

## A. Bryce Echenique y el cine: *semejanzas e influencias*

MARIAM BOURHAN EL-DIM KHALIL

*Un montón de detalles se encienden y se apagan,  
sin embargo, en mi memoria visual.*  
La vida exagerada de Martín Romaña

Leyendo novelas como *La vida exagerada de Martín Romaña*, uno podría objetar que sería difícilmente adaptable al cine una narración que depende no tanto del argumento como de la retórica de la narración. No obstante, se advierte la presencia de modelos filmicos precisamente en el modo en que se estructura el discurso. Cuando vemos una de las escenas entre Martín Romaña e Inés, por ejemplo, no nos impacta la relación entre ambos, no importa el profundo e ilusorio amor que siente Martín hacia Inés ni tampoco el hecho de que Inés primero reconozca en el neurótico Martín a su eterno amor y luego a su peor pesadilla. En realidad, nos conmovemos ante algo que pertenece por completo al cine: la mirada de Inés, su «enorme bizquera», el gesto patético de un hombre que repetidamente tiene que ocultar las «manos temblorosas», la configuración de plano (Martín) y contraplano (su vida exagerada). La paradoja se produce al comprobar cómo este culto a la imagen (exagerada y casi podríamos decir esperpéntica en su caricatura de los personajes) responde a una infiltración del cine más primitivo, el mudo. La naturaleza narrativa de las obras de Bryce muestra una clara influencia de la cultura, la técnica y los mecanismos de la imagen en movimiento en su estado más puro donde la palabra se ve desplazada a un lugar relativamente secundario, realizando una función plenamente dentro del ámbito de la transmisión. Su obra

es esencialmente íntima, aspecto que se pone en evidencia con una dinámica puesta en imagen<sup>1</sup>.

La nueva situación estética es la fiel proyección del favoritismo de dos tendencias ideológicas elementales dentro del paradigma crítico. En primer lugar, se advierte la aparición de nuevos razonamientos y principios que promueven el surgimiento de nuevas esferas paradigmáticas. Por otra parte, estos principios suponen una reorganización del paradigma, hecho que les asigna propiedades distintivas antes desconocidas. Dentro de ese cambio paradigmático, destaca la infiltración de la cultura visual en la narrativa contemporánea. La Vanguardia y, sobre todo, el movimiento surrealista, suponen la reivindicación de la imagen y coinciden con el debut de la cinematografía como lenguaje artístico. La Vanguardia se encarga de descubrir las posibilidades que este lenguaje guarda en su estructuración interna.

Con respecto a la literatura, son de particular interés las relaciones semióticas establecidas con el arte cinematográfico, relaciones que favorecen la interpretación. Las investigaciones más recientes demuestran el cambio de enfoque sobre este tema: más que lenguaje comparado se trata de buscar las bases de una semiótica comparada. Paulatinamente, se desarrolla una relación circular que reemplaza las anteriores líneas fronterizas e inflexibles entre las dos formas de arte. La literatura ha influido en la configuración de la estructura narrativa del relato audiovisual. Con la evolución de las técnicas de este nuevo arte, se comprueba el cierre del círculo<sup>2</sup>. La cinematografía devuelve el favor: los escritores responden a las nuevas tendencias estéticas que afecta al lector y recurren a los modelos propiamente fílmicos para configurar sus narraciones. La obra de Bryce Echenique supone una muestra pocas veces superada de la infiltración de recursos y procedimientos cinematográficos como componentes inseparables del discurso verbal de la narrativa contemporánea.

<sup>1</sup> Bryce frecuentemente alude a la visualidad del objeto o del personaje, esto es, la importancia de lo que se ve en imagen. No es de extrañar que, en sus antimemorias, un capítulo se titule «Breve retorno visual a la infancia» en *Permiso para vivir*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 282-289.

<sup>2</sup> Pere Gimferrer acierta a la hora de calificar esta influencia recíproca como el «efecto boomerang»: «... el modelo de la novela —de cierta clase concreta de novela— ha condicionado la génesis y evolución del relato cinematográfico. Pero esta acción también ha operado en sentido inverso: el cine ha contaminado, influido e incluso modificado profundamente en algunos aspectos o casos concretos la estructura de la narración literaria» (P. Gimferrer. *Cine y literatura*. Barcelona. Seix Barral. 1999, pág. 87).

En realidad, no tratamos buscar el equivalente audiovisual del texto escrito, sino los procedimientos que entran en la configuración de la historia, advirtiendo la tarea creativa del escritor que se convierte en receptor inteligente de semiologías ajenas a la narración verbal. Su tarea interpretativa consiste en la decodificación de los signos icónicos (lo visible) y su introducción a la semiótica de la lengua escrita (lo legible). De este modo, el propósito es el texto narrativo en sí, su estructuración y la determinación de las innovaciones de las funciones de sus distintos elementos, tras la introducción de modelos cinematográficos.

Siempre «exagerando una exageración»<sup>3</sup>, Bryce lleva al terreno plenamente absurdo la puesta en imagen de sus historias, incluyendo pasajes que, tanto en la forma como en el contenido, suponen una caricatura propia del dibujo animado. Para ello, Bryce insiste mucho en la imagen como vía más impactante para el lector actual, un lector familiarizado con los efectos cinematográficos.

