



entre

RS presenta

NEY

ON  
URE

na  
N SON

n-Claude  
EGUIN  
(dir.)

上海

GRIMH/LCE-GRIMIA

Jean-Claude SEGUIN (dir.)

# SHANGHAI

Entre  
promesse  
et  
sortilège

LE GRIMH

Le Grimh remercie : Fernando Trueba qui nous a autorisé à publier les photogrammes de son film ; Marc Riboud pour la reproduction de ses clichés ; Isabelle Nathan (Ministère des Affaires Étrangères) ; Alicia Potes (Filmoteca española), Claudette Fillard et Emilienne Rotureau.

ISBN

© Le Grimh, 2004  
Site : <http://nte.univ-lyon2.fr/grimh>  
Mail : [grimla@univ-lyon2.fr](mailto:grimla@univ-lyon2.fr)

Tous droits réservés. Toute représentation ou reproduction même partielle, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans autorisation préalable (loi du 11 mars 1957, alinéa 1 de l'article 40). Cette représentation ou reproduction constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal. La loi du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective d'une part, et, d'autre part, que les analyses et les citations dans un but d'exemple et d'illustrations.

Jorge MARÍ-Juan MARSÉ

**Embrujos, promesas, engaños y desengaños:  
una conversación con Juan Marsé**

*Las novelas de Juan Marsé se ubican en paisajes reales y reconocibles en cuyo interior palpitan otros paisajes, los de la imaginación, la memoria, los deseos y los sueños. Visitados novela tras novela, aquellos espacios, casi siempre urbanos, cotidianos y familiares, revelan nuevos ángulos y nuevos misterios, nuevas y cautivadoras historias. Por esa prominencia de los espacios en la obra de Marsé, y dado el tema central de este libro, parece apropiado comenzar esta conversación echando a rodar la pelota no exactamente al impulso de una pregunta sino de una sola, evocadora palabra:*

— Shanghai...

— Bueno, es una palabra cargada de mitología, para mí al menos, que tiene que ver bastante, por supuesto, con el cine. También con la literatura, porque yo recuerdo una novelita de quiosco, por ejemplo...

—... Shanghai, de la serie FBI...

— Exacto, sí, sí, que estaba escrita por...

—... "Alf Manz", seudónimo de un tal Alfonso Rubio-Manzanares.

— Eso es, y Shanghai estaba en los tebeos también, recuerdo por ejemplo alguna historia de la colección *El hombre enmascarado*. Pero sobre todo el cine, claro. La película de Josef von Sternberg me parecía algo así como un antecedente de *Casablanca*, aunque *Casablanca* no ha recogido totalmente ese exotismo. Quizá yo lo relacionaría más con otra película, del año treinta y ocho me parece, *Argel*, protagonizada por Charles Boyer y Hedy Lamarr. Es decir, esa ciudad donde puede pasar cualquier cosa, donde están además como bloqueados, como encerrados, unos personajes, en cierto, modo malditos. Y luego, todo lo que tenía de exotismo, incluso en el terreno erótico, como la

figura de la china maligna que solía ser tan fascinante, etc. Tiene que ver, si me apuras, hasta con aquella serie que yo veía de chaval, *Los Tambores de Fu Manchú*, donde siempre salía la hija de Fu Manchú, que me gustaba mucho pero era muy mala. Y sobre todo el exotismo de la ciudad, que en la medida en que forma parte de Oriente, como Bagdad por ejemplo, es fascinante, desconocida.

— *Entonces, tu Shanghai se construye sobre todo a partir del cine y de la literatura popular, pero al mismo tiempo, para escribir tu novela El embrujo de Shanghai debiste también documentarte acerca del Shanghai histórico, real, ¿no?*

— Sí, claro, porque necesitaba una ciudad remota y propicia a la aventura, exótica por decirlo así, para la misión a la que es enviado el Kim — misión que va a acabar siendo "un cuento chino", por otra parte — pero al mismo tiempo necesitaba unas raíces que conectaran con el mundo real. Entonces me di cuenta de que existían muchos intereses económicos franceses en Shanghai anteriores a la etapa comunista, anteriores a la llegada de Mao, para entendernos, en el año cuarenta y ocho. Las concesiones extranjeras — inglesas, francesas y holandesas, pero sobre todo francesas — estaban muy arraigadas, lo que me permitió entroncar con la resistencia francesa que juega un papel en la novela. Así, el que ese personaje de la resistencia francesa amigo del Kim tuviese intereses económicos en Shanghai parecía cantado.

— *Encajaba de manera muy lógica y creíble en la historia que estabas contando.*

— Ahí lo tenía fácil para establecer ese trasfondo real que siempre necesito en las historias que cuento. Ahora bien, me hacía falta más información, y eso al principio resultó difícil, hasta que en una librería extranjera de la calle Balmes encontré un libro de un periodista francés que había estado de corresponsal justamente en Shanghai en esa época, desde el cuarenta y dos, me parece, hasta el cuarenta y ocho, hasta la misma entrada de los comunistas en la ciudad. En ese libro había una serie de artículos que hablaban de la vida nocturna del Shanghai en pleno esplendor, con el hotel Cathay, con orquestas maravillosas, una alta sociedad compuesta de extranjeros, y otras cosas fascinantes. Bastantes escenas de mi novela están basadas en ese libro.

— *¿Conocías un libro de Federico García Sanchiz que se titula Shanghai, la ciudad milagrosa? Hay en él una*

*descripción del Shanghai Club, cuyo bar supuestamente tenía la barra más larga del mundo. Víctor Erice dice haber sacado información de ese libro para su guión La promesa de Shanghai.*

— No lo conocía. Lo que Víctor me pasó fue una copia de la traducción española de la obra de teatro en la que está basada la película de Sternberg.<sup>1</sup>

— *Además de El embrujo de Shanghai, Sternberg hizo El expreso de Shanghai.*

— Sí, efectivamente.

