

Sostiene Pereira de Antonio Tabucchi y Sostiene Pereira de Roberto Faenza: literatura y cine

Carmen F. Blanco Valdés •
Universidad de Córdoba (España)

Resumen

El artículo propone un estudio comparativo entre la obra literaria *Sostiene Pereira* de Antonio Tabucchi y la adaptación cinematográfica dirigida por Roberto Faenza. El análisis se centra en cuatro fragmentos extraídos del texto literario, tomando como referencias los distintos espacios que proporciona la novela, la ciudad entre ellos, y su relación con los protagonistas. 112 113

Palabras clave:

· literatura · cine · estudio comparativo

Abstract

This article poses a comparative study of the literary work *Sostiene Pereira* by Antonio Tabucchi and the film adaptation directed by Roberto Faenza. The analysis is focused on four extracts from the literary text, using as a reference the different spaces provided by the novel, being the city one of them, and their relationship with the main characters.

Key words:

· literatura · cinema · comparative study

• Responsable de la Cátedra de Filología Italiana en la Universidad de Córdoba. Ha publicado: «Il recupero della memoria storica attraverso le traduzioni: il caso di Angelica Palli». Essays on translation, 2012; «Il clamore non è che silenzio: Pier Paolo Pasolini y Le ceneri di Gramsci». El poder del lenguaje en la literatura y cultura italianas, 2011; «Il sogno raccontato nel Filocolo di Giovanni Boccaccio», Acta Neophilologica, 2011.

Intentar entrar como crítico literario en los entresijos conceptuales y de pensamiento que llevan a un escritor a configurar su texto según determinados parámetros, los cuales le confieren personalidad propia, es y ha sido, al menos para mí, una tarea difícil y que implica siempre un cierto compromiso de seriedad ante el texto literario. Si, por ende, tenemos en cuenta el hecho de que estamos tratando la obra literaria y la personalidad de uno de los grandes, como es Antonio Tabucchi, la acción se presenta como un acto de osadía. Tras la lectura de aquellos estudiosos que antes que yo han analizado con detenimiento la obra de Antonio Tabucchi emerge la idea clara de que estamos ante un escritor prolijo, complejo y cuyo compromiso social y ético es evidente. Escritor de clasificación difusa, imprecisa, nebulosa; un exquisito novelista; un fino cuentista; un viajero con dotes de narrador y pintor; un ensayista incisivo y esclarecedor, son algunas de las definiciones que salpican los numerosos estudios sobre la obra y persona de Antonio Tabucchi.

Pero además de escritor, su enorme fama lo ha habilitado para intervenir activamente en diversas causas, como la de los exiliados en Europa que sufren una marginación y un estado deplorable, y sobre todo en la defensa de la palabra, pues, tal y como él mismo declaraba en alguna de las muchas entrevistas que le han hecho, no le gusta que nadie le imponga el silencio. Y para defender la palabra, antes es necesario defender el cuerpo del cual sale esa palabra. De ahí su compromiso con el Consejo de Administración del Parlamento Internacional de Escritores Perseguidos por sus ideas.

En la tensión entre una narrativa de ficción literaria en la que la vida se explora como si fuera una constelación incierta de fragmentos movidos continuamente por el azar; y el gesto inquisitivo de un escritor que no renuncia a interrogarse sobre las cuestiones más acuciantes de nuestra actualidad, es posible diseñar el perfil intelectual del escritor italiano Antonio Tabucchi.

En su dilatada trayectoria literaria podríamos resaltar, para ir centrando el tema del artículo, algunas ideas que aparecen con recurrencia en sus textos y que se dan cita en uno de sus grandes éxitos, *Sostiene Pereira*: empezando por la muerte entendida como «la no presencia, la ausencia de una persona que existía», algo que en opinión de Tabucchi «es imposible de comprender». ¹ Pues hablar de la muerte significa también estimar, apreciar la propia vida, sostiene Tabucchi, porque si todos nosotros pensamos que algún día moriremos, haremos más de nuestra vida un tesoro. Pero también la memoria, sobre todo la memoria íntimamente unida a la nostalgia, una memoria que no puede distinguir entre lo vivido y lo imaginado.

Tabucchi defiende la memoria como el último refugio de la identidad. Reponer la memoria del otro, deslizar desde las propias vivencias los recuerdos que son constitutivos de la identidad de quien recibe el relato conquistará incluso a un católico convencido como Pereira, el cual, saliendo del molde de su vida cómoda y reparada se anima a desafiar la brutal dictadura de Salazar con el objetivo de honrar la memoria de su amigo asesinado.

De igual modo, adquiere especial importancia en esta novela la ciudad y sus alrededores como escenarios de los hechos narrados; el viaje, en algunos casos viaje

hacia el recuerdo; y la temporalidad como un explícito llamamiento a las horas y días que marcan el paso del tiempo.

Los hechos de la novela se sitúan en la ciudad de Lisboa, durante la dictadura de Salazar en Portugal, contemporánea a la guerra civil española y a la llegada del fascismo en Italia y Alemania. El doctor Pereira, enfermo del corazón y con problemas de peso a causa fundamentalmente de su dieta basada en limonadas con mucha azúcar y tortillas de hierbas aromáticas, trabaja para un periódico como editor de la página cultural, dedicando buena parte de su tiempo a la traducción de relatos franceses de autores del siglo XIX. El destino hace que en su camino se cruce el joven antifascista Monteiro Rossi, quien encamina al editor a replantearse y a enfrentarse con la realidad del momento histórico que están viviendo y en la que Pereira sobrevivía en la soledad de su sección literaria, ajeno a las circunstancias políticas, y gracias a las conversaciones con el retrato de su mujer muerta. Otros personajes fundamentales en el desarrollo de la novela son Marta, amiga de Monteiro, el padre Antonio y, sobre todo, el Dr. Cardoso.

