con una chica en ropa de baño. Suena música andina, en volumen muy bajo, en una pequeña radio que está en una mesita. CELSO señala una vieja caja de galletas encima de la mesita, indicándole que ahí está el dinero de “Los amigos de Huarcocondo”. CELSO se la da a JULIUS, quien la coge por arriba y se le destapa, dejando caer un montón de monedas sucias, que van a dar al suelo. CELSO empieza a recoger las monedas. JULIUS, nervioso, ayuda torpemente a CELSO. Luego se pone de pie. CELSO recoge las últimas monedas, y arrodillado en el suelo, mira a JULIUS tristemente, que está de pie al lado de él. JULIUS sale de la habitación, cabizbajo y confundido. Baja corriendo las escaleras de caracol y corre a través del patio, tropezándose con unas sábanas colgadas. Finalmente llega, respirando agitadamente, a la puerta que separa esta sección del jardín. La abre y sale, sin mirar atrás.

Es un día de verano en un dormitorio precioso de niña, lleno de muñecas, enorme casita de madera, etc. Hay una “bolita de nieve” que muestra un paisaje nórdico(éstas que tienen agua dentro y que al darles la vuelta parece que cayera nieve) sobre una mesita, entre otros juguetes. BERTHA está peinando a CINTHIA frente a un tocador muy bonito. Lo hace con mucho cariño, cuidando que su trabajo salga perfecto. Una vez acabada la labor, se moja las manos con colonia y echa un poco de ésta en la cabeza de la niña, acomodándole el lazo que lleva. CINTHIA sonríe y le guiña el ojo a JULIUS, que está sentadito en una sillita cercana, mirando la escena. Luego JULIUS mira la “bolita”, la coge y le da la vuelta. La “nieve” empieza a caer y JULIUS la observa fascinado. Después mira a BERTHA, sus viejas manos, y se mira las suyas, y entonces también mira el pelo de la anciana, lleno de canas y le pregunta por qué tiene canas, que su mamá dice que es raro que tenga canas. BERTHA y CINTHIA miran a JULIUS. BERTHA se queda callada, sin saber qué contestar, mirándolo a JULIUS con un poco de vergüenza.

Es otro día de verano. BERTHA está secando a CINTHIA, sentadas en una reposadera al lado de la piscina. La niña está con la ropa de baño aún puesta y BERTHA le seca el pelo y luego el cuerpo con una toalla enorme. CINTHIA tose un poco. JULIUS está sentadito al lado, en ropa de baño y envuelto en una toalla, mirando las manos y las canas de BERTHA nuevamente. BERTHA le explica que ya sabe por qué es raro que tenga canas, es porque en la gente “del pueblo” el índice de *mortaldá* es más alto. La anciana mira a JULIUS orgullosa y sonriente. JULIUS parece no entender nada y se queda mirando a BERTHA y a su hermana. BERTHA acaba de peinar a la niña, y ésta se levanta, quitándose la toalla. JULIUS reacciona, deja tirada la toalla y sale corriendo detrás de su hermana, tratando de alcanzarla. Los dos niños corren en ropa de baño, felices, por el jardín al lado de la piscina, y BERTHA los mira sonriente. BERTHA recoge las toallas con la cadencia de una persona anciana, parece que le viene un mareo, se sienta a respirar, luego parece que se siente mejor y seca el peine y la escobilla. Luego ve la botellita de colonia en el suelo. Con dificultad se agacha a recogerla y al parecer le viene otro mareo. Deja de intentarlo y se sienta a respirar agitadamente, mientras ve a los niños jugar, pero los ve borrosos y los escucha lejanos. BERTHA hace un último esfuerzo por recoger la colonia y lo consigue, con mucha dificultad, dejándola al lado del peine y la escobilla, todo muy ordenado, en la mesita al lado de la reposadera. Luego cierra los ojos y se recuesta, respirando entrecortadamente. BERTHA sigue con los ojos cerrados. Ya no respira. CINTHIA va corriendo hacia BERTHA, tosiendo un poco, cargando a JULIUS en la espalda, a modo de caballito, los dos



felices. Los niños llegan donde la anciana y ven que no se mueve. Creyendo que está dormida, CINTHIA la mece del brazo. BERTHA no despierta. Los niños se miran asustados. Vuelven a mecerla del brazo.

Por la puerta de servicio del palacio, en la sección servidumbre, sacan un ataúd deslucido, sin flores, que es llevado a hombros por unos chicos sin uniforme hacia un coche funerario feo y viejo. En la puerta está toda la servidumbre, mostrando gran respeto. También están CINTHIA y JULIUS, de la mano de VILMA, tristesísimos. ANATOLIO, el jardinero, viene corriendo a último momento con un pequeño ramo de flores del jardín, y se lo da a CINTHIA. La niña entonces pone el ramo encima del ataúd antes de que cierren la puerta del coche funerario y se lleven a BERTHA.

JULIUS está en el pasadizo, en la puerta del dormitorio de CINTHIA, que está iluminado por la luz del atardecer. La puerta está semi-abierta y JULIUS observa a su hermana, que está boca abajo sobre su cama, llorando y tosiendo. JULIUS entra a la habitación, se sube a la cama y acaricia la cabeza de su hermana, quien al ver que es JULIUS, sonríe tristemente. Se quedan los dos así, juntos, en silencio.

Un Mercedes Benz llega a la puerta de una enorme casa que parece un castillo, a la cual se ve por la verja principal. CARLOS se baja y les abre la puerta trasera a VILMA, JULIUS y CINTHIA, los tres impecables y con una enorme caja de regalo en las manos. De otros carros lujosos también bajan otros NIÑOS y NIÑAS, con CHOFERES, AMAS y cajas de regalos.

Ya en el jardín principal delante de la casa-castillo, JULIUS y CINTHIA son recibidos por la TÍA SUSANA, una mujer elegante pero fea, mientras los otros NIÑOS/AS corren por ahí con sus AMAS vigilándolos. RAFAELITO, un niño de ocho-nueve años, rubio y con expresión de malas pulgas, levanta la cabeza al fondo del jardín, mientras empuja a un NIÑO. Con un gesto insolente y de mala gana se acerca donde su mamá. Sin saludar ni mirar a JULIUS y CINTHIA, les quita la caja y empieza a abrirla agresivamente. JULIUS y CINTHIA intercambian miradas, mientras la TÍA SUSANA intenta disculpar a su hijo. RAFAELITO consigue finalmente abrir la caja y saca un carro de juguete muy grande y muy bonito. Lo mira con desprecio y lo tira al suelo. RAFAELITO mira a CINTHIA y JULIUS con odio y se va corriendo. La TÍA SUSANA sonríe nerviosa. Le ordena a un MAYORDOMO levantar el regalo del suelo, con un chasquido de dedos. CINTHIA empieza a toser.

En uno de los jardines de la casa-castillo, JULIUS y CINTHIA ven cómo RAFAELITO patear a un niño y lo hace llorar. CINTHIA toma a JULIUS de la mano y se lo lleva hacia unos columpios cercanos, donde se quedan jugando solos. A lo lejos se ve a un MAYORDOMO, que viene corriendo. RAFAELITO deja de patear al niño.

Unas cortinas se abren y aparecen el MAGO, un hombre de bigotes, de mediana edad y aspecto un tanto ridículo, y su ASISTENTE, una mujer joven demasiado maquillada y con poca ropa. De atrezzo hay una mesa, un sombrero, etc. Están en una sala acondicionada para el show. Los NIÑOS, sentados en sillitas frente al escenario; las AMAS, de pie, tímidas, a los costados de la sala; algunos PADRES, en grandes sillones al fondo; los MAYORDOMOS, repartiendo refrescos entre los niños y whiskies entre los padres. Solo aplauden algunos

NIÑOS, y por supuesto la TÍA SUSANA, eufórica. RAFAELITO, en la primera fila, inmutable y con expresión de malas pulgas. El MAGO hace aparecer unas palomas; los NIÑOS aplauden...El MAGO atraviesa a su ASISTENTE con espadas dentro de una caja y ésta sale ileso; todos abren la boca alucinados...El MAGO está de pie delante del público. Los NIÑOS, a la expectativa de lo que va a hacer. Silencio total. Los NIÑOS se miran unos a otros. De pronto se escucha la voz de JULIUS, al fondo, que dice que sabe hacer un truco. Todos miran a JULIUS, quien se pone de pie, con las manos pegadas al cuerpo. Todos los NIÑOS se ríen. JULIUS se dirige al escenario, muy serio y tieso. El MAGO se pone un poco nervioso, mira hacia los dueños de casa, le sonríe a JULIUS, quien dice que necesita a RAFAELITO para hacerlo. RAFAELITO sube de muy mala gana y mira a JULIUS con odio. Todos los NIÑOS, boquiabiertos. JULIUS se saca una piedrita y un cenicero del bolsillo y los coloca sobre la mesa. Le explica el truco a su primo. RAFAELITO mira a JULIUS, socarrón. JULIUS le plantea el truco. RAFAELITO, ansioso, levanta el cenicero y comprueba que la piedra sigue ahí abajo y en ese momento, la manito de JULIUS, temblorosa, retira la piedrita. Todos tardan en reaccionar, pero cuando lo hacen, empiezan a matarse de la risa, burlándose de la ingenuidad de RAFAELITO, que se infla de cólera mirando cómo todos los NIÑOS se ríen de él. CINTHIA y VILMA sonríen aliviadas; el MAGO, incomodísimo. RAFAELITO mira a JULIUS con odio infinito. RAFAELITO sale entonces corriendo del salón-estudio, dejando a JULIUS solo en el escenario y diciéndole que él no tiene casa en Ancón. CINTHIA empieza a toser estrepitosamente mientras los otros NIÑOS se siguen riendo de RAFAELITO, y JULIUS, desde el escenario, mira a su hermana.

Los NIÑOS están a la espera de que sus MADRES y CHOFERES vengán a recogerlos. Los CHOFERES esperan al lado de los carros de lujo en la puerta de la casa. Los NIÑOS juegan por el jardín. SUSAN conversa con alguien a lo lejos, mientras VILMA juega con JULIUS y CINTHIA. Muy cerca de ellos, RAFAELITO empieza a jugar con otros niños a “perros y amos”. JULIUS y CINTHIA dejan de jugar con VILMA y miran a su primo y a los otros en silencio. RAFAELITO los ve y muy matoncito se acerca donde ellos. RAFAELITO los mira socarrón y les hace un gesto con la cabeza, como para que se unan al juego. CINTHIA se tira al suelo imitando a un “perro”, y JULIUS la coge cuidadosamente de la ropa, como si fuera su “amo”. VILMA los mira preocupada. CINTHIA empieza a ladrar, imitando lo que hacen los otros niños, mientras JULIUS la sigue y se encuentra con la mirada de odio de su primo a cada momento, que es el “amo” de otro niño, a quien trata muy mal. De pronto, CINTHIA se queda quieta. Empieza a toser mucho y un hilo de sangre le sale por la boca y empieza a correr por su cuello, sus brazos, y es entonces que JULIUS se da cuenta de lo que está pasando. Los otros niños, al darse cuenta, interrumpen el juego. CINTHIA, muy pálida, y con la ropa manchada de sangre, se sienta sobre la hierba. VILMA se acerca corriendo, y a lo lejos, SUSAN ve lo que está pasando y empieza a ir hacia donde está su hija.

En el Mercedes Benz van CARLOS, manejando, y atrás, VILMA, SUSAN, JULIUS y CINTHIA. Van en silencio, mientras CINTHIA tose en brazos de su mamá, que la lleva envuelta en su abrigo. VILMA, al lado, le limpia la carita con un pañuelo. Todos muestran preocupación y tristeza, JULIUS sobre todo, a quien CINTHIA, a pesar de su debilidad, le sonríe.

JULIUS está en su cama, con la luz apagada, pero despierto. La puerta está un poco abierta y entra el halo de luz del pasadizo, y se escuchan a lo lejos, pasos de gente, la tos de CINTHIA,

la llegada del MÉDICO, el movimiento de la SERVIDUMBRE, voces en susurros. JULIUS, se pone a rezar en silencio, con las manitos en posición para ello por encima de las sábanas, y cierra los ojos.

JULIUS, BOBBY, SANTIAGO y toda la SERVIDUMBRE, están esperando al lado de la puerta principal. ARMINDA, la anciana lavandera, se persigna. Hay varias maletas en el suelo. Se escuchan unos pasos y luego aparecen en el hall SUSAN, con lentes oscuros, muy seria, y detrás de ella, CINTHIA, abrigadísima y muy demacrada, de la mano de VILMA. JULIUS se acerca donde su hermana y le da la manito. CINTHIA le sonrío y le habla al oído, en susurros. Lleva la “bolita de nieve” en la otra mano y se la da a JULIUS.

JULIUS recibe el regalo sonriente, y CINTHIA entonces le hace cosquillas a su hermano, y éste empieza a reírse. De pronto entra CARLOS por la puerta principal. CARLOS procede a llevar las maletas. SUSAN dice que JUAN LUCAS los acompañará. BOBBY y SANTIAGO intercambian miradas al escuchar la mención de ese hombre que no conocen. CINTHIA, de la mano de JULIUS y VILMA, sale de la casa, detrás de su mamá y CARLOS. BOBBY y SANTIAGO son los últimos. La servidumbre, con rostro compungido, los ve salir.

Llegan al aeropuerto. CARLOS se baja rápido, le abre la puerta a la familia y luego saca el equipaje de la maleta. JUAN LUCAS, altivo y elegante, se baja de un Jaguar que viene atrás, y camina hacia la familia. Una vez cerca, se quita los lentes oscuros. CARLOS lo mira, incómodo. VILMA, también incómoda ante su presencia, coge a los niños de la mano, mientras estos lo miran sin mucho interés, y CINTHIA empieza a toser. SUSAN se acerca donde JUAN LUCAS, y él la toma del brazo. Todos van detrás de SUSAN y JUAN LUCAS, quienes los guían hacia el interior del aeropuerto. BOBBY y SANTIAGO se muestran indignados, sobre todo SANTIAGO, que por lo bajo, da su opinión acerca de JUAN LUCAS.

Todos están sentados en silencio a una mesa de la cafetería. BOBBY y SANTIAGO mirando a JUAN LUCAS con odio, SUSAN, con rostro preocupado, y los niños, un poco ajenos a todo. VILMA está mientras parada cerca de la puerta, tímida, esperando. CINTHIA y JULIUS la saludan desde la mesa y ella responde agitando la mano. JUAN LUCAS, con un chasquido de dedos, ordena venir al MOZO, que se acerca sumiso. Pide dos whiskies y cocolas para el resto. JUAN LUCAS mira a SANTIAGO al decir esto, y éste le quita la mirada, con mala cara. El MOZO llega con los vasos y las copas y las sirve. Le entrega la cuenta a JUAN LUCAS y éste saca un billete. El MOZO agradece con la cabeza, y SANTIAGO se levanta de pronto, con gesto agresivo, dejando la copa de whisky en la mesa, y se va solo, hacia la barra, dándoles la espalda a todos. JULIUS y CINTHIA miran a su hermano sin entender nada y empiezan a jugar con la coca-cola, soplando dentro del vaso. Los dos ríen y CINTHIA empieza a toser. Por los altavoces llaman a los pasajeros. Todos se levantan, VILMA entonces se acerca a la mesa, le cierra el abrigo a CINTHIA y le acomoda su gorro y bufanda, con mucho cariño. SUSAN, nerviosa, trata de acercarse donde SANTIAGO, pero JUAN LUCAS se lo impide. Todos salen de la cafetería y SANTIAGO se queda en la barra, sin despedirse de nadie.

Todos (menos SANTIAGO) se despiden de SUSAN y CINTHIA, quien se queda un largo rato abrazada de su hermanito. Finalmente, JUAN LUCAS se acerca donde SUSAN y la besa.

SUSAN y CINTHIA finalmente desaparecen por la puerta de la sala de embarque, mientras afuera todos agitan los brazos, despidiéndose. VILMA abraza a JULIUS, que está muy triste. Luego JULIUS, nervioso, hace el gesto de querer vomitar, y se agacha. Se escucha que vomita, mientras se ve a JUAN LUCAS a su lado, espantado, mirando hacia el niño que está vomitando aparentemente sobre su zapato. JULIUS levanta la cabeza, un poco avergonzado, pero JUAN LUCAS solo mira su zapato con suma preocupación.

Entra CARLOS, agitando una carta en la mano, mientras NILDA cocina y JULIUS y VILMA la acompañan. Todos felices con la carta de CINTHIA, sobre todo JULIUS, que corre hacia CARLOS y éste le da la carta. En over, escuchamos el relato de CINTHIA de cómo le va en el hospital en Estados Unidos. JULIUS coloca una enorme foto de CINTHIA en un marco, con la ayuda de VILMA, y la pone luego en su mesita de noche.

JULIUS está recibiendo clases de la SEÑORITA JULIA, una mujer con “bigote” y de aspecto estirado. JULIUS hace algo mal y ésta lo pellizca.

JULIUS lee un “Tom Sawyer” ilustrado con VILMA, sentados en el gras. VILMA tiene más dificultades que él para leer.

VILMA acuesta a JULIUS y le da un beso cariñoso en la frente. Apaga la luz y se retira. Una vez solo, JULIUS prende la lámpara de su mesita de noche y mira unos segundos la foto de CINTHIA, sonriendo.

JULIUS coge la “bolita”, que está sobre la mesita, y le da la vuelta. Luego, apaga la lámpara. En la oscuridad y en silencio, mira la “nieve” que cae lentamente y que brilla con la luz que proviene de la ventana. Empieza a sonar un teléfono. La “nieve” entonces deja de caer.

El teléfono sigue sonando y JULIUS se despierta. Luego un llanto desgarrado lo hace sentarse en la cama, sobresaltado. Escucha voces incomprensibles fuera de su habitación, luego otra vez el teléfono y alguien más que está llorando. Es entonces que VILMA abre la puerta de su habitación, con el rostro hinchado y embarrado de lágrimas y lo abraza con mucha fuerza, acariciando su cabecita. JULIUS, comprendiendo lo que ha pasado, abraza a VILMA, desolado. Por encima del hombro de VILMA, JULIUS ve la foto de su hermana en su mesita de noche, en la que sale muy sonriente.

En el Mercedes que sigue al coche funerario, van CARLOS, manejando, BOBBY, SANTIAGO, y JULIUS, abrazado de VILMA y llorando en silencio. JULIUS mira por la ventana las calles de Lima por las que van pasando. El aspecto de Lima va cambiando: conforme más cerca están del cementerio, todo es cada vez más feo y más sucio. JULIUS

empieza a mirar todo como si fuera la primera vez que sale a la calle, con la nariz pegada a la ventana.

JULIUS, de la mano de VILMA y sin llorar, escucha a lo lejos las palabras de un SACERDOTE, palabras que se hacen incomprensibles y se convierten en un murmullo, mientras un ataúd blanco es puesto dentro del mausoleo de la familia. JULIUS, como si estuviera en un sueño, completamente ensimismado, observa a todos los presentes: ve a VILMA, que llora a su lado; ve a su mamá llorar en brazos de JUAN LUCAS; ve a sus hermanos abrazar a su mamá; a otras personas, todas cabizbajas...

JULIUS está de pie, solo, con la misma ropa del entierro, en una playa de arena muy grande. Se le ve muy chiquito en medio de este paisaje. El mar es muy manso, se escucha el romper de las pequeñas olas sobre la orilla y el silbido del viento, que agita el pelo del niño. JULIUS grita entonces a todo pulmón, llamando a su hermana. Nadie le responde. JULIUS se queda mirando el mar, cabizbajo y en silencio.

Sobre negro y con letras blancas se lee lo siguiente: “Lo que Juanito no aprende, no lo sabrá nunca Juan.” Refrán alemán.

Varios NIÑOS, de unos ocho años, juegan al fútbol en una cancha, vestidos con el uniforme del colegio. Atrás se ven grandes instalaciones. Se hacen pases y gritan, mientras a un costado de la cancha está un hombre mestizo, MORALES, con ropa de deporte, un silbato colgado del cuello y un trapo colgado del hombro, que les da instrucciones a los niños mientras juegan. Uno de los arqueros es un niño gordito, MARTINTO, al cual le meten un gol, y el otro un niño flaco, ARENAS, que tapa mejor. JULIUS, ya de ocho años también, juega en el equipo de MARTINTO, y se lamenta de estar perdiendo el partido, al igual que los otros niños. JULIUS mete un gol, y todos lo celebran. Un NIÑO muy rubio, KING, coge la pelota con la mano y corre hacia el arco, y todos los otros NIÑOS se agarran la cabeza desesperados. MORALES toca el silbato. KING se queda un poco avergonzado por el error, y todos los otros NIÑOS se quejan. Otro niño, ARZUBIAGA, se dispone a cobrar el penal, frente a ARENAS. Mete el gol y todos los NIÑOS de su equipo lo celebran gritando y saltando, lanzándose encima de él. Hay uno, SILVA, de grandes ojos verdes, que lo mira con odio desde lejos.

Se reanuda el partido y SILVA intenta marcar a ARZUBIAGA y lo consigue, pateándolo y dejándolo tirado en el gras, retorciéndose de dolor. SILVA sonríe entre dientes y el resto de niños se agolpan alrededor del pobre ARZUBIAGA. MORALES toca el silbato y viene a ver lo que ha pasado. MARTINTO, al otro lado de la cancha, no se entera de nada, y empieza a correr, todo gordito, hacia donde están todos. MORALES ayuda a ARZUBIAGA a levantarse, con todos los niños agolpados alrededor, con rostro preocupado. Luego le limpia la cara con el trapo que llevaba en el hombro. SILVA, lejos del resto, juega con el balón, despreocupado. SILVA ni mira a MORALES mientras le llaman la atención, y sigue jugando con la pelota. Todos los niños miran a SILVA con hartazgo y reprobación y ven entristecidos cómo MORALES se lleva a ARZUBIAGA cojeando. Aparece una monja bastante fea, LA ZANAHORIA, con la cara muy roja y expresión de enojo, haciendo sonar una campanita. Habla mal el español, con acento de inglés americano. LA ZANAHORIA se mete a la cancha

y le quita la pelota a SILVA, mira a todos los niños enojada, y estos empiezan a correr hacia las instalaciones del colegio. LA ZANAHORIA sale de la cancha con el balón bajo el brazo, muy decidida.

El comedor del palacio ha cambiado, es ahora más moderno. JUAN LUCAS está sentado a la cabeza de la mesa. A su lado, SUSAN. Los dos están vestidos como para salir. También están BOBBY, SANTIAGO, ya mayores, quienes ríen felices con JUAN LUCAS y SUSAN, mientras JULIUS, de ocho años, ocupando el sitio que antes fue de CINTHIA, está callado mirando su plato. Entran CELSO y DANIEL con las bandejas y sirven la comida muy serios, pero cuando llegan donde JULIUS sonrían, y el niño les responde haciendo lo mismo. Luego, los mayordomos se retiran y la familia empieza a comer. JUAN LUCAS hace un chiste racista. JULIUS, que estaba ensimismado, de pronto reacciona. SANTIAGO y BOBBY ríen. JULIUS mira a JUAN LUCAS y a sus hermanos con reprobación. Empieza, molesto, a cortar un filete, mirando de reojo a JUAN LUCAS, calculando la distancia que los separa y apuntando hacia él, muy concentrado, mientras se escucha a lo lejos el murmullo ininteligible de la conversación y las risas de la gente en la mesa. JULIUS tiene a JUAN LUCAS en la mira, y es entonces que la carne sale volando y va a dar donde JUAN LUCAS, quien se mancha la ropa. JUAN LUCAS mira a JULIUS con odio y éste, por lo bajo, sonríe satisfecho.

VILMA le prepara la cama a JULIUS. Éste entra a la habitación, en pijama. Coge de su mesita un avioncito y empieza a jugar con él, haciendo que vuela, corriendo por toda la habitación. JULIUS aterriza con su avioncito en la cama. VILMA lo tapa. VILMA toca la foto de CINTHIA en la mesita de noche y se persigna, con rostro entristecido. JULIUS también mira la foto, triste.

VILMA le sonrío, le da un besito cariñoso en la frente y sale. JULIUS coge la foto, la mira y la pone bajo su almohada. Cuando está a punto de apagar la luz, escucha murmullos al otro lado de la puerta, en el pasadizo. Se escucha un forcejeo y luego unos pasos que se alejan. Se escuchan otros pasos que se alejan brevemente, una puerta que se abre y un portazo. JULIUS, con rostro confundido, se queda con la luz prendida, echado en su cama mirando al techo.

CARLOS, SANTIAGO, BOBBY, JULIUS y VILMA van en una camioneta Mercury roja. Los tres chicos llevan el uniforme del colegio Santa María. VILMA, JULIUS y BOBBY van atrás. CARLOS, con expresión de hartazgo, arranca la camioneta, mientras JULIUS y VILMA muestran incomodidad, y SANTIAGO y BOBBY ríen burlones. Una vez que han dado la vuelta en la esquina, SANTIAGO se dirige hacia CARLOS, prepotente. CARLOS para, se baja de la camioneta y se va a la parte de atrás, con JULIUS y VILMA, enojado. SANTIAGO entonces se pone en el asiento del conductor, y BOBBY se pasa adelante con él. Al pasar de un asiento al otro, SANTIAGO intimida a VILMA mirándole las piernas. Ésta, incómoda, tira de su uniforme, tapándose mejor las rodillas. SANTIAGO maneja como un loco, sin frenar en las curvas. JULIUS y VILMA están muy asustados y CARLOS, indignado. BOBBY le celebra todo a su hermano y JULIUS los mira molesto. CARLOS mira a VILMA, sin saber qué hacer. En eso, SANTIAGO da otra curva y pierde el control del carro, justo en el malecón de Miraflores. La camioneta se empotra contra un farol, muy cerca del acantilado. No les sucede nada, pero la camioneta está completamente destrozada por delante. Todos tardan en reaccionar, pero cuando se dan cuenta de que están ilesos, BOBBY

y SANTIAGO se echan a reír. SANTIAGO mira atrás, burlón, y ve a JULIUS abrazado de VILMA, los dos muy asustados. CARLOS, indignadísimo. JULIUS mira a su hermano con odio, luego le quita la mirada y se pone a ver el mar por la ventana, ignorándolo. Se escuchan las olas rompiendo con fuerza, a lo lejos.

JULIUS está en la puerta de la casa, acompañado de VILMA, con su uniforme y maletita del colegio. Llega un bus enorme, con niños dentro. Lleva el nombre “Colegio Inmaculado Corazón” en los costados. JULIUS se despide de VILMA, sonriente, y sube al bus. Es recibido por un chofer negro muy viejo, GUMERSINDO QUIÑONES, de rostro amable. JULIUS mira hacia el fondo del bus y ve que está casi lleno. Entonces se sienta en un asiento que queda libre en la primera fila. Hay mucha bulla, los niños conversan y juegan en sus asientos. GUMERSINDO conversa con JULIUS mientras maneja. JULIUS observa las manos de GUMERSINDO, muy grandes y con las palmas blancas, sus canas, sus arrugas en el rostro. GUMERSINDO habla con la cadencia de una persona anciana.

MARY TRINITY, una monja muy joven y bonita, está cuidando un examen. Los NIÑOS no se concentran por mirarla, y uno que otro la llama para pedirle alguna aclaración, pero ni la escuchan, sólo le miran la cara, y cuando ésta se va, suspiran. JULIUS está sentado en una de las primeras filas al lado de MARTINTO, que al parecer no entiende nada y le pide a JULIUS con un gesto que gire su examen para copiarse. JULIUS lo gira y MARTINTO empieza a copiarlo todo. En eso entra en la clase una monja ya mayor, muy gordita, la MADRE SUPERIORA, acompañada de LA ZANAHORIA. Habla muy mal el español, también con acento de inglés americano, acerca de la competencia-colecta que habrá en el colegio para las misiones. En el momento que la MADRE SUPERIORA y LA ZANAHORIA están saliendo del aula, un pequeño “proyectil” de papel va a dar a la cabeza de LA ZANAHORIA, quien siente que le cae algo, pero no sabe qué es y da unos manotazos en el aire, pensando que es algún insecto volador. Los niños se ríen por lo bajo y entonces la monja los mira con recelo y ve el papelito en el suelo. La MADRE SUPERIORA le hace un gesto para abandonar de una vez el aula y LA ZANAHORIA sale detrás de ella, mirando a los niños y agitando el índice amenazadoramente, como dando a entender que ya saldrán las cuentas luego. Los niños se miran, divertidos, inquietos y desordenados. Los niños retoman el desarrollo de su examen, MARTINTO se sigue copiando de JULIUS, y solo hay un niño, CANO, flaco y despeinado, que con rostro preocupado se queda mirando por la ventana.