— *Y luego está la película de Orson Welles.*

— Sí, *La dama de Shanghai. El expreso de Shanghai*, que has mencionado, transcurre casi toda en el tren; Shanghai es el punto de llegada, no hay nada de Shanghai en la película, pero es que solamente el nombre ya es evocador, ahí está la cuestión, ¿no? Por eso yo lo quería también en el título, y por eso copié el de la versión española de la película porque es un título perfecto.

— *Sí que lo es. Había también en Barcelona un local llamado Shanghai, ¿verdad?*

— Sí, estaba en la Rambla de Cataluña, un poco por debajo de la calle Diputación; hablo de ello en *Si te dicen que caí*. Antes de la guerra civil era un club nocturno, un cabaret donde iban putas y tal; lo sé por mi padre, que había ido varias veces. Durante la guerra se siguió llamando Shanghai, y mi padre iba y se encontraba con milicianos que venían del frente y cosas así. Después de la guerra este local se llamó Bolero, le cambiaron el nombre, vete a saber por qué — cambiaban tantos nombres, a lo mejor les sonó a comunista o algo parecido. Existió hasta hará unos veinte años, el Bolero.

— *Juan, has dicho muchas veces que el punto de partida de tus novelas, la chispa que inicia el proceso de la escritura, suele ser una imagen visual más que un punto intelectual o un núcleo argumental. ¿Fue también así en El embrujo de Shanghai, y en caso afirmativo, cuál fue esa imagen inicial?*

— Pues sí, también empezó con una imagen, aunque no tenía nada que ver con lo que después fue la novela, es

<sup>1</sup> Se trata de *The Shanghai Gesture*, escrita por John Colton en los años veinte y estrenada en España en 1930 bajo el título de *Shanghai*. La película de Sternberg, de 1941, adoptó el mismo título que la obra de Colton, mientras que la versión española, estrenada en 1946, se tituló *El embrujo de Shanghai*, que es el título usado por Marsé para su novela.

decir, no tenía nada que ver con Shanghai. Fue una imagen de la que en principio pensé que podría sacar un cuento, un relato de unos veinte folios que — todavía conservo algún manuscrito— se iba a llamar "El pistolero y la zanja". Era la imagen de un hombre de mi barrio, recién salido de la cárcel, que estaba en el balcón de su casa o parado en el portal, sin decidirse a salir. Hay una imagen parecida...

—... en *Un día volveré*.

— Exacto. Todo proviene de ahí, del mismo sitio. En este caso, quería contar la historia de la que arranca la novela, la llegada de Forcat a la casa, que coincide con unas obras...

—... en *donde los niños piensan que hay un muerto*.

— Exacto, piensan que ahí hay algo, que sacan una calavera, y allí se inicia el fantaseo de los niños. Un día el hombre se decide a salir, enciende un pitillo, está en el portal, yo lo veía con un sombrero, en fin, tenía esa imagen, todo partió de esa imagen. Pero después se me convirtió en novela, se me creció, ahora no recuerdo cómo, pero fue así.

— *Ya que estamos en el terreno de las imágenes, hablemos del cine, de las adaptaciones cinematográficas de tus novelas en general y de El embrujo de Shanghai en particular. Casi todas tus novelas se han adaptado al cine, la mayoría sin demasiada fortuna.*

— De acuerdo.

— *¿Piensas que hay algo en ellas que las haga particularmente atractivas como base para adaptaciones cinematográficas, y en caso afirmativo, qué es ese algo? Y otra pregunta relacionada — quizá otra cara de la misma pregunta —, ¿por qué casi todas esas adaptaciones han resultado fallidas como películas, en tu opinión?*

— Las dos cuestiones tienen muchísimo que ver. Yo creo que, en primer lugar, el hecho de que haya habido ese interés en adaptar mis novelas radica sobre todo, por decirlo de una manera gráfica, en que yo procuro que mis historias le resulten visuales al lector. No quiero con eso dar a entender que me interesan sólo las imágenes, no es eso, pero alguna influencia del cine tiene que haber en lo que escribo porque necesito ver y hacerle ver al lector determinadas escenas, determinados momentos o personajes. Por ejemplo, tengo esa tendencia a describir un personaje, si es alto o bajo, su manera de andar, todo esto tiene que ver sin duda con el mundo del cine. La imagen te entra, es muy explícita. Creo que esa cualidad es la que a los

cineastas les debe hacer tilín de alguna manera, pero ahí caen en una trampa debido a que la mayoría de cineastas que he conocido, salvo Víctor Erice y algún otro caso como Gutiérrez Aragón, son bastante zoquetes, es decir, bastante ignorantes, bastante incultos.

— *¿Puedo escribir esto?*

— Sí, sí, claro. Son bastante incultos, no hay detrás de ellos una tradición literaria sólida. Por ejemplo, para explicarle a Gonzalo Herralde el personaje del Pijoaparte en *Últimas tardes con Teresa* recuerdo que me rompí los cuernos intentando hacerle entender que ese personaje viene de una tradición de la novela del XIX, el joven de provincias que entronca con Julien Sorel, con Rastignac, salvando todas las distancias: el joven del sur sin medios ni fortuna que intenta asentarse en la sociedad y que echa mano de las armas que tiene, que son solamente un cierto atractivo físico y la imaginación, y cierta audacia, claro. Si el cineasta entendiera eso se plantearía la cosa de otra manera, habría dotado al personaje de una cierta arrogancia, de un clasicismo. Al no entender eso, los directores se fían exclusivamente del texto, y ahí donde ven la imagen la quieren retratar tal cual, y se equivocan. Hay una posición como ingenua, un exceso de confianza con respecto al texto literario, el cual es engañoso, es tramposo. Para explicar lo mismo a veces hay que darle la vuelta al calcetín. Hay ejemplos ilustres, ¿no? Lo que hace Buñuel con Galdós, por ejemplo. Claro, Buñuel es mucho Buñuel: su talento personal le permite vampirizar el texto literario en su provecho, y el resultado es una película de Buñuel. Pero si no existe un mundo personal por parte del cineasta, la cosa no funciona. No es el caso de Víctor Erice, la muestra está en su guión [*La promesa de Shanghai*], el guión es Víctor Erice, mejora la novela en muchísimos aspectos, por lo que hace con los personajes, por las situaciones nuevas que crea, incluso por lo que quita.