114 115

¿Qué hubiera sido de Pereira si en su vida no se hubiese cruzado Monteiro Rossi?, le preguntaba el periodista mejicano Daniel de la Fuente a Tabucchi; y éste contestaba:² «Es difícil, lo ignoro, porque fue Monteiro Rossi quien con su muerte, acabó de abrirle los ojos a Pereira, obligándolo a vivir de otra manera los últimos días de su vida». Aun así, Tabucchi no ha querido crear a un héroe, sino a una persona que, como su creador, «hace lo que puede»:

Pereira no hace una cosa muy heroica que digamos, sino algo que es de antemano común, normal diría yo, y me parece que su opción, la opción que Pereira toma a fin de cuentas, imprimir sin el consentimiento del director y la censura la noticia de la muerte de Monteiro a manos de la policía en el diario en que trabajaba, es una opción pequeñita pero enorme al mismo tiempo, porque dice lo que piensa. Así, sin grandes explicaciones, Pereira tiene finalmente la valentía y el coraje para decidir, nada más. No es un gran héroe por ello. Pereira simplemente hace su deber.

Sin embargo, no quisiera yo ahora insistir sobre algo que ha sido abundantemente estudiado y discutido en numerosos foros. El estudio que propongo es la novela *Sostiene Pereira* y la adaptación cinematográfica realizada por Roberto Faenza³ para ver cómo uno y otro medio de expresión alcanzan el objetivo de convertir a Pereira en un hombre que finalmente se compromete con la causa política de su país.

La relación de la obra literaria de Tabucchi con el cine no sólo se circunscribe a la adaptación cinematográfica de *Sostiene Pereira*, pues también han sido llevadas a la gran pantalla la novela de 1984 *Notturmo indiano* dirigida por el francés Alain Courneau en 1989, e *Il filo dell'orizzonte* publicada en el año 1986 y llevada al cine por el portugués Fernando López en 1993, con Claude Brasseur.

Sostiene Pereira fue editada en su traducción española en el año 1995 y en septiembre de 1996 había alcanzado ya su octava edición. Las razones de este gran éxito editorial deben situarse evidentemente en lo anteriormente mencionado; es decir, el argumento de fondo que subyace tras la lectura de la novela incide plenamente en el eterno problema del compromiso de los intelectuales. De hecho, la década de los '90, cuando se publica la novela, vive, sobre todo en Italia, unos años en los que la ideología de la posmodernidad había logrado imponer el descompromiso político y social y en los que la privacidad y el individualismo, habían calado como principal activo.

Pero de lo que no cabe la menor duda es que la novela de Tabucchi tiene una deuda con la situación política y social de Portugal y de la Europa de los años '30 del siglo pasado. Éste, de hecho, será el argumento principal que sobresale en la adaptación cinematográfica de Roberto Faenza; tensión política que se palpa desde el comienzo mismo de la cinta.

De tal modo que a la magistral prosa de un escritor situado a la cabeza de la literatura universal debemos sumarle también la versión cinematográfica que también tuvo un gran éxito entre ese selecto público culto integrado por cinéfilos. Particularmente magistral en la novela, desde mi punto de vista, son las descripciones, en algunos casos, como diría María Corti, «imaginaciones visivas» del ambiente de Lisboa en el año 1938, la descripción de algunas de sus calles, bares, cafés, de la luz sureña de la época estiva en la que el cielo no es azul sino amarillo como el sol que todo lo inunda. En *Sostiene Pereira* el escritor se encuentra nuevamente con su amada Lisboa, que ya había sido escenario de otros textos suyos como algunos de los relatos de *Il gioco del rovescio* (1981) o *Requiem* (1991) y que lo será nuevamente en *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997). Lisboa en *Sostiene Pereira* es el reflejo del verano portugués, del mar, de las voces que salen del puerto y de las que salen también de los numerosos cafés, como el Café Orquídea, en el que Pereira se toma sus tortillas de hierbas aromáticas y sus limonadas. Pero esa Lisboa dibujada no es sólo un ambiente urbano en el que se desarrollan los hechos; cumple además la función de servir de escenario para reproducir el marco político y social en el que se estaban gestando los trágicos acontecimientos que asolarían Europa en la Segunda Guerra Mundial, situación histórica sobre la cual Roberto Faenza focaliza el objetivo de su cámara, dejando quizás en los planos secundarios la ciudad de Lisboa, su luz y su sonido tan presentes en la prosa *tabucchiana* y, sobre todo, la experiencia existencial de Pereira en relación con su amada ciudad, a la que ya prácticamente no reconoce.

Cuando Pereira sale de su trabajo, ese pequeño local escuálido de la calle Rúa da Fonseca, y pasea por las hermosas calles de esa hermosa ciudad, observa por contraste, atónito e incrédulo, el clima de intolerancia que está trayendo desde España e Italia el salvaje fascismo. ¿Se convierten estos sentimientos en imágenes de la ciudad y su entorno en la película o quedan relegados a un segundo plano?

La relación entre el cine y la literatura es hoy en día motivo de debate, discusión y estudio, como los constatan no sólo los numerosos ensayos que abordan ambos géneros, como la cantidad y calidad de los cursos y seminarios que se centran en el análisis de ambas artes. Pero si echamos una mirada retrospectiva hacia el momento en el cual se dan las primeras manifestaciones del séptimo en arte, vemos que, en efecto, el cine nació para convertir en imagen la palabra escrita; pero esa palabra y esa imagen tenían un motivo común: la ciudad entendida en un modo amplio, como un espacio poblado y edificado, un lugar de asentamiento humano, reflejo del pensamiento y cultura a ella contemporánea: «El cine nació y creció inserto en el marco de la ciudad moderna, convulsionada por la industrialización y las nuevas tecnologías de la que éste es un exponente más».⁴

Tomando como hilo conductor las imágenes que proporcionan los distintos escenarios, la ciudad entre ellos, y su relación con los protagonistas Pereira y Monteiro Rossi, propongo un análisis de la novela y su adaptación cinematográfica.

La narración comienza el día 25 de julio de 1938 y se sucede sin pausa hasta el sábado 4 de agosto (capítulos 1-17), momento en el cual Pereira regresa de la

clínica dietética de Parede. Nuevamente la temporalidad se señala a partir del día 19 de agosto, viernes (capítulo 18), y continúa sin pausa hasta el día 25 de agosto, jueves, día en que escribe el necrológico de Monteiro, que había muerto asesinado, ante la impotencia de Pereira, el día anterior, miércoles, 24 de agosto.