### Influencia temática

*El miedo al dolor y el dolor del miedo, el sentimiento del amor cuando éste se muere en Europa y uno es el adolescente herido en la platea de un cine y es James Mason bajo el ala de un sombrero, tum-bado de dolor en una perezosa desparramada en la cubierta de un trasatlántico y el mar y el cielo son azules en el Mediterráneo y el infinito se ha quedado para siempre con estrellas y Moira Shearer. Primero, pues, fue la película con una música de fondo y después el disco fue el fondo de las historias que teje un muchacho de catorce o quince años y un poco menos también. Se precisó, se concretó brutalmente la música y la película se volvió su historia, casi su telón de fondo.*

*No me esperen en abril.*

Este pasaje revela la presencia de lo cinematográfico en la narrativa bryceana. Tanto la historia de Manongo como la aproximación misma del narrador, manifiestan una formación dentro de una cultura marcada por el cine, sus héroes, sus historias y, sobre todo, sus imágenes. La historia de amor

---

<sup>3</sup> Vid. Luigi Pirandello. *El humorismo*. Versión castellana de Enzo Alisi. Pról. de José María Monner Sans. Buenos Aires. El libro. 1946.

entre Manongo y Tere viene superpuesta por otra cinematográfica, *Historia de tres amores*<sup>4</sup>, protagonizada por James Mason y Moira Shearer. Pero la superposición de los dos mundos, el de Manongo y el filmico, se amplía para comprender otras películas y la cultura de la pantalla grande en toda su totalidad. De este modo, surge una serie de expresiones directamente vinculadas con el mundo del cine (*a Manongo le empezó a agarrar muy fuerte el mismo dolor que le había llegado desde algunas pantallas de cine...*<sup>5</sup>) o referencia directa a los efectos especiales (*Pero un radiante, veraniego y arquitectónico martes de barrio residencial apareció en casa de Tere un Manongo peor que radiante: flamante y sin rodaje. [...] Era, en realidad un martes de verano con efectos especiales*<sup>6</sup>). Esta constante referencia al cine, a fin de crear un ambiente, sólo es posible teniendo en cuenta la calidad de espectador de la cual goza el lector actual. En *No me esperen en abril* particularmente, la mención sistemática de actores y actrices confiere al texto una característica adolescente. El narrador transmite la historia desde el punto de vista de un grupo de adolescentes y, en efecto, a esa edad se suele encontrar al ídolo en la pantalla grande<sup>7</sup>. Sus vidas están vinculadas a los cines de barrios<sup>8</sup>. En realidad, toda la obra de Bryce Echenique manifiesta una marcada tendencia a lo cinematográfico, especialmente en la creación de los personajes. Difícilmente podríamos descartar a Chaplin cuando vemos a Martín Romaña y las situaciones exageradas en que se compromete y más aún su extravagante narración de todo ello. Posiblemente, Chaplin no tenga influencia en absoluto en la creación de este personaje, pero sí presenta semejanzas. Chaplin, como Martín Romaña<sup>9</sup>, es el clásico antihéroe llevado a la depresión, a la locura y

<sup>4</sup> Estrenada en 1953, *The story of three loves* es de Gottfried Reinhardt.

<sup>5</sup> Bryce Echenique. *No me esperen en abril*. Barcelona. Anagrama. 1995, pág. 411.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 391.

<sup>7</sup> «El más mínimo parecido a Elvis Presley, a James Dean, a Marlon Brandon, a Tab Hunter, matadores de celuloide más reales que el sueño de nuestros peinados», *Ibid.*, pág. 35.

<sup>8</sup> «También la matiné sagrada de los domingos. James Dean, Sal Minco, Nathalie Wood, Marlon Brando, Elizabeth Taylor, William Holden, Jerry Lewis y Dean Martin, Tab y Jeffrey Hunter, Dorothy Malone, Richard Widmark y Jean Peters en *El rata*, unos malditos, compadre, Paul Newman, Per Angeli, Kirk Douglas y Burt Lancaster, Gary Cooper, Montgomery Cliff, Toni Curtis, Farley Granger, Leslie Caron, Bing Crosby y Fred Astaire...», *Ibid.* pág. 105. Es interesante ver la fascinación del escritor por la época dorada del cine americano. Pero lo realmente significativo de este pasaje es su función dentro de la narración: nos indica la mentalidad de un adolescente viendo la realidad del cine como la verdadera.

<sup>9</sup> Obviamente también podríamos citar los ejemplos literarios del Quijote o Tristram Shandy. No es una coincidencia la parodia que hace el autor de estos dos personajes. Aparte

siempre al fracaso, por su propia obsesión de ser héroe, de llegar a ser alguien en el mundo que él mismo crea. Martín Romaña, Pedro Balbuena, Felipe Carrillo o Santiago, son héroes frustrados. Intentan hacerlo todo bien, triunfar en su trabajo y conservar a las mujeres que quieren. Siempre fracasan. Además, tropiezan con las situaciones más patéticas. Pero las semejanzas que se presentan entre Chaplin y el antihéroe bryceano entrañan el proceso mismo y no el resultado: Chaplin siempre sobrevive a las situaciones exageradas y la película termina con su imagen, de espaldas al espectador, siguiendo su camino. Los antihéroes como Martín Romaña siempre acaban mal, o mejor dicho, acaban donde comenzaron, en el vacío absoluto.