— *Muchos de los narradores de tus novelas son poco fiables, no porque mientan deliberadamente — que también lo hacen — sino porque casi siempre hablan a través de los filtros tan subjetivos y selectivos de la memoria, el deseo y la imaginación. A menudo, lo que no saben, lo inventan, y cuando hay varias versiones de un suceso suelen quedarse con la que más les gusta y no necesariamente con la más verosímil. Además, con frecuencia hay narradores múltiples que presentan perspectivas distintas e incluso opuestas. Pues*

*bien, todos esos filtros narrativos, esas manipulaciones de la realidad, se eliminan de un plumazo en las adaptaciones, en las cuales todo se presenta como real, objetivo; la narración se empobrece, se vuelve plana, unidimensional...*

— Sí, efectivamente, en una película conseguir esa ambigüedad y sacar provecho de esas contradicciones es muy difícil. Eso es así, sobre todo, en *Si te dicen que caí*, pero no en *Últimas tardes con Teresa*, que es una historia lineal, en la que sí hay fantasías por parte del protagonista pero bueno, son sueños del tipo que aspira a una vida mejor, etc. No es como en el caso de *Si te dicen que caí*, cuya propia materia consiste en eso, en la misma contradicción, y comprendo que la película que hizo Vicente Aranda no tiene nada de eso, es un puro galimatías. Pero yo diría que en las otras novelas, en las que sí juego mucho con esas ambigüedades y contradicciones, lo que frustrará las películas no es eso, sino más bien la incapacidad del cineasta y de los guionistas, el no tener nada que contar salvo lo que dice la novela. Y la novela no es un guión de cine. Por eso, trasladar tal cual determinadas escenas, determinadas situaciones y planteamientos es un error y un peligro.

— ¿Tú has tenido algún papel, aunque sea como asesor, en la elaboración de los guiones de las adaptaciones de tus novelas?

— No, en ninguna. Con Víctor [Ericé] estuvimos como dos o tres semanas, cuando él estuvo en Barcelona, en que me pasaba su trabajo y lo comentábamos juntos. Comentarle solamente, lo cual fue una cosa muy agradable. Hizo, me parece, nueve versiones del guión; yo tengo cuatro o cinco.

— ¿Eran muy distintas de la definitiva?

— No, eran parecidas, lo que hacía era mejorarlas, perfeccionarlas. Después, hacia el final, fue cuando empezó a discutir con el productor, quien le obligó a suprimir media hora, y ese trabajo de eliminar media hora le costó mucho. Lo pasó muy mal, y no quedó nada satisfecho, por otra parte.

— El título escogido por Ericé — *La promesa de Shanghai* — acabó resultando doblemente apropiado, ¿no? En el relato, Shanghai funciona como una promesa por lo que tiene de espacio mítico, exótico, remoto, un espacio de ensoñación y deseo, pero también, para Ericé, Shanghai se quedó en promesa porque nunca pudo realizar la película...

— Sí, sí. El título es muy coherente y muy lógico. Lo que pasó fue que durante mucho tiempo él no aceptó el

proyecto, no se atrevía a cogerlo porque no daba con el enganche entre Shanghai y Barcelona. No encontraba la fórmula narrativa para encajar alternativamente las dos historias. Hasta que comprendió, y así me lo explicó, que lo que había que hacer era eliminar Shanghai y reducirlo a unas sugerencias mediante postales, un abanico, la niña que se pinta, el chino que aparece en aquellas escenas finales, etc. Aquello me pareció una idea espléndida. Él veía que en la novela se pasaba de Barcelona a Shanghai mediante recursos como la lluvia, que en el texto funcionaban muy bien, muy suavemente, pero que en la película chirriaban, le parecían muy bruscos, manieristas. Cuando vio la posibilidad de eliminar Shanghai ya lo tuvo todo; al mismo tiempo se le creció la parte de Barcelona, potenció mucho más la relación del viejo con el niño y todo eso.

— *El personaje del capitán Blay está mucho más desarrollado.*

— Sí, mucho más.

— *¿Te parece que ese desarrollo que le da el guión de Ericé al capitán Blay es consistente con los rasgos del personaje tal como tú lo concebías? ¿Qué le añade, cuál es su contribución?*

— Lo potencia, lo enriquece mucho, lo hace un personaje realmente patético y divertido, tiene más protagonismo, está muy bien. Pero volviendo a lo que te decía, Víctor corría un riesgo con el cuento de Shanghai. Podía hacer un Shanghai de cartón-piedra poniendo, por ejemplo, la parte de Barcelona en blanco y negro y la de Shanghai en color, pero le parecía muy facilón eso, ¿no? Me dijo una vez que lo que le hubiera gustado sería haber logrado confundir de tal manera lo soñado con lo real, la mentira con la verdad, que al final no se supiera cuál era cuál. Pero bueno, yo creo que encontró la mejor opción, que fue la que utilizó.

