

timientos personales se condicionan mutuamente con el recorrido objetivo de la historia. El relato oral de Jacques Austerlitz ante el sorprendido narrador-autor ejemplifica la esencia literaria del escritor que está detrás de ese desdoblamiento: «Desde el principio me asombró cómo elaboraba Austerlitz sus ideas mientras hablaba; cómo, por decirlo así, partiendo de la distracción, podía desarrollar las frases más equilibradas, y cómo, para él, la transmisión narrativa de sus conocimientos especializados era una aproximación gradual a una especie de metafísica de la historia en la que lo recordado cobraba vida de nuevo».

Concibiendo el viaje como estrategia narrativa de la experiencia histórica esencial en nuestra relación con el pasado, Sebald se mueve por una «poética de la frontera» de la que resurgirá sucesivamente como apátrida, compilador de lo descatalogado y recolector de minucias sorprendentes. El hilo conductor que recorre tal diversidad de aspectos surge de una predisposición reflexiva que elabora racionalmente hasta el último detalle. Ahí coincide con Magris, ambos con una mirada tan irónica como benevolente. Esa conciencia «extraterritorial» confluye en la perspectiva moral de extrañamiento, la identidad *extranjera* introducida en la literatura por Camus. Descendientes de esa misma perspectiva moral son el

narrador-autor de Sebald, Handke en *El año que pasé en la bahía de nadie* o Kerstéz en *Sin destino, Kaddish por el hijo muerto o Yo, otro*. Ya en libros anteriores de Sebald, sobre todo en *Los emigrados*, los personajes eran desposeídos, extranjeros de sí mismos para los que el camino importa más que la meta. Ese carácter nómada que propicia una perspectiva distanciada, una extraña habilidad para observar, provocaba en el propio Sebald sentimientos encontrados respecto a su propia identidad: «Mi relación con Alemania es muy ambivalente, se me acepta de inmediato como nativo pero en mi propia recepción de esta aceptación siempre hay un problema, algo que no va».

Precisamente como en los libros de Kerstéz citados más arriba, el personaje Austerlitz hilvana el relato de un exilio, la historia de un europeo que lo pierde todo: patria, familia, idioma y nombre. Vive en Londres pero no es inglés. En los años cuarenta, deportados sus padres a sendos campos de concentración, llega a Gales como niño judío refugiado y crece solitario con un párroco y su mujer. «Me horrorizaba escuchar a alguien, y mucho más hablar yo, y cuando eso siguió así, comprendí poco a poco lo aislado que estaba y había estado siempre, lo mismo entre los galeses que entre los franceses y los ingleses. Nunca pensé en mi verdadero origen, dijo Austerlitz. Tampoco me

había sentido perteneciente a una clase, una profesión o una fe religiosa. Entre artistas e intelectuales me sentía tan mal como en la vida burguesa, y desde hacía mucho tiempo no creía ser ya capaz de entablar una amistad personal». Austerlitz, *alter ego* de Sebald, con sus pesadas botas de excursionista y su mochila («la única cosa fiable en mi vida»), sus pantalones de faena descoloridos y su chaqueta de vestir hecha a medida pero pasada de moda, que nunca ha tenido reloj («ni un reloj de bolsillo ni mucho menos un reloj de pulsera») porque un impulso interior le hace oponerse al poder del tiempo, excluyéndole de la actualidad, con la esperanza de que el tiempo no pase, no haya pasado, «de forma que pudiera correr tras él, de que todo fuera como antes, o mejor dicho, de todos los momentos de tiempo coexistieran simultáneamente...», Jacques Austerlitz, inicia una difícil ascensión a través de la memoria para salir de las inhibiciones hacia sí mismo. Escribió María Zambrano que la memoria tal vez sea la manera de conocimiento más cercano a la vida, la que le traiga la verdad en la forma en que pueda ser consumida por ella: como apropiación temporal. Así es el peregrinaje de Austerlitz en busca de su identidad. Una vez liberado de su vida de falso inglés y aplastado por el sordo sentimiento de no pertenecer a ese Estado ni a ningún otro, la relación

entre espacio y tiempo, tal como se experimenta al viajar, tiene algo de ilusionista e ilusoria: «En mis paseos por la ciudad, miro en alguna parte uno de esos patios tranquilos en los que, desde hace decenios, nada ha cambiado, siento casi físicamente cómo la corriente de tiempo se desacelera en el campo de gravitación de las cosas olvidadas. Todos los momentos de mi vida me parecen entonces reunidos en un solo espacio, como si los acontecimientos futuros existieran ya y sólo aguardaran a que nos presentemos de una vez en ellos».