1. Primer fragmento de análisis.

Comienzo de la narración

Descripción espacio-temporal de la ciudad de Lisboa, presentación de Pereira, lectura del texto sobre la muerte escrito por Monteiro Rossi y primera conversación telefónica con él para ofrecer una colaboración permanente con la página cultural que Pereira dirige (capítulo 1). Por la tarde coge el tranvía que pasa por lugares lisboetas emblemáticos como la Avenida da Liberdade o la Praça do Rossio, conversación con el Padre Antonio (capítulo 2). Ya anocheciendo el narrador comenta: «la città sembrava in mano alla polizia quella sera» (capítulo 3).

116 117

Este primer fragmento narrativo se visualiza en la película entre el inicio y a los 2' 30" Comienza la cinta con el característico sonido lisboeta de la sirena de un barco que da pie a la cinta sonora y una voz en *off* que narra mientras se ven de fondo imágenes de la ciudad y la silueta de Marcello Mastroiani al tiempo que aparecen los títulos de crédito. Se presenta al personaje; pero antes se presenta la ciudad:

Quel bel giorno d'estate, con la brezza atlantica che accarezzava le cime degli alberi e il sole che splendeva, e con una città che scintillava, letteralmente scintillava sotto la sua finestra, e un azzurro, un azzurro mai visto, sostiene Pereira, di un nittore che quasi feriva gli occhi... (T. capítulo 1)⁵

Sostiene Pereira che era una magnifica giornata d'estate, solleggiata e ventilata. Lisbona sfavillava e come tutte le mattine lui si era alzato presto. (F. 0-0'57")

El tema de la violencia y la represión del régimen salazarista se narra en la novela en el capítulo 3, mientras que en la cinta aparece justamente al principio, pues como antes hemos señalado, es este uno de los aspectos de la novela sobre los que incide más directamente la adaptación cinematográfica. En la novela transcurren precedentemente varios hechos que en la cinta son relatados en *off* de manera rápida: Pereira lee el artículo sobre la muerte firmado por Monteiro Rossi («firmava il saggio un nome sconosciuto ma che di quel argomento doveva intendersi molto: tal Monteiro Rossi» —F. 1'15"—), y Pereira en cuanto llega a la redacción lo llama por teléfono para ofrecerle ser un «collaboratore esterno che facesse una rubrica fissa» (T. capítulo 1). Coge el tranvía para hablar con su amigo, el padre Antonio, y ya anocheciendo «Pereira sostiene che la città sembrava in mano alla polizia» (capítulo 3). En la cinta se muestran imágenes de la policía cargando contra civiles que declaran abiertamente sus ansias de libertad, mientras Pereira, pensando todavía en la muerte, los observa al tiempo que la voz en *off* continúa diciendo: «Insomma, sostiene Pereira che se la morte era un evento ineluttabile e, come tale, riguardava a tutti, lui, il responsabile della pagina culturale del Lisboa, aveva il dovere di occuparsi non solo della propria ma anche di quella degli altri» (F. 1'55"—2'08").

Ne trovò dappertutto. Presse un taxi fino al Terreiro do Paço e sotto i portici c'erano camionette e agenti con i moschettoni (...) Passando sentì un ufficiale che diceva ai soldati: e ricordatevi ragazzi che i sovversivi sono sempre in aguato, è bene stare con gli occhi aperti.

Pereira montando en el tranvía. Voz en off, imágenes de la policía cargando contra la población civil que grita:

Libertà, giustizia. Libertà (F. 2'15")

Se trata, sin duda, de un comienzo magistral en el que tanto los guionistas como Faenza, con su magistral óptica, han sabido condensar en poco más de dos minutos y medio algunas de las claves fundamentales de la novela: presentación de Pereira y de Monteiro Rossi, su interés por el tema de la muerte, su relación tan especial con su mujer muerta y, sobre todo, los acontecimientos políticos que se estaban viviendo. Sin olvidarse de algo tan sumamente característico de Lisboa como los tranvías. Todo ello aderezado con la música de Ennio Morricone.

2. Segundo fragmento de análisis. La fiesta salazarista como escenario

Otro momento importante de disensión entre la novela y la adaptación, pero magníficamente trazada por Faenza, es la fiesta a la que Pereira asiste para encontrarse con Monteiro:

Era una musica dolce e malinconica, di chitarre di Coimbra, e trovò strana quella coniugazione, di musica e polizia (...) Non sembrava proprio una piazza da città in stato di assedio, sostiene Pereira, perchè non vide polizia, anzi vide solo una guardia notturna (...) C'erano alcuni tavolini all'aperto e qualche copia ballava. Poi vide uno striscione di stoffa teso da un albero all'altro della piazza dove c'era una enorme scritta: Onore a Francisco Franco. E sotto, in lettere più piccole: Onore ai militari portoghesi in Spagna.

Comienza la escena con un cantante de fado acompañado por dos guitarras. Se trata de un lugar cerrado. Pereira entra y se ve a mucha gente, niños vestidos con el uniforme salazarista y hombres vestidos de militares. Termina el cantante, la gente aplaude y éste dice:

E adesso in onore dei camerati italiani che combattono in Spagna, il giovane Monteiro Rossi che canterà la canzone più bella della sua magnifica patria.

Sostiene Pereira che solo in quel momento capì che quella era una festa salazarista. (T. capítulo 3)

Monteiro Rossi canta *O sole mio* (F. 8'06" -9'10")

La entrada en escena de Marta, la compañera de Monteiro Rossi, le da pie a Faenza para insistir sobre el argumento político y también aquí hay diferencias; si bien ahora, el director ha cumplido con el objetivo: plasmar en imágenes las primeras contradicciones que comienza a vivir el doctor Pereira con su yo *calmo* más íntimo y que irán desvelándose en un *crescendo* hasta el momento final de la narración. En la película la conversación entre Pereira y Marta gira en torno a los acontecimientos políticos y Pereira se ve recriminado por la joven por mantenerse al margen, mientras que en la novela la conversación, por la cual Pereira suplica a Marta que baje la voz es sobre literatura, en concreto sobre Marinetti y D'Annunzio que, en opinión de Marta «si è schierato con le camicie nere di Mussolini» y optaron por apoyar al fascismo italiano.