Toda la familia está sentada a la mesa. JULIUS come con la cabeza un poco enterrada en su plato, con rostro aburrido. JUAN LUCAS empieza a contar un nuevo chiste racista. JULIUS, incómodo, ante la perspectiva del chiste. SANTIAGO y BOBBY se ríen con JUAN LUCAS y éste toma un sorbo de su copa de vino, satisfecho. SUSAN, un poco molesta, mira a JULIUS, que los ignora del todo.

Unas manitas abren con una llave una alcancía de metal del Pato Donald. JULIUS está sentado sobre su cama, abriendo la alcancía y sacando varios billetes. VILMA está con él, acomodando la almohada. JULIUS cierra la alcancía y VILMA la pone en su sitio, en una repisa. JULIUS pone los billetes sobre la mesita de noche, y guarda la llave en un cajón de la misma, dentro de una cajita llena de canicas y demás tesoros infantiles. En el cajón se puede ver también la “bolita de nieve”, ahora tirada como un juguete en desuso, entre otros más. JULIUS se mete a la cama y mientras VILMA lo tapa, se escucha la voz de Santiago afuera,

en susurros. VILMA, nerviosa, se queda tiesa sin moverse y no contesta. JULIUS la mira asustado y permanece en silencio también. VILMA apaga la luz, respirando agitadamente. Luego se escuchan unos pasos alejarse y un portazo, y VILMA prende la luz nuevamente, con rostro asustado. Finge normalidad y le da un besito en la frente a JULIUS, quien la mira sin saber qué decir. Con la voz entrecortada se despide de él.

VILMA apaga la luz y sale de la habitación. En la oscuridad, JULIUS escucha sus pasos alejarse y permanece con rostro confundido, con los ojos abiertos. Escucha luego una puerta que se abre y los pasos de alguien que se aleja en la misma dirección que VILMA.

VILMA está acomodándole el cuello almidonado del uniforme a JULIUS, que está de pie, con su maletita, al lado de la puerta. VILMA no lo mira a los ojos y sus manos tiemblan nerviosas. De pronto JULIUS ve que una lágrima corre por sus mejillas. JULIUS la mira preocupado. En eso entran BOBBY y SANTIAGO, con sus uniformes escolares y sus maletas, y pasan al lado de ellos. SANTIAGO mira a VILMA y no a JULIUS. SANTIAGO sonríe socarrón y sale detrás de BOBBY. VILMA sigue arreglándole el cuello de la camisa a JULIUS, mecánicamente, muy nerviosa. JULIUS la mira con tristeza aunque sin comprender, en silencio.

Todos los NIÑOS están gritando, emocionados, mientras la MADRE SUPERIORA, con MARY TRINITY y LA ZANAHORIA de ayudantes, están recolectando el dinero para las misiones en unas cajitas, a modo de competencia entre las clases. La MADRE SUPERIORA se dirige a uno de los niños en la última fila. El NIÑO entonces se levanta y pone unos billetes en una de las cajitas. LA ZANAHORIA los cuenta y MARY TRINITY va apuntando en la pizarra cuánto han recolectado hasta el momento. Todos los niños empiezan a mirarse, y SILVA se da cuenta de que el asiento de CANO está vacío. Hay un revuelo general en la clase porque si alguien faltaba la clase no puede ganar. LA ZANAHORIA se lleva las cajitas bajo el brazo, muy decidida, y sale del aula rápidamente, detrás de la MADRE SUPERIORA, ante la consternación de todos los niños, que maldicen con todo tipo de gestos a CANO. SILVA murmura algo que sólo pueden escuchar los que están cerca de él, entre los cuales está JULIUS. SILVA dice que encima de todo, CANO tiene caspa.

JULIUS, sentado en la primera fila del bus, conversa con GUMERSINDO. Se entera que su familia han sido esclavos en el pasado. Atrás, los niños van jugando en sus asientos, haciendo mucha bulla. GUMERSINDO se queda mirando un poco a la nada en un semáforo y JULIUS lo observa desde su asiento. Un NIÑO se asoma por detrás, como para jugar con JULIUS, y éste reacciona y se arrodilla sobre su asiento mirando hacia atrás, como para jugar con él.

JULIUS camina por su casa, recién llegado del colegio, y ve que hay gran movimiento. Están CELSO y DANIEL limpiando los muebles, las arañas, etc., ARMINDA camina apurada delante de JULIUS cargando unos manteles, por las ventanas de los salones se ve a unos HOMBRES colocando un toldo en la terraza al lado de la piscina, mientras otros ponen luces. JULIUS se pasea entre todos estos preparativos de fiesta, cargando aún su maletita del colegio. JULIUS camina con su maletita por un pasadizo que da a la cocina. Escucha unos murmullos de voces y empieza a caminar más lento. La puerta de la cocina está entreabierta, y en vez de entrar se queda en el pasadizo escuchando la conversación entre NILDA y



VILMA, que están sentadas a la mesa de la cocina. VILMA coge un pañuelo de su bolsillo y habla con la voz entrecortada porque está llorando. Se escucha que VILMA se suena, mientras se ve a JULIUS parado, tieso, en el pasadizo.

VILMA peina a JULIUS frente al espejo del ropero. JULIUS, impecablemente vestido, mira a VILMA en el reflejo del mismo, quien sigue con rostro triste fingiendo normalidad y buenos ánimos. De pronto entra SUSAN a la habitación, con un vestido precioso. Modela delante de JULIUS y VILMA. Los dos miran a SUSAN embelesados por su belleza. SUSAN, con gesto melancólico, se sienta sobre la cama de JULIUS, cuidando de no arrugar su vestido, y le explica que la fiesta será en honor de unos americanos que han comprado las minas de la familia. VILMA termina de peinar a JULIUS, y al verlo, SUSAN le extiende los brazos. JULIUS camina hacia su mamá y se deja abrazar por ella. VILMA los observa de lejos, triste. Se acerca a la ventana y mira por ella, con preocupación, sin que JULIUS ni SUSAN se den cuenta.

Hay gran movimiento en la cocina. CELSO y DANIEL están ajetreadísimos, preparando bandejas, mientras NILDA, despeinadísima, prepara comida sin descanso. JULIUS oletea por todas partes, levanta tapas, mira el contenido de los platos que se van sirviendo, y en un momento que NILDA no se da cuenta, le quita uno de los bocaditos que está preparando y se lo mete entero a la boca. Cuando NILDA voltea, ésta se da cuenta de que JULIUS le está robando la comida. CARLOS, que acaba de entrar, hace lo suyo por su lado y lo mira a JULIUS con actitud cómplice. Se escucha la música que proviene de la terraza.

JULIUS y CARLOS salen de la cocina con la boca llena y la risa contenida. Se chocan en la puerta con unos MAYORDOMOS que no son de la casa, que vienen con unas bandejas llenas de vasos y copas vacías, y a los cuales CARLOS mira con desdén.

JULIUS se pasea por entre los INVITADOS, todos de gala, conversando animadamente, otros bailando. Se sienta aburrido en un banco. Luego observa a la gente, resoplando aburrido. SUSAN conversa en perfecto inglés británico con una mujer rubia, la ESPOSA DE LESTER LANG II, que habla con un marcado acento americano, aunque no se entienden bien las palabras por el ruido de la música (es “Moonlight Serenade” de Glenn Miller). Se unen a ellas JUAN LUCAS y un hombre rubio que grita mucho, LESTER LANG II, también con acento americano. SUSAN se da cuenta de que JULIUS está cerca de ellos con cara de aburrimiento. Los dos gringos miran a JULIUS con curiosidad. LESTER sonrío al ver a JULIUS y le hace un chiste acerca de los incas. El grupito y algunos que estaban cerca le celebran el chiste al gringo. JULIUS no le ve mucho la gracia y pega un gran bostezo. SUSAN le dice que vaya a buscar a VILMA.

JULIUS se va caminando soñoliento de la terraza. Camina en la oscuridad de los jardines, iluminado sólo por la luna. Se dirige hacia la sección servidumbre. Canturrea algo mientras camina y se escuchan sus pasos sobre el gras. A lo lejos, la música y el bullicio de la fiesta.

JULIUS abre la puerta que da a la sección servidumbre. Acompañado por el sonido de la música a lo lejos, entra al patio. De pronto se escucha del segundo piso, donde están las habitaciones, una puerta que se abre, unos sollozos, una puerta que se cierra con fuerza y

alguien que baja rápidamente por la escalera de caracol metálica. Es SANTIAGO, que se sorprende de ver a JULIUS ahí. Lo coge por la solapa con gesto amenazador. SANTIAGO empieza a arrastrar a JULIUS hacia la puerta que da al jardín, cogiéndolo agresivamente del brazo, mientras JULIUS forcejea inútilmente. JULIUS consigue zafarse de SANTIAGO y empieza a correr hacia la escalera de caracol, pero cuando llega a ella SANTIAGO lo vuelve a coger, esta vez tirando de su ropa, y JULIUS cae al suelo. JULIUS se levanta un poco atontado y SANTIAGO le da una bofetada. VILMA baja las escaleras agitada, con el uniforme mal puesto, despeinada. Se dirige hacia JULIUS y lo abraza, mirando a SANTIAGO con odio e impotencia. SANTIAGO levanta las manos socarrón, como en señal de tregua. Se ríe mirando a los dos, y empieza a caminar hacia la puerta del patio. SANTIAGO sale, riendo burlón, y VILMA abraza a JULIUS con fuerza, sentados en el primer escalón de la escalera de caracol.

JULIUS está despierto, mirando al techo, aunque metido en su cama, con la lámpara apagada e iluminado por la luz que proviene de la terraza. Se escucha la música a lo lejos, pero algunas de las risas y voces de la gente se escuchan muy cercanas. La gente ríe. JULIUS se levanta de la cama y empieza a mirar la fiesta desde la ventana, desde donde ve y escucha toda la conversación de su familia. A lo lejos, desde las cocheras, ve venir a SANTIAGO, arreglándose el pelo. SANTIAGO llega a la terraza y le sonrío a los invitados. SUSAN, feliz y orgullosa al verlo. SANTIAGO entra en la casa, después de sonreírle muy educadamente a todos.

JULIUS, sorprendido, ve venir a NILDA por la terraza, despeinada y con el mandil todo sucio, caminando tímidamente, pegada a la pared. La gente la observa como si fuera una extraterrestre. Se acerca al grupo de SUSAN y JUAN LUCAS, quienes la miran angustiados, no comprendiendo su presencia en ese momento. JULIUS abre un poco la ventana para escuchar mejor. NILDA se dirige a SUSAN, hablándole muy bajito, ante la consternación de todos. SUSAN, nerviosa, aparta a NILDA del grupo y la lleva a un lado de la terraza, lejos del alcance del oído de la gente. NILDA le dice algo en voz baja y SUSAN se queda completamente turbada. La deja a NILDA y se dirige donde JUAN LUCAS, a quien también aparta a un lado y le dice algo en voz baja. JULIUS, en la ventana, ansioso por saber lo que dicen. JUAN LUCAS ríe entre dientes, pero después se dirige hacia NILDA, muy serio. Luego le sonrío a sus invitados como si no sucediera nada y se une a la conversación del resto, brindando feliz. SUSAN, aún turbada, mira a NILDA sin saber qué decir. NILDA la mira compungida. Finalmente, SUSAN le sonrío nerviosa. NILDA se retira, con rostro muy serio. SUSAN finge normalidad y vuelve al grupo. LESTER LANG y su mujer, que están en otro grupo, se voltean y agradecen, asintiendo con la cabeza. JULIUS ve cómo todos brindan y ríen felices.

Toda la SERVIDUMBRE está sentada a la mesa de la cocina. En una de las sillas está VILMA, cabizbaja y avergonzada. Todos están muy serios y ofuscados. SUSAN, nerviosa, y JUAN LUCAS, vestido de golfista, están de pie, un tanto incómodos, no sabiendo dónde apoyarse, qué tocar, como si nunca hubiesen estado ahí. NILDA la mira desafiante, exigiendo un castigo para SANTIAGO por haber abusado de VILMA, amenazando todos de irse de la casa con VILMA. SUSAN, incomodísima, les promete un castigo para SANTIAGO. JUAN LUCAS observa a SUSAN con incredulidad. Mira su reloj. NILDA entonces se pone de pie, enfrentándose a JUAN LUCAS, lo cual sorprende a todos. Toda la servidumbre asiente ante las palabras de NILDA, como dándole la razón, y mirando a JUAN LUCAS, muy serios.

SUSAN los mira preocupada e incrédula. ARMINDA, anciana y cansada, mueve la cabeza de manera reprobatoria mirando a SUSAN. JUAN LUCAS entonces sale de la cocina, dando un portazo. SUSAN se queda en silencio, sin saber qué decir ni qué hacer, con la servidumbre mirándola acusadoramente. Luego, por la ventana de la cocina, todos ven a lo lejos a JUAN LUCAS y SANTIAGO, con sus palos de golf, dirigiéndose hacia las cocheras, hablando de algo ininteligible y riendo. SUSAN baja la mirada, avergonzada.

VILMA lee con JULIUS las últimas líneas de “Huckleberry Finn”, sentados sobre la cama. Cierran el libro, tristes. Se quedan un momento en silencio. Luego VILMA le empieza a hacer cosquillas, como cuando era chiquito. JULIUS ríe. Luego, JULIUS se la queda mirando, entristecido, mientras VILMA mira cabizbaja al suelo.

De pronto VILMA recoge ánimos y muy alegre toma la carita de JULIUS entre sus manos. Los dos ríen y VILMA le da un besito a JULIUS en la frente. Luego se miran en silencio, siempre sonriendo.

Toda la servidumbre y JULIUS están en la puerta de la casa, viendo cómo CARLOS mete el baúl de VILMA en el Mercedes. Es un baúl muy feo, con bordes de lata, lleno de colorinches. VILMA está por primera vez vestida con ropa y no con uniforme, con una blusa que le queda chica y con la que se ve que está un poco incómoda. Además, se le marca mucho el cuerpo y al darse cuenta, cruza los brazos por delante, avergonzada. Todos se van despidiendo de ella, uno por uno, en silencio y cabizbajos. ARMINDA le hace una señal de la cruz en la frente. NILDA es la última en despedirse antes de llegar a JULIUS, y le habla muy bajito a la hora de abrazarla, le dice que tenga cuidado de no ir a casas donde haya jóvenes. JULIUS, cabizbajo y llorando en silencio, mira a VILMA por última vez. VILMA lo abraza y empieza a llorar desconsolada con el niño aferrado a ella. Luego se suelta de él y tapándose la cara se mete en el carro. NILDA abraza a JULIUS y CARLOS se mete en el Mercedes y arranca el motor. VILMA, limpiándose un poco la cara con su manga, mira a JULIUS por la ventana y la baja para dirigirse a él, le dice que le escribirá desde Puquio. El carro empieza a andar y VILMA se queda con la ventana abierta y con la mirada fija en JULIUS. Éste, por su parte, hace lo mismo. VILMA empieza a sollozar una vez el carro ya está lejos de la casa y CARLOS ve por el espejo retrovisor cómo ésta saca un pañuelo arrugado de una cartera vieja y se lo lleva a la cara como si quisiera esconderse. CARLOS le pregunta si van a la casa de su tía en Surquillo y VILMA, con la mirada perdida, asiente.

JULIUS está echado boca abajo, sobre su cama, llorando (en la misma posición en la que estaba Cinthia después de la muerte de Bertha). Entra un haz de luz, del sol que muere en la ventana. La puerta está entreabierta, y de pronto se ve a CINTHIA, de la edad en la que murió, observando sigilosamente a su hermano. Luego ésta entra, se sienta al costado de JULIUS y empieza a acariciarle la cabeza, al igual que hizo JULIUS anteriormente con ella. JULIUS levanta la cabeza, y al darse cuenta de quién es, sonríe tristemente. JULIUS se apoya en el regazo de CINTHIA, que sigue acariciándole, los dos hermanos de la misma edad. Se quedan los dos así, juntos, en silencio.

Una manito escribe “Querida Vilma” sobre un papel blanco y se escucha la voz de JULIUS. Mientras se escucha en over la carta que JULIUS le escribe a VILMA, vemos lo siguiente:

JULIUS y MARTINTO están en una hacienda, montando bicicleta, disparándose con pistolas de juguete, como jugando a los “cowboys”. Es un día muy soleado y están en un camino cercano a las plantaciones, bien vestidos, pero llenos de tierra y quemados por el sol. En las plantaciones se ve a gente trabajando, todos indios y negros, y a un capataz mestizo a caballo, dándoles órdenes. Los niños empiezan a ir a toda velocidad por los caminos, levantando tierra y ante la mirada curiosa de los trabajadores. Los niños siguen corriendo por los caminos y en un momento JULIUS decide bajarse de la bicicleta y correr por entre los plantíos, dando fin a la carrera en bicicleta. MARTINTO lo sigue y se ve a los dos niños corriendo, felices y gritando, disparándose a modo de juego, haciéndose cada vez más pequeños, hasta convertirse en dos puntos en la grandeza de la hacienda.

Se sigue escuchando en over la carta mientras vemos que JULIUS y todos sus compañeros están vestidos de blanco, con el típico traje de comunión. Todos tienen expresión de “falsos santos” y miran hacia las alturas con las manos en posición de rezo. Un sacerdote, el PADRE BROWN, muy colorado y gordito, es quien oficia la misa. Es el momento de la comunión y los NIÑOS pasan de uno en uno delante del sacerdote, para recibir la hostia consagrada. Pasan algunos de los compañeros de clase que hemos visto anteriormente y, por supuesto, JULIUS. SUSAN, enternecida en una de las primeras filas, al lado de JUAN LUCAS. Luego, todos los NIÑOS están parados en las escaleras de la entrada, posando para la foto oficial de la Primera Comunión, con el PADRE BROWN en medio, muy sonriente. Algunos ya están un poco desordenados, empujándose o sacándose la lengua unos a otros. Los padres ven sonrientes cómo les sacan la foto. JULIUS, entre MARTINTO y ARZUBIAGA, orejón y flaquísimo, sobre todo en contraste con el gordito a su lado, sale un poco tristón. La imagen se congela, como si fuera la foto.

JULIUS llega a la casa, con SUSAN y JUAN LUCAS, y corre por los jardines, con la ropa de la Primera Comunión. Salen a su encuentro NILDA, con una gran torta en los brazos, y el resto de la servidumbre, todos muy sonrientes. CELSO lleva una cámara de fotos.

Se ponen en posición para que CELSO saque la foto. SUSAN se une al grupo fingiendo estar contentísima y mira a JUAN LUCAS, quien, incómodo, se une al grupo, posando al lado de todos los sirvientes. Salen todos muy sonrientes, menos JUAN LUCAS. La imagen se congela, como si fuera la foto.

JULIUS corre hacia el buzón de cartas de la casa, lo abre, revisa las cartas que hay, ve que no hay ninguna para él y cierra el buzón, entristecido. Recién aquí termina de escucharse el over de la carta que JULIUS le envía a VILMA a Puquío, sin recibir nunca una respuesta.

Toda la familia está alborotada, en el hall de entrada. SANTIAGO se está yendo a estudiar a Estados Unidos. JULIUS, recostado contra una pared, ajeno a todo, mientras que SUSAN, JUAN LUCAS, SANTIAGO y BOBBY están al tanto de los papeles, las maletas, etc. CARLOS entra a llevarse el equipaje y salen todos menos JULIUS. SUSAN se da cuenta y vuelve. JULIUS niega con la cabeza y SUSAN, nerviosa, sale de la casa al escuchar que la llaman. SUSAN se despide de JULIUS con un beso volado. Todos van hacia el carro, cruzando los jardines. JULIUS los observa desde las escaleras de la puerta de la casa.

Una monjita llena de pecas y con cara de niña, MARY ANNE, le enseña a JULIUS a tocar una canción al piano. JULIUS la mira enamoradísimo mientras ella le pone los dedos en las teclas. El resto de NIÑOS acompañan con triángulos, xilófonos, etc., todo en conjunto sonando bastante mal.

NILDA se despide de todos, uno por uno. Lleva una maleta-baúl que CARLOS le ayuda a llevar, también muy fea y llena de colorinches, como aquella de VILMA. Abraza a JULIUS al final y sale de la cocina, con rumbo a la puerta principal, cruzando los jardines. Todos están cabizbajos. Desde el jardín se voltea y agita un pañuelo blanco. CELSO y DANIEL le responden haciendo lo mismo con sus respectivos pañuelos, y JULIUS los mira intrigado.

Todo el jardín del colegio está lleno de sillas y con un toldo encima, arreglado para el día de la clausura del año escolar. Es un caluroso día de verano. Los PADRES de familia están sentados a un lado, y los NIÑOS al otro. Algunas MONJITAS están paradas, otras sentadas. LA ZANAHORIA tiene un misal en la mano, con el cual da de socarrones a los niños que no prestan atención. En el estrado frente al público, está la MADRE SUPERIORA dando su discurso, el PADRE BROWN y JULIUS y todos sus compañeros, muy tiesos y nerviosos, con todos sus instrumentos musicales, y MARY ANNE a un lado. SUSAN está entre los padres, dándose aire con la mano. Todos aplauden. Los NIÑOS empiezan a tocar, JULIUS al piano, la monjita cantando y todos los NIÑOS haciendo los coros. Cuando acaban, son muy aplaudidos, y los NIÑOS agradecen haciendo venias, todos desincronizados.

Aquí termina un segundo over de las cartas de JULIUS para VILMA, en el cual le pregunta por qué no le escribe. JULIUS cierra el buzón de cartas, y con las manos vacías camina cabizbajo hacia su casa, cruzando todo el jardín, muy pequeño en la inmensidad del terreno.

JULIUS, vestido de vaquero, a caballo, solo, herido por la espalda (como Billy the Kid) avanza con dificultades en el inmenso desierto bajo un cielo soleado de atardecer sin nubes a la vista.

Sobre fondo negro y con letras blancas, se lee lo siguiente: “Y aquel fue, si mal no recuerdo, mi último llanto aún pueril, y ya se mezclaba en él un no sé qué de turbio y amargo.” Federico Chiesa, Tempo di Marzo.

Lima, años 50. JULIUS, a los once años, bucea en una piscina, donde se ve que hay otros NIÑOS (se ven sus piernas, sus cuerpos nadando en la superficie). Se escucha el bullicio de una piscina llena de gente en pleno verano, pero lejano, el sonido que sobresale es el silencio del estar bajo el agua. JULIUS de pronto saca la cabeza del agua, agitado. Mira a los niños a su alrededor, unos de su edad, otros más chicos, y a lo lejos, al otro lado de la piscina, cerca del trampolín y donde hay más profundidad, se ve a un grupo de ADOLESCENTES de 17-18 años. Uno de ellos es BOBBY, y está sentado al borde de la piscina, conversando con una chica rubia, muy bonita, en bikini, PEGGY. Hay gente tomando sol en las reposaderas alrededor, y algunos MOZOS sirviendo copas y vasos de refresco. En el lado de los NIÑOS, donde la piscina es menos profunda, hay varias AMAS a los lados, sudando dentro de su uniforme, controlando a los NIÑOS y agarrándolos de la manito mientras estos flotan. Cerca, hay algunas MADRES dándoles instrucciones, desde sus reposaderas. Las instalaciones del

club/ hotel “Country Club” que se ven atrás son fastuosas. Las voces son incomprensibles porque hay en general mucho bullicio que se confunde. JULIUS sale de la piscina y camina chorreando agua, haciendo equilibrios al borde. BOBBY lo ve y lo llama, pero él no hace caso y sigue caminando hacia la heladería. No escucha lo que su hermano conversa con la chica mientras compra un helado. PEGGY empuja a BOBBY a la piscina y todos los ADOLESCENTES ríen. BOBBY tira de la pierna de PEGGY y ella también aterriza en la piscina. JULIUS lo ve todo mientras camina de vuelta, con un gran helado en la mano. CARLOS aparece a lo lejos, dándose aire con la gorra de chofer, y mirando, pícaro, a todas las CHICAS en bikini. CARLOS se acerca donde JULIUS y le da con la gorra en la cabeza, jugando y deseándole feliz cumpleaños. SUSAN aparece, caminando desde el hotel, linda y veraniega, y se acerca cariñosa donde JULIUS, diciéndole que en la noche lo llevarán a cenar. SUSAN le da un beso en la mejilla a JULIUS y CARLOS le hace un gesto de despedida.

JULIUS está jugando con unos NIÑOS a hacer carreras de un lado al otro de la piscina. Aparece RAFAELITO, su primo, ya de la edad de BOBBY, quien se agacha en el borde, esperando a que termine la carrera. Le habla en tono socarrón y malicioso, preguntándole por PEGGY y JULIUS lo mira con incomodidad. RAFAELITO ríe burlón y se retira. JULIUS lo mira con hartazgo y continúa jugando.

ARMINDA está preparando un atado de camisas encima de una mesa vieja, con mucho cuidado, tratando de que éstas no se ensucien. Sobre la mesa también hay un pequeño paquete mal envuelto en papel de regalo. Se le nota cansada, con las canas cayéndole por la cara sudorosa. Cerca de ella hay un viejo fogón, donde una olla en ebullición es removida por otra anciana, su COMADRE, también de aspecto muy humilde y cansado. La habitación es de una casita muy vieja y sucia, oscura, con paredes de tablones y ventanas de plástico. Se escucha el sonido de gallinas y pollitos, y luego se les ve caminando por el suelo, que es de tierra. ARMINDA termina de hacer el atado. ARMINDA se amarra el pelo con movimientos lentos y cansados, y coge una cartera vieja, donde mete el regalo. Luego sale de la casa, llevando el atado, ante la mirada compasiva de su comadre.

ARMINDA camina por calles sin asfaltar, entre casas muy pobres, con mucha gente en las puertas, perros, patos, gallinas caminando por ahí, y muchos niños. Camina cargando el atado con dificultad.

JULIUS entra a la suite del Country Club en la que están viviendo (mientras remodelan el palacio), mojado y envuelto en una toalla. Encuentra una bandeja con bocaditos y sandwiches encima de una mesita y una botella de coca-cola. Empieza a comer, solo. Se le ve muy pequeño en la grandeza, la soledad y el silencio de la suite. Mira el reloj de pared, que marca las cinco. Sigue comiendo.

ARMINDA va en un ómnibus destartado, repleto de GENTE, haciendo equilibrios con el atado de camisas. Hay una SEÑORA VIEJA cantando y ARMINDA la observa. Alguien le cede el asiento y ARMINDA asiente agradecida. Mira por la ventana y ve alguna calle del centro de Lima, muy venida a menos, aunque de aspecto más urbano que el poblado de donde salió.

JULIUS se está cambiando. Está con el pantalón puesto pero aún sin la parte de arriba, todo despeinado. De pronto suena la puerta y entran SUSAN y JUAN LUCAS, quien le dice a JULIUS que más tarde lo llevarán al Aquarium a cenar, después del cocktail al que se van ahora. JULIUS parece no interesarse mucho por la mención a este restaurante. SUSAN se va apurada al baño a cambiarse y JUAN LUCAS hace lo mismo. JULIUS se termina de vestir, aunque de mala gana, se sienta sobre la cama y saca unos cómics de “El Llanero Solitario” y “Roy Rogers” de una mesita, los cuales empieza a ordenar sobre la colcha, mientras murmura algo para sí.

ARMINDA baja con dificultad de un ómnibus en una avenida preciosa, adornada con árboles y flores, y donde se pueden ver grandes y hermosas casonas. Empieza a caminar, cruzando un parque.

JUAN LUCAS y SUSAN ya están cambiados, elegantísimos, y se miran cada cual en un espejo de la suite. JULIUS los observa por el rabllo del ojo mientras lee sus cómics boca abajo sobre la alfombra. JUAN LUCAS luego se sirve una copa de jerez del bar de la habitación, mientras SUSAN se sigue mirando. Se escuchan entonces tres golpecitos tímidos en la puerta de la suite. SUSAN mira a JUAN LUCAS, quien de mala gana se acerca a la puerta y la abre. Aparece ARMINDA, a quien se le ve aún más disminuida ante tanto esplendor. Tímida, entra, aunque se queda muy cerca de la puerta, cargando el paquete de las camisas. JULIUS se levanta y ésta le sonríe. JUAN LUCAS se voltea, incómodo, y mira su reloj. SUSAN finge una sonrisa y se dirige hacia donde está ARMINDA. ARMINDA las pone donde le ha indicado SUSAN y empieza a rebuscar en su vieja cartera. JUAN LUCAS se sienta en otro sillón, fingiendo que lee muy interesado una revista “Time”, a la cual incluso coge al revés. Luego se da cuenta y la endereza. SUSAN, nerviosa, mira los movimientos de ARMINDA sin entenderlos. SUSAN empieza a buscar su cartera por todas partes y mira a JUAN LUCAS como suplicando auxilio. JUAN LUCAS saca su billetera y extrae un billete, SUSAN lo coge y ésta entonces se lo da a ARMINDA, quien lo recibe sin mucha emoción. ARMINDA le devuelve el billete diciéndole que no tiene cambio y saca de su bolso un regalo mal envuelto para JULIUS, ante la incrédula mirada de JUAN LUCAS y SUSAN, que finge entusiasmo. JULIUS se acerca sonriente donde ARMINDA y recibe el paquete, el cual abre emocionado. Cuando JULIUS descubre el contenido (una colonia barata “After Shave” y un par de calcetines amarillos a cuadros muy feos), éste sonríe tristemente. JULIUS mira a su mamá con incredulidad y JUAN LUCAS se ríe por lo bajo, detrás de su revista. SUSAN, incomodísima. SUSAN entonces le dice a JULIUS que podría acompañar a ARMINDA a su casa, que CARLOS los puede llevar. JULIUS abre los ojos, muy contento. Y SUSAN, orgullosa ante su idea.