Los personajes bryceanos suelen ser neuróticos hipocondríacos que gozan de un gran sentido del humor. Santiago (*Los grandes hombres son así*), por ejemplo, destaca por un agudo sentido del humor y un miedo enfermizo a las arañas. Este personaje realmente parece extraído de una película de Woody Allen pero residente en París en vez de Nueva York. Está envuelto en sus libros y sus discos en un apartamento que es su mundo. Martín Romaña también parece creado por este director: es inseguro, hipocondríaco y nervioso. Sufre una enfermedad tras otra. A raíz de un serio y descuidado problema de hemorroides, entra en una crisis nerviosa y comienza un largo tratamiento con los psiquiatras quienes continúan acompañándole en el cuaderno rojo (*El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*). Pero, además, en *El hombre que hablaba...* advertimos que muchas escenas tienen lugar en el piso parisino de Martín. El espacio único donde muchos entran y salen, las conversaciones que constituyen la acción, la ironía y la sensibilidad del antihéroe... son todos aspectos que recuerdan las películas de Woody Allen.

También los sucesos gozan de una dinámica eminentemente visual. En *Debbie Lágrimas*, *Madame Solomon* y *la ingratitud del alemán*, hay una

---

de la indudable referencia en lo que respecta al humor (completamente cervantino que delcita en la risa sobre uno mismo en contraste con el quevedesco donde la risa se provoca en virtud de la burla sobre la acción o situación del otro), es preciso señalar la influencia que suponen estos personajes en la forma de escribir del autor. En *La vida exagerada de Martín Romaña*, el autor simplemente se limita a escribir. Las situaciones son la mejor excusa para seguir escribiendo y contemplando la condición humana con una constante sonrisa, esto es, el humor que genera la capacidad de comprender y aceptar el mundo como es y no como debería ser. Formalmente, debemos recordar aquí el título de uno de los capítulos de la novela: «La segunda salida de Martín Romaña, su exageración y sus tristezas». Es un guiño al lector, indicándole que realmente no va a suceder nada en concreto pero sí todo, en el mundo extravagantemente absurdo del personaje.

escena en la que Guillermo Ojeda revive la sensación que le impactó al ver a su profesora de alemán:

... Yo llegando al instituto y Madame llegando para mi felicidad, como si sólo para mí encontrara siempre el mismo sitio para estacionar el Morgan, justito a tiempo para que yo, que venía avanzando por Iena, la viera como en el cine, pantalla panorámica y technicolor se llamaban esas cosas a mediados del siglo pasado...<sup>10</sup>.

La técnica es fílmica (*y ahora está bajando sin el menor esfuerzo... le sonría a mi puntualidad*); el hecho de que el narrador lo reconozca explícitamente implica la tendencia del autor hacia el empleo de la dinámica de la imagen.

En más de una ocasión, el narrador señala la creación de una imagen en movimiento. Cuando se describe la belleza de Julie (*Tantas veces Pedro*), es el ojo del artista quien busca el mejor ángulo de percepción lo que destaca:

Se podría haber filmado la belleza alegre y nerviosa de una inglesita apasionada por Italia, acudiendo a una cita escondida en Italia, apasionándose en Italia. Colocar la cámara en un lugar estratégico para que Julie no se diera cuenta y continuara bajando los senderos floridos por los que venía cortando camino para llegar rápido muy rápido al Convento de San Pedro, bajaba feliz, silbando viejas canciones italianas...<sup>11</sup>.

Es una parodia de tantas escenas ya filmadas. La referencia es importante porque ya tenemos una memoria visual de este tipo de escenas y podemos entender el ambiente que el narrador busca captar. Se advierte, además, la tendencia a una toma en *travelling*: una vez colocada la cámara, *en un lugar estratégico*, la frase sigue lentamente, con comas significativas que resaltan la lentitud y la extensión de la frase.

### La presencia semiótica

El cine realiza una función semiótica en la narrativa bryceana. El autor depende de las películas, los actores y determinadas escenas para trasladarnos al escenario y a la situación que desee, apelando a nuestra formación cinema-

<sup>10</sup> Bryce Echenique. *Guía triste de París*. Madrid. Alfaguara. 1999, pág. 178.

<sup>11</sup> Bryce Echenique. *Tantas veces Pedro*. Barcelona. Plaza & Janés. 1993, págs. 202-203.

tográfica. En *La vida exagerada...* la soledad, uno de los ejes temáticos decisivos en la narrativa bryceana, se expresa en términos filmicos: Martín Romaña está en una fiesta de año nuevo. Su amigo le pide contar la historia de la tragedia del estadio Nacional de Lima. Martín describe la situación:

... y los invitados empezaron a rodearme y a mirarme, a mirarme más y a rodearme más mientras yo iba comprendiendo a fondo la cinematográfica soledad de King Kong<sup>12</sup>.

Este ejemplo cristaliza la tendencia a recurrir reiteradamente al cine para dar a entender una situación, tanto a nivel de espacio narrativo como a nivel psicológico y emotivo del narrador dramatizado. Como narrador, aprovecha el hecho de que el lector esté familiarizado con este personaje para suscitar directamente una precisa emoción en el lector. El espacio narrativo en que nos sitúa Martín Romaña con esta frase pone en evidencia la función metafórica de la imagen cinematográfica.

Una de las películas favoritas del autor y que reaparece con frecuencia en su narrativa es *De aquí a la eternidad*. En *La amigdalitis de Tarzán* tiene particular interés por cuanto forma parte de la acción. Juan Manuel Carpio vuelve una y otra vez a esta película a fin de exagerar sus angustias mediante la parodia. Tras una primera mención que simplemente exalta la expectativa de Carpio mientras está en el aeropuerto esperando la llegada de Fernanda María<sup>13</sup>, comienza la parodia entre la escena vivida por los personajes de la película y los de esta novela:

... no bien vi aparecer a mi flaca pelirroja... la convertí en la pelirroja Deborah Kerr del beso más largo de la historia del cine y el borde del mar, en *De aquí a la eternidad*, y empecé a besarla eternamente al borde del mar en *Cala Galdana*, y la besé y la besé tal como la besé también los días y sus noches siguientes, o sea hasta convertirme yo en el Burt Lancaster de aquella película que marcó mi adolescencia...<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Bryce Echenique. *La vida exagerada de Martín Romaña*. Barcelona. Plaza & Janés. 1995, pág. 50.