Dopo il ballo i ragazzi vennero a sedersi al tavolino e Marta, come se parlasse d'altro, disse: oggi ho comprato il «Lisboa», purtroppo non parla dell'alentejano che la polizia ha massacrato sul carretto, parla di uno yacht americano, non è una notizia interessante, credo. E Pereira, che sentì un ingiustificato senso di colpa, rispose: il direttore è in ferie, è alle terme, io mi occupo solo della pagina culturale, perché sa, il «Lisboa» dalla prossima settimana avrà una pagina culturale, la dirigo io. (...) e Marta disse: dottor Pereira, mi piacerebbe ballare questo valzer con lei. Pereira si alzò, sostiene, (...) E ballò quel valzar quasi con trasporto (...) e si sentì minuscolo, confuso con l'universo. C'è un uomo grasso e attempato che balla con una giovane ragazza in una piazza qualsiasi dell'universo, pensò, e intanto gli astri girano, l'universo è in movimento (...) Poi ritornarono al tavolino (...) E intanto Marta chiacchierava come se fosse completamente a suo agio (...) Pereira cominciò a sudare leggermente, sostiene, e sussurrò: signorina, abbassi la voce, non so fino a che punto si rende conto del luogo in cui ci troviamo. E allora Marta si rimise il cappello e disse: beh, io di questo posto sono stufo, mi sta dando i nervi, vedrà che fra poco intoneranno marce militari, è meglio con la lasci con Monterio Rossi... (T. capítulo 4)

La escena comienza con Marta bailando con Monteiro mientras que Pereira los observa. Cuando acaban, Marta invita a bailar a Pereira que se resiste aludiendo que hace mucho tiempo que no lo hace, si bien al final accede.

Se produce el siguiente diálogo:

P: E dica, anche lei si interessa di giornalismo?

M: Un poco. Oggi sul giornale non parla del carrettiere che la polizia ha masacrato al mercato. Non lo trova un po' strano?

P: Purtroppo il direttore è in ferie e io mi occupo soltanto di letteratura. Ma dal prossimo sabato il nostro giornale avrà un'intera pagina dedicata alla cultura!

M: Davvero interessante.

P: Eh, sì, sì.

M: Mi dica dottor Pereira. Lei non pensa che il massacro di un innocente dovrebbe occupare un poco anche lei?

P: La prego, signorina, abbassi la voce. Si rende conto del luogo in cui siamo?

M: Appunto. Questo luogo mi sta dando i nervi. Vedrà che tra un momento intoneranno marce militari. Sarà meglio che la lasci con in suo nuovo assunto. Io ho bisogno di aria pulita.

Marta se va. (F. 12'14"–14'30")

118 119

3. Tercer fragmento de análisis.

El espacio de las termas de Buçaco

En el camino hacia la conversión de Pereira hay dos momentos importantes: el encuentro con su amigo Silva, que lo recoge en la estación de tren de Coimbra para llevarlo al balneario; y la conversación con una judía alemana de origen portugués en el tren de vuelta hacia Lisboa.

En la película ambas escenas se invierten de tal modo que el encuentro con la mujer es anterior al encuentro con Silva. ¿Por qué? Porque Faenza, en su deseo de predisponer al protagonista hacia su camino final, hacia su justificación en la lucha por la libertad, ha querido que Pereira se encuentre primero con una historia real, la de la mujer, para después justificar más su conversación con el amigo Silva. Para Tabucchi esa necesidad no es tan urgente, ya que en la novela, la conversión de Pereira es mucho más reflexiva, más introspectiva.

Pereira si accomodò in uno scompartimento dove c'era una signora che leggeva un libro. Era una signora bella, bionda, elegante, con una gamba di legno (...). Anche la signora con la gamba di legno prenotò per il vagone ristorante. Pereira notò che parlava un buon portoghese, con un lieve accento straniero. Questo aumentò la sua curiosità, sostiene, e gli dette il coraggio di fare il suo invito (...) permetta che mi presenti, sono il dottor Pereira, direttore della pagina culturale del «Lisboa» (...) Le piace il Portogallo? chiese Pereira. Mi piace, rispose la signora Delgado, ma non credo che vi resterò a lungo (...) questo non è il paese che fa per me e per il popolo a cui appartengo, sono in attesa del visto dell'ambasciata americana (...) Pereira credette di capire e chiese: lei è ebrea? Sono ebrea, confermò la signora Delgado, e l'Europa di questi tempi non è luogo adatto alla gente del mio popolo, specie la Germania, ma anche qui non c'è molta simpatia per noi, me ne accorgo dai giornali (...) Anche lui non è felice per quello che sta succedendo in Germania, disse la signora Delgado, non direi che sia felice. Anch'io forse non sono felice per quello che succede in Portogallo, ammise Pereira. La signora Delgado bevve un sorso d'acqua minerale e disse: e allora faccia qualcosa. Qualcosa, come? Rispose Pereira. Beh, disse la signora Delgado, lei è un intellettuale, dica quello che sta succedendo in Europa, esprima il suo libero pensiero, insomma faccia qualcosa. Sostiene Pereira che avrebbe voluto dire molte cose. (T. capitolo 10)

Se ve a Pereira en el tren hacia el balneario. A su lado hay una mujer que está leyendo un libro y que enciende un cigarrillo. Él la observa. Un camarero del tren anuncia la hora de la comida. La mujer se levanta y Pereira observa que tiene una pierna de madera. La sigue. Entra en el vagón restaurante y solicita permiso para sentarse con ella. Se presenta.

S.D: Sono tedesca, ma d'origine portoghese

P: E vive qui in Portogallo?

S.D: No. Sono soltanto alla ricerca delle mie origini, come si dice.

Piden la comida. Pereira su acostumbrada limonada y tortilla de hierbas aromáticas. Se pone la servilleta al cuello.

P: Le piace il Portogallo?