CARLOS, ARMINDA y JULIUS van en el Mercedes. ARMINDA se queda dormida. JULIUS mira por la ventana y ve calles viejas y destartaladas, mal iluminadas, con gente que mira el carro a su paso, en las puertas de sus callejones. El Mercedes llega a un lugar lleno de casuchas, levantando tierra e iluminando a su paso perros, gallinas y algunos niños. JULIUS mira todo sorprendido y asustado. JULIUS mece a ARMINDA del brazo y ésta abre los ojos y mira por la ventana. ARMINDA señala una casita oscura.

ARMINDA saca del fogón una tetera, con la ayuda de su COMADRE. CARLOS empieza a comer unos panes que hay en un plato sobre la mesa, mientras ARMINDA le sirve té en una

taza. JULIUS mira asustado el foco de 25 watts que cuelga del techo húmedo y la gallina que está subida a la mesa. El niño finge normalidad, pero se le nota que está incómodo y confundido ante tanta pobreza. Por entre sus piernas hay unos pollitos caminando, que él coge para hacer de cuentas que está tranquilo. Pone uno en su regazo y le acaricia la cabecita, mientras ARMINDA le sirve té. JULIUS ve cómo una mosca se posa en el borde de su taza. La gallina también se le acerca caminando por la mesa y lo mira. JULIUS, haciendo un esfuerzo, agarra la taza y bebe un poco. CARLOS le habla con la boca llena. CARLOS le alcanza un pedazo de pan con mantequilla, donde también hay una mosca encima. JULIUS lo recibe, la mosca sale volando, y se mete el pan a la boca de un solo bocado. JULIUS, con rostro un poco débil, empieza a tener arcadas, deja al pollito encima de la mesa, se vuelve a un costado y se escucha que vomita en el suelo de tierra. Todos lo miran preocupados. La COMADRE le alcanza un trapo a ARMINDA y ésta se acerca donde JULIUS y le limpia la cara. JULIUS se deja hacer, con rostro enfermo.

JULIUS está dormido sobre la cama en la suite del Country Club, vestido con terno y corbata, iluminado sólo por una lámpara de mesa. El reloj de pared marca las once y media. Se escucha que alguien abre la puerta. Entran SUSAN y JUAN LUCAS y prenden la luz. JULIUS se despierta atontado y se sienta sobre la cama, con mala cara, con el terno todo arrugado y despeinado. Le clava la mirada a SUSAN y JUAN LUCAS, con rostro serio, sin decir nada, como culpándolos de algo, y luego se echa nuevamente, dándoles la espalda. Se acurruca como para seguir durmiendo. SUSAN, confundida, le toca el hombro. JULIUS mueve el hombro como para que su mamá no lo toque y se tapa la cabeza con la almohada, como para no escuchar.

JULIUS camina con una maletita en la mano hacia la puerta de su casa-palacio, seguido de CARLOS, quien carga dos maletas grandes, y de CELSO y DANIEL, quienes también llevan muchas cosas. En la puerta, esperándolos, está ARMINDA. Cruzan los jardines hacia la casa, SUSAN y JUAN LUCAS por delante de ellos. BOBBY también anda por ahí, de la mano de PEGGY. Los dos se van hacia las cocheras, que parecen ser parte de la reforma de la casa, porque antes no estaban en el jardín. Todos entran a la casa. JULIUS vuelve a salir, con un balón de fútbol bajo el brazo. Empieza a jugar con él, practicando piruetas y pases, y avanza poco a poco hacia las cocheras. JULIUS sigue jugando con la pelota, muy cerca de las cocheras. Da una patada que lo acerca más a ellas. Escucha entonces unas voces. Se acerca sigilosamente, con el balón bajo el brazo. BOBBY está besándose con PEGGY dentro de un carro deportivo descapotable. BOBBY trata de tocarle el cuerpo, pero ella no se deja. BOBBY hace un segundo intento, tocándole las piernas, levantándole la falda.

PEGGY lo aparta y lo mira con seriedad. Los dos están despeinados y agitados. Luego ella le da un besito y abre la puerta del carro. BOBBY, con mala cara, enciende el motor y PEGGY, a su lado, se acomoda el vestido y se arregla el pelo. Al salir de la cochera, BOBBY y PEGGY se encuentran con JULIUS y se dan cuenta de que ha estado espíandolos. JULIUS, con rostro burlón, lanza la pelota con fuerza hacia el carro y le saca la lengua a su hermano. Luego imita a BOBBY, quien se baja del carro, furioso, con la intención de precipitarse sobre JULIUS, pero éste escapa a tiempo y se va corriendo. Desde lejos, JULIUS le hace a BOBBY el signo de “cuernos” con las manos. BOBBY lo mira con odio.



Los CHOFERES están en la puerta del colegio a la espera de los NIÑOS, algunos acompañados de las AMAS. JULIUS sale del colegio, acompañado de MARTINTO y ARZUBIAGA, intercambiando tiras cómicas.

MARTINTO se va. En la camioneta de JULIUS están CARLOS y BOBBY a la espera, éste último en el asiento del conductor, con lentes oscuros y mascando chicle, aunque con el uniforme puesto. El bus del colegio también está ahí cerca, con GUMERSINDO al volante. JULIUS pasa por delante del bus y sube a la escalera. GUMERSINDO le extiende la mano y JULIUS le da la suya. ARZUBIAGA ve a su chofer y se va. GUMERSINDO ve a BOBBY en la camioneta, despatarrado en el asiento del conductor, y pone una expresión de preocupación. JULIUS va del bus hacia su camioneta, mirando a BOBBY de mala gana. CARLOS, molesto, se queda en la parte del copiloto y JULIUS va atrás. BOBBY enciende el motor y JULIUS ve a CANO, que cruza caminando por delante de la camioneta. Le hace adiós y éste le responde igual, y luego éste cruza caminando el pampón frente al colegio. JULIUS ve cómo éste se aleja hasta desaparecer de su vista.

JULIUS está dormido, pero se despierta abruptamente con el sonido de gritos, portazos y objetos que se rompen. Se escucha a BOBBY, gritando histérico, mientras rompe los muebles de su habitación y SUSAN y JUAN LUCAS tratan de calmarlo, pero desde el pasadizo, porque al parecer BOBBY se ha encerrado con llave y está así porque RAFAELITO le ha quitado a la novia.

SUSAN y JUAN LUCAS están en la puerta de BOBBY, vestidos con batas elegantes. El pasadizo se ve modernizado.

JULIUS, sentado sobre su cama, escucha el sonido de un mueble rompiéndose y otro que se da contra la pared.

BOBBY entra a un burdel lleno de humo y con iluminación roja. A pesar de lo sórdido, se nota que es un burdel de categoría, porque las instalaciones se ven nuevas. Hay una barra donde atienden unas CHICAS negras, vestidas con poca ropa y muy maquilladas. En las esquinas, contra las paredes, hay otras CHICAS, todas con faldas muy cortas. La mayoría son mestizas, zambas, mulatas y negras, algunas muy jóvenes, otras ya un poco mayores. Varios HOMBRES, jóvenes y viejos, en su mayoría blancos y bien vestidos, se pasean por el burdel, al igual que BOBBY, buscando a la mujer que más les gusta. BOBBY tira un billete en la barra y se apoya en ella, mirando a las chicas. BOBBY recibe el whisky y saluda con un gesto a otro CHICO, de la misma edad, al otro lado de la barra. Algunas CHICAS lo miran, pasan al lado de él, rozándole el brazo, tocándole la pierna. Hasta que al fin BOBBY parece que ve a la chica a quien busca, porque sonrío con picardía para sí y se bebe el whisky de un solo trago.

CANO está solo, jugando con una ramita de árbol, murmurando para sí palabras ininteligibles, tocando con la rama los objetos a su paso, a modo de varita mágica: las ventanas de las aulas, una banca, etc. El resto de NIÑOS juegan en grupos. Hay mucho bullicio y JULIUS ve a CANO a lo lejos. JULIUS y su grupo están a punto de jugar al fútbol, y entonces decide ir a buscarlo. CANO se sorprende. CANO deja la ramita y camina con

JULIUS hacia el grupo. SILVA y otros NIÑOS lo miran con recelo. ARZUBIAGA le lanza el balón a CANO, de manera amistosa. CANO recibe la pelota y empieza el partido. CANO demuestra que sabe jugar muy bien e incluso le mete un gol a SILVA, que está de arquero. Los NIÑOS de su equipo, entre los que están JULIUS, ARZUBIAGA y MARTINTO, le celebran el gol y le dan palmadas en la espalda, animándolo, y mirando a SILVA con socarronería.

JULIUS está haciendo sus tareas escolares encima de la cama en su habitación que está de otro color y donde todo se ve más moderno. Entra BOBBY, peinado y bien vestido, fumando un cigarrillo. BOBBY lo mira con odio, pero luego sonrío malicioso y le pide la llave de su alcancía a cambio de decirle a quién se va a tirar esa noche. JULIUS lo mira con hartazgo y furioso, y entonces BOBBY se va, riendo burlón. JULIUS grita cuando su hermano está ya en el pasadizo, diciéndole que la novia lo dejó porque es un tarado. BOBBY regresa y levantándole el índice amenazadoramente, se acerca donde su hermano. BOBBY se larga dando un portazo y JULIUS sonrío satisfecho.

JULIUS está jugando al fútbol en una calle donde se ven casas viejas, algunas mejor conservadas que otras. Son las típicas villas de fin del siglo XIX, con techos altos, balaustrada al frente y grandes ventanas. Juega con CANO y otros NIÑOS de más o menos la misma edad, pero no son los niños del colegio, son otros, de clase media, blancos y mestizos, y no tan bien vestidos. Una viejita con el pelo completamente blanco, ABUELITA CANO, sale a la puerta de la calle a ver el partido, y se une a ella una SEÑORA JOVEN, con el mandil puesto, que sale de la casa de al lado, y que mira el partido en compañía de una NIÑA en triciclo. La calle está cerrada con piedras, que funcionan también como arco. Alguien mete un gol y entonces se acaba el partido. Gana el equipo donde están CANO y JULIUS. Los niños saltan felices.

JULIUS y CANO, en la casa de CANO, sudorosos y agitados, comen sandwiches y toman chicha morada, riendo, mientras la ABUELITA les prepara unas copas de helados. La cocina es vieja y un poco oscura, pero está cuidada, con plantitas en las ventanas y muy limpia. La ABUELITA pone la mermelada y les sirve las copas, ante la mirada de gusto de los niños.

JULIUS va con CARLOS en el Mercedes, con la ropa sucia, sudado, despeinado y feliz. Llegan a un semáforo con luz roja y CARLOS se pone en posición de boxeo, con los puños en guardia, JULIUS le responde igual, riendo, y empiezan a darse de puñetazos, pero de a mentiras. Ponen luz verde y se acaba el juego. Los dos ríen divertidos.

JULIUS, ya en su casa, limpiándose la cara sudada con su manga y silbando despreocupado, camina por el pasadizo y luego abre la puerta de la cocina. Se ve el brazo de alguien que está tendido en el suelo. Es ARMINDA, que está tirada al lado de la mesa, mientras la plancha está quemando una camisa. JULIUS se acerca corriendo. JULIUS se queda arrodillado a su lado, con rostro desolado al ver que la anciana no responde.

La SERVIDUMBRE (entre los que se ve algunos rostros nuevos), está de pie, cabizbaja, viendo cómo los CHICOS de la funeraria, sin uniforme, sacan un ataúd deslucido por la puerta del ala de la servidumbre, que da al jardín y luego a una puerta de servicio. Esta área

está igual que siempre, parece ser que es lo único que no han modernizado en la casa-palacio. JULIUS, que es el único presente de la familia, les indica entonces otra ruta, alejándolos de la puerta de servicio. La SERVIDUMBRE lo mira sorprendida, y los CHICOS de la funeraria empiezan a seguir a JULIUS. El cortejo fúnebre entonces cambia de dirección y avanza a través de los jardines hacia la casa. Cruzan todos los jardines y entran a la casa por la terraza que da a la cocina. JULIUS, siempre adelante, abre la puerta y pasan por la cocina y entran al pasadizo que da al interior de la casa. Llegan a los salones, más luminosos que antes, donde el cortejo se encuentra con SUSAN y JUAN LUCAS, que se quedan mirando la escena atónitos. JULIUS pasa delante de ellos sin mirarlos y sigue adelante, con los chicos cargando el ataúd con rostro confundido y la servidumbre atrás. JULIUS va en su camino abriendo más puertas, hasta llegar al hall de entrada. Es entonces que finalmente abre la puerta principal de la casa y hace pasar el cortejo por donde alguna vez pasó el de su padre y el de Cinthia. Salen por ella, dirigiéndose hacia los jardines, cruzándolos, para salir a la calle por la verja principal. JULIUS, con rostro triunfal a pesar de su clara tristeza, ve cómo el coche funerario viejo y feo da marcha atrás de la puerta de servicio y se estaciona en la puerta principal del palacio, y meten el ataúd en él, con unas flores que ANATOLIO, el jardinero, le da a JULIUS en el último momento.

Unas manos están forzando la alcancía de metal del Pato Donald. Es BOBBY, intentando abrirla sin la llave. Entra JULIUS y se abalanza sobre él, para quitársela. JULIUS y BOBBY forcejean por apoderarse de la alcancía. BOBBY lo empuja al suelo y se apodera de ella, y mira socarrón a su hermano. Otra vez le pregunta si quiere saber a quién se va a tirar esa noche y JULIUS le dice que es un imbécil. BOBBY entonces le lanza agresivamente la alcancía a JULIUS encima, que sigue en el suelo, y se va riendo de la habitación. JULIUS cierra la puerta, furioso e impotente, y luego se abalanza contra ella, la golpea con los puños, la pateo, mientras grita. Luego, respirando agitadamente y con gesto de derrota, deja resbalar su espalda contra la puerta, para quedarse de cuclillas mirando hacia la nada, con la alcancía a sus pies, a la que hace rodar, golpeándola con el pie.

JULIUS está echado boca arriba dentro de su cama, con expresión triste, iluminado solo por la luz que entra por la ventana. Luego se voltea mirando hacia la foto de Cinthia y cierra los ojos.

JULIUS está montando su bicicleta por el jardín, cuando de pronto, desde muy lejos, ve que alguien entra por la puerta de servicio. Es NILDA, que viene con una bolsa grande y una caja de cartón bajo los brazos. CELSO es quien le abre la puerta y la acompaña. JULIUS, contento, se baja entonces de la bicicleta y corre hacia la casa.

JULIUS camina por el pasadizo y se detiene antes de llegar a la cocina, que está con la puerta entreabierta. Por la cerradura ve a NILDA, con la caja de cartón encima de la mesa, de donde proviene el sonido de unos pollitos. El resto de la SERVIDUMBRE la acompaña, y CELSO le sirve un poco de té y unas tostadas con mermelada. Le presentan a uno de los nuevos miembros de la servidumbre. DECI asiente y le da la mano. JULIUS se queda mirando la escena, sin que se den cuenta de su presencia. La servidumbre está sentada a la mesa. NILDA mira sonriente el lonche recién servido. NILDA empieza a comer las tostadas mientras recuerda anécdotas del pasado, de la infancia de JULIUS.

Todos cogen alguna tostada y empiezan a comer. NILDA recuerda también cómo JULIUS jugaba con VILMA. Con la mención de Vilma, JULIUS se entristece y deja de mirar por la cerradura. Se queda quieto, mirando al suelo, mientras se sigue escuchando a NILDA...

JULIUS corre escaleras arriba, con rostro desesperado, mientras en over escuchamos la voz de NILDA contar lo que sabe acerca de VILMA.

JULIUS, en el mismo estado de desesperación de antes, rebusca en su mesita de noche hasta encontrar una llave, que saca de su cajita de tesoros infantiles. Encuentra también la “bolita de nieve”, a la que pone sobre la mesa, dándole la vuelta y viendo la nieve caer. Cuando la nieve se queda quieta, mira la foto de Cinthia, aprieta la llave en su mano hasta hacerse daño y empieza a llorar desconsolado.

BOBBY sonríe con picardía, deja la copa de whisky vacía sobre la barra y se acerca donde una de las prostitutas (a modo de continuación de la secuencia anterior en el burdel). Es VILMA, pero con maquillaje recargado y el pelo suelto. Ella, aparentemente sin reconocerlo y con rostro un poco cabizbajo, lo toma a BOBBY de la mano y desaparece con él detrás de unas cortinas. Mientras vemos esto seguimos escuchando el over de NILDA, quien lamenta que los hombres se siguieron portando mal con VILMA.

JULIUS bucea desnudo con movimientos desordenados, como no sabiendo adónde ir. Se escuchan voces en over, retumbando. Se escucha a BOBBY diciéndole nuevamente a JULIUS que si le da la llave de la alcancía le dirá a quién se va a tirar esa noche. JULIUS le contesta que le da la llave y la alcancía con la condición de que nunca se lo diga.

JULIUS saca la cabeza del agua, respirando muy agitadamente, tosiendo y atragantándose. Desde el borde de la piscina ve, con rostro desesperado, su precioso jardín, su casa-palacio. JULIUS se sumerge nuevamente y bucea hasta la mitad de la piscina, donde se queda casi inmóvil, en posición fetal. Se escucha el silencio del estar bajo el agua, un sonido profundo que acompaña esta imagen que recuerda a la de un niño en el vientre de su madre. Sobre esta imagen, el over final, en el cual ya JULIUS adulto habla del vacío grande, hondo, que sintió ese día y que nadie se dio cuenta de que ya nunca sería el Julius de antes. Y este vacío lo tenía que llenar con un llanto largo, llenecito de preguntas, eso sí. FUNDE A NEGRO.

Abre de negro. JULIUS sigue flotando inmóvil, en posición fetal, bajo el agua. Se escucha el silencio del estar bajo el agua. De pronto, JULIUS empieza a moverse, bucea como hacia un lado de la piscina y saca la cabeza del agua, esta vez calmado. Es el momento que vemos que JULIUS no está en su casa-palacio de los años 40-50, sino en una casa fastuosa del siglo XXI, en Lima. JULIUS sale desnudo de la piscina, tranquilo, y empieza a caminar lentito cruzando el jardín, dirigiéndose hacia su enorme casa. Vemos a lo lejos camionetas enormes 4 x 4 de nuestra época, estacionadas cerca del jardín. Lo vemos a JULIUS cada vez más lejos, más chiquito, desde arriba, y vemos que estamos en la ciudad de Lima en nuestros tiempos, en algún lugar indeterminado donde hay grandes casas con jardines inmensos y hermosas piscinas. FUNDE A NEGRO. FIN.

## **ANEXO 2: ÚLTIMA VERSIÓN DE GUIÓN (ENERO 2019)**



# **UN MUNDO PARA JULIUS**

*Adaptación basada en la novela homónima de Alfredo Bryce Echenique*

Guion escrito por:  
**Rossana Díaz Costa**

(Enero 2019)





## 1. PISCINA. EXT. DÍA

Desde dentro de una piscina vemos que un niño, JULIUS (10 años) se zambulle, desnudo, y bucea hasta la mitad de la piscina, donde se queda flotando casi inmóvil, en posición fetal. Se escucha el silencio encajonado del estar bajo el agua, un sonido profundo que acompaña esta imagen que recuerda a la de un niño en el vientre de su madre. Sobre ella, los créditos iniciales y el título de la película. Luego, esta imagen se funde a una del fondo del mar, el niño va desapareciendo de a pocos y vemos aguas turquesas parecidas al agua de la piscina, pero con fauna y flora marina.

## SOBRE LA IMAGEN DEL FONDO DEL MAR

Se lee lo siguiente:

### I

*“Hemos nacido pasajeros de primera clase; pero, a diferencia del reglamento de los grandes barcos, aquello parecía prohibirnos las terceras clases.”*

Roger Vailland, *Beau Masque*

## 2. CASA-PALACIO. JARDINES/ PUERTA PRINCIPAL. EXT. DÍA

*Lima, años 50.* Es un entierro fastuoso, en un día gris de invierno: el ataúd sale por la puerta principal del palacio, cargado por unos JÓVENES afroperuanos uniformados, que lo llevan hacia un gran coche funerario, lleno de flores. Hay muchas personas presentes, todas muy elegantes, y en la puerta también están todos los EMPLEADOS DE SERVICIO de la casa vestidos de negro, viendo cómo el cortejo atraviesa los jardines. La familia está a la cabeza: SUSAN, un mujer linda, de unos 30 y pocos años, alta, rubia, un poco demacrada, con lentes oscuros; SANTIAGO (10 años) y BOBBY (8 años), los hermanos mayores de JULIUS, muy guapos, serios y con aire distraído; JULIUS (2 años), un niño blanco de pelo y ojos castaños, de mirada viva, con expresión de no entender nada a su alrededor, en brazos de VILMA, su ama, una mestiza hermosa de unos 25 años; y CINTHIA, la hermana de JULIUS (5 años) de la mano de su ama, BERTHA, una mujer anciana.

### VOZ OVER JULIUS 10 AÑOS

“Es así como quiero empezar esta historia, con el entierro de mi padre, al cual asistieron el presidente, senadores, diputados, embajadores, en fin, todos esos personajes importantes que gobernaban el Perú en esa época...aunque eso yo aún no lo sabía.”

JULIUS, con la cabeza asomada por el hombro de VILMA, juega con el pelo de su ama, la despeina. Ella le habla en voz muy baja, con cariño.

VILMA  
Julius, quédate quietecito.

JULIUS la mira con cariño, le sonrío y sigue jugando con el pelo de VILMA. Luego echa su cabeza sobre su hombro.

### 3. CASA-PALACIO. ESCALERAS / PASADIZO. INT. NOCHE

Grandes escaleras, elegantes, llenas de cuadros, por las cuales subimos. Un pasadizo nos lleva a una habitación, en cuya puerta hay varias personas hablando en susurros (ENFERMERAS, un MÉDICO y CELSO, el mayordomo, mestizo de unos 30 años, que recibe órdenes). JULIUS (2) llega al pasadizo desde las escaleras y, agazapado detrás de unas cortinas, ve lo que sucede en la puerta de la habitación, mientras juega con sus manitos.

VOZ OVER JULIUS 10 AÑOS  
“Ni yo ni mis hermanos lo vimos morir, porque era así, de lejos, como se moría un hombre elegante, rico y buenmozo.”

En eso sale de la habitación SUSAN, linda pero demacrada. Se retira llorando por el pasadizo, sin percatarse de la presencia de su hijo. JULIUS la observa irse, mientras juega con las cortinas.

VOZ OVER JULIUS 10 AÑOS  
“Esa es Susan, mi mamá, que es linda. Ni ella vio morir a papá, porque en un palacio uno no debe sufrir mucho.”

SUSAN se encierra en otra habitación que da al pasadizo y se escucha el portazo.

### 4. CASA-PALACIO. EXT. AMANECER

Se ve la casa-palacio en su exterior, en toda su grandeza y elegancia. Se ven los jardines, las flores, la piscina, las cocheras. Las ramas de los árboles se mecen suavemente con el viento. Se escucha el trinar de pájaros.

## 5. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

*Tres años después.* Es un día soleado. Se sigue escuchando el canto de pájaros y la voz de un niño imitando con la boca el sonido de disparos. CINTHIA (8) está escondida detrás de un árbol, como parte del juego. VILMA observa el juego, sonriente, desde un banco, y al lado de ella, BERTHA teje algo. JULIUS (5 años) está metido dentro de una preciosa carroza, disfrazado de cowboy. Con una pistolita de juguete en la mano, juega a perseguir a los mayordomos, CELSO y DANIEL (mestizo de unos 30 años), que fingen estar montando a caballo por delante de la carroza.

### VOZ OVER JULIUS 10 AÑOS

“Pocos años después, en la época en la que me creía el Llanero Solitario, convertí en una diligencia la carroza de mi bisabuelo que había sido presidente de la República. Y ya no recordaba el rostro de mi papá...”

JULIUS “le pone balas” a su pistola y apunta desde la ventana de la carroza, haciendo más sonidos con la boca que imitan disparos. CELSO y DANIEL se hacen los muertos, cayendo al suelo.

### JULIUS

¡Yujuuu, están muertos! ¡Vilma, Vilma, se han muerto!...¡Como papi!

JULIUS sopla el cañón de su pistola, despreocupado.

## 6. CINE. INT.

En una sala de cine están sentados entre el público, muy adelante, JULIUS (5), CINTHIA (8), VILMA y BERTHA, iluminados por la pantalla en la oscuridad. Están viendo una película de vaqueros: se escuchan los balazos y los gritos de los indios. VILMA, BERTHA y CINTHIA están sentadas, comiendo algo y sonriendo ante la película, pero JULIUS está casi de pie sobre su asiento, incluso con su sombrero de vaquero puesto, imitando los movimientos de los vaqueros, haciendo sonidos con la boca que imitan los balazos o los gritos de los indios.

## 7. CASA-PALACIO. BAÑO JULIUS. INT. DÍA

VILMA desviste cuidadosamente a JULIUS (5) en un baño enorme y muy bonito, donde hay una tina inmensa ya preparada con agua, y llena de juguetes flotando. JULIUS sigue jugando con su pistolita de juguete y tiene aún puesto su sombrero de vaquero. VILMA lo mete en el agua y JULIUS empieza a chapotear con las manos, mientras VILMA lo enjabona,

canturreando algo. Mientras, JULIUS, sonriente, le empieza a hacer preguntas, mirándola con cariño y curiosidad.

JULIUS

Vilma, ¿y tú de dónde eres?

VILMA

De Puquio soy, Julito, un pueblito en la sierra con muchas casas de barro.

JULIUS

¿Y tu papá es un inca?

VILMA

¡Ay, qué cosas dices, hijito! ¡Pero si los incas no existen desde hace un montón de tiempo!

JULIUS

¿Y tu casa es así como ésta, pero de barro?

VILMA

Uy no, qué va a ser mi casa como la tuya, es una casa chiquita, de gente pobre.

JULIUS

¿Y cómo es la gente pobre?

VILMA

Pues la gente pobre es...es...pues como yo, como Nilda, como Celso...

JULIUS parece no entender nada y mira cabizbajo hacia el agua. Luego juega con sus manitos en el agua, agitando el agua y salpicando. Levanta la mirada y mira el busto de VILMA. JULIUS entonces se levanta en la tina y la abraza a VILMA, buscándole el busto como un bebé, para que le dé de mamar. VILMA se sorprende.

VILMA

Julito, ¿qué haces?

JULIUS  
Vilma, ¿tú tienes leche?

VILMA  
No, Julito, no tengo leche.  
Ven aquí, que te voy a secar.

VILMA entonces lo retira con cariño a JULIUS y con una toalla lo empieza a secar. JULIUS la sigue mirando con cariño y curiosidad.

#### 8. DORMITORIO JULIUS. INT. DÍA (FLASHBACK)

JULIUS (bebe) llora en una cuna de barrotes de bronce, en una habitación preciosa. Unos brazos morenos, que pertenecen a alguien que lleva uniforme de ama, lo cargan para que deje de llorar. Descubrimos que es VILMA, cinco años antes, quien trata a JULIUS con mucho cariño, como si fuera su hijo.

VILMA  
No llores, Julito, mi niño.

#### 9. CASA-PALACIO. COMEDOR DISNEYLANDIA. INT. ATARDECER

VILMA le da de comer a JULIUS (5) en un comedor donde todo es pequeño y de colores y la decoración está hecha con personajes de Disneylandia. Lo acompañan todos los EMPLEADOS DE SERVICIO, además de VILMA: NILDA, de unos 30 años, la cocinera, cuchillo en mano, pelando unas papas y toda despeinada; CELSO y DANIEL, preparando unas bandejas; ARMINDA, la anciana lavandera, cosiendo algo; CARLOS, el chofer, un mulato de unos 40 años, ojeando un periódico y mirando de reojo a VILMA; y BERTHA, secando unos platos de Mickey Mouse. Hay un canario en una jaula en uno de los rincones de la cocina, se escucha su canto y aleteo.

VILMA  
¡A ver, Julito, aquí viene el avión, uuuuh!

JULIUS come un bocado, sonriendo, y todos lo celebran.

EMPLEADOS  
¡Uuuuuuuuh! ¡Muy bien!