<sup>13</sup> «... se me hacían eternos los días que faltaban para volver a abrazar a Mía, así como después fueron eternas las horas y sucesivamente fueron eternos los minutos y los segundos, y eterno el aterrizaje del avión, y la recogida de equipajes, más la aduana, eternas ambas porque finalmente llegaban en un vuelo internacional, y así, tras haber vivido una suerte de *De aquí a la eternidad...*»; Bryce Echenique. *La amigdalitis de Tarzán*. Alfaguara. 1999, pág. 264.

<sup>14</sup> *Ibid.*, págs. 264-265.

La técnica es bastante parecida a la empleada por el narrador de *No me esperen en abril*, cuando Manongo se ve a sí mismo como el James Mason heroico y sufrido de *Historia de tres amores*. Carpio busca transmitirnos la emoción tras la imagen que está creando<sup>15</sup>. El romanticismo del momento, la emoción vivida en el encuentro y el amor eterno de Carpio y Fernanda María queda plasmado audiovisualmente con esa simple referencia a una de las escenas más famosas del cine universal. Esta parodia sigue reapareciendo frecuentemente en las páginas que siguen. Carpio va ampliando la red de paralelismos, alternando su parecido a Burt Lancaster en *De aquí a la eternidad* con otro personaje que el mismo actor interpreta en otra película, a saber, *El Gatopardo*. Ante la frialdad de Fernanda María, Carpio decide ser agresivo:

Y así hasta que una mañana, ya no sólo me harté de despertar tan andiado como siempre, sino que, cual Burt Lancaster en película de serie negra, se me salió el indio, como decimos en el Perú, y: —¡Carajo! —le grité—. ¡Flaca de mierda! No me he gastado un platal en alquilar este departamento para que te me pongas a extrañar al alcohólico de Enrique!<sup>16</sup>.

En su recreación de los hechos que siguen, y como era de esperar, el narrador en primera persona vuelve a referirse a una película a fin de escenificar lo sucedido. Pero la realidad de las películas se ve modificada para ajustarse a la historia de Carpio y Fernanda María. Carpio no ve ningún inconveniente en cambiar los papeles de los actores, alternar escenas de una y otra película y elaborar mil parodias más para conseguir una versión audiovisual de lo sucedido entre él y Fernanda María:

El resto, cualquiera se lo puede imaginar. *De aquí a la eternidad* se convirtió *ipso facto* en la versión invertida de *Gilda*, o sea Mía en Glenn Ford y yo en Rita Hayworth, y la bofetada de la película me sonó tan fuerte en la mejilla que, en la cama camarote de su dormitorio, despertaron, sobresaltados y nerviosos, Mariana y Rodrigo...<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Incluso antes de esa referencia a la película, Carpio revive el momento del encuentro, diciendo que *no bien la vi mirar buscándome ansiosa, verme y sonreirme...* Esa insistencia en la mirada es trascendental en la narración que siempre da prioridad a lo visto.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 269.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 268.

Esta parodia, realmente inventada<sup>18</sup> puesto que el narrador no se limita a parodiar la situación filmica sino modificarla según conviene el contexto, realiza una función transitiva trascendental. Juan Manuel Carpio, como narrador, depende del conocimiento del lector de estas películas y estos actores para transmitir una imagen sin realmente describir ninguna situación emotiva. En ningún momento, el narrador habla de la tristeza que él siente, de la siguiente furia que no consigue frenar, ni de la pasividad o indiferencia temporal de Fernanda María. Todo se muestra en la yuxtaposición de dos imágenes: la de Fernanda y Carpio, por un lado y la de Deborah Kerr y Burt Lancaster o Glenn Ford y Rita Hayworth, por otro. Como casi todos los antihéroes de Bryce, Juan Manuel Carpio está familiarizado con las películas de Hollywood, entiende el código cinematográfico y tiene un profundo interés por el impacto de la imagen<sup>19</sup>. Por otra parte, es obvia también la necesidad que tie-

<sup>18</sup> Estas parodias inventadas parecen ser parte de una tendencia narrativa del autor. En más de una ocasión, el antihéroe, ante las limitaciones de su propia vida, se verá obligado a crear un paralclismo entre ésta y la de uno de sus modelos favoritos e idealizados de la pantalla grande. Recordemos, por ejemplo, la película que Martín Romaña inventa y que él mismo protagoniza: Martín informa a Octavia del viejo *western*: «Martín Romaña in *Apachelandia*» en el que Burt Lancaster mataba hasta al director de la película» (*El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Barcelona. Plaza & Janés. 1995, pág. 84).

En *La amigdalitis de Tarzán*, Juan Manuel Carpio crea una elaborada red de metáforas con la que busca re-presentar la angustia y miedo de Fernanda María (Tarzán) ante las adversidades (Rambo) a las que debe enfrentarse. La parodia que acaba inventando transmite en imagen el sufrimiento y la lucha de Fernanda María para crear a sus hijos:

«Ahora Tarzán como que empezara a madurar, de una vez por todas, para cuidar a sus criaturas entre el follaje y la vorágine y entre sus habitantes devoradores, cual hiena, o venenosos, cual tarántula. Y ahora Tarzán como que hubiera tomado conciencia de mil horribles y perversas acechanzas Rambo, y, al comprobar que su grito en la selva no contiene aún la suficiente energía...», *Ibíd.*, pág. 148.