S.D: Sì, molto. Ma è un paese che non va più per me. Sono in attesa del visto per gli Stati Uniti.

P: Lei è ebrea.

S.D: Sì, e l'Europa di questi tempi non è il luogo ideale, specie la Germania. Ma anche qui non c'è molta simpatia per noi. Me ne accorgo dai giornali.

P: Questo è un paese cattolico. Abbiamo avuto l'Inquisizione, il che non ci fa onore. Anche io sono cattolico, anche se a modo mio. Io non credo nella resurrezione della carne. No.

Siguen comiendo. Regresa el camarero.

P: Ho notato che leggeva Thomas Mann.

S.D: Anche lei ha chiesto il visto per partire?

P: Forse neppure io, neppure io sono felice per quanto accade qui.

S.D: Allora faccia qualcosa!

P: Ma cosa vuole che faccia.

S.D: Lei che può scrivere nei giornali, racconti quello che succede. Faccia sentire che non è d'accordo.

P: Signora, io non sono Thomas Mann. Traduco racconti dal francese. Non saprei fare di più.

S.D: Lo crede davvero?

P: Sì.

S.D: Forse tutto si può fare. Basta averne la volontà. (F: 23'30"-25'52")

Toda la escena está magníficamente diseñada y magistralmente interpretada, con un permanente juego de miradas entre compasivas por parte de Pereira y tristes y desilusionadas por parte de la señora Delgado (S.D). Sin embargo, cuando se pasa de la novela a la adaptación de la escena, en la conversación mantenida entre ambos,

hay un salto, un corte brusco cuando ella le pregunta si también ha solicitado el visado para salir del país y él contesta que tampoco él está contento. En la novela, Pereira trae a colación esta frase «neppure io sono felice» porque previamente: «Ho notato che stava leggendo un libro de Thomas Mann, disse Pereira, è uno scrittore che amo molto. Anche lui non è felice per quello che stà succedendo in Germania, disse la signora Delgado, non direi che sia felice. Anch'io non sono felice per quello che succede in Portogallo...» (T. capítulo 10). En mi opinión, los guionistas deberían haberlo mencionado porque en la novela, la literatura, los escritores que Pereira menciona, su labor como traductor forman un hilo vertebral que en la película se deja en un segundo plano:

Ma no disse niente di tutto questo, Pereira, disse solo: farò del mio meglio signora Delgado, ma non è facile fare del proprio meglio in un paese come questo per una persona come me, sa, io non sono Thomas Mann, sono solo un oscuro direttore della pagina culturale di un modesto giornale del pomeriggio, faccio qualche ricorrenza di scrittori illustri e traduco racconti dell'Ottocento francese, di più non si può fare. (T. capítulo 10)

120 121

En el encuentro con su amigo Silva, que como hemos dicho en la novela es anterior al encuentro con la señora Delgado, también hay modificaciones importantes. En la novela la conversación se produce durante la comida mientras que en la película tiene lugar en el coche, tras haberlo recogido de la estación. En la novela Pereira tiene clara conciencia de lo que está sucediendo en su país y en toda Europa, aunque todavía no es consciente de que sí puede hacer algo. Por el contrario, en la película, da la sensación de que Pereira mantiene esta conversación con Silva como consecuencia de su conversación anterior con la señora Delgado, como si hubiera sido ella la que lo hubiera despertado del letargo y él le hubiera obedecido:

La strada per le terme attraversava una fila di colline piene di vegetazione e era tutta curve. Pereira aprì il finestrino perché cominciò a sentire un po' di nausea e l'aria fresca gli fece bene, sostiene. Durante il tragitto parlarono poco. (...) Pereira si diresse al suo tavolo e si sedette di fronte al suo compagno (...) Cominciarono a mangiare in silenzio, poi, a un certo punto, Pereira chiese a Silva cosa ne pensava di tutto questo. Tutto questo cosa?, chiese Silva. Tutto, disse Pereira, quello che sta succedendo in Europa. Oh, non ti preoccupare, replicò Silva, qui non siamo in Europa, siamo in Portogallo. Pereira sostiene di avere insistito: sì, aggiunse, ma tu leggi i giornali e ascolti la radio, lo sai cosa stà succedendo in Germania e in Italia, sono fanatici, vogliono mettere il mondo a ferro e fuoco. Non ti preoccupare, rispose Silva, sono lontani. D'accordo, riprese Pereira, ma la Spagna non è lontana, è a due passi, e tu sai cosa succede in Spagna, è una carneficina, eppure c'era un governo costituzionale, tutto per colpa di un generale bigotto. Anche la Spagna è lontana, disse Silva, noi siamo in

Pereira baja del tren y desde el andén ve cómo se aleja la señora Delgado que lo observa desde la ventana. Sale al exterior y se encuentra con su amigo Silva. Sube al coche y se saludan. Se ve la imagen del coche por una carretera estrecha, mal asfaltada y con mucha vegetación a ambos lados.

P: E di quel che succede, che ne pensi?

S: Quel che succede, dove?

P: In Europa, In Germania, in Italia, di questi fanatici che vogliono mettere il mondo a ferro e fuoco.

S: Sono paesi lontani.

P: E la Spagna. Era un repubblica democraticamente eletta. Il generale Franco l'ha rovesciata, e non passa un giorno senza un massacro.

S: Anche la Spagna è lontana.

P: Anche qui le cose cominciano a non andare bene. L'opinione pubblica non conta più.

S: L'opinione pubblica... Fai il gironalista e credi nell'opinione pubblica!