JULIUS

¡Nilda, Nilda, me tienes que contar lo de esos que hay en la selva que reducen cabezas!

NILDA habla con un marcado acento selvático y gesticula y mueve su cuchillo mientras habla.

NILDA

¡Los jíbaros, Julito, los jíbaros! ¡Son recontra malos, a cualquiera que pasa por ahí van y suácate lo matan y le reducen la cabeza!

VILMA la mira con reprobación. JULIUS abre la boca, alucinado. CELSO y DANIEL salen llevando unas bandejas.

VILMA

Nilda, no le cuentes esas tonterías a Julito.

NILDA la mira molesta, cuchillo en mano.

NILDA

Ya, claro, como siempre, tú quieres al niño para ti solita.

JULIUS come otro bocado de la cuchara que le da VILMA, mientras esta hace un gesto de hartazgo ante lo que le dice NILDA, como cansada de estos pleitos con ella.

#### 10. CASA-PALACIO. COMEDOR PRINCIPAL. INT. ATARDECER

En la mesa del comedor principal, que es enorme, lleno de vajillas finas y platería, consolas del siglo antepasado, vitrinas de cristal, cuadros portentosos, espejos, etc., están sentados SUSAN, vestida para salir; SANTIAGO (13) y BOBBY (11), con rostros aburridos; y CINTHIA (8), sonriendo tristemente, cuando entran CELSO y DANIEL a servir la comida. Lo hacen sin hablar, con gran seriedad. SUSAN los mira con una sonrisa forzada, y SANTIAGO y BOBBY los ignoran completamente. CINTHIA es la única que les sonríe sinceramente. Luego, los mayordomos se retiran. La familia empieza a comer, en absoluto silencio. Solo se escucha el ruido que hacen al rozar los cubiertos en los platos. Se ven los rostros de los personajes de los cuadros mientras se sigue escuchando el ruido de los cubiertos al comer.

## 11. CASA-PALACIO. COMEDOR DISNEYLANDIA. INT. ATARDECER

CELSO y DANIEL entran al comedor con las bandejas vacías. JULIUS (5) coge a CELSO de la manga, como para que le preste atención.

JULIUS

¡Celso, Celso, cuéntame lo del club! ¡Vilma dice que tienes un club!

CELSO habla orgulloso, inflando el pecho.

CELSO

Ah, el club de mi pueblo, los “Amigos de Huarcoondo” se llama, y tengo el honor de ser el tesorero. Huarcoondo está en la sierra, Julito.

JULIUS

¿Ah, no eres de Puquio, como Vilma?

CELSO

Uy no, mi pueblo está bien lejos de ahí. Es que la sierra es muy grande, hijito.

JULIUS

Aaah...¿Y qué hace el tesorero?

VILMA

A ver, Julito, tienes que terminar de comer, ya después le preguntas a Celso.

CELSO le habla ahora a JULIUS mientras prepara otra bandeja, con postres.

CELSO

Pues el tesorero guarda la plata de todos. Yo tengo la caja del club “Amigos de Huarcoondo” en mi cuarto.

JULIUS abre los ojos emocionado y deja de estar interesado en su comida.

JULIUS

¡La caja con la plata del club! ¡Enséñame la caja!  
¡Enséñame la caja!

NILDA

¡Pero Julito, si tú tienes más plata en tu alcancía que todos los Amigos de Huarcocondo!

JULIUS

¡Por favor, Celso, enséñame la caja!  
¡Enséñame la caja!

## 12. CASA-PALACIO. COMEDOR PRINCIPAL. INT. ATARDECER

SUSAN, CINTHIA (8), BOBBY (11) y SANTIAGO(13) siguen comiendo en silencio. CINTHIA empieza a toser y sus hermanos la miran aburridos. SUSAN la mira un poco preocupada y enternecida, aunque inmediatamente después mira la hora.

SUSAN

Darling, ¿Bertha te está dando tu medicina?

CINTHIA

Sí, mami.

CELSO y DANIEL entran con las bandejas con los postres. Los sirven en silencio. Al llegar su turno, SUSAN niega con la cabeza.

SUSAN

No, sólo para los niños, yo me tengo que ir a un cóctel.

CELSO

Sí, señora.

CINTHIA deja de toser y SUSAN la mira aliviada. Vuelve a mirar la hora, les sonríe a sus hijos y se levanta de la mesa.

SUSAN

Uy, mami está apurada...



Sus hijos la miran en silencio y sin sonreír.

### 13. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

Se ve un letrero que dice “Fuerte Apache”. Está en la puerta del dormitorio de JULIUS. Mientras se ve toda la habitación, se escucha la conversación entre JULIUS (5), CINTHIA (8) y VILMA casi en susurros. El dormitorio está decorado con cowboys pintados en las paredes, hay incluso algunos de tamaño natural, hechos de cartón. Hay un indio Jerónimo al fondo. Hay también un bote de madera de juguete que cuelga del techo y que se balancea un poco. Su sombra se refleja sobre la pared.

OFF JULIUS  
¿Y mami dónde está?

OFF VILMA  
Ha salido, Julito, es que tu mami tiene que distraerse.

OFF JULIUS  
Mmm...

OFF CINTHIA  
Ya la veremos, mañana, Julius.

JULIUS y CINTHIA están en pijama, sobre la cama de JULIUS, hojeando un hermoso libro de cuentos para niños. BERTHA se asoma por la puerta.

BERTHA  
Hijita, ya es hora de dormir.

VILMA  
Sí, Cintita, ya ve para tu cuarto, que es bien tarde también para tu hermanito.

CINTHIA entonces cierra el libro, lo pone sobre la mesa de noche y abraza con mucho cariño a su hermano.

CINTHIA  
Chau, Julius. Hasta mañana.

JULIUS  
Chau, Cinthia.

CINTHIA sale del cuarto de la mano de Bertha. JULIUS se mete a su cama y se tapa. VILMA le da un beso cariñoso a JULIUS en la frente y le acomoda mejor el cubrecama.

VILMA  
Hasta mañana, Julito.

JULIUS le sonríe con cariño y VILMA le apaga la luz. En la oscuridad se le escucha a JULIUS.

JULIUS  
Vilma...¿Celso me va a enseñar la caja?

VILMA  
Sí, Julito, ya duerme. Hasta mañana.

VILMA se va y JULIUS se queda solo en su cama con los ojos abiertos. Juega en la oscuridad a que dispara como si fuera un cowboy, con sus manitos a modo de “pistola” por encima del borde del cubrecama y poniéndose la sábana a modo de pañuelo de ladrón encima de la cara, dejando solo los ojos sin tapar.

JULIUS  
¡Bang, bang, esto es un asalto, denme  
todo el tesoro de los Amigos de  
Huarocondo!

#### 14. PUERTA DEL COUNTRY CLUB. EXT. NOCHE

Llega un carro deportivo de lujo a la puerta del Country Club. En él están SUSAN y JUAN LUCAS, un hombre guapo y distinguido de unos 40 años, quien se baja, le abre la puerta a SUSAN y le ofrece el brazo para que baje. Los dos ríen, elegantísimos, y se les ve felices juntos.

#### 15. CASA-PALACIO. ALA DE SERVICIO. EXT. Ref.INT. DÍA

JULIUS (5), solo, en pijama, y mirando hacia atrás por si lo siguen, entra en la sección de servicio de su casa-palacio, con gran emoción. Lo hace abriendo una puerta desde el jardín, que da a un patio enorme, con la ropa colgada y varios lavaderos. Luego, sube por unas

escaleras de caracol y llega a la sección de las habitaciones. Mira todo con curiosidad, y se va entristeciendo poco a poco porque todo es más sucio y más feo. Llega a una puerta entreabierta. Ve a CELSO sentado al borde de su cama, atándose los zapatos. CELSO lo ve y se queda sorprendido.

CELSO

¡Julito! ¿Qué haces aquí? ¿Sabes que tu mamá te lo tiene prohibido!

JULIUS, tímido, no contesta y se lo queda mirando.

CELSO

Has venido a ver la caja...bueno, hijito, pasa, pasa.

#### 16. CASA-PALACIO. ALA DE SERVICIO. HABITACIÓN CELSO. INT. DÍA

JULIUS (5) entra a la habitación, y se queda mirando la cama vieja de CELSO. También observa, asustado, el aspecto sucio de las paredes, el viejo calendario con una chica en ropa de baño. Suena música andina, en volumen muy bajo, en una pequeña radio que está en una mesita.

CELSO

Si tu mamá se entera de que has venido por aquí nos va a llamar la atención, Julito...A ver, rápido, mira la caja. Es ésa.

CELSO señala una vieja caja de galletas encima de la mesita.

JULIUS

¿Cuál?

CELSO

Ciego estás, Julito, ¡ésta!

CELSO se la da a JULIUS, quien la coge por arriba y se le destapa, dejando caer un montón de monedas sucias, que van a dar al suelo.

CELSO

¡Ay, hijito, a ver, vamos a apurarnos, que tengo que servirle el desayuno a tus hermanos! Hay que recoger esto.

CELSO empieza a recoger las monedas. JULIUS, nervioso, ayuda torpemente a CELSO. Luego se pone de pie.

JULIUS  
Sólo hay monedas...yo pensé...

CELSO recoge las últimas monedas y, arrodillado en el suelo, mira a JULIUS tristemente, que está de pie al lado de él.

CELSO  
Julito, vete yendo, rápido, que no deberías estar aquí.

#### 17. CASA-PALACIO. ALA DE SERVICIO. EXT. DÍA

JULIUS (5) sale de la habitación, cabizbajo y confundido. Baja corriendo las escaleras de caracol y corre a través del patio, tropezándose con unas sábanas colgadas. Finalmente llega, respirando agitadamente, a la puerta que separa esta sección del jardín. La abre y sale, sin mirar atrás.

#### 18. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. DÍA

JULIUS (5) entra a su dormitorio, agitado. Va directamente a su alcancía del Pato Donald. Se da cuenta de que no la puede abrir y va hacia el cajón de su mesa de noche, de donde saca una llave, con la que abre la alcancía. Salen muchos billetes de ella, que caen sobre su cama. Se le ve muy sorprendido y se habla para sí mismo, como descubriendo algo importante.

JULIUS  
¡A los amigos de Huarcondo les han robado todo el tesoro!

#### 19. CASA-PALACIO. DORMITORIO CINTHIA. INT. DÍA

Es un día de verano en un dormitorio precioso de niña, lleno de muñecas, enorme casita de madera, caballito, entre otros juguetes de la época. Hay una “bolita de nieve” que muestra un paisaje nórdico(estas que al darles la vuelta parece que cayera nieve) sobre una mesita. BERTHA está peinando a CINTHIA (8) frente a un tocador muy bonito. Lo hace con mucho cariño, cuidando que su trabajo salga perfecto. Una vez acabada la labor, se moja las manos con colonia y echa un poco de ésta en la cabeza de la niña, acomodándole el lazo que lleva. CINTHIA sonríe y le guiña el ojo a JULIUS(5), que está sentadito en una sillita cercana, mirando la escena. Luego JULIUS mira la “bolita”, la coge y le da la vuelta. La “nieve” empieza a caer y JULIUS la observa fascinado. Su rostro se refleja sobre la bolita mientras

“la nieve” cae. Después, JULIUS mira a BERTHA, sus viejas manos, y se mira las suyas, y entonces también mira el pelo de la anciana, lleno de canas.

JULIUS

Bertha...mami dice que tú tienes canas y que eres del pueblo y esto es bien raro, ¿por qué?

BERTHA y CINTHIA miran a JULIUS. BERTHA se queda callada, mirándolo a JULIUS con un poco de vergüenza.

VOZ OVER JULIUS 10 AÑOS

“La pobre Bertha, que estaba en la familia desde hacía siglos, buenísima como era, no sabía qué contestarme, pero hizo todo lo posible por averiguarlo...”

## 20. CASA-PALACIO. JARDÍN/PISCINA. EXT. DÍA

Es otro día de verano. BERTHA está secando a CINTHIA (8), sentadas en una reposadera al lado de la piscina. La niña está con la ropa de baño aún puesta, y BERTHA le seca el pelo y luego el cuerpo con una toalla enorme. CINTHIA tose un poco. JULIUS (5) está sentadito al lado, en ropa de baño y envuelto en una toalla, mirando las manos y las canas de BERTHA nuevamente. La anciana mira a JULIUS orgullosa y sonriente.

BERTHA

Verás, Julito, entre la gente pobre el *indicio* de *mortaldá* es más alto que entre la gente decente y bien, por eso es raro que yo tenga canas.

JULIUS parece no entender nada y se queda mirando a BERTHA y a su hermana. BERTHA acaba de peinar a la niña, y ésta se levanta, quitándose la toalla.

BERTHA

Hijita, no te vayas a enfriar, acuérdate de tus tos.

CINTHIA

Dentro de un ratito me cambio, mama Bertha...¡Vamos a jugar a las chapadas, Julius! ¡Corre!

JULIUS reacciona, deja tirada la toalla y sale corriendo detrás de su hermana, tratando de alcanzarla. Los dos niños corren en ropa de baño, felices, por el jardín al lado de la piscina, y BERTHA los mira sonriente. BERTHA recoge las toallas con la cadencia de una persona anciana, parece que le viene un mareo, se sienta a respirar, luego parece que se siente mejor y seca el peine y la escobilla. Luego ve la botellita de colonia en el suelo. Con dificultad se agacha a recogerla y al parecer le viene otro mareo. Deja de intentarlo y se sienta a respirar agitadamente, mientras ve a los niños jugar, pero los ve borrosos y los escucha lejanos.

JULIUS

¡Ahora me toca a mí, Cinthia! ¡Corre que te chapo!

CINTHIA

¡Después jugamos a las escondidas! ¡Pero no vale la carroza!

BERTHA hace un último esfuerzo por recoger la colonia y lo consigue, con mucha dificultad, dejándola al lado del peine y la escobilla, todo muy ordenado, en la mesita al lado de la reposadera. Luego cierra los ojos y se recuesta, respirando entrecortadamente.

CINTHIA

¡Mira, mama Bertha, mira cómo le hago caballito a Julius!

BERTHA no responde, sigue con los ojos cerrados. Ya no respira. CINTHIA va corriendo hacia BERTHA, tosiendo un poco, cargando a JULIUS en la espalda, a modo de caballito, los dos felices. Los niños llegan donde la anciana y ven que no se mueve. Creyendo que está dormida, CINTHIA la mece del brazo.

CINTHIA

¡Mama Bertha, te has quedado dormida!  
¡Despiértate!

BERTHA no despierta. Los niños se miran asustados. Vuelven a mecerla del brazo.

CINTHIA

Despiértate, por favor, despiértate...

## 21. CASA-PALACIO. PUERTA DE SERVICIO. EXT. DÍA

Por la puerta de servicio del palacio, sacan un ataúd deslucido, sin flores, que es llevado a hombros por unos CHICOS mestizos sin uniforme hacia un coche funerario feo y viejo. En la puerta están todos los EMPLEADOS DE SERVICIO, mostrando gran respeto. También están

CINTHIA (8) y JULIUS (5), de la mano de VILMA, tristísimos y vestidos de negro. ANATOLIO, el jardinero, viene corriendo a último momento con un pequeño ramo de flores del jardín, y se lo da a CINTHIA. La niña entonces pone el ramo encima del ataúd antes de que cierren la puerta del coche funerario y se lleven a Bertha.

VOZ OVER JULIUS 10 AÑOS

“A Bertha se la llevaron así, por la puerta falsa, rapidito, se la llevaron para siempre, buenísima como era.”

22. CASA-PALACIO. COMEDOR PRINCIPAL. INT. NOCHE

Los rostros de los personajes de los cuadros del comedor. Los objetos que adornan. Mientras vemos esto, escuchamos el sonido de los cubiertos y alguien que tose. SUSAN, CINTHIA (8), BOBBY (11) y SANTIAGO (13) están sentados cenando, en silencio. CINTHIA, alicaída y triste, tose. SUSAN la mira con un poco de preocupación.

SUSAN

Cinthia, ahora que no está Bertha, le voy a decir a Vilma que te dé tu medicina.

CINTHIA mira a su mamá sorprendida y seria y deja de toser.

CINTHIA

Mami, ¿por qué a mama Bertha se la llevaron en un ataúd tan feo? ¿Por qué todo fue tan distinto a cuando murió papi?

SUSAN mira a CINTHIA con sorpresa e incomodidad, sin saber qué decir. BOBBY y SANTIAGO también miran a su hermana, incrédulos ante su pregunta. El rostro de uno de los personajes de los cuadros nos mira fijamente.

23. CASA-PALACIO. JARDÍN. EXT. DÍA

CINTHIA (8) camina con seriedad por el jardín de la casa, con una cajita en la mano a la que lleva por delante de ella. La siguen JULIUS (5) y todos los EMPLEADOS DE SERVICIO. Llegan a un punto del jardín donde se encuentran con ANATOLIO, el jardinero, de origen andino, de unos 60 años, quien ha hecho un pequeño hueco en el jardín. Muy serios, todos bajan la cabeza con respeto mientras CINTHIA abre la cajita al lado del hueco. Dentro de ella está el peine y el cepillo que usaba Bertha para peinarla, también el frasquito de colonia y un mechón de pelo, al parecer de CINTHIA. CINTHIA se saca la medallita que lleva puesta y la pone dentro de la cajita. La cierra y la pone en el hueco. ANATOLIO procede a tapar el hueco y al terminar, pone una flor encima. JULIUS agarra a CINTHIA de la mano, triste, mientras su hermana contiene el llanto.

#### 24. CASA-PALACIO. PASADIZO/ DORMITORIO CINTHIA. INT. ATARDECER

JULIUS (5) está en el pasadizo, en la puerta del dormitorio de CINTHIA (8), que está iluminado por la luz del atardecer. La puerta está semi-abierta y JULIUS observa a su hermana, que está boca abajo sobre su cama, llorando y tosiendo. JULIUS entra a la habitación, se sube a la cama y acaricia la cabeza de su hermana, quien al ver que es JULIUS, sonríe tristemente. Se quedan los dos así, juntos, en silencio. A lo lejos, el canto triste de un pájaro.

#### 25. CASA-PALACIO. HALL DE ENTRADA. INT. Ref. EXT. DÍA

JULIUS (5) y CINTHIA (8) están vestidos impecablemente, como para ir a un cumpleaños. VILMA, también impecable en su uniforme, está arreglándole el cuello de la camisa a JULIUS, poniéndole mientras la corbata detrás de la oreja. CARLOS pasa detrás de ellos cargando una enorme caja con papel de regalo y se dirige a la puerta y sale. SUSAN está mirando a sus hijos, orgullosa.

SUSAN

¡Pero qué guapos que están mis hijos!

JULIUS

¿Mami, tú vienes con nosotros?

SUSAN

No, Julius, yo tengo que ir al golf esta tarde,  
ya iré más tarde al cumpleaños.

JULIUS parece desilusionado.

JULIUS

Mmmm...

CINTHIA empieza a toser. SUSAN la mira con un poco de preocupación y se dirige a VILMA.

SUSAN

Vilma, ¿le estás dando su medicina, no?

VILMA

Sí, señora.

SUSAN

Bueno, ya vayan, que se les va a hacer tarde.



SUSAN se despide de sus hijos con un beso en la mejilla para cada uno y salen todos por la puerta principal, donde CARLOS los espera con el Mercedes Benz listo.

## 26. CASA-CASTILLO. PUERTA PRINCIPAL. EXT. DÍA

El Mercedes Benz llega a la puerta de una enorme casa que parece un castillo, a la cual se ve por la verja principal. CARLOS se baja y les abre la puerta trasera a VILMA, JULIUS (5) y CINTHIA (8), todos guapos y llevando la enorme caja de regalo en las manos.

CARLOS

Baje usted, hermosa...A ver niños, bajen.

De otros carros lujosos también bajan otros NIÑOS y NIÑAS, con CHOFERES, AMAS y cajas de regalos.

## 27. CASA-CASTILLO. JARDINES. EXT. DÍA

Ya en el jardín principal delante de la casa-castillo, JULIUS (5) y CINTHIA (8) son recibidos por la TÍA SUSANA, una mujer elegante pero fea de unos 30 y tantos años, mientras los otros NIÑOS/AS corren por ahí con sus AMAS vigilándolos.

TÍA SUSANA

¡Julius! ¡Cinthia! ¡Qué alegría verlos!  
Rafaelito está allá al fondo, lo voy a llamar... ¡Rafaelito! ¡Rafaelito! ¡Han venido tus primos, ven a abrir tu regalo!

RAFAELITO (9), rubio y con expresión de malas pulgas, levanta la cabeza al fondo del jardín, mientras empuja a un NIÑO y lo amenaza, con la venia de su hermano mayor, PIPO (11), que parece que le da instrucciones para el ataque.

RAFAELITO

¡Y que ni se te ocurra acusarme!

Con un gesto insolente y de mala gana, RAFAELITO se acerca donde su mamá. PIPO sigue jugando fútbol con otros niños grandes. Sin saludar ni mirar a JULIUS y CINTHIA, RAFAELITO les quita la caja y empieza a abrirla agresivamente. JULIUS y CINTHIA intercambian miradas, mientras la TÍA SUSANA intenta disculpar a su hijo.

TÍA SUSANA

Ay, es que está tan emocionado con su santo...Rafaelito, agradece el regalo.

RAFAELITO consigue finalmente abrir la caja y saca un carro de juguete muy grande y muy bonito. Lo mira con desprecio y lo tira al suelo.

RAFAELITO  
¡Buah, ya lo tengo, y más grande!

RAFAELITO mira a CINTHIA y JULIUS con odio y se va corriendo. La TÍA SUSANA sonríe nerviosa. Le ordena a VICTOR, un mayordomo, levantar el regalo del suelo, con un chasquido de dedos. CINTHIA empieza a toser. Mientras VICTOR levanta el regalo, mira de reojo a VILMA y ella se da cuenta y le sonríe, tímida. La TIA SUSANA ve venir a su marido, JUAN LASTARRIA, un hombre bajito de unos 40 y tantos años, con el pecho inflado y con ropa fina, pero que no le queda del todo bien y le da un aspecto más bien ridículo.

TIA SUSANA  
Juan, tienes que hablar con tu hijo, está muy emocionado y no agradece sus regalos...

A JUAN LASTARRIA parece no importarle en lo más mínimo lo que le dice su esposa y sin mirarla parece que busca a alguien entre los presentes.

JUAN LASTARRIA  
¿Y tu prima Susan, no ha venido?

## 28. CASA-CASTILLO. JARDÍN. EXT. DÍA

En uno de los jardines de la casa-castillo, JULIUS (5) y CINTHIA (8) ven cómo RAFAELITO patear a un NIÑO y lo hace llorar.

RAFAELITO  
¡Y esto es para que aprendas a no meterte conmigo! ¡Además, hoy es mi santo y todos me tienen que obedecer!

CINTHIA toma a JULIUS de la mano y se lo lleva hacia unos columpios cercanos, donde se quedan jugando solos. A lo lejos se ve a VICTOR, el mayordomo, que viene corriendo, agitado. RAFAELITO deja de patear al niño.

VICTOR  
¡Niños, el mago, el mago!

### 29. CASA-CASTILLO. SALA-ESTUDIO. INT. DÍA

Unas cortinas se abren y aparecen el MAGO, un hombre de bigotes, de mediana edad y aspecto un tanto ridículo, y su ASISTENTE, una mujer joven demasiado maquillada y con poca ropa. De atrezzo hay una mesa, un sombrero, etc. Están en una sala acondicionada para el show. Los NIÑOS, sentados en sillitas frente al escenario; las AMAS, de pie, tímidas, a los costados de la sala; algunos PADRES, en grandes sillones al fondo; los MAYORDOMOS, repartiendo refrescos entre los niños y whiskies entre los padres. VICTOR guarda un refresco y se lo da a VILMA, guiñándole el ojo.

VICTOR  
Para usted, buenamoza.

Ella lo recibe, sonrojada, porque es la única ama que tiene el privilegio de recibir un refresco. El resto de amas la miran con odio.

MAGO  
¡Buenaas taaardes, niñitos! ¡Soy el mago  
Pollini! ¡Un aplauso para Rafaeliito, el  
dueño del santo!

Sólo aplauden algunos NIÑOS, y por supuesto la TÍA SUSANA, eufórica. RAFAELITO, en la primera fila, inmutable y con expresión de malas pulgas.

### 30. CASA-CASTILLO. SALA-ESTUDIO. INT. ATARDECER

El MAGO hace aparecer unas palomas; los NIÑOS aplauden. El MAGO atraviesa a su ASISTENTE con espadas dentro de una caja y ésta sale ilesa; todos abren la boca alucinados. LA TIA SUSANA, fea y orgullosísima de que todo esté saliendo tan bien. JUAN LASTARRIA, que sigue el show del mago con desgana, se queda de pronto estupefacto cuando ve que SUSAN entra a la sala-estudio, lindísima. Mira a su esposa con desdén, como comparándola y lamentándose.

### 31. CASA-CASTILLO. SALA-ESTUDIO. INT. NOCHE

El MAGO está de pie delante del público. Los NIÑOS, a la expectativa de lo que va a hacer.

MAGO

Averaveraver, niños...¿quién de ustedes sabe hacer algún truco?

Silencio total. Los NIÑOS se miran unos a otros. De pronto se escucha la voz de JULIUS (5), al fondo.

OFF JULIUS

Yo sé hacer un truco.

Todos miran a JULIUS, quien se pone de pie, con las manos pegadas al cuerpo.

MAGO

¡Averaveraver! ¿Cómo te llamas, hijito?

JULIUS

Julius.

Todos los NIÑOS se ríen. RAFAELITO lo mira burlón. JULIUS se dirige al escenario, muy serio y tieso.

MAGO

¡Fantástico! ¡Maravilloso! ¡Extraordinario!  
¡Julius, bajo mi dirección, les va a hacer el más fabuloso truco de todos los tiempos!

JULIUS lo mira un poco molesto.

JULIUS

No. *Yo* sé hacer un truco. Y tiene que venir Rafaelito a ayudarme.

El MAGO se pone un poco nervioso, mira hacia los dueños de casa, le sonrío a JULIUS.

MAGO

¡Muy bien! ¡Julius solicita la ayuda de Raaaaafaeliiiiito, el dueño del santo! ¡Que suba al escenario!

RAFAELITO sube de muy mala gana y mira a JULIUS con odio. Todos los NIÑOS, boquiabiertos. JULIUS saca una piedrita y un cenicero de su bolsillo y los coloca sobre la mesa. Le explica el truco a su primo.

JULIUS

Pongo la piedrita y la tapo con el cenicero.  
Entonces digo las  
palabras mágicas y saco la piedrita sin tocar  
el cenicero...¡Abracadabra!

RAFAELITO mira a JULIUS, socarrón.

RAFAELITO

¿Y ahora?

JULIUS

Y ahora voy a sacar la piedrita sin tocar el  
cenicero.

RAFAELITO

¿Cómo?

JULIUS

Mira, para que veas.

RAFAELITO, ansioso, levanta el cenicero y comprueba que la piedra sigue ahí abajo y en ese momento, la manito de JULIUS, temblorosa, retira la piedrita.

JULIUS

Ya ves, no he tocado el cenicero.

Todos tardan en reaccionar, pero cuando lo hacen, empiezan a matarse de la risa, burlándose de la ingenuidad de RAFAELITO, que se infla de cólera mirando cómo todos los NIÑOS se ríen de él. CINTHIA y VILMA sonrían aliviadas; el MAGO, incomodísimo. RAFAELITO mira a JULIUS con odio infinito.

RAFAELITO

¡Pero tú no tienes casa en Ancón!

RAFAELITO sale entonces corriendo del salón-estudio, dejando a JULIUS solo en el escenario. CINTHIA empieza a toser estrepitosamente mientras los otros NIÑOS se siguen riendo de RAFAELITO, y JULIUS, desde el escenario, mira a su hermana. En ese momento,

el mago, en un descuido y sin saber qué hacer ante la situación, levanta la tapa de la jaula donde están guardadas las palomas y todas salen volando, confundidas entre todos los niños, volando nerviosas por el salón-estudio. Los niños saltan tratando de agarrarlas, las señoras salen despavoridas ante la posibilidad de ser despeinadas, la TIA SUSANA chasquea los dedos desesperada buscando ayuda de sus MAYORDOMOS, las AMAS tratan de buscar a sus niños/as, todo es una gran confusión. Pero JUAN LASTARRIA solo está pendiente de que a SUSAN no le pase nada malo, y la ayuda a salir del lugar ilesa. Y en medio de este desorden, JULIUS trata de abrirse paso entre las palomas para llegar nuevamente donde están CINTHIA y VILMA.