<sup>19</sup> La importancia que se atribuye a la imagen está presente en toda la narrativa bryceana. Aquí señalamos su presencia mediante la infiltración directa de la cultura cinematográfica. En ese sentido, recordamos aquí el comentario de Pedro (*Tantas veces Pedro*) en un diálogo con Virginia: muy al estilo de Woody Allen, comenta a Virginia su sensación ante la mirada de otro personaje secundario en la novela: «... y todo por culpa de un francesito que no cesaba de mirarme. Se parecía un poco al *ragazzino* que hizo mierda a Dirk Bogarde en *Muerte en Venecia* y yo empecé a poncrme de lo más psicossomático con todo ese mar adelante» (pág. 76). Pedro vive inventando historias, su memoria y su imaginación se ponen de acuerdo para elaborar las historias más extravagantemente divertidas y tristes a la vez. Por lo tanto, no es de extrañar verle aludir frecuentemente a escenas filmicas o a algún actor o actriz. Cuando llega al *Café Ferrara*, dónde le esperaba Julie, Pedro la contempla bebiendo su té y de golpe, adop-

ne el personaje de buscar un modelo<sup>20</sup> (Burt Lancaster) y el dramatismo y la dinámica de sus aventuras amorosas como la alternativa ideal a su propia historia de amor frustrada.

En lo que refiere al narrador y el punto de enfoque, se advierte la tendencia a un narrador que gusta disimular su presencia. Casi todos los hechos, la información que tenemos de los personajes, sus acciones, vienen narrados desde el punto de vista de algún o algunos personajes. En el caso de que el narrador intervenga, notamos su afán de registrar los datos como un testigo más. De hecho, más que un testigo presente parece una cámara ya que, en muchos casos, ni siquiera omite un juicio u opinión sobre los hechos, cosa que un testigo sí haría. El paso de una situación a otra se lleva a cabo por la acción misma. Una técnica propiamente fílmica es la del encadenado fundido: el narrador escoge un personaje en especial y le acompaña desde una escena a otra. En medio, quedan los planos rápidos que muestran la acción de este personaje. Este tipo de montaje se realiza en *No me esperen en abril* para trasladarnos, en imagen, de un tiempo-espacio a otro, mediante el personaje que se convierte en enlace: todos los muchachos están reunidos en la esquina de siempre, debaten un problema adolescentemente grave. El diálogo y la escena llegan a su fin y nos quedamos con la imagen de Jorge Tyrone Valdeavellano:

Tyrone, en cambio, había permanecido en afirmativo pero total silencio. Y es que el hombre, para poder matar y ser Tyrone Power y dejar de ser Jorge Valdeavellano, se entrenaba desde horas antes. Mudo se duchaba, mudo se secaba, mudo se talqueaba, mudo se vestía, mudo se peinaba... y mudo, totalmente mudo, con los ojazos

---

ta —momentánea y humorísticamente— el papel de Drácula: «Ahí estaba, linda como una flor and drinking her cup of tea. La última taza, pensó Drácula, saludándola...»; *Tantas veces Pedro*, *op. cit.*, pág. 201.

<sup>20</sup> Las asociaciones personaje-actor son infinitas en la narrativa de Bryce. Aquí, Carpio aspira a ser como Burt Lancaster en su agresividad ante una situación dada. En *No me esperen en abril*, Manongo Sterne se compara a sí mismo con el James Mason solitario que sabe sufrir su amor heroicamente. En *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, Martín Romaña es Tyrone Power: «Pasaban una vieja película, *Al filo de la navaja*, y yo era Tyrone Power, sin modestia aparte alguna, ya que Tyrone Power también iba en Vespa alquilada por el mundo de la película, por decirlo de alguna manera, mientras que la platea estaba repleta de yates venezolanos que ni Tyrone Power ni yo hubiésemos soñado siquiera con alquilar a medias, un cuarto de hora», *op. cit.*, pág. 266.

negros y las cejotas, parado en el silencio de un rincón escogido en el jardín de la fistacha...<sup>21</sup>.

Estas imágenes del personaje, en fundido encadenado, son a medida de enlace. Llenan el espacio entre el diálogo de los muchachos y el diálogo de los mismos en la fiesta. La escena se cierra con ese primer plano de Tyrone, atento a lo que dicen pero con una mirada totalmente serena hacia todo y todos. Es la actitud del adolescente popular que sabe cómo actuar con calma ante toda adversidad, que gusta a las chicas precisamente por esa mirada confiada. La cara de Tyrone sigue ocupando un primer plano mientras le vemos prepararse para la fiesta (*se duchaba... se secaba... se talqueaba... se vestía... se peinaba*). De ahí, le vemos, todavía en primer plano (*con los ojazos negros y las cejotas*), en la fiesta (*parado en silencio*). De este modo, acompañando a Tyrone, nos trasladamos de aquella esquina en la cual los muchachos hablan de la fiesta al escenario de la fiesta misma. El narrador enlaza las dos escenas mediante la acción del personaje.