Portogallo. Sarà, ma anche qui le cose non vanno bene (...) la gente non conta niente, l'opinione pubblica non conta niente. Silva lo guardò e posò la forchetta (...) l'opinione pubblica è un trucco che hanno inventato gli anglosassoni, gli inglesi e gli americani (...) noi siamo gente del Sud, Pereira, e ubbidiamo a chi grida di più, a chi comanda. (T. capítulo 9)

Llegan hasta el hotel, Pereira se baja del coche. (F. 27'09"-29'00")

4. Cuarto fragmento de análisis. La clínica dietética de Parede y el encuentro con el doctor Cardoso

Pereira, en Lisboa, continúa con su vida cotidiana, intentando que Monteiro Rossi escriba algún necrológico que valga la pena; pero es evidente que en su yo más íntimo algo está cambiando. Ayuda, por pura compasión y bondad, al primo de Monteiro, procedente de España en donde ha luchado con los republicanos (capítulo 12). Acuciado por sus problemas de salud, se va durante una semana a la clínica *talassoterapica* de Parede en donde tendrá un encuentro decisivo con el doctor Cardoso, un intelectual de izquierdas con el que tiene muchos puntos en común, entre ellos la pasión de ambos por la literatura francesa.

e per il futuro cosa ci riserva il suo giornale? Le dirò, dottor Cardoso, rispose Pereira, per i prossimi tre o quattro numeri c'è un racconto di Balzac, si chiama Honorine, no so se lo conosce. Il dottor Cardoso fece di no con la testa. È un racconto sul pentimento, disse Pereira, un bel racconto sul pentimento, tanto che io l'ho letto in chiave autobiografica (...) Nel pentimento?, chiese il dottor Cardoso. In qualche modo, disse Pereira, anche se in modo molto trasversale, anzi, la parola è limitrofo, diciamo che mi ci sono riconosciuto in modo limitrofo (...) E poi continuò: pentimento in modo limitrofo, cosa significa? Il fatto che lei abbia studiato psicologia mi incoraggia a parlare con lei, disse Pereira, forse farei meglio a parlarne con il mio amico padre António, che è un sacerdote, però forse lui non capirebbe, perché ai sacerdoti bisogna confessare le proprie colpe e io non mi sento colpevole di niente di speciale, eppure ho desiderio di pentirmi, sento nostalgia del pentimento (...) il fatto è che da un parte io sono contento di aver fatto la vita che ho fatto (...) però, nello stesso tempo, è come se avessi voglia di pentirmi nella mia vita, non so se mi spiego (...)

La escena comienza con Pereira y el doctor Cardoso sentados en el restaurante. Piden para cenar y beber y la conversación transcurre con interrupciones de la camarera que atiende la mesa.

C: Come le ho detto sono un appassionato di letteratura francese. Questa settimana, cosa ci riserva il suo giornale?

P: Honorine, un racconto di Balzac. Sul pentimento. Io l'ho letto in chiave autobiografica, voglio dire, nel senso che mi ci sono riconosciuto.

C: Sul pentimento?

P: Sì.

Piden la cena y la bebida.

C: Il pentimento. Può essere più esplicito?

P: Sì. Da un parte io sono contento dalla mia vita. Ho lavorato trenta anni nella cronaca e ora mi occupo di letteratura, che è la mia passione. Da l'altra parte, è come se avessi bisogno di pentirmi e non riesco a capire perché.

C: Negli ultimi mesi, c'è stato nella sua vita un particolare evento?

P: Un evento?

C: Sì. In psicoanalisi stà a indicare un fatto

Bisognerebbe che conoscessi meglio gli ultimi mesi della sua vita, disse il dottor Cardoso, forse c'è stato un evento. Un evento in che senso, chiese Pereira, cosa vuol dire con questo? (...) l'evento è un avvenimento concreto che si verifica nella nostra vita e che sconvolge o che turba le nostre convinzioni e il nostro equilibrio, insomma l'evento è un fatto che si produce nella vita reale e che influisce sulla vita psichica, lei dovrebbe riflettere se nella sua vita c'è stato un evento. Ho conosciuto una persona, sostiene di aver detto Pereira, anzi, due persone, un giovanotto e una ragazza (...) e lui mi ha fatto qualcuno, glieli ho pagati di tasca mia perché non volevo pesare sul giornale, ma sono tutti impubblicabili, perché quel ragazzo ha in testa la politica e ogni necrologio lo fa con una visione politica (...) il fatto è che che mi è venuto un dubbio: e se quei due ragazzi avessero ragione? (...) se loro avessero ragione la mia vita non avrebbe senso, non avrebbe senso avere studiato lettere a Coimbra e avere sempre creduto che la letteratura fosse la cosa più importante del mondo (...) non avrebbe senso più niente, e è di questo che sento il bisogno di pentirmi, come se io fosse un'altra persona e non il Pereira che ha sempre fatto il giornalista, come se io dovessi rinnegare qualcosa. (T. capítulo 16)

capace di sconvolgere il nostro equilibrio.

P: Ah, sì, sì, negli ultimi tempi sì, c'è stato un evento. Ho conosciuto una persona, anzi, due persone. Due poveri ragazzi romantici, senza futuro.

C: Senza futuro?

La camarera sirve la cena. Pereira se pone la servilleta al cuello.

C: Mi parli di loro.

P: Ecco Ho assunto un giovane praticante che mi sembrava dotato per scrivere i necrologi. L'ho pagato di tasca mia per non pesare sul giornale. Ma non ha ancora scritto niente di pubblicabile.

122 123

C: Perché non cerca un altro praticante?

P: È la stessa domanda che ho rivolta a mia moglie.

C: Ma come? Mi ha detto che era vedovo...

P: Sì, ma...

C: Ma lei parla con sua moglie.

P: Con il suo ritratto, sì.

C: Questo è un particolare che dovremmo approfondire. Ma, torniamo al suo praticante.

P: Sì, dunque, quel ragazzo scrive i necrologi ma sempre da un punto di vista politico. Penso che sia Marta a mettergli in testa quelle idee.

C: Chi è Marta?

P: La sua ragazza.

C: Apparte il fatto che ci rimette i suoi soldi non mi sembra che sia molto grave.

P: Ma sono io che comincio a avere dei dubbi. E se quei due avessero ragione?

C: Cosa pensa che accadrebbe?

P: Se loro avessero ragione, la vita non avrebbe più senso. Io ho sempre creduto che la letteratura fosse la cosa più importante. Niente avrebbe più senso. Forse è per questo che sento il bisogno di pentirmi.