### 32. CASA-CASTILLO. JARDÍN/ PUERTA PRINCIPAL. EXT. NOCHE

Los NIÑOS están a la espera de que sus MADRES y CHOFERES vengan a recogerlos. Los CHOFERES esperan al lado de los carros de lujo en la puerta de la casa. Los NIÑOS juegan por el jardín. SUSAN conversa con la TIA SUSANA y JUAN LASTARRIA a lo lejos, mientras VILMA juega con JULIUS (5) y CINTHIA (8). Muy cerca de ellos, RAFAELITO empieza a jugar con otros niños a “perros y amos”. JULIUS y CINTHIA dejan de jugar con VILMA y miran a su primo y a los otros en silencio. RAFAELITO los ve y muy matoncito se acerca donde ellos.

RAFAELITO

¿Por qué no juegan, en vez de estar mirando?

CINTHIA

Sólo jugamos si yo soy el perro de Julius, si no, no.

RAFAELITO los mira socarrón y les hace un gesto con la cabeza, como para que se unan al juego. CINTHIA se tira al suelo imitando a un “perro”, y JULIUS la coge cuidadosamente de la ropa, como si fuera su “amo”. VILMA los mira preocupada.

VILMA

Cintita, no te agites, acuérdate de tu tos.

CINTHIA empieza a ladrar, imitando lo que hacen los otros niños, mientras JULIUS la sigue y se encuentra con la mirada de odio de su primo a cada momento, que es el “amo” de otro niño, a quien trata muy mal. De pronto, CINTHIA se queda quieta. Empieza a toser mucho y un hilo de sangre le sale por la boca y empieza a correr por su cuello, sus brazos, y es entonces que JULIUS se da cuenta de lo que está pasando. Los otros niños, al darse cuenta, interrumpen el juego. CINTHIA, muy pálida, y con la ropa manchada de sangre, se sienta sobre la hierba. JULIUS corre hacia VILMA.

JULIUS  
¡Vilma, Vilma, a Cinthia le pasa algo, tiene  
sangre, tiene sangre!

VILMA, que estaba conversando con VICTOR, se acerca corriendo donde CINTHIA junto con JULIUS, y a lo lejos, SUSAN ve lo que está pasando y va hacia donde está su hija.

### 33. CARRO. INT. Ref. EXT. NOCHE

En el Mercedes Benz van CARLOS, manejando, y atrás, VILMA, SUSAN, JULIUS (5) y CINTHIA (8). Van en silencio, mientras CINTHIA tose en brazos de su mamá, que la lleva envuelta en su abrigo. VILMA, al lado, le limpia la carita con un pañuelo. Todos muestran preocupación y tristeza, JULIUS sobre todo, a quien CINTHIA, a pesar de su debilidad, le sonríe.

### 34. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

JULIUS está en su cama, con la luz apagada, pero despierto. La puerta está un poco abierta y entra el halo de luz del pasadizo, y se escuchan a lo lejos, pasos de gente, la tos de CINTHIA, la llegada del MÉDICO, el movimiento de los EMPLEADOS DE SERVICIO, voces en susurros.

OFF MÉDICO  
¿Dónde está la niña?

OFF CELSO  
Es por aquí, doctor.

OFF BOBBY  
¿Pero qué es lo que tiene?

OFF SUSAN  
Vayan a dormir, por favor.

OFF SANTIAGO  
Mamá, ¿pero por qué sangraba?

OFF VILMA  
Niño Santiago, hágale caso a su mamá.

JULIUS se pone a rezar en silencio, con las manitos en posición para ello por encima de las sábanas, y cierra los ojos.

### 35. CASA-PALACIO. HALL DE ENTRADA. INT. Ref. EXT. DÍA

JULIUS (5), BOBBY (11), SANTIAGO (13) y todos los EMPLEADOS DE SERVICIO, están esperando al lado de la puerta principal. ARMINDA, la anciana lavandera, se persigna. Hay varias maletas en el suelo. Se escuchan unos pasos y luego aparecen en el hall SUSAN, con lentes oscuros, muy seria, y detrás de ella, CINTHIA (8), abrigadísima y muy demacrada, de la mano de VILMA. JULIUS se acerca donde su hermana y le da la manito. CINTHIA le sonrío y le habla al oído, en susurros. Lleva la “bolita de nieve” en la otra mano y se la da a JULIUS.

CINTHIA

Cuando regrese de esa clínica ya te habrás cansado de jugar en la carroza, ¿no?. Mira, te la doy hasta que regrese, para que pienses en mí.

JULIUS recibe el regalo sonriente, y CINTHIA entonces le hace cosquillas a su hermano, y éste empieza a reírse. De pronto entra CARLOS por la puerta principal.

CARLOS

Señora, el señor, eh...Juan Lucas, ya está esperando afuera.

SUSAN

Gracias, Carlos. Lleve todo esto, por favor.

CARLOS procede a llevar las maletas. BOBBY y SANTIAGO intercambian miradas al escuchar la mención de ese hombre que no conocen. CINTHIA, de la mano de JULIUS y VILMA, sale de la casa, detrás de su mamá y CARLOS. BOBBY y SANTIAGO son los últimos. Los EMPLEADOS DE SERVICIO, con rostro compungido, los ven salir.

### 36. AEROPUERTO. EXT. DÍA

Llegan al aeropuerto. CARLOS se baja rápido, le abre la puerta a la familia y luego saca el equipaje de la maleta. JUAN LUCAS, altivo y elegante, se baja de un carro deportivo de lujo que viene atrás, y camina hacia la familia. Una vez cerca, se quita los lentes oscuros. CARLOS lo mira, incómodo. VILMA, también incómoda ante su presencia, coge a los niños de la mano, mientras estos lo miran sin mucho interés y CINTHIA (8) empieza a toser. SUSAN se acerca donde JUAN LUCAS, y él la toma del brazo. Todos van detrás de SUSAN y JUAN LUCAS, quienes los guían hacia el interior del aeropuerto. BOBBY (11) y



SANTIAGO (13) se muestran indignados y por lo bajo dan su opinión acerca de JUAN LUCAS.

BOBBY

Y este tipo, ¿de dónde salió?

SANTIAGO

Es un imbécil.

### 37. AEROPUERTO. CAFETERÍA. INT. DÍA

Todos, menos VILMA, están sentados en silencio en una mesa de la cafetería. BOBBY (11) y SANTIAGO (13) miran a JUAN LUCAS con odio; SUSAN, con rostro preocupado; los niños, un poco ajenos a todo. VILMA está mientras parada cerca de la puerta, tímida, esperando. CINTHIA (8) y JULIUS (5) la saludan desde la mesa y ella responde agitando la mano. JUAN LUCAS, con un chasquido de dedos, ordena venir al MOZO, que se acerca sumiso.

JUAN LUCAS

Tráenos tres gaseosas para los niños y tres whiskies.

SUSAN

Darling, Cinthia no puede tomar nada frío y sólo somos dos los que vamos a tomar whisky.

JUAN LUCAS

No, somos tres, que este muchacho ya está en edad de tomarse un whisky.

JUAN LUCAS mira a SANTIAGO al decir esto, y éste le quita la mirada, con mala cara. El MOZO llega con los vasos y las copas y las sirve. Le entrega la cuenta a JUAN LUCAS y éste saca un billete.

JUAN LUCAS

Quédate con el vuelto.

El MOZO agradece con la cabeza y SANTIAGO se levanta de pronto, con gesto agresivo, dejando la copa de whisky en la mesa, y se va solo, hacia la barra, dándoles la espalda a todos.

SANTIAGO

¡Mis copas me las pago yo!

JULIUS y CINTHIA miran a su hermano sin entender nada y empiezan a jugar con la gaseosa, soplando dentro del vaso. Los dos ríen y CINTHIA empieza a toser. Por los altavoces llaman a los pasajeros.

ALTAVOCES

Los pasajeros del vuelo con destino a Boston, por favor embarquen...

SUSAN

Darling, ¡nuestro vuelo!

Todos se levantan, VILMA entonces se acerca a la mesa, le cierra el abrigo a CINTHIA y le acomoda su gorro y bufanda, con mucho cariño. SUSAN, nerviosa, trata de acercarse donde SANTIAGO, pero JUAN LUCAS se lo impide.

JUAN LUCAS

Déjalo, Susan, que prefiere estar solo.

Todos salen de la cafetería y SANTIAGO se queda en la barra, sin despedirse de nadie.

### 38. AEROPUERTO. ENTRADA SALA DE EMBARQUE. INT. DÍA

Todos, menos SANTIAGO, se despiden de SUSAN y CINTHIA (8), quien se queda un largo rato abrazada de JULIUS (5). Finalmente, JUAN LUCAS se acerca donde SUSAN y la besa.

JUAN LUCAS

Tú no te preocupes, linda, si te demoras mucho ya iré yo a Estados Unidos.

SUSAN

Gracias, darling.

SUSAN y CINTHIA finalmente desaparecen por la puerta de la sala de embarque, mientras afuera todos agitan los brazos, despidiéndose. VILMA abraza a JULIUS, que está muy triste. Luego JULIUS, nervioso, hace el gesto de querer vomitar y se agacha. Se escucha que vomita, mientras se ve a JUAN LUCAS a su lado, espantado, mirando hacia JULIUS que está vomitando aparentemente sobre su zapato. JULIUS levanta la cabeza, un poco avergonzado, pero JUAN LUCAS solo mira su zapato con suma preocupación.

#### 39. CASA PALACIO. JARDÍN. EXT. ATARDECER/NOCHE/AMANECER

Se ve la casa-palacio en su exterior, en toda su grandeza, desde el jardín. Vemos que atardece, que se hace de noche (se encienden las luces, luego se apagan). Finalmente, vemos que amanece. En todo el proceso de paso del tiempo, se escucha el canto triste de un pájaro al atardecer y luego el canto de otros pájaros al amanecer.

#### 40. CASA-PALACIO. COCINA. INT. DÍA

Se abre la puerta de la cocina y entra CARLOS, agitando una carta en la mano, mientras NILDA cocina y JULIUS (5) y VILMA la acompañan.

CARLOS  
¡Carta de Estados Unidos!

Todos felices, sobre todo JULIUS, que corre hacia CARLOS y éste le da la carta.

JULIUS  
¡Carta de Cinthia, Vilma, carta de Cinthia!

#### 41. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. DÍA

JULIUS (5) está colocando una enorme foto de CINTHIA en un marco, con la ayuda de VILMA, y la pone luego en su mesita de noche. Pone el sobre de la carta abierto al lado de la foto. Mientras, escuchamos la voz de CINTHIA...

VOZ OVER CINTHIA  
“Querido Julius: ¿Cómo estás? ¿Me extrañas? Yo te extraño mucho. Mamita y yo siempre pensamos en ti...”

#### 42. CASA-PALACIO. COMEDOR. INT. DÍA

JULIUS (5) está recibiendo clases de la SEÑORITA JULIA, una mujer con “bigote” y de aspecto estirado. JULIUS hace algo mal y ésta lo pellizca.

VOZ OVER CINTHIA  
“...Dice que ya deberías estar en el colegio, que estás muy atrasado en todo y por eso la

señorita Julia va a ir a darte clases a la casa...”

#### 43. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

JULIUS (5) lee un “Tom Sawyer” ilustrado con VILMA, sentados en la hierba.

##### VOZ OVER CINTHIA

“...Yo le he dicho que tú ya sabes leer bastante porque yo te he enseñado, pero no me cree y dice que te la pasas todo el tiempo jugando...”

#### 44. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

VILMA acuesta a JULIUS (5) y le da un beso cariñoso en la frente. Apaga la luz y se retira. Una vez solo, JULIUS prende la lámpara de su mesita de noche y mira unos segundos la foto de CINTHIA, sonriendo.

##### VOZ OVER CINTHIA

“...A mamita se le ve preocupada. La pobre está pálida y no se pinta nada...Ya sabes, pórtate bien, para que nada la moleste. Chau, Julius. Te adora y te quiere, Cinthia.”

JULIUS coge la “bolita” que está sobre la mesita y le da la vuelta. Luego, apaga la lámpara. En la oscuridad y el silencio, JULIUS mira la “nieve” que cae lentamente y que brilla con la luz que proviene de la ventana. La paz de este paisaje nórdico ficticio es interrumpido por el timbre lejano de un teléfono. La “nieve” entonces deja de caer.

#### 45. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. AMANECER

El teléfono sigue sonando y JULIUS (5) se despierta. Luego un llanto desgarrado lo hace sentarse en la cama, sobresaltado. Escucha voces incomprensibles fuera de su habitación, luego otra vez el teléfono y alguien más que está llorando. Es entonces que VILMA abre la puerta de su habitación, con el rostro hinchado y embarrado de lágrimas y lo abraza con mucha fuerza, acariciando su cabecita. JULIUS, comprendiendo lo que ha pasado, abraza a VILMA, desolado. Por encima del hombro de VILMA, JULIUS ve la foto de su hermana en su mesita de noche, en la que sale muy sonriente.

#### 46. CARRO/ CALLES DE LIMA. INT./ Ref. EXT. DÍA

En el Mercedes que sigue al coche funerario, van CARLOS, manejando, BOBBY (11), SANTIAGO (13), y JULIUS (5), abrazado de VILMA y llorando en silencio, mientras mira por la ventana las calles de Lima por las que van pasando. El aspecto de Lima va cambiando: conforme más cerca están del cementerio, todo es cada vez más feo y más sucio. La gente en la calle los mira. Y de pronto, sucede algo extraño: estas calles de los años 50 se convierten en las calles de Lima en la actualidad, mostrando caos, desorden, pobreza y una desigualdad más fuerte que la del pasado. JULIUS, limpiándose las lágrimas del rostro con su manga, empieza a mirar todo como si fuera la primera vez que sale a la calle, pegando la nariz a la ventana. JULIUS se da cuenta de que solo él puede ver esto, que nadie más en el carro se inmuta por este cambio.

#### 47. CEMENTERIO. EXT. ATARDECER

JULIUS (5), de la mano de VILMA y sin llorar, escucha a lo lejos las palabras de un SACERDOTE, palabras que se hacen incomprensibles y se convierten en un murmullo, mientras un ataúd blanco es puesto dentro del mausoleo de la familia. JULIUS, como si estuviera en un sueño, completamente ensimismado, observa a todos los presentes: ve a VILMA, que llora a su lado; ve a su mamá llorar en brazos de JUAN LUCAS; ve a sus hermanos abrazar a su mamá, también llorando; a otras personas, todas cabizbajas...de pronto, JULIUS ve a BERTHA, un poco apartada del grupo, tristísima. Es entonces que JULIUS se suelta de la mano de VILMA y empieza a correr, alejándose del entierro. A lo lejos se escucha que VILMA lo llama, es una voz que se escucha como encajonada y lejana, mientras JULIUS sigue corriendo.

OFF VILMA  
¡Julius! ¡Ven aquí!

Pero JULIUS no hace caso de la voz y sigue corriendo.

#### 48. CEMENTERIO. EXT. ATARDECER

JULIUS (5) sigue corriendo en el cementerio, ya lejos del entierro de Cinthia, pasando por entre tumbas y jardines.

#### 49. CEMENTERIO. EXT. ATARDECER

JULIUS (5) llega a la puerta del cementerio y ahí se detiene. Está casi sin aire, cansadísimo. Del otro lado de la reja ve a niños mendigos que lo miran fijamente. JULIUS se queda mirándolos desde el otro lado de la reja, en confusión. De pronto se aparece CINTHIA (8) por detrás de él, con la misma ropa con la que viajó a Estados Unidos, y lo toma de la mano a JULIUS, sonriéndole.

CINTHIA

Julius, ¿qué haces aquí? Todos te están buscando...

JULIUS, feliz de verla, la abraza emocionado.

JULIUS

¡Cinthia!

JULIUS y CINTHIA se quedan abrazados frente a la reja, mientras los niños mendigos los siguen observando desde el otro lado de la reja y atardece al fondo.

VOZ OVER JULIUS 10 AÑOS

“Y así, entre los muertos, el viento y los jardines, nos quedamos juntos mi adorada Cinthia y yo. Y ahí, detrás de esa reja, estaban esos niños que parecían el fin de algo. Pensé, años después, que tal vez en la muerte no había rejas y esos niños podrían estar conmigo, con Cinthia y con mi infinita tristeza”.

FUNDE A NEGRO

ABRE DE NEGRO A OTRA IMAGEN DEL FONDO DEL MAR, EN AGUAS MÁS PROFUNDAS Y DE UN AZUL MÁS OSCURO

SOBRE LA IMAGEN DEL FONDO DEL MAR

Se lee lo siguiente:

II

*“Lo que Juanito no aprende, no lo sabrá nunca Juan.”*

*Refrán alemán*

## 50. COLEGIO. CANCHA DE FÚTBOL. EXT. DÍA

*Lima, años 60.* Varios NIÑOS, de unos 8-9 años, juegan al fútbol en una cancha, vestidos con el uniforme del colegio. Atrás se ven grandes instalaciones. A un lado de la cancha se ve a un grupo de niños viendo el partido. Los niños se hacen pases y gritan, mientras a un costado de la cancha está un hombre mestizo y fornido, MORALES, con ropa de deporte, un silbato colgado del cuello y un trapo colgado del hombro, que les da instrucciones a los niños mientras juegan. Uno de los arqueros es un niño gordito, MARTINTO, al cual le meten un gol, y el otro un niño flaco, ARENAS, que tapa mejor. JULIUS (8) juega en el equipo de MARTINTO, y se lamenta de estar perdiendo el partido, al igual que los otros niños.

VOZ OVER JULIUS 10 AÑOS

“Tres años después de la muerte de Cinthia, yo me había convertido en aquel niño, ese que está metiendo un gol...”

JULIUS mete un gol y todos lo celebran.

NIÑOS

¡Gooooooooooooo!

VOZ OVER JULIUS 10 AÑOS

“...pero no se dejen engañar, yo no era un niño popular que metía goles todo el tiempo.”

Un NIÑO muy rubio, KING, coge la pelota con la mano y corre hacia el arco, y todos los otros NIÑOS se agarran la cabeza desesperados. MORALES toca el silbato.

MORALES

¡King, esto no es fútbol americano! ¡Este gringuito! ¡A ver, penal!

KING se queda un poco avergonzado por el error y todos los otros NIÑOS se quejan. Otro niño, ARZUBIAGA, se dispone a cobrar el penal frente a ARENAS. Mete el gol y todos los NIÑOS de su equipo lo celebran gritando y saltando, lanzándose encima de él. Hay un niño, SILVA, de grandes ojos verdes, que lo mira con odio desde lejos.

NIÑOS

¡Golazo! ¡Arzu! ¡Arzu! ¡Arzu!

Se reanuda el partido y SILVA intenta marcar a ARZUBIAGA y lo consigue, pateándolo y dejándolo tirado en el gras, retorciéndose de dolor. SILVA sonríe entre dientes y el resto de niños se agolpan alrededor del pobre ARZUBIAGA. MORALES toca el silbato y viene a ver lo que ha pasado. MARTINTO, al otro lado de la cancha, no se entera de nada y empieza a correr, todo gordito, hacia donde están todos.

JULIUS

¡Apura, Martinto, lo han fauleado bien feo a Arzu!

MORALES ayuda a ARZUBIAGA a levantarse, con todos los niños agolpados alrededor, con rostro preocupado. Luego le limpia la cara con el trapo que lleva en el hombro. SILVA, lejos del resto, juega con el balón, despreocupado.

MORALES

¡A ver, Silva, más cuidado al jugar! ¡Esto es un partido amistoso, no un campeonato!

SILVA no mira a MORALES mientras le llaman la atención y sigue jugando con la pelota. Todos los niños miran a SILVA con hartazgo y reprobación y ven entristecidos cómo MORALES se lleva a ARZUBIAGA cojeando. Aparece una monja bastante fea, LA ZANAHORIA, con la cara muy roja y expresión de enojo, haciendo sonar una campanita. Habla mal el español, con acento de inglés americano.

LA ZANAHORIA

¡Fin del recreu, niños! Oh, God, what happened with that poor boy! ¡Morales, qué ha pasadou!

MORALES

Ya ve usted, hermana, cosas del fútbol...Nada grave...

LA ZANAHORIA

¡Pues voy quitar balón y voy darlou niños pobres! And all of you, go to your class!

LA ZANAHORIA se mete a la cancha y le quita la pelota a SILVA, mira a todos los niños enojada y estos empiezan a correr hacia las instalaciones del colegio. LA ZANAHORIA sale de la cancha con el balón bajo el brazo, muy decidida. JULIUS está saliendo de la cancha, junto con MARTINTO.



JULIUS

¿Y dónde están esos niños pobres de los que habla la Zanahoria?

MARTINTO lo mira y se encoge de hombros. JULIUS se queda mirando a LA ZANAHORIA, que se aleja con la pelota bajo el brazo.

#### 51. CASA-PALACIO. COMEDOR PRINCIPAL. INT. NOCHE

El comedor ha cambiado, hay algunos cuadros y adornos nuevos. Desde lejos, vemos que JUAN LUCAS está sentado a la cabeza de la mesa. A su lado, SUSAN. Los dos están vestidos como para salir. También están BOBBY (14), SANTIAGO (16), quienes ríen felices con JUAN LUCAS y SUSAN, mientras JULIUS (8), ocupando el sitio que antes fue de su hermana, está callado mirando su plato. Entran CELSO y DANIEL con las bandejas y sirven la comida muy serios, pero cuando llegan donde JULIUS sonrían, y el niño les responde haciendo lo mismo. Luego, los mayordomos se retiran y la familia empieza a comer. Vemos el rostro de uno de los personajes de los cuadros mientras escuchamos a Susan.

OFF SUSAN

Julius, darling, ¿te gusta comer aquí con nosotros, no?

JULIUS, que estaba ensimismado, de pronto reacciona. A partir de ahora, vemos a la familia de cerca.

JULIUS

¿Mmm?

SANTIAGO

Orejitas, como siempre, en la luna.

BOBBY

Seguro que quiere regresar a su comedor de bebés.

JUAN LUCAS

¡Mucha ama, mucho mayordomo, mucha monja! ¡Susan, tu hijo va a salir maricón si es que sigue así! ¡Aunque sea ya lo sacaste de Chololandia!

SANTIAGO y BOBBY ríen y celebran a JUAN LUCAS, con quien parece que ahora se llevan muy bien. SUSAN mira a JULIUS con un poco de pena y a JUAN LUCAS lo mira

con un poco de reprobación por su comentario. JULIUS mira a JUAN LUCAS y a sus hermanos con hartazgo. Empieza, molesto e impotente, a cortar su filete con dificultades. Uno de los rostros de los cuadros, el que parece más molesto, nos mira.

## 52. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

Sobre la pared la sombra del bote de juguete que se balancea. Poco a poco, descubrimos el resto de juguetes en la habitación de JULIUS (8), que siguen todos ahí, aunque con algunos pequeños cambios. Se escucha en off la voz de JULIUS haciendo sonidos como imitando a un avión. Luego descubrimos a VILMA, que le está preparando la cama a JULIUS, mientras este juega con un avioncito, haciendo que vuela, corriendo por toda la habitación.

VILMA

Y, Julito, ¿qué tal tu primer día en el comedor principal?

JULIUS

Baah.

VILMA

Pero Julito, ya estás grande, tienes que comer con tu familia, acostumbrarte a tu nuevo papá.

JULIUS no contesta y aterriza con su avioncito en la cama. VILMA lo tapa.

VILMA

Bueno, ya verás que con el tiempo te olvidarás de tu comedor. Que duermas bien, hijito. Hasta mañana...Hasta mañana, Cintita.

VILMA toca la foto de CINTHIA en la mesita de noche y se persigna, con rostro entristecido. JULIUS también mira la foto, nostálgico.

JULIUS

Yo apago la luz, Vilma.

VILMA le sonríe, le da un besito cariñoso en la frente y sale. JULIUS coge la foto, la mira y la pone bajo su almohada. Apenas apaga la luz, escucha murmullos al otro lado de la puerta, en el pasadizo.

OFF SANTIAGO

No te hagas de rogar, pues, Vilma...

OFF VILMA

Niño, suélteme, por favor, suélteme...

Se escucha un forcejeo y luego unos pasos que se alejan.

OFF SANTIAGO

Chola de mierda.

Se escuchan otros pasos que se alejan brevemente, una puerta que se abre y un portazo. JULIUS, con rostro confundido, se queda con los ojos abiertos, echado en su cama, mirando al techo, iluminado por la luz que proviene de la ventana.

53. CARRO/ CALLES SAN ISIDRO-MIRAFLORES/ MALECÓN DE MIRAFLORES.  
INT./ Ref.EXT. DÍA

CARLOS, SANTIAGO (16), BOBBY (14), JULIUS (8) y VILMA van en una camioneta roja. JULIUS lleva el uniforme del colegio Inmaculado Corazón y sus hermanos el uniforme del colegio Markham. VILMA, JULIUS y BOBBY van atrás. CARLOS, con expresión de hartazgo, arranca la camioneta, mientras JULIUS y VILMA muestran incomodidad y SANTIAGO y BOBBY ríen burlones. Una vez que han dado la vuelta en la esquina, SANTIAGO se dirige hacia CARLOS, prepotente.

SANTIAGO

¡A ver, para aquí!

CARLOS para, se baja de la camioneta y se va a la parte de atrás, con JULIUS y VILMA, enojado. SANTIAGO entonces se pone en el asiento del conductor y BOBBY se pasa adelante con él. Al pasar de un asiento al otro, SANTIAGO intimida a VILMA mirándole las piernas. VILMA, incómoda, tira de su uniforme, tapándose mejor las rodillas. SANTIAGO maneja como un loco, sin frenar en las curvas. JULIUS y VILMA están muy asustados y CARLOS, indignado.

SANTIAGO

¡Uuuuuuuuh! ¡Miren la curva que doy!

CARLOS

¡Ya me cansé de esto, niño Santiago! ¡Le voy a decir a su mamá lo que hace todas las mañanas!

SANTIAGO

¡Uuuuy, qué miedo! ¡Pero si tengo el permiso de Juan Lucas, o sea que calla, zambo de mierda! ¡No me faltes el respeto!

BOBBY le celebra todo a su hermano y JULIUS los mira molesto. CARLOS mira a VILMA, sin saber qué hacer. En eso, SANTIAGO da otra curva y pierde el control del carro, justo en el malecón de Miraflores.

BOBBY

¡Carajo, Santiago, cuidado!

La camioneta se empotra contra un farol, muy cerca del acantilado. No les sucede nada, pero la camioneta está destrozada por delante. Todos tardan en reaccionar, pero cuando se dan cuenta de que están ilesos, BOBBY y SANTIAGO se echan a reír.

BOBBY

¡Mierda!...¡Casi nos matas, idiota!

SANTIAGO mira atrás, burlón, y ve a JULIUS abrazado de VILMA, los dos muy asustados. CARLOS, indignadísimo.

SANTIAGO

Orejitas, ¿estás bien, no? Qué suerte, tienes a Vilma que te consuela...

JULIUS mira a su hermano con odio, luego le quita la mirada y se pone a ver el mar por la ventana, ignorándolo. Se escuchan olas rompiendo en las piedras, a lo lejos.

54. CASA-PALACIO. PUERTA PRINCIPAL -CALLE/ BUS ESCOLAR/ CALLES. EXT./INT. Ref.EXT. DÍA

JULIUS (8) está en la puerta de la casa, acompañado de VILMA, con su uniforme y maletita del colegio. Llega un bus enorme, con niños dentro. Lleva el nombre “Colegio Inmaculado Corazón” en los costados. JULIUS se despide de VILMA, sonriente, y sube al bus. Es recibido por un chofer afroperuano muy viejo, GUMERSINDO QUINONES, de rostro amable. JULIUS mira hacia el fondo del bus y ve que está casi lleno. Entonces se sienta en un asiento que queda libre en la primera fila. Hay mucha bulla, los niños conversan y juegan en sus asientos. GUMERSINDO conversa con JULIUS mientras maneja.

GUMERSINDO

Buenas, hijito. Primera vez que te veo por acá...

JULIUS

Sí...es que se chocó mi camioneta.

GUMERSINDO

Ah, qué pena.

JULIUS observa las manos de GUMERSINDO, muy grandes y con las palmas blancas, sus canas, sus arrugas en el rostro.

GUMERSINDO

¿No tienes hermanos, hijito?

JULIUS

Sí, tengo dos, pero a ellos los lleva Carlos, el chofer...Y tengo una hermana... pero ella ya no va al colegio...

GUMERSINDO asiente con rostro sonriente. Habla con la cadencia de una persona anciana.

GUMERSINDO

Ah, ya es mayor...

JULIUS baja la mirada, sin contestar.

## 55. COLEGIO. AULA. INT. DÍA

MARY TRINITY, una monja muy joven y bonita, está cuidando un examen. Los NIÑOS no se concentran por mirarla y uno que otro la llama para pedirle alguna aclaración, pero ni la escuchan, solo le miran la cara y cuando esta se va, suspiran.

NIÑO

Sister Mary Trinity, can you help me, please?

MARY TRINITY

Oh, yes, of course.