Al comienzo de *Un mundo para Julius*, leemos un pasaje que reproduce, en imágenes, parte de la vida diaria del niño:

Y ahí en el baño empezó a despedirse de él su madre, dos años después de la muerte de su padre. Lo encontraba siempre de espaldas, parado frente a la tina, desnudo con el pipí al aire pero ella no se lo podría ver [...]. Y a eso de las seis 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<sup>22</sup>.

El registro de los detalles más mínimos de cada movimiento es la clave de toda la narración. Las frases demuestran ese culto a la imagen que domina la totalidad del texto.

En *La madre, el hijo y el pintor*<sup>23</sup>, son los personajes los que llevan a cabo absolutamente toda la narración: los gestos de la madre (*Hacia una serie de muecas preciosísimas frente al espejo. Luego, se acomodaba el traje tirándolo hacia abajo, y se llevaba ambas manos a la cintura, apretándosela como si tratara de reducirla*), las miradas del hijo (*Manolo la veía en el espejo...*

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 98.

<sup>22</sup> *Un mundo para Julius*. Madrid. Cátedra. Ed. de Julio Ortega. 1993, pág. 79.

<sup>23</sup> Bryce Echenique. *Cuentos completos*. Madrid. Alianza. 1992, págs. 120-125.

*Nuevamente la miraba, mientras se pintaba los labios... Se sentó nuevamente a mirarla*), la conversación visual entre madre e hijo (*los ojos de su madre le sorprendían en el espejo: bajaba la mirada*), esto es, todo el peso de la narración cae en la acción, en lo que hacen o dejan de hacer los personajes. Este juego filmico de los espejos reaparece, con más detalle, en *No me esperen en abril*: Manongo está en el despacho de don Lorenzo. Padre e hijo mantienen una conversación sobre el futuro laboral de Manongo. Mientras don Lorenzo prepara dos vasos de whisky, Manongo le observa detenidamente en los espejos del mueble-bar:

No sabía que su padre era hombre de esos detalles y, verlo reflejado en los espejos, descomponiéndose y recomponiéndose a trozos mientras se movía y sacaba un maravilloso frasco de cristal... fue toda una revelación para él, algo que lo hizo sentir que tendría que empezar a armar, pieza por pieza, el rompecabezas desarmado en que de golpe se había convertido ese hombre que, a lo mejor como él, ahora, era uno por dentro y otro por fuera y cuya sonrisa, en todo caso, era realmente toda una novedad...<sup>24</sup>.

El narrador crea una imagen. Si acaso hay una retórica, sería la de un juego de imágenes en los espejos. Pero, además, la idea misma de una imagen «descomponiéndose y recomponiéndose a trozos» mediante el movimiento de la persona ahí reflejada «mientras se movía y sacaba un maravilloso frasco de cristal» denuncia ya la adaptación de una imagen en movimiento plenamente dentro de la narración cinematográfica. Manongo sonríe mientras observa el reflejo de su padre (que está de espaldas a él) en los espejos de un mueble-bar que el padre abre para servirle una copa a su hijo. Hay un cambio radical en el comportamiento de don Lorenzo (ya no actúa como padre) y el narrador busca la forma de integrar la reacción de Manongo, ante ese cambio, pero siempre plasmándola en imagen. Por consiguiente, se abre el mueble-bar, es uno forrado por dentro en espejos y ahora Manongo puede observar a su padre tranquilamente y nosotros captar en detalle esa observación del personaje. Con un juego de imágenes reflejadas imperfectamente, en «trozos» en los espejos, el narrador consigue plasmar los pensamientos de Manongo que compara a su padre con un rompecabezas que tendrá que ir armando *pieza por pieza (recomponiéndose a trozos)*. En realidad, el pasaje no es novedoso

<sup>24</sup> *No me esperen en abril, op. cit.*, pág. 497.

pero es interesante porque demuestra, sin lugar a dudas, la tendencia del narrador a recurrir a la imagen cinematográfica (la ideología tras ella, realmente) para conseguir un efecto determinado en el lector.

Por otra parte, la descripción propiamente literaria no existe. Entran en acción los factores pertenecientes a una narración audiovisual como la música, los efectos de sonido, el decorado (objetos y accesorios que toman parte activa en la narración), la iluminación, etc. Una vez más, tendríamos que señalar la carencia de intervención del narrador. Los diálogos, la acción y la incansable repetición de los mismos gestos son a medida de descripción. Los accesorios constituyen una fiel y acertada descripción de los personajes. Los objetos son más particulares; realizan una función más personalizada, reflejando el estado anímico del personaje y representando el lado emocional de las experiencias en que se ve envuelto. Recordemos, por ejemplo, las gafas negras de Manongo, el perro de bronce de Pedro Balbuena o el Sillón Voltaire de Martín Romaña. Son todos objetos simbólicos que remiten a determinadas experiencias vividas por los antihéroes. Por otra parte, los efectos de sonido denotan el interés particular del escritor por los sonidos que establecen una referencia esencial, dotando al suceso narrado de verosimilitud y energía. Recordemos la escena del desayuno de Susan (*Un mundo para Julius*):

No bien arrancaban los soniditos del desayuno, el de la mermelada untada, el de la cucharilla removiendo el azúcar, el golpecito de la tacita contra el platito, el bocado de tostada crocante, no bien sonaban todos esos detalles, una atmósfera tierna se apoderaba de la habitación, como si los primeros ruidos de la mañana hubieran despertado en ellos infinitas posibilidades de cariño<sup>25</sup>.