— *A primera vista, resulta curiosa la opción de eliminar Shanghai, porque esa parte parece precisamente la más cinematográfica, por lo menos la que más en deuda está con las tradiciones del cine negro, de espías y de aventuras, pero tal como lo has explicado se entiende muy bien la decisión de Ericé. Un detalle que no me convenció tanto fue que en el guión, a diferencia de la novela, el personaje Forcat ha estado efectivamente en Shanghai, ha trabajado en el Club Shanghai e incluso habla chino con fluidez. Creo que eso le quita magia a Shanghai, puesto que ya no es ese lugar*

*mítico que sólo existe en la imaginación de Forcat y de los niños sino una ciudad en la que Forcat efectivamente ha vivido; eso la vuelve cotidiana, la acerca un poco al nivel de Barcelona. Y además, el que Forcat hable chino no me encaja con la imagen que yo, como lector, me había formado de él y que era básicamente la de un embustero y un infeliz. Aprender chino requiere muchos años y una dedicación intensiva que no me acaba de resultar creíble en Forcat. Y aparte de eso, sus conocimientos de chino le habrían convertido, en la España de los cuarenta, en alguien relativamente distinguido, con posibilidades profesionales, en vez de un fracasado, ¿no?*

— Sí, lo que pasa es que si lo ves desde el punto de vista del embustero y te fijas en cómo intenta sacar adelante su proyecto — que consiste nada más que en meterse en esa casa y echar unas ciertas raíces...

—... y vivir del cuento (chino)...

—... pues puestos a inventar un cuento, lo hace sobre la base de un lugar en el que estuvo, porque se siente más seguro hablando de algo que ha conocido. Forcat ha sido marinero, camarero de barco, ha viajado. Yo conocí a un fogonero de un barco de carga, de niños habíamos ido al mismo colegio; se llamaba Porta y vivía en mi mismo barrio. Tuve noticia de él muchos años después, cuando ya había empezado el bloqueo de Cuba por parte de los EE.UU., porque un carguero español fue tiroteado y la noticia salió en la prensa. El barco llevaba juguetes para La Habana. Se publicó una breve entrevista con el fogonero y resultó que era aquél chaval que yo había conocido. Conseguí localizarlo y hablar con él. Me contó que había viajado por todo el mundo, conocía todos los puertos, etc. O sea que sí, es un poco exótico lo de Forcat pero tampoco es imposible. A mí me pareció natural que, puestos a hechizar a los niños con un cuento, Forcat les hablara de algo que conocía y sobre lo que tenía material, postalitas y cosas así. Él, de todos modos, sigue siendo un embustero, porque el que no ha estado nunca en Shanghai es el Kim, evidentemente, ¿no?

— Sí, claro. Volviendo a Víctor Erice, resulta curioso comparar La promesa de Shanghai con El sur en cuanto a los problemas que tuvo con cada uno de dichos proyectos. En particular, es interesante que no pudiera acabar El sur a su gusto debido a la imposibilidad, por discrepancias con el productor, de filmar el viaje de la protagonista a Sevilla, el encuentro con su hermanastro y todo eso, mientras que en el

*caso de La promesa de Shanghai fue el propio Erice quien tomó la decisión de eliminar la parte de Shanghai y así y todo no pudo hacer la película. Parece como una maldición que tiene con el tema de los viajes y las ciudades, Sevilla y Shanghai, el sur y el oriente: una maldición geográfica, por así decirlo.*

— Es verdad, no había caído en eso. Pero precisamente cuando encontré la solución de eliminar Shanghai fue cuando se puso de acuerdo con el productor y empezó a trabajar en el guión de La promesa de Shanghai.

— Entonces, ¿qué fue lo que dictó que no se pudiera hacer la película?

— Bueno, él mismo lo comentó en televisión el otro día, en ocasión del pase que hicieron de El sur. No tiene que ver con el caso de La promesa de Shanghai porque ahí lo de Shanghai él ya lo había dejado antes de empezar a rodar. Según explicó, el rodaje de El sur llevaba un mes de retraso, por problemas diversos — sobre todo porque él es muy meticuloso y quisquilloso, eso lo sé. La película estaba producida por Elías Querejeta y Televisión Española, y coincidió que hubo un cambio en TVE, concretamente en ciertas personas que tenían responsabilidad en la producción, lo que hizo que el rodaje se paralizara. A pesar de los intentos de Querejeta por sacar adelante el proyecto, no hubo colaboración por parte de TVE. Así las cosas, le pidieron a Querejeta y a Víctor la película, tal como estaba, para un pase en Cannes. Se proyectó en Cannes, tuvo muy buena acogida, y como resultado empezó a ganar un prestigio que, según Víctor, resultó muy perjudicial, porque todo el mundo empezó a decir que la película estaba muy bien como estaba — una opinión que todavía hoy prevalece entre mucha gente. El éxito de la película perjudicó las negociaciones para el rodaje de la segunda parte, y al final Querejeta decidió dar la producción por terminada. Hay que decir, por cierto, que Víctor no guarda ninguna acritud contra Querejeta, ningún rencor, y declaró en televisión que seguían siendo amigos.

— Personalmente, creo que la película está muy bien como está, precisamente porque Sevilla queda como un lugar mítico, un espacio de deseo e imaginación, evocado pero nunca visitado, una idea similar a la de Shanghai.