JULIUS (8) está sentado en una de las primeras filas al lado de MARTINTO, que al parecer no entiende nada y le pide a JULIUS con un gesto que gire su examen para copiarse. JULIUS lo gira y MARTINTO empieza a copiarlo todo. En eso entra en la clase una monja ya mayor,

muy gordita, la MADRE SUPERIORA, acompañada de LA ZANAHORIA. Habla muy mal el español, también con acento de inglés americano.

MADRE SUPERIORA

Buenous días, niños. Lamentou interrumpir el examen, solou quería decirles que mañana será la colecta anual para las misiones. Deben traer muchou dinerou de sus casas, porque habrá un premiou para la clase que dé más. Sorry Mary Trinity, you can go on with your exam. Thank you very much.

En el momento en que la MADRE SUPERIORA y LA ZANAHORIA están saliendo del aula, un pequeño “proyector” de papel va a dar a la cabeza de LA ZANAHORIA, quien siente que le cae algo, pero no sabe qué es y da unos manotazos en el aire, pensando que es algún insecto volador.

LA ZANAHORIA

This country is full of insects!

Los niños se ríen por lo bajo y entonces la monja los mira con recelo y ve el papelito en el suelo. La MADRE SUPERIORA le hace un gesto para abandonar de una vez el aula y LA ZANAHORIA sale detrás de ella, mirando a los niños y agitando el índice amenazadoramente, como dando a entender que ya saldrán las cuentas luego. Los niños se miran, divertidos, inquietos y desordenados.

MARY TRINITY

Boys, keep silence, please!

Los niños retoman el desarrollo de su examen. Solo hay un niño, CANO, flaco y despeinado, que con rostro preocupado se queda mirando por la ventana. JULIUS lo mira con curiosidad mientras MARTINTO se sigue copiando del examen de JULIUS.

#### 56. CASA-PALACIO. COMEDOR PRINCIPAL. INT. NOCHE

Los adornos del comedor, los rostros de los personajes de los cuadros. Mientras, se escucha la voz de Susan y el sonido de los cubiertos sobre los platos.

OFF SUSAN

Julius, darling, ¿qué tal el bus del colegio?

JULIUS (8) come con la cabeza un poco enterrada en su plato, con rostro aburrido, pero ante la pregunta de su mamá reacciona y sonrío.

JULIUS

¡Muy bien!...el chofer se llama Gumersindo Quiñones y tiene unas manos enoormes y...

SANTIAGO

Ah, el negro ése.

BOBBY

Ya lo tendrían que jubilar, ¿no? Va a diez por hora.

SANTIAGO

Bueno, para Orejitas está bien, que es un poco mariquita.

SUSAN

Santiago, por favor.

JUAN LUCAS

¿Así que un negro te lleva ahora al colegio, no? Te voy a contar un chiste, Julius.

A JULIUS se le ve incomodísimo ante la perspectiva del chiste. SUSAN mira con un poco de reprobación a JUAN LUCAS y luego le sonrío nerviosa a JULIUS.

SUSAN

Darling, ya sabes cómo anda Juan Lucas, siempre bromeando. Ese señor es muy atento, que yo lo conozco de cuando trabajaba para los Quiñones.

JUAN LUCAS

Bueno, Julius, ¿quieres que te cuente el chiste, sí o no?

SUSAN

*(Mirando a Juan Lucas)* Darling...

JULIUS se queda mirando su plato con cansancio mientras JUAN LUCAS dice el chiste.

JUAN LUCAS

Una señora le está acariciando la cabeza a un negrito. Negrito lindo, negrito lindo, le decía, ¿y sabes qué le contestó el negrito? Claro, de chiquito negrito lindo, pero de grande ¡negro de mierda!

SANTIAGO (16) y BOBBY (14) se ríen con JUAN LUCAS y éste toma un sorbo de su copa de vino, satisfecho. SUSAN, un poco molesta, mira a JUAN LUCAS y a sus hijos, luego mira a JULIUS, un poco preocupada. JULIUS los ignora del todo. Vemos el rostro de uno de los personajes de los cuadros que mira al cielo como pidiendo clemencia, mientras escuchamos a Susan.

OFF SUSAN

No le hagas caso, darling.

#### 57. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

Unas manos de niño abren con una llave la alcancía de metal del Pato Donald. JULIUS (8) está sentado sobre su cama, abriendo la alcancía y sacando varios billetes. VILMA está con él, acomodando la almohada.

VILMA

¿Para las misiones, Julito?

JULIUS

Sí, además van a dar un premio a la clase que dé más plata.

VILMA

Ah, muy bien...¡Bueno, hijito, a acostarse!

JULIUS cierra la alcancía y VILMA la pone en su sitio, en una repisa. JULIUS pone los billetes sobre la mesita de noche, donde se ve la “bolita de nieve” al lado de la foto de Cinthia. JULIUS guarda la llave en el cajón de la mesita, dentro de una cajita llena de canicas y demás tesoros infantiles. La carta de Cinthia está entre estos tesoros. JULIUS se mete a la cama y mientras VILMA lo tapa, se escucha la voz de Santiago afuera, en susurros.

OFF SANTIAGO

Vilma, ¿estás ahí?



VILMA, nerviosa, se queda tiesa sin moverse y no contesta. JULIUS la mira asustado y permanece en silencio también. VILMA apaga la luz, respirando agitadamente. Luego se escuchan unos pasos alejarse y un portazo, y VILMA prende la luz nuevamente, con rostro asustado. Finge normalidad y le da un besito en la frente a JULIUS, quien la mira sin saber qué decir. Con la voz entrecortada se despide de él.

VILMA  
Hasta mañana...mi niño.

VILMA apaga la luz y sale de la habitación. En la oscuridad, JULIUS escucha sus pasos alejarse y permanece con rostro confundido, con los ojos abiertos e iluminado por la luz que proviene de la ventana. Escucha luego una puerta que se abre y los pasos de alguien que se aleja en la misma dirección que VILMA. JULIUS se enrosca en posición fetal, angustiado.

#### 58. CASA-PALACIO. HALL DE ENTRADA. INT. Ref. EXT. DÍA

VILMA está acomodándole el cuello almidonado del uniforme a JULIUS (8), que está de pie, con su maletita, al lado de la puerta. VILMA no lo mira a los ojos y sus manos tiemblan nerviosas. De pronto JULIUS ve que una lágrima corre por sus mejillas.

JULIUS  
Vilma, estás llorando...

VILMA  
Ay, qué tonta soy, ¿no? Es que estuve escuchando una historia muy triste en la radio...y mira, hasta me han dado ganas de llorar...no me hagas caso.

JULIUS la mira preocupado. En eso entran BOBBY (14) y SANTIAGO (16), con sus uniformes escolares y sus maletas, y pasan al lado de ellos. SANTIAGO mira a VILMA y no a JULIUS.

BOBBY  
Chau, Orejitas.

SANTIAGO  
Vilma...hola...

SANTIAGO sonríe socarrón y sale detrás de BOBBY. VILMA sigue arreglándole el cuello de la camisa a JULIUS, mecánicamente, muy nerviosa. JULIUS la mira con tristeza aunque sin comprender, en silencio.

## 59. COLEGIO. AULA. INT. DÍA

Todos los NIÑOS están gritando, emocionados, mientras la MADRE SUPERIORA, con MARY TRINITY y LA ZANAHORIA de ayudantes, están recolectando el dinero de las misiones en unas cajitas. La MADRE SUPERIORA se dirige a uno de los niños en la última fila.

MADRE SUPERIORA

Es su turnou.

El NIÑO entonces se levanta y pone unos billetes en una de las cajitas. LA ZANAHORIA los cuenta y MARY TRINITY va apuntando en la pizarra cuánto han recolectado hasta el momento.

MADRE SUPERIORA

¡Muy bien! ¡Esta clase es muy generousa!  
¿Queda alguien más?

Todos los niños empiezan a mirarse y SILVA se da cuenta de que CANO, en la última fila, aún no ha dado dinero. A CANO se le ve preocupado.

SILVA

¡Falta Cano, que no ha dado nada!

Hay un revuelo general en la clase. CANO, nervioso, saca unas moneditas de su bolsillo, que pone tímidamente sobre la mesa, donde ha caído caspa de su pelo. CANO limpia la carpeta con su manga, que está deshilachada y sucia.

SILVA

¡Anda, límpiate la caspa y saca los billetes!

CANO mira con angustia a todos. JULIUS se da cuenta de su angustia y se le ve angustiado también. LA ZANAHORIA se acerca donde CANO, toma sus monedas y las pone en una de las cajitas. CANO entierra la cabeza, avergonzado. LA ZANAHORIA camina hacia el frente y cuenta el dinero que ha dado la clase. Le hace un comentario en voz baja a la MADRE SUPERIORA.

MADRE SUPERIORA

¡Siento muchou que la clase no haya podidou ganar el premio! ¡Muchas gracias a todos por su colaboración con los niños pobres!

LA ZANAHORIA se lleva las cajitas bajo el brazo, muy decidida, y sale del aula rápidamente detrás de la MADRE SUPERIORA, ante la consternación de todos los niños, que maldicen con todo tipo de gestos a CANO desde sus asientos.

SILVA  
¡Todo por culpa de Cano!

CANO sigue con la cabeza enterrada, avergonzado, pero ahora parece que se está aguantando el llanto, en silencio, al fondo del salón. JULIUS lo mira con preocupación. Por un momento muy breve CANO levanta la mirada y se da cuenta de que JULIUS es el único que lo mira con empatía. CANO, con los ojos enrojecidos, hace un gesto extraño, de angustia y ansiedad, y vuelve a enterrar la cabeza. JULIUS mira consternado a todos sus compañeros.

#### 60. CASA-PALACIO. PASADIZOS/ SALONES. INT/ Ref. EXT. DÍA

JULIUS (8) camina por su casa, recién llegado del colegio, y ve que hay gran movimiento. Están CELSO y DANIEL limpiando los muebles, las arañas, etc. ARMINDA camina apurada delante de JULIUS cargando unos manteles, por las ventanas de los salones se ve a unos HOMBRES colocando un toldo en la terraza al lado de la piscina, mientras otros ponen luces. JULIUS se pasea entre todos estos preparativos, cargando aún su maletita del colegio.

#### 61. CASA-PALACIO. PASADIZO/ PUERTA COCINA. INT. DÍA

JULIUS (8) camina con su maletita por un pasadizo que da a la cocina. Escucha unos murmullos de voces y empieza a caminar más lento. La puerta de la cocina está entreabierta y en vez de entrar se queda en el pasadizo escuchando la conversación entre NILDA y VILMA.

OFF NILDA  
Si no se lo dices tú a la señora, se lo voy a decir yo, Vilma, no puedes seguir así.

#### 62. CASA-PALACIO. PASADIZO/ COCINA. INT. DÍA

JULIUS (8), sin que NILDA y VILMA se den cuenta, mira dentro de la cocina a través del huequito de la cerradura de la puerta. Ve que NILDA y VILMA están sentadas en la mesa de la cocina. Descubrimos que NILDA está embarazada y se da aire con un periódico mientras conversa, sofocada. VILMA coge un pañuelo de su bolsillo y habla con la voz entrecortada porque está llorando. Atrás, bajito, se escucha la radio prendida y el murmullo de lo que parece ser una radio novela de la época. También, el aleteo del canario en su jaula.

VILMA

No me van a creer, Nilda, seguro que no me creen, ¿y si me botan? ¿Qué sería de Julito? ¡Además, yo no puedo vivir sin él!

NILDA

¿Y vas a dejar que esto empeore? Y a ver si dejas de llorar, que seguro que ahorita llega el niño.

63. CASA-PALACIO. PASADIZO/ PUERTA COCINA. INT. DÍA

JULIUS (8) deja de mirar por la cerradura, y se queda parado, tieso, confundido, en el pasadizo. Se escucha que VILMA se suena.

64. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT./ Ref. EXT. ATARDECER

VILMA le acomoda a JULIUS (8) la ropa, mientras este tiene la corbata agarrada detrás de la oreja. Luego VILMA le suelta la corbata y lo empieza a peinar, todo esto frente al espejo del ropero. JULIUS, impecablemente vestido, mira a VILMA en el reflejo del mismo, quien sigue con rostro triste fingiendo normalidad y buenos ánimos.

VILMA

¡Qué buenmozo estás quedando, hijito!

JULIUS

¿Y por qué están haciendo la fiesta? ¿Tú sabes?

VILMA

Yo de esas cosas no sé, Julito, pero algo escuchó Carlos en el carro el otro día. Creo que el señor Juan Lucas va a vender unas minas a unos gringos de Estados Unidos.

JULIUS

¿Te he contado que en mi clase hay un gringo? ¡Se llama King y no habla ni papa de castellano y es bien sonso porque juega al fútbol con la mano y creo que su papá hace algo con petróleo!

De pronto entra SUSAN a la habitación, con un vestido precioso. Modela delante de JULIUS y VILMA.

SUSAN

Julius, darling, ¿cómo la ves a mami? ¿No muy vieja todavía, verdad?

Los dos miran a SUSAN embelesados por su belleza.

VILMA

Señora, con mis mayores respetos, está usted muy hermosa, parece una reina.

JULIUS

¡Mami! ¿Es verdad que van a venir unos gringos a la fiesta?

SUSAN, con gesto melancólico, se sienta sobre la cama de JULIUS, cuidando de no arrugar su vestido.

SUSAN

Ay, sí, son unos señores que hacen negocios con tu tío Juan Lucas...son tan ordinarios, unos tejanos millonarios que solo tienen petróleo. Qué diferencia de los ingleses que venían a las fiestas que daba tu abuelo cuando yo era chica, o incluso las que daba tu papá cuando recién nos casamos...esos sí que eran unos lords, unos caballeros. Pero los tiempos cambian, darling, los tiempos cambian.

VILMA termina de peinar a JULIUS y, al verlo, SUSAN le extiende los brazos.

SUSAN

Ven aquí, Julius, que hace tiempo que no estamos un rato juntos. Has crecido tanto...

JULIUS camina hacia su mamá y se deja abrazar por ella. VILMA los observa de lejos, triste. Se acerca a la ventana y mira a través de ella, con preocupación, sin que JULIUS ni SUSAN se den cuenta.

#### 65. CASA-PALACIO. COCINA. INT. NOCHE

Hay gran movimiento en la cocina. CELSO y DANIEL están ajetreados, preparando bandejas, mientras NILDA, despeinada y embarazadísima, prepara comida sin descanso. JULIUS (8) oletea por todas partes, levanta tapas, mira el contenido de los platos que se van sirviendo y, en un momento que NILDA no se da cuenta, le quita uno de los bocaditos que está preparando y se lo mete entero a la boca. Cuando NILDA voltea, esta se da cuenta de que JULIUS le está robando la comida. CARLOS, que acaba de entrar, hace lo suyo por su lado y lo mira a JULIUS con actitud cómplice. Se escucha la música que proviene de la terraza.

NILDA

¡A ver, fuera de mi cocina los dos!

JULIUS y CARLOS salen de la cocina con la boca llena y la risa contenida. Se chocan en la puerta con unos MAYORDOMOS que no son de la casa, que vienen con unas bandejas llenas de vasos y copas vacías, y a los cuales CARLOS mira con desdén.

#### 66. CASA-PALACIO. TERRAZA/JARDINES. EXT. NOCHE

JULIUS(8) se pasea por entre los INVITADOS, todos de gala, conversando animadamente, otros bailando. Se sienta en una silla. JULIUS observa a la gente, resoplando aburrido. BOBBY anda también por ahí, muy elegante, tomando un trago. Se acerca donde JULIUS y le da un pequeño empujón.

BOBBY

¿Qué pasa, Orejitas? ¿No te gusta la fiesta?

JULIUS no le contesta y se levanta, alejándose de su hermano. Observa la fiesta, entonces, desde el otro lado, más cerca de donde están SUSAN y JUAN LUCAS. Se sirve un refresco que le da uno de los mozos que pasan. SUSAN conversa en perfecto inglés británico con una mujer rubia, la ESPOSA DE LESTER LANG II, que habla con un marcado acento americano, aunque no se entiende bien lo que hablan porque se escucha más la música. Se unen a ellas JUAN LUCAS y un hombre rubio que grita mucho, LESTER LANG II, también con acento americano. Cerca de ellos hay un hombre con aspecto español, guapo y erguido, es un torero que se llama GITANO, que está conversando con una MUJER GUAPÍSIMA que lo mira embelesada. JUAN LUCAS abraza a GITANO, mientras le hace un gesto coqueto a la MUJER GUAPÍSIMA, quien le responde a JUAN LUCAS con una mirada seductora. JUAN LUCAS presenta a LESTER LANG II.

JUAN LUCAS

Look Lester! Gitano is one of the best bullfighters in Spain! ¡Gitano, te presento a Lester, nuestro amigo americano!

LESTER

Oh, how amazing! He's a bullfighter! You must be really brave for doing that!

GITANO

Encantado.

JUAN LUCAS

Lester no habla español, pero no importa, ¡hagamos un brindis con este fabuloso Rioja! (*levantando su copa*)

GITANO

¡Salud, Juan Lucas! Tu fiesta está cojonuda (*mirando a Susan*) y las mujeres están guapísimas.

GITANO le guiña el ojo a SUSAN, ella lo mira coqueta y linda y, en medio de toda esta situación, SUSAN de pronto se da cuenta de que JULIUS está cerca de ellos, aburridísimo y confundido. Los dos americanos miran a JULIUS con curiosidad.

SUSAN

¡Julius, darling, si ya estás con sueño vete a la cama! ¿Dónde está Vilma?

JULIUS

No sé...

SUSAN

Pues debería estar contigo... ¡Mira, Julius, te presento a Lester, amigo de tu tío Juan Lucas, y a su esposa, que acaban de llegar de Estados Unidos!

JULIUS

Hola...

LESTER sonrío al ver a JULIUS.

LESTER

Hi, Julius. ¿Tú saber cuántos fueroun las incas?

JULIUS

Catorce...

LESTER

¡Carhhambas! Fantastic! I don't know how many presidents there have been in the States! Must check my history!

El grupito y algunos que estaban cerca le celebran el chiste al americano. JULIUS no le ve mucho la gracia y pega un gran bostezo.

SUSAN

¡Ve a buscar a Vilma, darling, para que te acuestes!

Entonces, JULIUS se va caminando soñoliento de la terraza hacia los jardines.

#### 67. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. NOCHE

JULIUS (8) camina en la oscuridad de los jardines, iluminado solo por la luna. Se dirige hacia la sección de servicio. Se escuchan sus pasos sobre la hierba y a lo lejos la música y el bullicio de la fiesta.

#### 68. CASA-PALACIO. ALA DE SERVICIO. EXT. NOCHE

JULIUS (8) abre la puerta que da a la sección de servicio. Acompañado por el sonido de la música a lo lejos, entra al patio. De pronto se escucha del segundo piso, donde están las habitaciones, una puerta que se abre, unos sollozos, una puerta que se cierra con fuerza y alguien que baja rápidamente por la escalera de caracol metálica. Es SANTIAGO (16), que se sorprende de ver a JULIUS ahí. Lo coge por la solapa con gesto amenazador.

SANTIAGO

¿Qué quieres aquí, mocoso de mierda? ¿No tienes otro sitio dónde estar?

JULIUS

Ve...vengo a buscar a Vilma...

SANTIAGO

¡Vilma no está! ¡Lárgate! ¡Lárgate o te pego!



SANTIAGO empieza a arrastrar a JULIUS hacia la puerta que da al jardín, cogiéndolo agresivamente del brazo, mientras JULIUS forcejea inútilmente.

JULIUS

¡Suéltame o le voy a decir a mamá!

OFF VILMA

¡Julito, ya bajo!

JULIUS consigue zafarse de SANTIAGO y empieza a correr hacia la escalera de caracol, pero cuando llega a ella SANTIAGO lo vuelve a coger, esta vez tirando de su ropa, y JULIUS cae al suelo. JULIUS se levanta un poco atontado y SANTIAGO le da una bofetada.

SANTIAGO

¡A ver si aprendes a no meterte donde no te han llamado, enano imbécil! ¡Ni se te ocurra contarle nada a mamá, porque te mato!

VILMA baja las escaleras agitada, con el uniforme mal puesto, despeinada. Se dirige hacia JULIUS y lo abraza, mirando a SANTIAGO con odio e impotencia.

VILMA

¡Lárguese, niño Santiago, lárguese y deje en paz a su hermano! ¡Es usted un monstruo!

SANTIAGO levanta las manos socarrón, como en señal de tregua. Se ríe mirando a los dos y empieza a caminar hacia la puerta del patio.

SANTIAGO

Ya me voy, ya me voy, ha llegado tu hada madrina, Orejitas...Además, ya me tenía que ir, que me espera mi enamorada...

SANTIAGO sale, riendo burlón, y VILMA abraza a JULIUS con fuerza, sentados en el primer escalón de la escalera de caracol.

#### 69. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS/ TERRAZA. INT./ Ref.EXT. NOCHE

JULIUS (8) está despierto, acurrucado en posición fetal sobre su cama, angustiado y nervioso, con la lámpara apagada e iluminado por la luz de la luna y de aquella que proviene de la terraza. Se escucha la música a lo lejos, pero algunas voces se escuchan cercanas. La

gente ríe. JULIUS se levanta de la cama y empieza a mirar la fiesta desde la ventana. Hay menos gente que antes. Ve venir a SANTIAGO desde las cocheras, arreglándose el pelo. JULIUS, al verlo, reacciona nerviosamente.

#### 70. CASA-PALACIO. TERRAZA. EXT. NOCHE

SANTIAGO (16) llega a la terraza y le sonrío a los invitados. SUSAN, feliz y orgullosa al verlo.

SUSAN

¡Darling!

MUJER 1

¡Qué buenmozo está tu hijo!

JUAN LUCAS

¡Ése es mi chico! ¡Has estado con una mujer, eh!

SANTIAGO

Sí, sí...con mi enamorada.

SUSAN

¿Y quién es tu enamorada, la conozco?

JUAN LUCAS

¡Déjalo, Susan, que eres su madre, no te va a contar cosas de hombres!

SUSAN

¡Yo solamente quería saber si conozco a su familia!

SANTIAGO

Bueno, me voy a dormir. Buenas noches a todos.

SANTIAGO entra a la casa, después de sonreírle muy educadamente a todos. JUAN LUCAS levanta su copa.

JUAN LUCAS  
¡Ahora hagamos otro brindis por Lester  
Lang II y su encantadora esposa! ¡Salud!

LESTER LANG y su esposa agradecen, asintiendo con la cabeza, sonriendo. Todos levantan sus copas.

INVITADOS  
¡Salud!

71. CASA-PALACIO. VENTANA DORMITORIO JULIUS/ TERRAZA. INT./ Ref. EXT. NOCHE

JULIUS (8) ve cómo todos brindan y ríen felices. Luego, cierra la ventana, nervioso y confundido. Escucha los pasos de alguien en el pasadizo, una puerta que se abre y se cierra. Vuelve a su cama, donde se vuelve a acurrucar en posición fetal. No duerme, permanece en la oscuridad con los ojos muy abiertos.

72. CASA-PALACIO. JARDÍN. EXT. AMANECER

Se ve el jardín y la terraza sin gente, con todos los rezagos de la fiesta de la noche anterior. Las plantas tienen rocío. Las mesas y sillas están también húmedas. La luz del amanecer invade todo.

73. CASA-PALACIO. COCINA. INT. Ref. EXT. DÍA

Todos los EMPLEADOS DE SERVICIO están sentados en la mesa de la cocina. En una de las sillas está VILMA, cabizbaja y avergonzada. JULIUS (8) está abrazado del brazo de VILMA, sentado en la silla del costado. Todos están muy serios y ofuscados. SUSAN, nerviosa, y JUAN LUCAS, vestido de golfista, están de pie, un tanto incómodos, no sabiendo dónde apoyarse, qué tocar, como si nunca hubiesen estado ahí. SUSAN mira nerviosa a JULIUS, que los mira a ella y a JUAN LUCAS con reprobación.

SUSAN  
Yo les prometo que Santiago recibirá un  
castigo, porque se lo merece...

NILDA la mira desafiante. SUSAN está incomodísima.

NILDA  
¿Cuál, señora, cuál? ¡Con el debido respeto,  
pero su hijo es un peligro! ¡Recuerde que

además de lo que le ha hecho a Vilma, también le pegó y lo amenazó al niño Julito!

SUSAN

Todavía no lo hemos pensado, pero tiene que aprender que hay cosas que no se pueden hacer...yo a Vilma la quiero mucho y no quisiera que se vaya...además, el pobre Julius la adora y...(mirando a Julius) Julius, no deberías estar aquí, esta es una discusión de adultos...

JULIUS se abraza más fuerte de VILMA. SUSAN está más incómoda aún. JUAN LUCAS observa a JULIUS y a SUSAN con incredulidad y mira su reloj. Se escucha el aleteo del canario dentro de su jaula.

JUAN LUCAS

Bueno, señores, se está haciendo tarde y no hemos llegado a nada. Yo lo que quisiera proponerle a la señorita es que le damos una buena propina a modo de disculpas, una recomendación para que consiga sin problemas trabajo en otra casa y todos en paz.

NILDA entonces se pone de pie, enfrentándose a JUAN LUCAS, lo cual sorprende a todos.

NILDA

¡Perdone, señor, con el debido respeto, pero si eso es lo que usted propone, nosotros proponemos entonces dejar la casa, nos vamos todos con Vilma!

Todos los EMPLEADOS asienten ante las palabras de NILDA, como dándole la razón, y mirando a JUAN LUCAS, muy serios. SUSAN los mira, preocupada e incrédula. ARMINDA, anciana y cansada, mueve la cabeza de manera reprobatoria mirando a SUSAN. JULIUS está confundido. SUSAN mira preocupada a JULIUS.

JUAN LUCAS

¡Pues si eso es lo que quieren, allá ustedes, a ver si encuentran una casa mejor! ¡Ah, eso sí, que si se van todos, olvídense de la propina!

JUAN LUCAS entonces sale de la cocina, dando un portazo. SUSAN se queda en silencio, sin saber qué decir ni qué hacer, con los EMPLEADOS y JULIUS mirándola acusadoramente. Luego, por la ventana de la cocina, todos ven a lo lejos a JUAN LUCAS y SANTIAGO, con sus palos de golf, dirigiéndose hacia las cocheras, hablando de algo ininteligible y riendo. SUSAN baja la mirada, avergonzada. El canario lucha por su libertad dentro de su jaula, volando y chocándose contra los barrotes.

#### 74. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

Se sigue escuchando el aleteo del canario hasta que poco a poco desaparece. Se ven los juguetes del cuarto de JULIUS. El indio Jerónimo. El botecito de madera balanceándose desde el techo. La foto de Cinthia. La “bolita” de nieve. VILMA lee con JULIUS (8) las últimas líneas de “Huckleberry Finn”, sentados sobre la cama.

#### JULIUS Y VILMA

“...Pero creo que voy a tener que escapar antes que los otros, porque la tía Sally va a adoptarme y civilizarme, y no puedo aguantarlo. Ya he pasado por eso, ya me lo sé.”

Cierran el libro, tristes. Se quedan un momento en silencio. Luego, VILMA le sonrío y JULIUS también le sonrío, aunque tristemente. VILMA mira cabizbaja al suelo.

#### JULIUS

Vilma...¿al final te vas a ir, no?

#### VILMA

Julito...me *tengo* que ir...no te lo puedo explicar, cuando seas grande ya lo entenderás...es mejor así, que me vaya porque yo quiero, y no porque me botan...

#### JULIUS

¿Y se van a ir todos contigo?

#### VILMA

No, no...si yo me voy por mi propia voluntad no tienen por qué...

De pronto VILMA recoge ánimos y muy alegre toma la carita de JULIUS entre sus manos.

VILMA

¡Pero no te pongas triste, mi niño, que pronto ya estarás grande y ya no necesitarás ama!...¡Además, nos vamos a escribir y yo vendré a visitarte y, cuando seas más grandecito, le puedes pedir a Carlos que te lleve a Puquio y así conocerás la sierra!

JULIUS

¡Y me enseñarás tu casa!

Los dos ríen y VILMA le da un besito a JULIUS en la frente. Luego se miran en silencio, siempre sonriendo.

#### 75. CASA-PALACIO. PUERTA PRINCIPAL/ CARRO/ CALLE. EXT./ Ref. INT. DÍA

Todos los EMPLEADOS DE SERVICIO y JULIUS (8) están en la puerta de la casa, viendo cómo CARLOS mete el baúl de VILMA en el Mercedes. Es un baúl muy feo, con bordes de lata, lleno de colorinches. VILMA está por primera vez vestida con ropa normal y no con uniforme, con una blusa que le queda chica y con la que está un poco incómoda. Además, se le marca mucho el cuerpo y al darse cuenta, cruza los brazos por delante, avergonzada. Todos se van despidiendo de ella, uno por uno, en silencio y cabizbajos. ARMINDA le hace una señal de la cruz en la frente. NILDA es la última en despedirse antes de llegar a JULIUS y le habla muy bajito a la hora de abrazarla.