Lo primero que salta a la vista es la dinámica de la imagen. Las palabras crean una imagen animada que representa el más mínimo movimiento captado por los espectadores: Julius y Vilma en este caso. Parados en un rincón del dormitorio, observan cómo entra el mayordomo con la bandeja (*la tacita con el café negro hirviendo... el vaso de cristal con el jugo de naranjas... el azucarero y la cucharita de plata... la cafetera también de plata... las tostadas... la mantequilla holandesa y la mermelada inglesa*). El narrador parece tener todo el tiempo del mundo y disfruta poniendo en imagen esa sensación

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, pág. 85.

de alegría y cariño y orgullo de Julius viendo, casi glorificando, a su madre haciendo algo de lo más cotidiano: tomar el desayuno. Sigue pues una prodigiosa, por humorística, imagen de Susan comiendo. Reconoce el poder hipnótico que tiene sobre los demás y toma su desayuno pausadamente, *observada, admirada, adorada... parecía saber todo lo que podía desencadenar con sus soniditos...* Y efectivamente, no es la acción en sí, sino el sonido que ello produce lo que da dinámica a la imagen: *los soniditos del desayuno, el de la mermelada untada... la cucharilla removiendo el azúcar... el golpecito de la tacita contra el platito... el bocado de tostada crocante...*, etc. De este modo se configura una completa imagen audiovisual donde vemos y oímos a Susan desayunar.

Pero de lo que no cabe duda es de la tendencia de Bryce Echenique de crear auténticas bandas sonoras para sus novelas e incluso para algunos de sus cuentos (sobre todo en la última recopilación, *Guía triste de París*). La música realiza las mismas funciones que apreciamos en una película: crea un ambiente, simboliza una situación o una época pasada o anticipa un suceso. Otra función simbólica de la música consiste en completar la imagen, acústicamente. De este modo, vemos cómo la música (una canción determinada, una melodía) toma parte en la configuración y caracterización del personaje. Es el caso de las canciones que aparecen al comienzo de *No me esperen en abril: Pretend, Unforgettable* y otras más son las canciones que marcan ese verano del 1953. A medida que va avanzando la historia, se advierte que esta música va cobrando sentido simbólico referente a una época ya perdida, a una juventud acabada, al amor muerto. Por último, cuando se nos informa de la muerte de Manongo, vemos una escena en que Tyrone habla a Marta, su esposa, sobre Manongo y le sugiere oír «música de ésa» que ya supone un simbolismo referente exclusivamente al protagonista<sup>26</sup>.

Otro factor necesariamente visual pero que Bryce logra emplear a fondo es la iluminación. En *Un sapo en el desierto*, cuatro profesores se sientan diariamente alrededor de una mesa, en *The Tavern*, alias *La cucaracha*, un bar en Austin, Texas. Todas las noches, estos cuatro amigos se reúnen en ese mismo bar para tomar cervezas y escuchar a Mañuco contar sus aventuras de

---

<sup>26</sup> «Minutos después, Tyrone invitaba a su esposa al santuario y le proponía tomarse unos traguitos, con música de Manongo...

—O sea de *Pretend a Pretend*— le sonrió Marta.

—Más o menos —comentó Tyrone, mientras le preparaba un vodka con jugo de naranja. Llevaban horas escuchando *música de ésa*, como le llamaba Manongo...», *Ibid.*, pág. 600.

adolescente con Don Pancho. El toque final lo pone una gigantesca cucaracha publicitaria:

En fin, era un lugar como cualquier otro de Austin, la pequeña capital del estado de Texas, pero tenía al lado la enorme cucaracha esa verde, giratoria y siempre demasiado iluminada por las noches. Además, la cucaracha verde como que despedía fuego por sus ojos saltones, llenos de una intensísima luz asquerosamente amarilla...<sup>27</sup>.

La clave de la imagen está en esas intensas luces verdes y *asquerosamente amarilla* de la cucaracha. Este detalle de la cucaracha es necesario por varias razones. En primer lugar, estamos en el desierto de Texas (*en Austin sobaban los bichos y entre éstos reinaban las cucarachas*), es una noche calurosa, los amigos tienen toda la noche por delante. Es una situación óptima para los recuerdos. La imagen de los cuatro, con una luz verde como fondo, que en instantes se veía interrumpida por la intensidad de una luz amarilla (la cucaracha gira y de vez en cuando se ven sus ojos amarillos) es soberbia para captar la esencia del espacio. Por otra parte, la iluminación en este cuento también hace referencia, ahora directa, a la historia de amistad de Mañuco y Don Pancho. Las luces verdes y amarillas de la cucaracha son las constantes que vinculan este desierto de Austin con otro muy parecido, el de Cerro de Pasco, espacio donde transcurren los hechos de la historia que cuenta Mañuco: *El paisaje de Texas, como tantos años antes el de Cerro de Pasco...* La semejanza entre los dos espacios es favorable para la proyección de la memoria visual. Por último, el giro continuo de la cucaracha y la alternancia de luces verdes y amarillas también contribuye a esa sensación de detención en el tiempo. La cucaracha en sí es una imagen que pone en evidencia, ya para siempre, ese desierto estático y tan propicio para recordar historias de un pasado lejano. La cucaracha gira continuamente y no sucede absolutamente nada. Estamos atrapados en ese tiempo y espacio infinito del desierto, hecho que nos obliga a centrarnos en esos cuatro personajes reunidos ahí. No existe la acción y por tanto nos dedicamos a oír la historia de Mañuco. En síntesis, aparte de plasmar en imagen la esencia de Austin, esta luz contribuye simbólicamente a la tristeza y a la nostalgia vivida solidariamente entre los cuatro hombres:

---

<sup>27</sup> Bryce Echenique. *Dos señoras conversan*. Barcelona. Plaza & Janés. 1990, págs. 89-90.