— Ya, pero tal como Víctor explicó en televisión, la segunda parte de El sur tenía una gran importancia en relación con la primera, la ilustra y enriquecía mucho. En el caso de La promesa de Shanghai no hubo nada de eso,



porque los problemas empezaron cuando llegó a Barcelona para localizar exteriores con un pequeño equipo que había formado — un jefe de producción y un decorador, porque director de fotografía aún no lo tenía (quería a Alcaine). Víctor quería rodar en la plaza Rovira, y ahí ya tuvo el primer tropiezo porque el productor, Andrés Vicente Gómez, dijo que no era posible, que había que hacer un decorado o bien encontrar otro escenario natural que no presentara las complicaciones de esa plaza. En fin, que empezó a ponerle pegos. Según Víctor, Andrés Vicente Gómez no le recibía cuando iba a hablar con él en Madrid; Andrés Vicente Gómez dice que él siempre estaba dispuesto a hablar con Víctor pero era difícil por lo ocupado que estaba. Es que Andrés Vicente Gómez era el superproductor, estaba en todas partes produciendo cantidad de películas al mismo tiempo, nunca paraba en la oficina. También empezaron los problemas con el guión. Era un guión de tres horas, y Andrés Vicente Gómez le pidió que lo acortara, alegando que una película de tres horas plantea problemas de distribución puesto que sólo les permite a los cines hacer una o dos sesiones diarias en vez de las tres o más que permiten las películas más breves. Pero en realidad, antes de que Víctor empezara a rodar, Andrés Vicente Gómez había aceptado dejarle hacer una película de tres horas y darle todo lo que quisiera. Me acuerdo perfectamente, porque él mismo me lo dijo, y así se lo recordé, además. En fin, que Víctor empezó a desanimarse, empezó a llamarme, me decía esto va mal, estoy cansado, etc. A todo esto, estando en Barcelona localizando exteriores, recibió un aviso de Madrid (y no directamente del productor sino a través de una secretaria, lo cual le enojó mucho) de que lo dejaran todo y regresaran a Madrid, que había problemas y no se podía seguir. Ahí Víctor empezó a ir sacando la toalla. Tengo que decir, y no por defender a Andrés Vicente Gómez — y mira que yo a Víctor le quiero mucho—, que yo esperaba que luchara más, que batallara más por ese proyecto. Se rindió muy pronto, se desanimó, se desalentó. Yo creo que a Víctor le sigue pesando mucho lo de *El sur*, fue algo que le afectó muchísimo, lo lleva a cuestas y me parece que no lo superará nunca.

— ¿Cómo entra Trueba en esta historia?

— Desde un principio se me preguntó qué director quería para la película. Yo di tres nombres, por este mismo orden: Víctor Erice el primero, y si él no podía, Gutiérrez

Aragón, y si no, Fernando Trueba, porque había visto *Belle Époque* y tenía un buen concepto de él. Gente interesante como Berlanga no iban con esta historia, ni Vicente Aranda ni nadie más. Entonces, se pasó a Gutiérrez Aragón, a quien conozco mucho y de quien soy muy amigo, pero él siempre dijo que le daba mucho miedo adaptar literatura, que lo haría fatal, y la verdad es que nunca lo ha hecho, bueno, aparte del *Quijote*, ¿no? Así que Andrés Vicente Gómez se lo ofreció a Trueba, quien aceptó el proyecto encantado pero dijo que no quería saber nada del guión de Erice y que él escribiría su propio guión. Escribió un guión muy rápido, porque estaba metido en *Calle 54*, esa película de música latina y jazz que estaba haciendo. Lo escribió muy deprisa, y creo que francamente ahí fue donde tenía que haber trabajado más y no lo hizo, mientras que Víctor había cuidado muchísimo su guión y le había dedicado casi tres años al proyecto desde que lo empezó hasta que tuvo que dejarlo. Fernando escribió un guión muy breve, de cien páginas justitas, en el que no hay nada explicado, nada de nada. Yo lo leí, vi que había metido todo de la novela y me asusté. Le dije que no veía cómo iba a poder contar todo eso — sólo la historia de Shanghai ya duraba una hora—, me parecía que iba a quedar todo muy debilitado, que se iba a aguantar con unos hilillos muy débiles. Pero él parecía muy seguro, y además yo sé por experiencia que a veces la lectura de un guión no significa nada, porque el director puede tenerlo todo en la cabeza, ¿no? Así que el proyecto fue a parar a sus manos y él lo cuidó mucho, se tomó el rodaje muy en serio, y además todo lo que Andrés Vicente Gómez le había negado a Víctor, como lo de la plaza Rovira, a Trueba se lo dio. Fue una película carísima, con unos decorados y unos gastos de producción tremendos. A la plaza Rovira se le puso un tranvía, unos decorados, se recreó la fachada del cine (donde hoy hay un banco), y todo se hizo muy bien, por cierto. El decorador es un tipo muy bueno, un mexicano muy interesante, el mismo que hizo esa película sobre Reynaldo Arenas...

— Antes que anochezca.

— Eso es, el mismo decorador, e hizo un trabajo espléndido<sup>2</sup>. El director de fotografía también<sup>3</sup>.

— La película tiene una factura impecable desde el punto de vista de la producción.

<sup>2</sup> Salvador Parra

<sup>3</sup> José Luis López-Linares

— Pero ese gasto de producción se lo podía haber concedido a Víctor Erice. Yo le dije a Andrés Vicente Gómez: has perdido la gran ocasión de tu vida de producir una gran película, con toda seguridad, la has perdido. Le dije que me parecía absurdo que un productor experimentado como él no supiera cómo trabaja Víctor Erice. Víctor trabaja de uña forma muy minuciosa, es muy perfeccionista, es un hombre que tiene un mundo propio y eso hay que respetarlo. Víctor no podía de ningún modo encajar con este productor.

— *Está claro que para ti también fue una decepción porque era la gran oportunidad de que por fin se hiciera una película buena de una de tus novelas, ¿no?*

— Evidentemente.