NILDA

Cuídese de los hombres, Vilma, fíjese en la casa donde vaya a trabajar que no *haigan* jóvenes...

JULIUS, cabizbajo y llorando en silencio, mira a VILMA por última vez. VILMA lo abraza y empieza a llorar desconsolada con el niño aferrado a ella. Luego se suelta de él y tapándose la cara se mete en el carro. NILDA abraza a JULIUS y CARLOS se mete en el Mercedes y arranca el motor. VILMA, limpiándose un poco la cara con su manga, mira a JULIUS por la ventana y la baja para dirigirse a él.

VILMA

No llores, mi niño, que tu mami subió a verme a mi cuarto y me ha prometido que te mandará a visitarme con Carlos...

El carro empieza a andar y VILMA se queda con la ventana abierta y con la mirada fija en JULIUS. El Mercedes se aleja. Todos le hacen adiós con las manos, tristes. JULIUS se queda desolado, viendo cómo el carro se aleja.

#### 76. CARRO/ CALLES. INT. Ref. EXT. DIA

VILMA empieza a sollozar una vez que el carro ya está lejos de la casa y CARLOS ve por el espejo retrovisor cómo ésta saca un pañuelo arrugado de una cartera vieja y se lo lleva a la cara como si quisiera esconderse.

CARLOS

Vilma...¿A la casa de tu tía aquí nomás en Surquillo, no?

VILMA, con la mirada perdida, asiente.

#### 77. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. ATARDECER

JULIUS (8) está echado boca abajo, sobre su cama, llorando (en la misma posición en la que estaba Cinthia en la secuencia 24, después de la muerte de Bertha). Entra un haz de luz, del sol que muere en la ventana. La puerta está entreabierta y de pronto se ve a CINTHIA, de la edad en la que murió, observando sigilosamente a su hermano. Luego esta entra, se sienta al costado de JULIUS y empieza a acariciarle la cabeza, al igual que hizo JULIUS anteriormente con ella. JULIUS levanta la cabeza y, al darse cuenta de quién es, sonrío tristemente. JULIUS se apoya en el regazo de CINTHIA, que sigue acariciándolo, los dos hermanos ahora de la misma edad. Se quedan los dos así, juntos, en silencio. A lo lejos, el canto triste de un pájaro.

#### 78. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

Los jardines vacíos. El rumor del viento y las ramas de los árboles agitándose un poco. Las flores perdiendo pétalos. Los pájaros en los árboles. JULIUS (8) cierra el buzón de cartas, y con las manos vacías camina cabizbajo hacia su casa, cruzando todos los jardines, muy pequeño en la inmensidad del terreno.

VOZ OVER JULIUS 10 AÑOS

“A Vilma le escribí muchas veces, pero ella nunca me contestó...Después de todo, pensé un día, unas cartas escritas por un niño, depositadas en un buzón de San Isidro, no tenían muchas probabilidades de llegar a la sierra del Perú, a Puquio, donde una adorada sirvienta...”

FUNDE A NEGRO

ABRE DE NEGRO A OTRA IMAGEN DEL FONDO DEL MAR, EN AGUAS MÁS  
PROFUNDAS, DE UN AZUL MUCHO MÁS OSCURO

SOBRE LA IMAGEN DEL FONDO DEL MAR

Se lee lo siguiente:

III

*“Y aquel fue, si mal no recuerdo, mi último llanto aún pueril, y ya se mezclaba en él un no sé  
qué de turbio y amargo.”*

Federico Chiesa, *Tempo di Marzo*

79. COUNTRY CLUB. PISCINA. EXT. DÍA

JULIUS (10) bucea en una piscina, donde se ve que hay otros NIÑOS (se ven sus piernas, sus cuerpos nadando en la superficie). Se escucha el bullicio de una piscina llena de gente en pleno verano, pero lejano, el sonido que sobresale es el silencio encajonado del estar bajo el agua. JULIUS de pronto saca la cabeza del agua, agitado. Mira a los niños a su alrededor, unos de su edad, otros más chicos y, a lo lejos, al otro lado de la piscina, cerca del trampolín y donde hay más profundidad, se ve a un grupo de ADOLESCENTES. Uno de ellos es BOBBY (16), que está sentado al borde de la piscina, conversando con una chica rubia, muy bonita, en bikini, PEGGY (15). Hay gente tomando sol en las reposaderas alrededor y algunos MOZOS sirviendo copas y vasos de refresco. En el lado de los NIÑOS, donde la piscina es menos profunda, hay varias AMAS a los lados, sudando dentro de su uniforme, controlando a los NIÑOS y agarrándolos de la manito mientras estos flotan. Cerca, hay algunas MADRES dándoles instrucciones, desde sus reposaderas. Las instalaciones del hotel “Country Club” que se ven atrás son fastuosas. Las voces son incomprensibles porque hay en general mucho bullicio que se confunde. JULIUS sale de la piscina y camina chorreando agua, haciendo equilibrios al borde. BOBBY lo ve y lo llama, pero él no hace caso y sigue caminando hacia la heladería. No escucha lo que su hermano conversa con la chica mientras compra un helado.

BOBBY

¡Oye, Orejitas! ¡Eres un suertudo! ¡Te van a llevar al Aquarium hoy día!

PEGGY

Hoy es su cumpleaños, ¿no?



BOBBY

Sí, pero mi mamá y Juan Lucas por supuesto se olvidaron y como no le han comprado nada lo van a llevar a comer al Aquarium.

PEGGY

¡A ver tú cuándo me llevas!

PEGGY empuja a BOBBY a la piscina y todos los ADOLESCENTES ríen. BOBBY tira de la pierna de PEGGY y ella también aterriza en la piscina. JULIUS lo ve todo mientras camina de vuelta, con un gran helado en la mano. CARLOS aparece a lo lejos, dándose aire con la gorra de chofer y mirando, pícaro, a todas las CHICAS en bikini. CARLOS se acerca donde JULIUS y le da con la gorra en la cabeza, jugando.

CARLOS

¡Hola, campeón! ¡Feliz día!

JULIUS

Hola, Carlos...Gracias.

SUSAN aparece, caminando desde el hotel, linda y veraniega, y se acerca cariñosa donde JULIUS.

SUSAN

¡Julius, darling! ¡Esta noche te vamos a llevar a comer a un sitio muy bonito! ¡Te va a encantar! Juan Lucas y yo tenemos un cóctel muy importante en la noche, pero te recogeremos a eso de las nueve, o sea que te alistas y nos esperas en la suite hasta que llegemos. Bueno, me voy, que me están esperando.

SUSAN le da un beso en la mejilla a JULIUS y CARLOS le hace un gesto de despedida.

#### 80. COUNTRY CLUB. PISCINA. EXT. DÍA

JULIUS (10) está jugando con unos NIÑOS a hacer carreras de un lado al otro de la piscina. Aparece RAFAELITO (14), su primo, alto para su edad, quien se agacha en el borde, esperando a que termine la carrera. Le habla en tono socarrón y malicioso y JULIUS lo mira con incomodidad.

RAFAELITO

Hola, primo...

JULIUS

Hola...Rafaelito...

RAFAELITO

¿Oye, y tú sabes cómo se llama esa chica, la que está con tu hermano?

JULIUS

Creo que se llama Peggy, no sé...es canadiense.

RAFAELITO

Pues dile a tu hermano que se va a quedar sin enamorada. Y que se lo voy a contar a Santiago cuando lo vea en Estados Unidos.

RAFAELITO ríe burlón y se retira. JULIUS lo mira con hartazgo y continúa jugando.

#### 81. CASA COMADRE DE ARMINDA. INT. DÍA

Vemos objetos en una casita pobre y vieja, con paredes de tablones. Muebles viejos. Ollas viejas en una cocina vieja. Una ventana rota. Un corazón de Jesús en la pared. Una mesa vieja donde unas manos de anciana preparan un atado de camisas. Es ARMINDA, que prepara el atado con mucho cuidado, tratando de que las camisas no se ensucien. Sobre la mesa también hay un pequeño paquete mal envuelto en papel de regalo. A ARMINDA se le nota cansada, con las canas cayéndole por la cara sudorosa. Cerca de ella hay un viejo fogón, donde una olla en ebullición es removida por otra anciana, su COMADRE, también de aspecto muy humilde y cansado. Se escuchan las noticias en una pequeña radio mal sintonizada que está cerca del fogón.

RADIO (OVER)

“...Varios destacamentos policiales han sido enviados a la sierra, para hacerle frente a los levantamientos de campesinos que se han dado en los últimos días...”

También se escucha el sonido de gallinas y pollitos, y luego se les ve caminando por el suelo, que es de tierra. ARMINDA termina de hacer el atado.

COMADRE

Comadre, vaya ya, que se le va a hacer tarde y usted no está para andar de noche en ómnibus. Debería quedarse descansando, aprovechando los días libres que le han dado.

ARMINDA

Sí, sí, ya me voy. Es que hoy es el santo del niño Julito y quería darle un regalo, además de llevarle sus camisas al señor.

COMADRE

Vaya con cuidado, comadre.

ARMINDA se amarra el pelo con movimientos cansados, y coge una cartera vieja, donde mete el regalo. Luego sale de la casa, llevando el atado, ante la mirada compasiva de su COMADRE.

## 82. POBLADO (LA FLORIDA). EXT. DÍA

ARMINDA camina por calles sin asfaltar, entre casas muy pobres, con mucha gente en las puertas. Perros, patos, gallinas caminan por ahí y varios niños juegan en la calle. ARMINDA camina cargando el atado con dificultad.

## 83. COUNTRY CLUB. SUITE. INT. DÍA

Vemos los adornos y cuadros portentosos de la suite. JULIUS (10) está solo, comiendo un sandwich y tomando una gaseosa, que tiene sobre una bandeja. Se le ve pequeño en la grandeza, soledad y silencio de la suite. De pronto se escucha que abren la puerta y entran SUSAN y JUAN LUCAS.

SUSAN

¡Darling! ¿Qué tal la estás pasando? Bueno, ahora mami está apurada y se tiene que cambiar, pero más tarde Juan Lucas y yo te vamos a llevar a...¿a qué no adivinas? ...¡Al Aquarium! ¿Qué te parece?

JULIUS parece no interesarse mucho por la mención a este restaurante.

JUAN LUCAS

¡Vas a celebrar tu santo en grande! ¿Tiene usted un terno elegante, jovencito, no?

SUSAN se va apurada al baño a cambiarse y JUAN LUCAS hace lo mismo. JULIUS saca unos cómics de “El Llanero Solitario” y “Roy Rogers” del cajón de una mesita, los cuales empieza a ordenar sobre el sofá, mientras murmura algo para sí.

#### 84. PUERTA COUNTRY CLUB. EXT. ATARDECER

ARMINDA llega a la puerta del Country Club. Se le ve muy cansada. Su pobreza es más notoria ante tanta opulencia frente a ella. Uno de los guardias de la puerta la mira con recelo, sin acercarse.

#### 85. COUNTRY CLUB. SUITE. INT. ATARDECER

JUAN LUCAS y SUSAN ya están cambiados, elegantísimos, y se miran cada cual en un espejo de la suite. JULIUS (10) los observa por el rabillo del ojo mientras lee sus cómics. JUAN LUCAS luego se sirve una copa de jerez del bar, mientras SUSAN se sigue mirando y luego mira a JULIUS.

SUSAN

Bueno, darling, ya nos vamos. Ponte muy buenmozo para esta noche. A eso de las nueve estaremos de vuelta.

Se escuchan entonces tres golpecitos tímidos en la puerta de la suite.

SUSAN

¿Quién podrá ser? Abre tú, darling.

SUSAN mira a JUAN LUCAS, quien de mala gana se acerca a la puerta y la abre. Aparece ARMINDA, a quien se le ve aún más disminuida ante tanto esplendor. Tímida, entra, aunque se queda muy cerca de la puerta, cargando el paquete de las camisas. JULIUS se levanta, contento, y ésta le sonrío.

JULIUS

¡Hola, Arminda!

ARMINDA

Hola, Julito. ¡Feliz día! Buenas tardes, señor, señora.

JULIUS

¡Gracias!

JUAN LUCAS

¿Viene a traerme mis camisas? ...A ver,  
Susan, encárgate.

JUAN LUCAS se voltea, incómodo, y mira su reloj. SUSAN finge una sonrisa y se dirige hacia donde está ARMINDA.

SUSAN

Muchas gracias, Arminda, puede ponerlas ahí, encima del sillón. Pero no hacía falta que viniera hasta aquí, les habíamos dado a todos unos días libres.

ARMINDA pone el atado donde le ha indicado SUSAN y empieza a rebuscar en su vieja cartera. JUAN LUCAS se sienta en otro sillón, fingiendo que lee muy interesado una revista "Time", a la cual coge al revés. Luego se da cuenta y la endereza. SUSAN, nerviosa, mira los movimientos de ARMINDA sin entenderlos.

SUSAN

¿Algo más, Arminda? Ah, verdad, tengo que pagarte.

SUSAN empieza a buscar su cartera por todas partes y mira a JUAN LUCAS como suplicando auxilio. JUAN LUCAS saca su billetera y extrae un billete, SUSAN lo coge y se lo da a ARMINDA, quien lo recibe sin mucha emoción.

ARMINDA

Gracias, señora, pero no tengo para darle vuelto de ese billete tan grande...Ya me paga la próxima semana...Le he traído un regalito al niño.

ARMINDA le devuelve el billete y saca de su bolso el regalo mal envuelto, ante la incrédula mirada de JUAN LUCAS y SUSAN, que finge entusiasmo.

SUSAN

¡Ay, mira, Julius! ¡Te han traído un regalo!

JULIUS se acerca sonriente donde ARMINDA y recibe el paquete, el cual abre emocionado. Cuando JULIUS descubre el contenido (una colonia barata “After Shave” y un par de calcetines amarillos a cuadritos muy feos), sonríe tristemente.

JULIUS

Gracias...Arminda.

ARMINDA

De mi voluntad, niño. Por tus diez añitos...qué grandecito que estás ya.

SUSAN

Cumple nueve.

JULIUS

Cumplo diez, mamá.

SUSAN

 Diez?  Est s seguro, Julius?

JULIUS mira a su mamá con incredulidad y JUAN LUCAS se ríe por lo bajo, detrás de su revista. SUSAN está incomodísima.

JUAN LUCAS

Bueno, ya nos vamos,  no?

SUSAN

S , sí, darling. Bueno, Julius, te quedas aquí con Arminda.  Por qué no le dices a Carlos que la lleve a su casa y t  la acompañas? Así no vas a estar aburrido aquí.

JULIUS abre los ojos, muy contento. SUSAN, orgullosa ante su idea.

JULIUS

 S , s , ya le digo yo a Carlos!

#### 86. CARRO. INT./ Ref. EXT. NOCHE

CARLOS, ARMINDA y JULIUS (10) van en el Mercedes. ARMINDA se queda dormida.

JULIUS

Carlos, creo que Arminda se ha dormido.

CARLOS

No la despiertes...es que la doña ya no está para estos trotes, pues. A ver cómo llegamos a la Florida, que está por los quintos infiernos.

JULIUS mira por la ventana y ve calles viejas y destartaladas, mal iluminadas, con gente que mira el carro a su paso. De pronto, sucede lo mismo que sucedió hace unos años en el trayecto hacia el cementerio: luego de un rato que el carro está en esta zona pobre, se empieza a ver Lima en la actualidad, todo el caos, pobreza y una desigualdad más fuerte que en el pasado. Esto es nuevamente algo que solo JULIUS puede ver, ya que nadie más se inmuta por el cambio.

#### 87. CARRO/ POBLADO (LA FLORIDA). INT./ Ref. EXT. NOCHE

El Mercedes llega finalmente a un lugar lleno de casitas muy pobres, levantando tierra e iluminando a su paso perros, gallinas y algunos niños. JULIUS (10) mira todo sorprendido y asustado.

CARLOS

Ahora sí despiértala, para que nos diga cuál es la casa.

JULIUS mece a ARMINDA del brazo y esta abre los ojos y mira por la ventana.

ARMINDA

Qué rápido hemos llegado. Es ahí, Carlos.

ARMINDA señala una casita oscura.

#### 88. CASA COMADRE DE ARMINDA. INT. NOCHE

ARMINDA saca del fogón una tetera, con la ayuda de su COMADRE. CARLOS empieza a comer unos panes que hay en un plato sobre la mesa, mientras ARMINDA le sirve té en una taza. JULIUS (10) mira asustado el foco de 25 watts que cuelga del techo húmedo y la gallina que está subida en la mesa. El niño finge normalidad, pero se le nota que está incómodo y confundido ante tanta pobreza. Por entre sus piernas hay unos pollitos caminando, que él coge para hacer de cuentas que está tranquilo. Pone uno en su regazo y le acaricia la cabecita, mientras ARMINDA le sirve té y espanta a la gallina de la mesa.

ARMINDA

¿Quieres té, no, hijito?

JULIUS asiente y ve cómo una mosca se posa en el borde de su taza. JULIUS, haciendo un esfuerzo, agarra la taza y bebe un poco. CARLOS le habla con la boca llena.

CARLOS

Sírvete pan, que está rico.

CARLOS le alcanza un pedazo de pan con mantequilla. JULIUS lo recibe, la mosca de la taza sale volando y se mete el pan a la boca de un solo bocado. Toma un sorbo del té. Mira a la gallina caminando en el suelo, cerca de él.

CARLOS

Muy bueno el té, doña, muchas gracias.

JULIUS, con rostro un poco débil, empieza a tener arcadas, deja al pollito encima de la mesa, se vuelve a un costado y se escucha que vomita en el suelo de tierra. La gallina se asusta y se aleja. Todos lo miran preocupados. La COMADRE le alcanza un trapo a ARMINDA, esta se acerca donde JULIUS y le limpia la cara.

ARMINDA

Ay, niño, no te ha sentado bien el té.

JULIUS se deja hacer, con rostro enfermo. Vemos a la gallina, al pollito, moviendo sus cabezas nerviosamente.

#### 89. COUNTRY CLUB. SUITE. INT. NOCHE

Vemos los adornos y cuadros elegantes de la suite, hasta finalmente llegar a JULIUS (10), que está dormido sobre la cama, vestido con terno y con la corbata encima de la oreja, iluminado solo por una lámpara de mesa. El reloj de pared marca las once. Se escucha que alguien abre la puerta. Entran SUSAN y JUAN LUCAS.

SUSAN

Ay, poor thing...Te lo dije Juan Lucas, está ya dormido...¡Julius, darling, despiértate, que vamos a llevarte al Aquarium!

JULIUS se despierta atontado y se sienta sobre la cama, con mala cara, despeinado y con el terno arrugado. Le clava la mirada a SUSAN y JUAN LUCAS, con rostro serio, sin decir



nada, como culpándolos de algo, y luego se echa nuevamente, dándoles la espalda. Se acurruca como para seguir durmiendo. SUSAN, confundida, le toca el hombro.

SUSAN

Darling, ¿no quieres ir al Aquarium?

JULIUS mueve el hombro como para que su mamá no lo toque y se tapa la cabeza con la almohada, como para no escuchar. El rostro serio de uno de los personajes de los cuadros nos mira fijamente.

OFF JUAN LUCAS

Tu hijo es más raro...Bueno, él que se lo pierde...

#### 90. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

JULIUS (10) camina con una maletita en la mano, seguido de CARLOS, quien carga dos maletas grandes. Cruzan los jardines hacia la casa, SUSAN y JUAN LUCAS por delante de ellos. BOBBY también está ahí, de la mano de PEGGY, yéndose hacia las cocheras. La casa se ve recién pintada, el jardín con nuevas plantas y árboles.

BOBBY

Bueno, nosotros nos vamos.

JUAN LUCAS

¡Disfruten, muchachos, que es el último día de vacaciones!

Todos entran a la casa. JULIUS vuelve a salir, con un balón de fútbol bajo el brazo. Empieza a jugar con él, practicando piruetas y pases.

#### 91. CASA-PALACIO. JARDÍN. EXT. DÍA

JULIUS (10) está jugando con la pelota, muy cerca de las cocheras. Da una patada que lo acerca más a ellas. Escucha entonces unas voces. Se acerca sigilosamente, con el balón bajo el brazo.

#### 92. CASA-PALACIO. COCHERAS. CARRO. INT. Ref. EXT. DÍA

BOBBY (16) está besándose con PEGGY dentro de un carro deportivo descapotable. BOBBY trata de tocarle el cuerpo, pero ella no se deja.

PEGGY

Bobby, no, ya te he dicho que no. Y menos aquí, que puede venir alguien.

BOBBY hace un segundo intento, tocándole las piernas, levantándole la falda.

BOBBY

Peggy, es que me gustas mucho, por favor...

PEGGY

Bobby, no, no soy de esas chicas, quédate tranquilo. ¡Bobby!

PEGGY lo aparta y lo mira con seriedad. Los dos están despeinados y agitados. Luego ella le da un besito y abre la puerta del carro.

PEGGY

¡Si no te quedas quieto, me voy a ir! No te molestes conmigo, Bobby, pero es que después no me vas a respetar. Sabes que te quiero.

BOBBY

Está bien...ya vámonos.

BOBBY, con mala cara, enciende el motor y PEGGY, a su lado, se acomoda el vestido y se arregla el pelo.

### 93. CASA-PALACIO. JARDÍN. EXT. Ref.INT. DÍA

Al salir de la cochera, BOBBY (16) y PEGGY se encuentran con JULIUS (10) y se dan cuenta de que ha estado espíándolos.

BOBBY

¡A ver, enano! ¿Qué haces ahí parado?  
¡Lárgate!

PEGGY

Amor, no lo trates así.

JULIUS, con rostro burlón, lanza la pelota con fuerza hacia el carro y le saca la lengua a su hermano. Luego imita a BOBBY.

JULIUS

“Peggy, por favor, es que me gustas mucho.”

BOBBY entonces se baja del carro, furioso, con la intención de precipitarse sobre JULIUS, pero este escapa a tiempo y se va corriendo. Desde lejos, JULIUS le hace a BOBBY el signo de “cuernos” con las manos. BOBBY lo mira con odio.

#### 94. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

JULIUS (10) está dormido, pero se despierta abruptamente con el sonido de gritos, portazos y objetos que se rompen. Se escucha a BOBBY, gritando histérico, mientras rompe los muebles de su habitación y SUSAN y JUAN LUCAS tratan de calmarlo, pero desde el pasadizo, porque al parecer BOBBY se ha encerrado con llave.

OFF BOBBY

¡Mierda! ¡Mierda! ¡Hijo de puta! ¡Lo voy a matar, lo voy a matar a ese imbécil!

OFF SUSAN

¡Darling, pero dínos qué es lo que te pasa, por favor, abre la puerta!

#### 95. CASA-PALACIO. PASADIZO. INT. NOCHE

SUSAN y JUAN LUCAS están en la puerta de BOBBY, vestidos con batas elegantes.

OFF BOBBY

¡Lárgate, mamá, lárgate y déjame en paz!

JUAN LUCAS

¡A ver muchacho, abre esa puerta!...(A Susan) Seguro que lo dejó la enamorada...¡Bobby! ¡Sal de ahí inmediatamente! ¡No te preocupes, que si es por Peggy, yo te consigo otra chica en este momento!

SUSAN

Darling, ¡por favor no vayas a destruir la silla de Alfonso XIII!

Se escucha un ruido terrible de destrucción de muebles dentro del cuarto de Bobby. SUSAN se espanta y se tapa la cara.

#### 96. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

JULIUS, sentado sobre su cama, asustado, escucha el sonido de un mueble rompiéndose y otro que se da contra la pared. Vemos el rostro inmutable del indio Jerónimo en la oscuridad.

#### 97. CASA-PALACIO. EXT. AMANECER

Amanece y se ve la casa-palacio con solo una habitación con la luz prendida. Todo está en silencio y hay una quietud que acompaña el rocío en el jardín y la ligera brisa que mece las plantas. De pronto se escucha un sonido de algo rompiéndose, a lo lejos, y se apaga la luz de la habitación.

#### 98. IGLESIA. CONFESIONARIO. INT. DÍA

JULIUS está sentado en una banca en la iglesia, nervioso, al lado del confesionario, como haciendo cola. Hay en ese momento un niño confesándose, es ARZUBIAGA. Hay otros NIÑOS sentados con JULIUS, también esperando, entre los cuales están MARTINTO, SILVA, ARENAS, CANO. Se distingue que hay un sacerdote dentro del confesionario, el PADRE JAVIER. En la cola, SILVA tiene un papel con una “lista de pecados”, que se lo pasa a los otros niños.

SILVA

Si no saben qué decirle al cura, aquí tengo yo una lista de pecados que seguro les sirve...

MARTINTO la recibe y empieza a leer.

MARTINTO

“1.Llamarle cholo imbécil al mayordomo de la casa. 2. Pegarle a mi hermana. 3. Robarme lapiceros de mis compañeros. 4. Desearle que se enferme al chancón de la clase.”...Pues yo tengo otra lista aquí...

Mientras MARTINTO rebusca en su bolsillo, SILVA mira con desprecio a CANO, que está al borde de la banca, tímido y cabizbajo.

SILVA

Aunque seguro que mis pecados no le sirven a Cano, porque él no tiene mayordomo, ni hermana y es chancón.

CANO lo mira incómodo, mientras un par de NIÑOS le celebran la broma a SILVA, pero ni JULIUS ni MARTINTO se ríen y lo miran con hartazgo a SILVA. Finalmente, MARTINTO saca de su bolsillo un papel muy arrugado y sucio. Se lo da a JULIUS para que lea.

MARTINTO

Ya, aquí está mi lista de pecados...

JULIUS

“1. Desear que la Zanahoria regrese a los Estados Unidos. 2. Desear que la Zanahoria se resbale y se le vea el calzón. 3. Dejar mi segundo plato sin terminar sabiendo que en la sierra hay niñitos muriéndose de hambre y frío”.

ARZUBIAGA termina su confesión y se dirige en silencio hacia las bancas centrales de la iglesia para rezar sus oraciones de penitencia. El PADRE JAVIER se asoma en el confesionario.

PADRE JAVIER

A ver, niños, hay que mantener un poco de silencio mientras sus compañeros se confiesan...Que pase el siguiente...

JULIUS es el siguiente, quien se levanta muy temeroso y se acerca al confesionario lentamente.

## 99. IGLESIA. INT. DÍA

JULIUS y todos sus compañeros están vestidos de blanco, con el típico traje de comunión. Todos tienen expresión de “falsa santidad” y miran hacia las alturas con las manos en posición de rezo. El PADRE JAVIER es quien oficia la misa. Es el momento de la comunión y los NIÑOS pasan de uno en uno delante del sacerdote, para recibir la hostia consagrada. Pasan algunos de los compañeros de clase que hemos visto anteriormente. SUSAN está lindísima en una de las primeras filas. Al lado de ella está JUAN LUCAS, que mira, aburrido, la hora en su reloj. También están BOBBY (16), la TÍA SUSANA y JUAN LASTARRIA, que mira fascinado, de reojo, a SUSAN. Es el turno de JULIUS.

PADRE JAVIER  
El cuerpo de Cristo...

JULIUS  
Amén.

#### 100. ENTRADA IGLESIA. EXT. DÍA

Todos los NIÑOS están parados en las escaleras de la entrada, posando para la foto oficial de la Primera Comunión, con el PADRE JAVIER en medio, muy sonriente. Algunos están un poco desordenados, empujándose o sacándose la lengua unos a otros. Los padres ven sonrientes cómo les toman la foto a sus hijos. A JULIUS se le ve, entre MARTINTO y ARZUBIAGA, orejón y flaco, en contraste con MARTINTO, que es gordito, a su lado. Atrás de JULIUS está CANO, quien justo en el momento de la foto es empujado por SILVA, que está atrás de él. El PADRE JAVIER les llama la atención.

PADRE JAVIER  
¡Niños, comportaos!

Los NIÑOS se tienen que acomodar por segunda vez y de nuevo toman la foto. CANO sale triste y preocupado. JULIUS sale serio. SILVA sale furioso. MARTINTO sale mirando a las musarañas. La imagen se congela, como si fuera la foto.

#### 101. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. DÍA

JULIUS llega a la casa, con SUSAN, JUAN LUCAS y BOBBY, y corre por los jardines, con la ropa de la Primera Comunión. BOBBY desaparece, huyendo hacia la casa. Salen al encuentro de JULIUS, NILDA, que está cargando a su HIJO de un año y medio aproximadamente, y el resto de los EMPLEADOS DE SERVICIO, todos muy sonrientes. CELSO lleva una cámara de fotos.

NILDA  
Julito, vamos a tomarnos una foto! ¡Señora Susan, venga!

Se ponen en posición para que CELSO saque la foto. SUSAN mira a JUAN LUCAS.