Yo creo que deben ser ya unos veinticinco años —decía, y se quedaba contemplando el humo, ahí en el rincón de La Cucaracha, y la mirada se le iluminaba cada vez que el horrible insecto verde y giratorio daba otra vuelta y sus ojazos saltones de luz amarilla regresaban hasta la ventana que había en ese rincón de la taberna. [...] se regodeaba tratando de recordar con precisión un montón de datos, fechas, lugares y hasta hechos que había ido olvidando a lo largo de unos veinticinco años y que, de pronto ahora, al encontrarse en Texas, volvían a asaltar su memoria y lo emocionaban hasta las lágrimas<sup>28</sup>.

Según Mañuco va progresando con su historia, percibimos la cada vez más pronunciada presencia de la cucaracha. La iluminación ya comienza a tomar parte explícita en la acción:

Que en todo caso no cierren este rincón lleno de humo y de la luz giratoria del monstruo que pasa y pasa como quien le echa insecticida a la única sucia mentira que le conté a don Pancho en mi vida...<sup>29</sup>.

La luz se convierte en «insecticida» o lo que es lo mismo, el purgatorio donde habrá que reconocer las mentiras y falsedades vividas, y purificarlas.

Por último, el aspecto del actor, que constituye otro elemento importante en una narración audiovisual, también toma parte en la descripción. Su aportación se basa en su físico, su voz y sus gestos. Está presente en la narrativa bryceana en tanto que Bryce da vida a sus personajes insistiendo en sus gestos y en pequeños detalles del físico (manos largas temblorosas, manos grandes y seguras, manos pegadas al cuerpo, dedos gordísimos, melnas largas, mechones rubios, etc.). Esta expresión corporal nos hace *ver* lo que leemos, introduciendo la noción de actividad que señalaba Aristóteles como fundamental en la configuración de la metáfora.

Evidentemente, cada forma artística se elabora basándose principalmente en su propia técnica y los que son más en línea con su forma. En el caso de Bryce Echenique en concreto, es indudable su empleo de las técnicas propiamente literarias. Es conciente de su tarea creativa, analiza su técnica y debate con el lector los modos en que ha querido aproximarse a su tema (*La vida*

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 91.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 107.

*exagerada de Martín Romaña*) o algo tan básico o tan trivial como poner el título a su novela (*La vida exagerada de Martín Romaña* o *Reo de nocturnidad*, por ejemplo). Repetidamente, encontramos diálogos o monólogos del narrador-personaje en que se debatía cuestiones que aludían directamente al trabajo del escritor.

Si he insistido en la presencia de modelos filmicos y técnicas de este lenguaje audiovisual, era para resaltar las tareas de decodificación e interpretación, tareas mucho más laboriosas y creativas que el hecho en sí de tomar prestado un modelo de narración.

Para concluir, quisiera insistir en que el estudio del plano de transmisión, esto es, de los momentos en que se advierte el uso de procedimientos propiamente filmicos como los distintos tipos de montaje, los movimientos de cámara (panorámicas, *travelling*, etc.), los fundidos encadenados, los efectos de sonido, etc., en una narración verbal, es importante pese a que, hasta hoy en día, se sigue mirando con indiferencia, por no decir desconfianza, a este tipo de estudio analítico. Una primera objeción plantea la imposibilidad de traspasar una técnica que trabaje con la imagen, como el montaje, por ejemplo, a una narración verbal. Se señala el aspecto metafórico del estudio:

Al aplicar esta terminología a la literatura no sólo se habla metafóricamente, sino que se evita profundizar en el fenómeno de la transcodificación, pues lo que se «traduce» de un sistema a otro no es, desde luego, un procedimiento técnico, sino el tipo de significaciones que su *empleo* puede generar en el film<sup>30</sup>.

Si admitimos que el análisis de las técnicas y los modelos estructurales cinematográficos, ubicados en una narración escrita, es metafórico, no creemos que un estudio de esta índole sea en vano ni mucho menos evite profundizar en la tarea interpretativa. Al contrario, sería el primer paso hacia dicha tarea. Me inclino a seguir la teoría pareysoniana de la formatividad que consiste en el estudio de la forma en su proceso de formación como mejor forma de ubicar el momento creativo y, por consiguiente, la estética de la obra artística<sup>31</sup>. Partiendo de esta teoría, comprobamos que el intento de ana-

---

<sup>30</sup> Carmen Peña-Ardid. *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra. 1996, pág. 102.

<sup>31</sup> La determinación de los elementos que configuran la obra partiendo de su descomposición y recomposición según lo que creemos son los pasos del artista que la ha creado. *Vid.* Luigi Pareyson. *Conversaciones de estética*. Trad. de Zósimo González. Madrid. Visor. 1987.

lizar las técnicas cinematográficas ubicadas en una narración verbal tiene el mérito de permitirnos *conocer* las modificaciones que experimentan los elementos narrativos con la infiltración de los modelos filmicos. Indudablemente, esto aportaría al estudio de la interpretación no ya del *procedimiento técnico* en sí sino del *tipo de significaciones que su empleo pueda generar* en el film y el texto.

La nueva estética reside en las interrelaciones entre las artes. Desde que la Vanguardia nos introdujo en el audaz e innovador mundo de las interpretaciones, la búsqueda de nuevas fórmulas que abordan las infinitas posibilidades de interpretación siempre será un campo de investigación meritorio por cuanto estimula la creación.