— *¿Qué te pareció Domenica, la adaptación italiana de Ronda del Guinardó? Creo que recibió buenas críticas en Italia.*

— No me gustó. Es una película muy modesta, adaptada a la actualidad, en Nápoles, con el asunto de las mafias o grupos anti-gobierno. El casting está errado, el policía es un chico joven que tiene una enfermedad del corazón, no sé, me parece que queda más pobre que la novela, y eso que *Ronda del Guinardó* es una novela muy esquemática, muy lineal y breve. Además, la película no está bien fotografiada. En España no se ha estrenado.

— *A propósito del casting, creo que ése es uno de los problemas con la película de Trueba, ¿no te parece? El niño, en particular, y el actor que interpreta a Forcat...*

— Eduard Fernández.

— *... sí, un buen actor, pero aquí...*

— Sí, sí, el niño es horrible. Bueno, y el Kim, que lo haga Antonio Resines es una cosa increíble.

— *¿Qué te pareció la niña?*

— La niña es muy mona, Aida Folch, parece que se está abriendo camino, el otro día la vi en otra película. En *El embrujo de Shanghai* es un poco demasiado buena, en mi opinión, está un poco demasiado buena, demasiado "manzana", digamos. De todos modos, la tuberculosis no tenía por qué darle a uno un aspecto cadavérico, ¿eh? Yo eso lo viví de chaval, porque entonces había bastantes tísicos y lo que llamaban "tocados del pulmón", que les hacían guardar cama y tal pero podían tener un aspecto muy sano. Eso lo he tenido que explicar porque casi todas las críticas venían por ese lado. Decían que la niña no era creíble, que estaba demasiado rolliza. Es que ahora la tuberculosis ya no es una

enfermedad habitual y la gente, sobre todo la gente joven, ya no lo recuerda. Otra cosa es que Aida Folch habla un castellano bastante deficiente, ella es muy catalana — de Reus —, y aparte de eso demuestra una cierta inexperiencia; no había hecho cine antes, es poco vital, poco maliciosa. Pero en fin, todo eso se nota mucho más en el niño, que es un auténtico desastre.

— *También me pareció que desaprovechaba mucho a Fernán-Gómez.*

— Sí, totalmente. Hay tres problemas con esa película: primero, los errores de casting, luego los actores mal dirigidos, y después que con ese guión no se podía hacer nada. El capitán Blay — el personaje de Fernando Fernán-Gómez — no tiene tiempo de ponerse a expresar su papel, y se puede decir lo mismo de los demás. Y la historia de Shanghai es totalmente incoherente, no se entiende lo que pasa. Trueba me dijo que tuvo que cortar mucho, pero en fin, es un lío.

— *Pasemos a otros temas. Un motivo recurrente en tu obra, como se ha señalado tantas veces, es el padre ausente. En El embrujo de Shanghai es tanto el Kim como el padre de Daniel los que no están. Hay una cita de Rabos de lagartija que me parece muy apropiada no sólo para esa novela sino también para El embrujo de Shanghai y las demás: "Lo que hará que ese piojo [el hijo de la pelirroja, que aún no ha nacido] se convierta a su debido tiempo en un gran artista será precisamente la ausencia de papá; se pasará la vida imaginándolo." Imaginar al padre ausente es justo lo que hacen Daniel y Susana en El embrujo de Shanghai, y todo el relato de Forcat viene a responder a ese mismo deseo. La falta del padre pasa a ser el propio motor de la narración. O sea, que es la necesidad de cubrir ese hueco lo que da impulso al acto narrativo, ¿no es así?*

— Sí, ése es un elemento recurrente en todas mis novelas, la ausencia del padre. Efectivamente, esa ausencia es lo que hace que se despliegue la imaginación de los narradores. Es que en las novelas, por lo menos en las novelas que a mí me gustan, las cosas aparecen precisamente cuando no se las nombra, aunque parezca una contradicción. Digamos que nunca me ha gustado una carga excesiva de elementos reales para hacer más creíbles las historias. Me parece que era Nabokov quien decía que si uno se fija bien, en las novelas de Tolstoi y Dostoievski apenas aparecen trineos y sin embargo tú estás viendo siempre un

paisaje nevado, estás viendo aquello aunque no lo nombra nunca. Hay algo de eso en relación con el tema del padre que está muerto o está ausente o es una sombra grotesca de sí mismo. Tengo que decir que a través de todos mis libros, desde *Encerrados*, en el que ya hay una ausencia del padre, el tema se ha ido degradando, la figura del padre se ha ido convirtiendo en una cosa grotesca, desdramatizada y sin aquellas connotaciones quizás tan pretenciosas que había al principio, de un hombre que encarnaba un ideal, un justiciero, un perdedor, etc. Ahora el personaje aparece ridiculizado y ya no es el héroe que se pretendía en un principio. Hay una progresión en ese sentido, pero no es algo que yo me lo planteara así, quiero decir, es algo de lo que me he dado cuenta posteriormente. En *Rabos de lagartija* el personaje del padre sí es un luchador, un hombre que ha perdido la guerra, que se ha dedicado a colaborar con la resistencia francesa y todo ese tinglado (también me informé sobre eso y en la novela hay nombres reales, el grupo de Pat O'Leary, y Ponzán Vidal, un aragonés que tuvo un grupo en Francia, todo esto lo he sacado de un libro).