Termina la escena con el postre y ambos proponen continuar con la conversación en otro momento. (F. 45'18" -51'30")

El nuevo yo dominante de Pereira está a punto de florecer de manera definitiva y en su mente comienza a aparecer, tanto en la novela como en su adaptación, la posibilidad de que la literatura no sea lo más importante en su vida.

En Pereira se ha obrado ya el proceso de transformación que corre paralelo a un sentimiento de fortaleza y vigor que hacía años no experimentaba: «E quando abbandonò la clinica, per prendere il treno per Lisbona, si sentiva tonificato e in forma, e era dimagrito quattro chili, sostiene Pereira» (T. capítulo 17).

5. El camino a la conversión definitiva

La novela, en su parte, final, cuenta con detalle los acontecimientos que tienen lugar días antes del asesinato de Monteiro Rossi:

Sábado 21 de agosto (capítulo 19). Encuentro de Pereira con el padre António a quien confiesa que desde hace días se siente distinto: «penso cose che non avrei pensato, faccio cose che non avrei mai fatto».

Domingo 21 de agosto (capítulo 20). Pereira continúa con su habitual trabajo como traductor. Recibe una llamada del doctor Cardoso y queda con él en el Café Orquídea. Hablan sobre la guerra de España y sobre la inminente victoria de las tropas nacionales ayudadas por los italianos y alemanes. Cardoso le comunica su intención de abandonar Portugal y de irse a vivir a Francia. Le pregunta por los dos jóvenes y le pide que los ayude en todo lo posible: «lei è in conflitto con se stesso in questa battaglia che si stà agitando nella sua anima».

Lunes 22 de agosto (capítulo 21). El director del periódico lo llama por teléfono para avisarle de que no puede ir por libre y de que, a partir de ahora, deberá preguntar primero qué obras puede o no puede traducir. Pereira insiste en el hecho de que «no faccio altro che tradurre racconti dell'Ottocento».

Martes 23 de agosto (capítulo 22). Pereira se queda en su casa. A las cuatro de la tarde suena el timbre: es Monteiro Rossi. Pereira le pide explicaciones pero Monteiro le dice que necesita descansar. A las ocho lo levanta para cenar y Monteiro «si precipitò dal letto con l'aria terrorizzata». Le cuenta que han detenido a su primo y que él ha escapado de milagro. «Pereira spense le candele e si chiese perché si era messo in tutta quella storia (...) Pereira non lo sapeva e ancora oggi non si saprebbe rispondere».

Miércoles 24 de agosto (capítulos 23 y 24). Pereira hace la compra y al regresar a casa le dice a Monteiro que intentará contactar con Marta. Habla con el director del periódico. Desde el Café Orquídea llama a Marta pero no consigue hablar con ella. Al llegar a la redacción, la portera, confidente de la policía, le dice que una mujer ha preguntado por él y por un tal señor Rossi. Regresa a casa. Prepara la cena: «ho pensato di fare un piatto italiano». Lllaman a la puerta: «Erano colpiti decisi come se volessero sfondarla». Era la policía: «tre uomini vestiti con abiti civili e che erano armati di pistole». Monteiro Rossi es asesinado a golpes: «Gli chiusi quegli occhi chiari spalancati e gli copri il volto con l'asciugamano. Poi gli distese le gambe, per non lasciarlo così rattrappito, gli distese le gambe come devono essere distese le gambe di un morto. E pensò che doveva fare presto, molto presto, ormai non c'era più tanto tempo, sostiene Pereira».

En la adaptación cinematográfica este largo fragmento de novela transcurre entre el minuto 1'05" y el minuto 1'28". Prácticamente la secuencia de escenas sigue el hilo de la narración, aunque, como cabría esperar, en un *crescendo* de imágenes acompañado por el sonido intrigante de la música de fondo. Adquieren especial protagonismo la portera de la redacción, confidente de la policía, y los militares que estaban «in ogni angolo».

El *día 25 de agosto* (capítulo 25) Pereira traza su plan: escribir él mismo un necrológico, el último, el de su amigo Monteiro Rossi: *Assassinato un giornalista*. Pereira, al igual que su creador, ha llegado a la conclusión de que es necesario defender la palabra pues tampoco a él, como a su creador, le gusta que le impongan el silencio. La muerte es ahora más que nunca esa ausencia de alguien que antes existía y la memoria de su amigo es también ahora más que nunca una necesidad para dar

refugio a su identidad. Llama al doctor Cardoso y le pide un favor, «domani a mezzogiorno le telefono, lei deve farmi un favore, deve fingere di essere un pezzo grosso della censura, deve dire che il mio articolo ha ricevuto il visto, è solo questo». Pereira escribe su elegía en la que da cuenta de todo lo sucedido, el asesinato a sangre fría de un joven periodista que había escrito artículos y necrológicos sobre grandes autores como Majakovskji, Marinetti, D'Annunzio y García Lorca a manos de tres facinerosos. De él dice que: «sappiamo solo che aveva i capelli color rame e che amava la cultura». Da los nombres de los asesinos, dice dónde pueden encontrar el cuerpo del joven asesinado y lo firma con su nombre: Pereira.

Llama al doctor Cardoso, que se hace pasar por el Sr. Lourenço, que da la autorización de la censura para publicar el artículo. Regresa a su casa, coge uno de los pasaportes que le había dado Monteiro, el retrato de su mujer y se va.

En la película esta parte de la narración se desarrolla entre los minutos 1'29" y 1'33": se ve a Pereira escribiendo el artículo —que él declama en voz alta— y la escena pasa de inmediato a la tipografía del Lisboa. Pereira sigue leyendo el artículo ante el asombro de Pedro, encargado de la tipografía. La película insiste de manera especial en la conversación telefónica con el Doctor Cardoso *vs* mayor Lourenço, jefe de la censura, que da orden explícita de que el artículo se publique en primera página. Se ven las máquinas tipográficas. Pereira regresa a su casa.