**Jaime Priede**

## Marsé por Erice

Como Erice explica en las páginas prologales del libro\*, un feliz maridaje de vivencias personales (como espectador y como lector) le hizo interesarse por la adaptación de la obra de Marsé. En primer lugar, nos narra una experiencia infantil que cobrará todo su sentido tras leer el guión: la fascinación que le pro-

\* Víctor Erice, *La promesa de Shanghai*, Areté, Barcelona, 2001, 398 pp.

dujo, como si de un chaval de las novelas de Marsé se tratara, el contemplar *El embrujo de Shanghai* de Josef Von Sternberg (*The Shanghai Gesture*, 1941), película que quedó, son sus palabras, «unida para siempre a mi experiencia de espectador infantil» (p. 13). Epifanía que sólo se da en la infancia, que, cuando nos convertimos en adultos, se puede dar, pero de otra manera. Erice lo escribe en tercera persona con bellas palabras: «Ellos [él y un amigo] viven aún en ese instante privilegiado donde las cosas suceden por vez primera, turbación original de los sentidos a través de la cual cierta belleza del mundo se les revela» (p. 11). La otra experiencia, claro está, fue la lectura en el año 1993, antes de ser publicada, de la espléndida novela de Marsé que, como homenaje, tomaba prestado el título del filme de Von Sternberg. En definitiva, relaciones a través del arte que cambian para siempre nuestras vidas.

Erice, él lo ha contado, adoptó más que adaptó *El embrujo de Shanghai*. Ya desde el cambio de título «promesa» («promesa del mundo», p. 14, promesa de felicidad) por 'embujo', el director hizo suyos los temas axiales de la novela marseana para ofrecernos las peripecias de unos personajes ya conocidos pero ciertamente renovados. Erice poda aquí y allá, se desvía y retorna a la narración original, desarrolla pasajes que la novela apunta,

pero nunca desvirtúa el espíritu romántico y el sentido último de la narración de Marsé. Por eso Erice reproduce al pie de la letra las palabras de Marsé al final de su guión: «[...] a pesar de crecer y por mucho que uno mire hacia el futuro, uno crece siempre hacia el pasado, en busca tal vez del primer alumbramiento». (cito por la edición Lumen, p. 231; las palabras reproducidas en *La promesa*, p. 393).

Estructuralmente, Erice sigue la técnica narrativa que ya empleara Marsé en su novela. Desde un presente imposible de fechar, el narrador adulto (Erice lo actualiza mediante un ajustado empleo de la voz en *off* y la visualización del acto de escritura) cuenta su historia de sueños y de derrota, de verdad y de dolor, de aprendizaje de la decepción, mezclando el humor y la ironía con la tragedia, con la catástrofe; el misterio, la aventura, el cine, con una realidad que es una espesa papilla gris de represión, sufrimiento, ignorancia y hambre. La acción transcurre en el barcelonés barrio de Gracia y el grueso temporal que abarca va de finales del año 1947 a 1952. La principal *traición* narrativa para con el original consiste en la supresión de la parte de la acción novelesca que transcurría en Shanghai. Dicha mutilación, que surgió por imperativos de producción, tiene sus ventajas e inconvenientes. La ventaja esencial de la misma es que el lector del guión puede

imaginar libremente, gracias al pie que le dan unas postales, un *chipao* y un abanico, qué endemoniadas aventuras han llevado al Kim a Shangai. Pero queda por ver si esos mínimos objetos emblemáticos serían catalizador suficiente para la ensoñación en el hipotético filme (en esto jugarían un papel importante la luz y la música del mismo). Con respecto a la novela, esta decisión elimina el personaje del Kim y rebaja el protagonismo de Forcat, narrador de un cuento chino (nunca mejor dicho), sublime mentiroso, homenaje de Marsé al contador de historias que con materiales de segunda fila hace ver lo que cuenta, al narrador auténtico capaz de dotar de vida lo inventado. Ello conlleva, asimismo, que se atenúe la descarnada brutalidad que en la novela tenía el esclarecimiento de la verdad con la entrada en escena del Denis. En el guión, Dani conoce antes que Susana la verdad y calla (en la novela la bofetada de realidad que sufrían era simultánea), lo que resta intensidad dramática a ese momento crucial de la narración. El peso protagónico cae así, además de en Dani y en Susana, en el capitán Blay, más trágico que cómico, entrañable perseguidor de una quimera de libertad, Don Quijote paseándose por Gracia; la chimenea de la fábrica Dolç que vomita un humo malsano es su gigante y Dani su escudero fiel, su Sancho adolescente.

Así, Erice centra su narración en la Barcelona de 1948 mediante la

profusión de personajes secundarios y la profundización de algunas de las relaciones de los principales, lo que convierte su guión en un relato intimista que, partiendo de una estética realista, se eleva de continuo hacia el onirismo. En muchas de las desviaciones efectuadas por Erice, por otra parte, se nota sobremanera que ha querido hacerse eco de otras de las novelas marseanas del ciclo de posguerra y, con ello, además de con algún que otro guiño, rendir un implícito homenaje al novelista barcelonés.

Otro elemento vertebrador del discurso de Erice es el uso del *Leitmotiv*, tanto visual (la imagen del miliciano muerto sobre el que cae la nieve) como textual (mediante algunas palabras recurrentes del capitán Blay, el director introduce reflexiones acerca de la identidad y apuntes metaficcionales: «La exageración es el modo más exacto de decir la verdad», pp. 116, 192 y 229).

Durante la lectura del guión de Erice no decae un momento el interés del lector por lo contado. En esta obra, el director da muestras más que sobradas de su talento creador y, en algunos pasajes (el padre buzo de Forcat, la armónica en el entierro del capitán Blay, el amor a la ficción encarnado por los tebeos baratos y la realidad representada por los curas intolerantes) logra dotar de vida lo narrado estrujando la realidad para que dé poesía sin olvidar nunca del todo la reflexión y la crítica.