— *¿Esa red de rescate de aviadores aliados caídos existió de verdad?*

— Sí, los pasaban y les proveían de documentación para que pudieran regresar a Inglaterra vía Lisboa o Gibraltar. Pues a pesar de que el padre mantiene esas constantes, es un personaje que se ha convertido no solamente en perdedor sino en un personaje grotesco. Hay una especie de intencionalidad por parte mía de desdramatizarlo, de convertirlo en una cosa un poco caricaturesca, un poco remota. No sé muy bien la intención última de todo eso pero claro, tiene que ver con el tema de *Rabos de lagartija*, es decir, a pesar de que evidentemente es una evocación del muchacho, está en función de lo que ocurre con su madre y el policía y también de esa capacidad de fabulación y de embuste que tiene, que es un tema que siempre me ha interesado. Por ejemplo, en el caso de la muerte del perro a manos del policía, se trata de una invención, pero una invención que entronca con un posible hecho real. No sé si es muy coherente lo que he dicho, pero es que yo creo que el autor es la persona menos indicada para hablar de lo que escribe.

— *Entonces no sé si me podrás contestar a lo que sigue... Hay algo que tiene que ver con el lenguaje de tus novelas y que conecta con el tema de las adaptaciones*

*cinematográficas del que hablábamos antes. Siempre dices que no eres un poeta y que lo que buscas es un lenguaje invisible, que el lector no se dé cuenta...*

— Bueno, tanto como eso, no sé, pero no me gustan los...

—... *alardes...*

— Sí, los fuegos artificiales de la lengua, los alardes.

— *Bien, pues lo que yo veo en tus novelas, y creo que El embrujo de Shanghai es un buen ejemplo, es que por una parte hay un narrador que usa un lenguaje muy estilizado, evocador, lleno de imágenes, de metáforas, con un ritmo muy calculado, y por otro lado está el lenguaje usado por los personajes en los diálogos, que es muy coloquial, aparentemente espontáneo, con una dimensión marcadamente oral. Ese doble nivel, de un narrador muy lírico y evocador y unos diálogos cotidianos y "naturales", se pierde en las adaptaciones.*

— Claro, sí, sí. Lo que pasa también es que en el cine a veces utilizan los diálogos sacados tal cual de la novela y ahí se equivocan, porque tú dices que resultan muy naturales, coloquiales, sin alardes de ninguna clase, pero son diálogos que están ahí para ser leídos, que eso es lo que suele olvidar la gente del cine, y si los trasladadas tal cual a la pantalla no suenan bien, resultan literarios. Cuando se escribe un guión todavía hay que rebajar más el tono. Pero sí, en mis novelas se nota el contraste entre el naturalismo de los diálogos y una prosa que en algunos momentos se vuelve un poco lírica, tal vez. Sí, yo soy consciente de eso. En *Si te dicen que caí*, por ejemplo, lo utilicé de una manera muy deliberada, porque a pesar de que son voces de niños lo que hay es una recreación, una elaboración del lenguaje de los niños. Por ejemplo, hay un momento en que digo eso de que despertar al lado de una puta en la cama por la mañana es como despertar junto a un pan calentito, en fin, cosas así, muy ingenuas pero que al mismo tiempo son líricas. Ahora bien, es un lirismo que no pretende ser poesía. Yo le tengo un enorme respeto a la poesía y no me atrevería jamás a... Pero bueno, aparte de algunas "debilidades" como la que he citado, yo procuro que la prosa sea siempre clara, directa y transparente, o sea, que no distraiga la atención del lector inútilmente con alardes lingüísticos. Hace pocos días leí por primera vez una "cargada" que le hizo a Cela, creo que en *El País*, un erudito muy enterado y especialista en libros de viajes. Era una "cargada" tremenda al libro de Cela *Viaje a La*

*Alcarria*, un libro muy celebrado en su tiempo — lo publicó en el año cuarenta y siete o cuarenta y ocho, me parece. De una forma muy razonada, viene a decir que Cela, con tal de conseguir una frase memorable, era capaz de todo, de falsear la realidad, de ser implacable y sin la menor solidaridad o respeto con un paisaje, con unas personas. En ese artículo se comentan cosas del libro como un niño que se mea en los tejados, un pastor que se folia a una cabra, un pobre bobo, no sé, cosas monstruosas que pretenden ser esperpénticas pero que se muestran sin ninguna piedad, sin esa cierta piedad que está incluso en Valle-Inclán, ¿no? Con tal de conseguir esos efectos, esa prosa tan rimbombante y campanuda, Cela es capaz de cualquier cosa. Ese artículo me confirmó una serie de cosas que yo venía pensando desde hace años. El autor del artículo habla de que se ha comparado a Cela con los clásicos, con Quevedo, pero es que incluso un tipo tan duro como Quevedo, desde el punto de vista político e ideológico de la época — porque no soportaba a los judíos y toda esa cuestión—, incluso en él ves que en sus poemas amorosos, por ejemplo, hay una cualidad humana.

→ *Cambiando de tema, otra constante en tus novelas es el humor. A pesar de que sueles tratar problemas duros, ambientes a menudo sórdidos, llenos de dolor y sufrimiento, casi siempre hay una inyección de humor. Quizá Rabos de lagartija sea una de las novelas que menos humor tiene, si no la que menos, pero sí hay mucho humor en El embrujo de Shanghai, por citar tus novelas más recientes.*

— Sí, bueno, considero el humor muy importante, no sólo en mis novelas sino en la literatura de ficción en general. Es el ingrediente que me parece que da más credibilidad — cuando está donde tiene que estar, claro — en el sentido de que refuerza el realismo, lo hace más entrañable, más próximo, más familiar, y por lo tanto ayuda a recomponer la realidad que estás contando, la hace más verosímil. Me refiero al humor, no a los chistes ni nada de eso, es decir, a la ironía cuando conviene, y al sarcasmo también. En términos generales, soy absolutamente partidario de esas situaciones en que se produce un amago de risa o una sonrisa. Si te dicen que caí, que es una de mis novelas más duras, está llena de humor.