Lasciò il suo articolo al signor Pedro e uscì. Si sentiva esausto e aveva un grande rimescolamento negli intestini. Pensò di fermarsi a mangiare un panino al caffè dell'angolo, invece ordinò solo una limonata. Poi prese un taxi e si fece portare fino alla cattedrale. Entrò in casa con cautela, con il timore che qualcuno lo stesse aspettando. Ma in casa non c'era nessuno, solo un grande silenzio. Andò in camera da letto e dette uno sguardo al lenzuolo che copriva il corpo di Monteiro Rossi. Poi prese una piccola valigia, ci mise lo stretto necessario e la cartolina dei necrologi. Andò alla libreria, e cominciò a sfogliare i passaporti di Monterio Rossi. Finalmente ne trovò uno che faceva al caso suo. Era un bel passaporto francese, fatto molto bene, la fotografia era quella di un uomo grasso con le borse sotto gli occhi, e l'età corrispondeva. Si chiamava Baudin, François Baudin. Gli parve un bel nome, a Pereira. Lo cacciò in valigia e prese il ritratto di sua moglie. Ti porto con me, gli disse, è meglio che tu venga con me. Lo mise a testa in su, perché respirasse bene. Poi si dette uno sguardo intorno e consultò l'orologio. Era meglio affrettarsi, il «Lisboa» sarebbe uscito fra poco e non c'era tempo da perdere, sostiene Pereira.

Toda la escena, hasta el final de la película, se realiza sobre la base de imágenes con una gran fuerza emotiva. Pereira llega a su casa y cubre con una sábana el cuerpo de Monteiro Rossi. Elige un pasaporte y habla con el retrato de su mujer que es enfocado por la cámara.
Che cosa faccio? Te lo spiego dopo.

Se afeita el bigote, mete la ropa en una mochila. Zoom sobre el retrato de su mujer mientras Pereira abre la puerta y sale; y vuelve a entrar.
Eh sciocca, credevi che ti lasciase sola? Tra poco esce il giornale e non abbiamo un minuto da perdere.

Imágenes del arco que accede a la plaza del Rocío y de un niño vendiendo periódicos que anuncia en voz alta:

Giovane giornalista assassinato barbaramente!

La cámara enfoca desde ahora y hasta al final a Pereira, un Pereira sonriente, libre de ataduras, rejuvenecido, en mangas de camisa y chaleco y con la mochila al hombro. Música de fondo mientras el zoom avanza. Voz en *off*.

Sostiene Pereira che mentre si allontanava tra la folla aveva la sensazione che la sua età non gli pesasse più, come se fosse tornato un ragazzo, agile, svelto, con una gran voglia di vivere, e allora

ripensò alla spiaggia della Granja e a una fragile ragazza che gli aveva dato gli anni migliori della sua vita. E per ricordare tutto ciò ebbe voglia di fare un sogno, un sogno bellissimo a occhi aperti. Ma di questo sogno non vuole parlare Pereira perché l'avrebbe raccontato di persona a colui che vi ha narrato questa storia (F. 1'33" - 1'36").

Primer plano del rostro de Pereira que se acerca al objetivo de la cámara hasta convertirse en una mera sombra. La voz de Dulce Pontes cantando el fado *A brisa do coração* sobresale de manera magistral.

Una vez hecho el trabajo de comparación entre la novela y su adaptación cinematográfica, más allá de las pequeñas divergencias que se encuentran entre uno y otro medio de expresión, la conclusión no puede ser otra que la de considerar, desde nuestro punto de vista, que la película alcanza la categoría de obra artística tanto por la maestría que demuestra tener Faenza del lenguaje cinematográfico, al haber conseguido convertir en imágenes una novela en gran parte basada en las reflexiones íntimas de su protagonista; como por la extraordinaria interpretación que realiza Marcello Mastroianni. Tanto que el propio director es de la opinión de que sería difícil pensar en un Pereira que no fuera Mastroianni.

Tabucchi sostiene que uno de los motivos fundamentales que lo llevaron a escribir *Sostiene Pereira* es saber hasta qué punto existe o no una relación entre la política y la literatura; saber si la literatura puede ser útil desde un punto de vista ético y moral. Y Pereira es el testigo evidente de que desde la literatura se puede llegar a establecer un compromiso ético. Pereira al final hace lo que tiene que hacer para mantener su dignidad como individuo y no lo hace por un acto de valentía o por hacerse el héroe; lo hace porque es un hombre bueno, amante de la cultura y que desde su posición como intelectual sabe que está en posición de poder hacerlo, sabe que puede utilizar el sistema para defender el principio de libertad. Y es entonces, cuando se siente libre, cuando por fin se da cuenta de que en esa confabulación de almas, como decía el doctor Cardoso, el alma que ha vencido es la de poder usar la palabra libremente para defender la memoria y la dignidad de toda una colectividad.

Faenza insiste también en la misma idea, aunque quizá el camino que el director ha elegido para convertir a Pereira en ese ser libre no haya sido el mismo; es decir, en la película se insiste más en los aspectos políticos que en los literarios, de tal modo que Pereira actúa movido más por un sentimiento de rebeldía hacia el sistema que por su propia convicción ética como intelectual.

Notas

¹ «Piccoli equivoci senza importanza», *Mondo Operaio* (12), 1985.

² Entrevista de Daniel de la Fuente a Antonio Tabucchi: «Un diálogo con Antonio Tabucchi», 23 de abril de 2004.

³ *Sostiene Pereira*, 1996. Dirigida por Roberta Faenza, con guión de Roberto Faenza, Sergio Vecchio, y Antonio Tabucchi. Música de Ennio Morricone. Fotografía de Blasco Giurato. Reparto: Marcello Mastroiani, Joaquim de Almeida, Daniel Auteuil, Stefano Dionisi, Nicoletta Braschi y Marthe Keller.

⁴ «Las ciudades en el Cine y la Literatura», Segundo Curso de Cine y Literatura organizado por la Universidad de Burgos, 2002.

⁵ Para subsanar posibles confusiones en los textos se señalan los procedentes de la novela de Tabucchi con T., mientras que las transcripciones de la adaptación cinematográfica de Faenza con F. 126 127

Blanco Valdés, Carmen F.

«*Sostiene Pereira* de Antonio Tabucchi y *Sostiene Pereira* de Roberto Faenza: literatura y cine». *El hilo de la fábula*. Revista anual del Centro de Estudios Comparados (13), 113–127.