SUSAN  
Darling, ven tú también...

A todos se les ve incómodos después de que SUSAN le propone venir a JUAN LUCAS y este mira a todos los EMPLEADOS con recelo, en especial a NILDA y su hijo, quien le saca la lengua haciendo pucheros. JUAN LUCAS le habla al oído a SUSAN.

JUAN LUCAS

No, Susan, ve tú nomás...y creo que ya es hora de que se vayan de esta casa la cocinera mandona con ese niño tan malcriado y feo...

JUAN LUCAS se va del jardín y SUSAN se une al grupo, nerviosa y fingiendo estar contentísima. JULIUS y todos los EMPLEADOS sonríen, aunque SUSAN parece incómoda. CELSO toma la foto. La imagen se congela, como si fuera la foto.

#### 102. CASA-PALACIO. PUERTA DE SERVICIO/CALLE. EXT. ATARDECER

CARLOS lleva una maleta muy fea y llena de colorinches, como aquella de VILMA, que pone en la maletera de un taxi viejo, estacionado en la puerta de servicio del palacio. NILDA se despide tristemente de CELSO, DANIEL y ANATOLIO. Su HIJO está al lado de ella con rostro confundido. NILDA, sudando, llorando y con hipo, finalmente abraza a JULIUS, el único presente de la familia, y sube al carro con su hijito. El carro arranca y NILDA les hace adiós desde adentro, tristemente. Todos se quedan cabizbajos viendo cómo el auto se aleja. Funde a la luz del atardecer.

VOZ OVER JULIUS 10 AÑOS

“Nilda se fue un día de otoño, con su hijo y sus historias de la selva, y escuché, cuando me abrazó, el sufrimiento de los sirvientes que te quieren”.

#### 103. COLEGIO. PATIO. EXT. DÍA

Abre de la luz del atardecer. JULIUS (10) entra al patio del colegio con una pelota bajo el brazo y ve a CANO que está solo, jugando con una ramita de árbol, murmurando para sí, tocando con la rama los objetos a su paso, a modo de varita mágica: las ventanas, una banca, cambiándoles de nombre a los objetos. Es la hora del recreo y hay un gran bullicio.

CANO

Cielo...Mar...Pájaro.

El resto de NIÑOS juegan en grupos y hay mucho bullicio. JULIUS se acerca a él, con curiosidad. CANO le sonrío tristemente y le da con su varita.

CANO

Julius...

JULIUS le sonríe.

CANO

Mi abuelita me ha dado permiso para que te invite el sábado a mi casa...

JULIUS se sorprende.

JULIUS

Sí, claro...¡gracias!

CANO le sonríe a JULIUS y lo deja, mientras sigue jugando con su varita mágica. JULIUS se queda un poco confundido.

#### 104. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

Una mano de niño está escribiendo una composición sobre un cuaderno. Esta se llama “El señor de negro”. Es JULIUS (10), que está haciendo sus tareas escolares encima de la cama de su habitación. Entra BOBBY (16), peinado y bien vestido, fumando un cigarrillo.

BOBBY

Hola, Orejitas. Oye, necesito plata. Dame la llave de tu alcancía, pues.

JULIUS

¡Lárgate, Bobby! ¡No te la voy a dar!

BOBBY lo mira con odio, pero luego sonríe malicioso.

BOBBY

¡A ver, idiota! Si me das la llave, te digo a quién me voy a tirar esta noche...¿No quieres saberlo?

JULIUS lo mira furioso, con hartazgo, y entonces BOBBY se va, riendo burlón. JULIUS grita cuando su hermano está ya en el pasadizo.

JULIUS

¡Eres un tarado, Bobby, por eso Peggy te dejó por Rafaelito!



BOBBY regresa y, levantándole el índice amenazadoramente, se acerca donde su hermano.

BOBBY

¡Cállate la boca, imbécil! ¡Si me vuelves a hablar de ese cojudo te mato!

BOBBY se larga dando un portazo y JULIUS sonrío satisfecho. Vemos a uno de los vaqueros-juguete de la habitación también sonriendo.

#### 105. CASA-PALACIO. COMEDOR. INT. DIA

JULIUS (10) juega con sus cubiertos hablando bajito para sí mismo. JULIUS, BOBBY (16), SUSAN y JUAN LUCAS están almorzando en el comedor principal. El comedor ha cambiado, hay nuevos adornos y cuadros y todo está como más “moderno”. CELSO y DANIEL entran con las bandejas del postre, mientras la familia está terminando sus otros platos. SUSAN observa que JULIUS está como en su propio mundo, bastante ajeno a la familia.

SUSAN

Julius, darling, es hoy que vas a ir a la casa de tu amigo del colegio, ¿no? ¿Cómo es que se llama?

Sin mirar a su mamá y aún jugando con los cubiertos, JULIUS contesta.

JULIUS

Cano, mami...

A SUSAN se le ve que hace el esfuerzo de estar animada con la mención de ese amigo de JULIUS.

SUSAN

Ah sí, Cano...*(dirigiéndose a Juan Lucas)*  
Darling, ¿tú conoces a algún Cano?

JUAN LUCAS

Había un peluquero del club que se apellidaba así, seguro que es su hijo.*(Dirigiéndose a Julius con sarcasmo)*  
¿Así que eres amigo del hijo del peluquero, Julius?

JUAN LUCAS lo mira burlón a JULIUS, que deja de jugar, lo mira incómodo a JUAN LUCAS y se empieza a hundir en el plato del postre. BOBBY le celebra el sarcasmo a JUAN LUCAS.

SUSAN

*(Mirando a Juan Lucas)* Darling, no le digas eso...

JUAN LUCAS

Bueno, qué te sorprende, linda, ese tal Cano es digno amigo de tu hijo.

BOBBY

Ah, Cano es ese niño que no tiene carro y se va caminando por el pampón, ¿no?

JULIUS mira con cansancio a su hermano. SUSAN mira con reprobación a JUAN LUCAS y BOBBY y parece preocupada por JULIUS.

SUSAN

Julius, no les hagas caso. Carlos te va a llevar a la casa de tu amigo en un rato. Nosotros estaremos mientras en el Golf.

JULIUS

Mami, Cano es huérfano y vive con su abuelita...

JUAN LUCAS se ríe por lo bajo con BOBBY y SUSAN se angustia.

JUAN LUCAS

No te digo que es digno amigo de tu hijo...yo creo que este nos va a salir obispo...

SUSAN

*(mirando a Juan Lucas con reprobación)*  
Darling, *please...**(dirigiéndose a Julius, fingiendo ánimos)* ¡Julius, seguro que te la vas a pasar muy bien con tu amiguito!

JULIUS termina su postre mientras JUAN LUCAS y BOBBY lo miran como a bicho raro y SUSAN lo mira esta vez con pena. El rostro de un personaje de un cuadro nuevo los mira a todos.

#### 106. PUERTA DE CASA CANO/CALLE DE MIRAFLORES (ZONA VIEJA). EXT. DÍA

El Mercedes Benz llega a la puerta de una casa. JULIUS (10) baja del carro y se queda mirando la casa de CANO. Es un ranchito viejo de Miraflores, con la pintura carcomida por

la humedad, con una reja de madera poco cuidada. Las casas vecinas también son viejas. Hay geranios en el jardín delantero y el pasto está un poco seco. JULIUS se queda mirando el timbre, muy sucio, y lo toca. Mira a CARLOS, que está en el carro. Se abre la puerta de la casa y sale una viejita, la ABUELITA DE CANO, muy sonriente y con un rostro muy dulce, con el pelo blanquísimo, con el mandil puesto.

ABUELITA CANO

Hola, tú debes ser Julius, ¿no? Mi nieto te ha estado esperando todo el día. Pasa, pasa, hijito.

JULIUS

Buenas, señora...*(mirando a Carlos)* Chau, Carlos.

CARLOS

*(desde el carro)* Señora, buenas. ¿A qué hora lo paso a recoger?

ABUELITA CANO

Muy buenas. Después de la hora del lonche estará bien.

CARLOS se despide con la mano y JULIUS entra a la casa, acompañado por la abuelita.

#### 107. CASA CANO. JARDÍN. EXT. DÍA

JULIUS (10) y CANO están jugando en el jardín posterior de la casa. Es un jardín chiquito, donde hay ropa colgada a un costado, con poco pasto y árboles y plantas en desorden. Están jugando básquet con una canasta de ropa sucia sin fondo colgada de un viejo árbol. JULIUS juega pero también observa de rato en rato a su alrededor.

CANO

¡También podemos jugar más tarde al fútbol, Julius, así conoces a mis amigos del barrio!

JULIUS se lo queda mirando sin entender del todo lo que le dice, pero igual le sonrío, animado con la propuesta.

#### 108. CASA CANO. DORMITORIO CANO. INT. DÍA

JULIUS (10) y CANO están en el dormitorio tomando gaseosa. El dormitorio es oscuro y con las paredes sucias de humedad. Están leyendo chistes. JULIUS de vez en cuando levanta la

mirada y mira las paredes, la vejez del lugar, el corazón de Jesús encima de la cama. De pronto, CANO le habla a JULIUS, pero nosotros seguimos viendo el corazón de Jesús.

OFF CANO

Julius, te voy a confesar un secreto y mi plan...pero no le vayas a contar a nadie.

JULIUS lo mira intrigado.

JULIUS

¿Qué secreto?

Entonces CANO se para, se fija que la abuelita no esté cerca y abre su enorme ropero viejo. Dentro hay tres pedrones.

CANO

Mira, acércate...

JULIUS mira las piedras sin entender nada.

CANO

Un chico del barrio, uno que no está en el colegio, me ha dicho que si los cargo todos los días, a los dos meses seré más fuerte que Silva.

JULIUS

¿Cómo sabes?

CANO

Un chico del barrio que no está en el colegio me lo ha dicho.

CANO mira a JULIUS sonriente y confiado. JULIUS parece no entender del todo lo que le están explicando.

CANO

Pero, por favor, no le vayas a decir a nadie.

JULIUS

No, claro, no le voy a contar a nadie, si no Silva te va a querer sacar la mugre.

La ABUELITA se asoma a la habitación y CANO rápidamente cierra la puerta del ropero.

ABUELITA CANO  
¿Niños, quieren tomar su lonchecito ahora o  
van a salir a jugar al fútbol?

CANO  
¡Vamos a jugar al fútbol, abuelita!

#### 109. CALLE DE MIRAFLORES (ZONA VIEJA). EXT. DÍA

JULIUS (10) está jugando al fútbol en la calle de CANO, donde se ven más casas viejas, algunas mejor conservadas que otras. Son los típicos ranchos de inicios del siglo XX, con techos altos, balaustrada al frente y grandes ventanas. JULIUS juega con CANO y otros NIÑOS de más o menos la misma edad, pero no son los niños del colegio, son otros, de clase media, blancos y mestizos, y no tan bien vestidos. La ABUELITA de CANO sale a la puerta de la calle a ver el partido y se une a ella una SEÑORA JOVEN, con el mandil puesto, que sale de la casa de al lado, y que mira el partido en compañía de una NIÑA. La calle está cerrada con piedras, que funcionan también como arco. Alguien mete un gol y entonces se acaba el partido. Gana el equipo donde están CANO y JULIUS. Los niños saltan felices.

NIÑOS  
¡Gooooo! ¡Ganamos! ¡Ganamos!

ABUELITA CANO  
¡A ver, niños, vengan, que ya es hora de  
tomar el lonche!

#### 110. CASA CANO. COCINA. INT. DÍA

JULIUS (10) y CANO, sudorosos y agitados, comen sandwiches y toman chicha morada, riendo, mientras la ABUELITA les prepara unas copas de helados. La cocina es vieja, pero está ordenada y limpia. Hay unas macetas con flores en las ventanas.

ABUELITA CANO  
¿Quieren mermelada con los heladitos,  
niños?

JULIUS Y CANO  
¡Sí! ¡Qué rico!

La ABUELITA pone la mermelada y les sirve las copas, ante la mirada de gusto de los niños. A CANO se le ve feliz.

111. CARRO. INT. Ref. EXT. ATARDECER

JULIUS (10) va con CARLOS en el Mercedes, en la parte de adelante, con la ropa sucia, sudado, despeinado y feliz.

CARLOS

Si tu mamá te viera...¡Estás hecho todo un chico de barrio, eh! ¿Qué tal el partido?

JULIUS

¡Ganamos 5 a 0!

CARLOS

¡Pasu madre, fue una pateadura entonces!

Llegan a un semáforo con luz roja y CARLOS se pone en posición de boxeo, con los puños en guardia, JULIUS le responde igual, riendo, y empiezan a darse de puñetazos, pero de a mentiras. Ponen luz verde y se acaba el juego. Los dos ríen divertidos.

112. CASA-PALACIO. JARDÍN. EXT. NOCHE

JULIUS (10) camina desde las cocheras hacia la casa, atravesando el jardín. A CARLOS se le ve aún en las cocheras. Se mecen las ramas de los árboles con la brisa. Se escucha el canto de un pájaro nocturno.

113. CASA-PALACIO. PASADIZO/ COCINA. INT. NOCHE

JULIUS (10), limpiándose la cara sudada con su manga y silbando despreocupado, camina por el pasadizo y luego abre la puerta de la cocina. Se ve el brazo de alguien que está tendido en el suelo. Es ARMINDA, que está tirada al lado de la mesa, mientras la plancha está quemando una camisa. JULIUS se acerca corriendo.

JULIUS

Arminda, Arminda...

JULIUS se queda arrodillado a su lado, con rostro desolado al ver que la anciana no responde.

114. CASA-PALACIO. ALA DE SERVICIO/ JARDINES/ CASA (COCINA, PASADIZO, SALONES, HALL DE ENTRADA)/JARDINES/ PUERTA PRINCIPAL/ CALLE. EXT./INT./ EXT. DÍA

CELSO, DANIEL y CARLOS están de pie, cabizbajos, viendo cómo los CHICOS de la funeraria, sin uniforme, sacan un ataúd deslucido por la puerta del ala de servicio, que da al jardín y luego a una puerta de servicio.

VOZ OVER JULIUS 10 AÑOS

“Ese día, pensé mucho en el entierro de mi padre, en el de Bertha y en Cinthia. Ella seguro que habría tenido alguna idea para la muerte de Arminda...entonces, hice lo que Cinthia seguro habría hecho si hubiese estado aquí conmigo”.

JULIUS (10), que es el único presente de la familia, les indica entonces otra ruta, alejándolos de la puerta de servicio. Todos lo miran sorprendidos y los CHICOS de la funeraria empiezan a seguir a JULIUS.

JULIUS

Es por aquí, por favor.

El cortejo fúnebre entonces cambia de dirección y avanza a través de los jardines hacia la casa. CELSO se adelanta y se acerca donde JULIUS.

CELSO

Julito, ¿a dónde nos llevas?

JULIUS

No te preocupes, Celso. Solo síganme.

Cruzan todos los jardines y entran a la casa por la terraza que da a la cocina. JULIUS, siempre adelante, abre la puerta y pasan por la cocina. En la cocina, vemos la jaula del canario abierta y vacía. CINTHIA, a quien solo JULIUS ve, pasa brevemente corriendo por atrás con actitud traviesa y JULIUS sonríe. Entran al pasadizo que da al interior de la casa. Llegan a los salones, más luminosos que antes, donde el cortejo se encuentra con SUSAN y JUAN LUCAS, que se quedan mirando la escena atónitos. JULIUS pasa delante de ellos sin mirarlos y sigue adelante, con los chicos cargando el ataúd con rostro confundido y los EMPLEADOS DE SERVICIO atrás. JULIUS va en su camino abriendo más puertas, hasta llegar al hall de entrada. Es entonces que finalmente abre la puerta principal de la casa y hace pasar el cortejo por donde alguna vez pasó el de su padre. Salen por ella, dirigiéndose hacia los jardines, cruzándolos, para salir a la calle por la verja principal. JULIUS, con rostro

triunfal a pesar de su clara tristeza, ve cómo el coche funerario viejo y feo da marcha atrás de la puerta de servicio y se estaciona en la puerta principal del palacio, y meten el ataúd en él, con unas flores que ANATOLIO, el jardinero, le da a JULIUS en el último momento.

#### 115. CASA-PALACIO. JARDINES. EXT. NOCHE

La luna brilla en el cielo. La casa desde el jardín. La ventana del cuarto de Julius con la luz prendida. Las ramas de los árboles que se agitan con la brisa.

#### 116. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

Unas manos están forzando la alcancía de metal del Pato Donald. Es BOBBY (16), intentando abrirla sin la llave. Entra JULIUS (10) y se abalanza sobre él, para quitársela.

JULIUS

¡Dame mi alcancía!

BOBBY

¡Dónde está la llave, idiota!

JULIUS

¡Ya te he dicho que no te la voy a dar!  
¡Vete de mi cuarto!

JULIUS y BOBBY forcejean por apoderarse de la alcancía. En medio del forcejeo, golpean el botecito de madera que cuelga del techo y este empieza a mecerse. Vemos su sombra moviéndose casi como el péndulo de un reloj mientras los hermanos se pelean. BOBBY empuja al suelo a JULIUS, se apodera de la alcancía y mira socarrón a su hermano.

BOBBY

A ver, enano, ¿quieres o no quieres saber a quién me voy a tirar esta noche?

JULIUS

¡Cállate, eres un imbécil! ¡Eres igual al idiota de Santiago! ¡No sé por qué no te largas con él a Estados Unidos y me dejas en paz!

BOBBY entonces le lanza agresivamente la alcancía a JULIUS encima, que sigue en el suelo, y se va riendo de la habitación. JULIUS cierra la puerta, furioso e impotente, y luego se abalanza contra ella, la golpea con los puños, la pateo, mientras grita.



JULIUS  
¡Muérete, Bobby, muérete!

Luego, respirando agitadamente y con gesto de derrota, deja resbalar su espalda contra la puerta, para quedarse de cuclillas mirando hacia la nada, con la alcancía a sus pies, a la que hace rodar, golpeándola con el pie. Se sigue viendo la sombra del botecito meciéndose, reflejándose sobre la pared.

117. CASA-PALACIO. JARDINES/ SALÓN/ COMEDOR/ PASADIZOS/ ESCALERA.  
INT. DÍA

JULIUS (10) se pasea con su uniforme del colegio y su maletita, viendo los preparativos de la casa para la fiesta de promoción de Bobby. Están colocando un estrado en el jardín para la orquesta, hay globos en la piscina, flores por todas partes, están también colocando mesas y sillas en la terraza y el jardín, todo es un gran alboroto con gente que entra y sale. Hay una camioneta estacionada que dice “Murillo atiende”. CELSO y DANIEL también están ayudando con todos los preparativos, limpiando la casa. ANATOLIO está ayudando con los preparativos en el jardín. También ve a JUAN LUCAS en la terraza, tomándose un whisky mientras controla el proceso de preparación de la fiesta. JULIUS ve todo con cierta lejanía y tristeza, como si todo esto le recordara algo. BOBBY se cruza en su camino, sin saludarlo. JULIUS sube la escalera.

118. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. NOCHE

JULIUS (10) está vestido para la fiesta, muy elegante y guapo. Se está arreglando con un poco de dificultades la corbatita en el espejo. Se escucha la música de la orquesta, que está tocando éxitos de la década de los 60. Luego se sienta en su cama y ve a VILMA en la ventana, observando la fiesta, tal como estuvo en la secuencia 64, pero esta vez VILMA voltea y lo mira sonriente desde ahí. JULIUS también le sonríe. De pronto, entra SUSAN a la habitación, linda y elegantísima. VILMA ya no está en la ventana.

SUSAN  
Darling, cuando quieras baja a la fiesta, está  
muy bonito todo. ¡Y tú estás muy  
buenmozo y tan grande ya!

JULIUS  
Sí, mami, ya bajo en un ratito.

SUSAN se le acerca a JULIUS, le acomoda la corbatita y le da un beso en la cabeza. SUSAN se queda mirando, triste, la foto de Cinthia en la mesa de JULIUS.

SUSAN

Cinthia tendría ahora la edad para disfrutar de esta fiesta...¡Pero no nos pongamos tristes, darling, que hoy es un día de celebración!

SUSAN tiene los ojos enrojecidos y se mira en el espejo, tratando de evadir las lágrimas y volviendo a sonreír. Luego se arregla el vestido y sale, sonriéndole a JULIUS.

SUSAN

Te esperamos abajo, darling.

JULIUS se queda nuevamente solo, mirando la foto de Cinthia sobre su mesa de noche.

#### 119. CASA-PALACIO. JARDINES/ TERRAZA. EXT. NOCHE

JULIUS (10) entra al jardín y ve la fiesta de promoción en plena ebullición. BOBBY (16) y muchos CHICOS/AS de su edad bailan felices. JUAN LUCAS, SUSAN y OTROS AMIGOS están participando de la fiesta desde la terraza. SUSAN lo ve a JULIUS y lo llama. JULIUS entonces se dirige hacia la terraza. Pero en el camino, de pronto, la música empieza a hacerse lejana y en medio de esta sensación, JULIUS ve a CINTHIA, siguiendo la música, contenta, moviendo la cabecita, desde el jardín. CINTHIA lo llama y JULIUS se dirige hacia ella, quien ahora es una niña menor que él. CINTHIA lo toma de la mano y le sonríe. Se quedan viendo la fiesta, juntos.

#### 120. CASA-PALACIO. JARDÍN. EXT. AMANECER

Se ve el jardín y la terraza sin gente, con todos los rezagos de la fiesta de la noche anterior. Las plantas tienen rocío. Las mesas y sillas están también húmedas. La luz del amanecer invade todo. Funde a la luz del amanecer en el cielo.

#### 121. CASA-PALACIO. JARDINES/ PUERTA DE SERVICIO. EXT. DÍA

Abre de la luz del amanecer. JULIUS monta su bicicleta en el jardín, que ahora está vacío nuevamente. A lo lejos se ve que se están llevando las mesas y sillas de la fiesta de la noche anterior, en una camioneta. De pronto, a lo lejos también, ve que alguien entra por la puerta de servicio. Es NILDA, que viene con su HIJO y una caja de cartón bajo el brazo. CELSO es quien le abre la puerta y la acompaña. JULIUS, contento, se baja entonces de la bicicleta y corre hacia la casa.

## 122. CASA-PALACIO. PASADIZO/ COCINA. INT. DÍA

JULIUS (10) camina por el pasadizo y se detiene antes de llegar a la cocina, que está con la puerta entreabierta. Por la cerradura ve a NILDA, al niño sentado encima de ella y la caja de cartón encima de la mesa, de donde proviene el sonido de unos pollitos. El resto de los EMPLEADOS DE SERVICIO la acompañan, CELSO le sirve un poco de té y unas tostadas con mermelada.

CELSO

Esta es Flora, la nueva cocinera.

NILDA la saluda con una mirada triste.

NILDA

Cuánto gusto, señorita.

FLORA

Cuánto gusto, señora, todos me han hablado aquí muy bien de usted.

FLORA, rolliza y más joven que el resto, le da la mano. JULIUS se queda mirando la escena por el hueco de la cerradura, sin que se den cuenta de su presencia. La radio está prendida y se llega a escuchar algo de las noticias, muy bajito.

RADIO (OVER)

“...se teme por nuevos levantamientos de campesinos que exigen la Reforma Agraria...”

## 123. CASA-PALACIO. COCINA. INT. DÍA

Los EMPLEADOS están sentados en la mesa. NILDA mira sonriente el lonche recién servido.

FLORA

Señora Nilda, sírvase... el niño Julito ya no tarda en regresar, está con su bicicleta afuera...

NILDA y el resto empiezan a comer las tostadas.

NILDA

Gracias...Ojalá venga pronto el niño, que le he traído estos pollitos de regalo. Ya debe estar hecho un hombrecito, ¿no? ¿Recuerdan cuando les disparaba desde la carroza?

CELSO

Sí, cómo nos vamos a olvidar.

DANIEL

Bien chiquito era...cómo pasa el tiempo.

NILDA

¿Y recuerdan cuando jugaba con Vilma?...Ay, perdón, de ella mejor no quería hablarles...

#### 124. CASA-PALACIO. PASADIZO/ COCINA. INT. DÍA

Con la mención de Vilma, JULIUS (10) se entristece y deja de mirar por la cerradura. Se queda quieto, mirando al suelo, mientras se sigue escuchando a NILDA...

#### 125. CASA-PALACIO. ESCALERAS. INT. DÍA

JULIUS (10) corre escaleras arriba, con rostro desesperado.

VOZ OVER NILDA

...La encontré el otro día a Vilma por la calle, bien trajeada, siempre buenamoza...

#### 126. CASA-PALACIO. DORMITORIO JULIUS. INT. DÍA

JULIUS (10), en el mismo estado de desesperación de antes, rebusca en el cajón de su mesita de noche hasta encontrar una llave, que saca de su cajita de tesoros infantiles. Se queda mirando la “bolita de nieve” que está sobre su mesa de noche, le da la vuelta y ve la nieve caer. Su rostro desesperado se refleja sobre ella. Cuando la nieve se queda quieta, mira la foto de Cinthia, aprieta la llave en su mano hasta hacerse daño y empieza a llorar desconsolado.

VOZ OVER NILDA

...Yo fui cordial con ella, pero ella como que me escondía algo, y se me insolentó,

como burlándose de que uno es pobre pero honrada...

#### 127. PROSTÍBULO DE LA VICTORIA. INT. NOCHE

BOBBY, con el terno de su fiesta de prom, la corbata mal puesta y despeinado, acompañado de otros CHICOS que también estaban en la fiesta, sonríe con picardía, deja la copa de whisky vacía sobre la barra y se acerca donde una de las prostitutas. Es VILMA, pero con maquillaje recargado y el pelo suelto. Ella, aparentemente sin reconocerlo y con rostro un poco cabizbajo, lo toma a BOBBY de la mano y desaparece con él detrás de unas cortinas.

#### VOZ OVER NILDA

...luego se me puso a llorar, y ahí no más comprendí que los hombres se siguieron portando mal con ella y que ahora, ya saben, no le ha quedado otra que el mal vivir...pobrecita. Si el niño Julito lo supiera...

#### 128. CASA-PALACIO. JARDÍN. EXT. DÍA

JULIUS (10) se desviste rápidamente al borde de la piscina. Su rostro muestra cólera, tristeza, impotencia. Una vez desnudo, se lanza al agua.

#### 129. CASA-PALACIO. PISCINA. EXT. DÍA

JULIUS (10) bucea desnudo con movimientos desordenados, como no sabiendo adónde ir. Se escuchan voces en over, retumbando.

#### VOZ OVER JULIUS

¿Carlos, qué es tirar?

#### VOZ OVER BOBBY

¡Si me das la llave te digo a quién me voy a tirar esta noche!

#### VOZ OVER JULIUS

¡Te doy la llave y la alcancía con la condición de que nunca me lo digas!

JULIUS saca la cabeza del agua, respirando muy agitadamente, tosiendo y atragantándose. Desde el borde de la piscina ve, con rostro desesperado, su precioso jardín, su casa-palacio.

JULIUS se sumerge nuevamente y bucea hasta la mitad de la piscina, donde se queda casi inmóvil, en posición fetal. Se escucha el silencio encajonado del estar bajo el agua, un sonido profundo que acompaña esta imagen que recuerda a la de un niño en el vientre de su madre. Sobre esta imagen, el over final.

#### VOZ OVER JULIUS 10 AÑOS

“Sí, ese horrible día, le gané la partida al momento y nadie se dio cuenta de que ya no sería nunca más el niño de antes. Sentí un vacío grande, hondo, oscuro...Y no tuve más remedio que llenarlo con un llanto largo y silencioso, llenecito de preguntas, eso sí.”

#### FUNDE A NEGRO

#### 130. CASA MODERNA SIGLO XXI. PISCINA/JARDÍN. EXT. DÍA

Abre de negro. JULIUS (10) sigue flotando inmóvil, en la misma posición fetal, bajo el agua. Se escucha el silencio encajonado del estar bajo el agua. De pronto, JULIUS empieza a moverse, bucea como hacia un lado de la piscina y saca la cabeza del agua, esta vez calmado. Nos mira un segundo, por el rabillo del ojo, como avergonzado de algo. Es el momento en el que vemos que JULIUS no está en su casa-palacio de los años 50-60, sino en una casa fastuosa del siglo XXI, en Lima. JULIUS sale desnudo de la piscina y camina cruzando el jardín, dirigiéndose hacia su enorme casa. Vemos a lo lejos camionetas enormes 4 x 4 de nuestra época, estacionadas cerca del jardín. Lo vemos a JULIUS cada vez más lejos, más chiquito, desde arriba, y descubrimos que estamos en la ciudad de Lima en nuestros tiempos, en algún lugar indeterminado donde hay grandes casas con jardines inmensos y hermosas piscinas y que esta zona está dividida de otra (donde hay casas de gente muy pobre), por un enorme muro que atraviesa el cerro.

#### FUNDE A NEGRO

F I N