— *En El embrujo de Shanghai, el personaje del capitán Blay me parece modélico en ese sentido porque en él se fusiona el patetismo y el dolor con el humor, ya desde su*

*primera aparición como "hombre invisible" — que lo es en varios sentidos— hasta el final. Algo similar, aunque en un plan quizá más desenfadado, se da en Marés/Faneca en El amante bilingüe, como personaje que integra humor y patetismo. Por cierto que la adaptación cinematográfica de El amante bilingüe me parece una de las menos malas.*

— Yo considero que la menos mala es *La muchacha de las bragas de oro*, por varias razones: tiene buen ritmo, la fotografía es excelente, Victoria Abril está muy bien, Lautaro Murúa también. En *El amante bilingüe* tengo la pega de que no me creí en absoluto a la actriz italiana, Ornella Mutti, haciendo el papel de Norma.

— *Totalmente de acuerdo, aunque Imanol Arias sí hace una buena interpretación, ¿no crees?*

— Sí, bastante, hizo lo que pudo. Pero es que a Ornella Mutti no te la crees para nada como burguesita catalana, y eso es una pega bastante grave, ¿no? Y bueno, como en todas las películas de Vicente Aranda, hay un desbordamiento de la cuestión erótica, hay un desmadre, un exceso, es un punto que él no sabe controlar.

— *¿Crees que Aranda utiliza el sexo como reclamo comercial o por alguna otra razón?*

— No, no, es una fijación que él tiene. No es una consideración comercial, porque tampoco han dado muchísimo dinero esas películas. Pero el otro gran defecto de esa película [*El amante bilingüe*] es esa crítica que quiere hacer sobre Cataluña, sobre lo catalán. El rodaje de esa película coincidió con que él ya estaba con un pie en Madrid, daba por liquidada su etapa en Barcelona y quería dejar eso bien sentado. En la novela hay ciertamente una crítica a esa cosa "catalanufa", pero bueno, una cosa es el texto literario y otra la imagen, y ahí la imagen es tremenda, sale por ahí la bandera catalana en unas escenas y no sé, llega un momento en que te preguntas qué es lo que está queriendo contar, ¿no? La película tiene buena factura porque lo que hay ahora en el cine español son muy buenos profesionales, excelentes directores de fotografía, técnicos magníficos, buenos decoradores, y también hay buenos actores.

— *Volviendo al tema del humor — y conectando con una novela cercana a El amante bilingüe en muchos aspectos—, el otro día me reí a carcajada limpia relejendo cierto episodio de La oscura historia de la prima Montse...*

— Ésa es una novela que yo quiero mucho y aprecio mucho, que me gusta mucho. Se había publicado hace

muchos años una edición francesa y ahora saldrá otra, además de una edición en Inglaterra. Es una novela que no fue muy bien, creo que fui un poco duro...

— *Implacable.*

— En relación con la cosa catalana, es más dura aún que *El amante bilingüe*, y en relación con la cuestión católica también, evidentemente.

— *Sí, y desde luego va más allá que Últimas tardes con Teresa, de la que es en cierto modo una continuación. Lo que te quería decir es que me partí de risa relejendo los capítulos que componen la sección "De Colores".*

— Eso lo viví yo, y me quedo corto al describirlo.

— *Me parece kafkiano, una situación llevada al límite, grotesca casi hasta el punto del absurdo.*

— Sí, bueno, aunque la crítica tenía razón cuando dijo que se podía quitar esa sección y no pasaba nada. Así es, aunque lo mismo se podría decir de algunos de los relatos intercalados del *Quijote*, claro.

— *Exacto. Y sí que tiene vinculación con el resto de la novela, porque todo el tiempo el lector se pregunta por qué Montse ha enviado allí al pobre Manuel, si éste conseguirá un empleo a través de ese señor al que tiene que conocer allí, etc. Además de que el episodio sirve para ilustrar la incapacidad y la falta de voluntad de Manuel para integrarse en el mundo que Montse le propone.*

— Sí, pero está un poquitín forzado, de todos modos. Lo que pasa es que yo tenía ganas de contar eso porque lo viví, porque fui unos días a un cursillo de éstos por curiosidad y quería contarlo, y como estaba escribiendo esa novela decidí meterlo.

— *Para terminar, quisiera que me aclararas un pequeño detalle, por pura curiosidad. En La muchacha de las bragas de oro está el protagonista Luys Forest, que escribe su nombre así, con /y/, y en El amante bilingüe aparece la pensión Ynés, escrita también con /y/. En ambos casos se trata de nombres familiares, cotidianos, pero que al cambiarles una letra se desfamiliarizan un poco, quizá para sugerir que hay en ellos algo oculto, una faceta desconocida, un engaño incluso — lo cual naturalmente sería muy consistente con el tema central de ambas novelas—. ¿Es ésa la razón del cambio de letra, o se debe a otros motivos?*

— En parte es eso, aunque también hay razones específicas. En *La muchacha de las bragas de oro* se habla de autores falangistas de la época, y había uno en Barcelona

que se llamaba Luys Santamaría, que fue director de un periódico, *Solidaridad Nacional*. Él escribía su nombre así, con /y/, y yo quería remitir a ese Luys Santamaría para los lectores que lo hubiesen conocido. En cuanto a la pensión Ynés, sí, hay eso que tú dices, pero también pensé — y es una tontería — que Ynés leído al revés es "seny", el "seny" catalán que es ese rasgo...

— *... supuestamente tan característico del carácter catalán.*

— Son esas pequeñas manías de uno que no tienen mayor importancia.

— *Pues muchas gracias por tu tiempo, tu paciencia y tu generosidad.*

— Nada, encantado.

Entrevista realizada en la casa de Juan Marsé en Calafell,  
el 27 de junio de 2003.