

## Antonio Tabucchi, su obra y el cine: la cuestión de la adaptación

Alexandre Cruz

El vínculo que a lo largo de los años el cine ha establecido con la poética de Tabucchi es ciertamente indiscutible. La cantidad de textos adaptados quizá pocos escritores pueden igualarla; está por ejemplo, «Nocturno hindú» dirigida por Alain Corneau en 1989, «La línea del horizonte» llevada al cine por el director brasileño Fernando López en 1993, «Réquiem» en 1998, dirigida por Alain Tanner y la más reciente «Dama de Porto Pim» que aparece en 2001 del cineasta Toni Salgot. El análisis que se hará aquí es sobre el film «Sostiene Pereira» que aparece en 1995 y es dirigida por Roberto Faenza con la actuación del siempre reconocido actor italiano Marcelo Mastroianni. Sin embargo, antes de entrar en el análisis es necesario aclarar el criterio que sigue este trabajo para poder sostener el proceso comparativo de dos lenguajes que se reconocen diferentes pero al mismo tiempo similares como lo son el cine y la literatura.

El estudio del paso de un texto literario al cine puede ser un trabajo algo conflictivo debido al riesgo que implica tratar de comparar las dos expresiones sin caer en un purismo estético desde donde se valore una expresión por sobre la otra, o se pretenda una transposición fiel y absoluta. Plantear este trabajo desde esta postura sería ir en contra de lo que el propio escritor entiende al momento de pensar la relación entre ambas. En una entrevista hecha en 2008 para la universidad de Murcia, Tabucchi dice

El cine y la literatura son hermanos: los dos cuentan historias. Uno lo hace con las palabras y el otro con las imágenes. Al cine le corresponde la décima musa, y de las diez musas, cine y literatura son las más cercanas. En ambos casos se trata de contar una historia. El cine ha influido profundamente en la manera de contar del siglo XX. La modernidad de la literatura, es una manera muy distinta a la que se escribía en el siglo XIX. La literatura del siglo XX tiene una especificidad que el siglo XIX no tenía. Ahora no podemos pensar en Balzac o Tolstoy. Lo que hoy escribimos en nuestras novelas, en nuestros cuentos, se lo debemos en gran parte al cine.

Por lo dicho aquí, el trabajo sobre las películas nombradas no podría hacerse desde un punto de vista categórico que ponga en conflicto la unión entre ambos lenguajes que con el paso de los años se ha hecho evidentemente más fuerte. Por lo cual este trabajo adopta la perspectiva de Carmen Peña-Ardid, quien sostiene que

La comparación cine-literatura sólo es posible a partir de la problemática del plano del contenido. Dentro de dicho plano y trascendiendo tanto el aspecto lingüístico del discurso literario como el aspecto audiovisual del discurso fílmico, suele admitirse que la configuración narrativa y el desarrollo argumental de una fábula serían elementos *comunes* y *comparables* entre el cine de ficción y la novela. El paralelismo se circunscribe generalmente al ámbito de la historia y al del contenido del relato.<sup>1</sup>

Al mismo tiempo esta escritora también revela, en el mismo texto, que el paso de la literatura al cine supone una transformación no sólo de los contenidos semánticos sino también de la temporalidad, del espacio de la enunciación y de los instrumentos estilísticos que constituyen la totalidad de la obra que al mismo tiempo sufre una reducción y condensación de escenas y diálogos que muchas veces de manera drástica. El film de Faenza, cabe decir, logra una adaptación casi perfecta de la novela de Tabucchi, más allá de que existen elipsis, cambios en la tipología de los personajes y algunas modificaciones espaciales que no son relevantes para el análisis, dado que no constituyen el trastocamiento de elementos significativos para el argumento;

se dará relevancia sí a aquellos cambios que se consideran fundacionales de la obra de Tabucchi. Entonces, para no generalizar ni disgregar, se circunscribirá todo al trabajo sobre tres cambios: el primero está vinculado al comienzo de la película y de la novela, en donde se verá que el personaje empieza a moldearse de manera diferente, cambio que inevitablemente altera su caracterización. El segundo cambio está relacionado con la construcción del discurso acerca de Europa en un diálogo con un amigo, y por último el desarrollo de situaciones y acciones en el film que en la novela pertenecen al plano de los supuestos. A su vez analizaré dos logros de la película: la introducción de una canción que se reitera, y la incorporación de una propaganda en una escena.

En este texto, como en muchos de los relatos del escritor, existe siempre una evolución argumental evidente; es decir, los cambios siempre son profundos, todo lo incluido en el relato tiene una primera motivación que en muchos casos se corre de lo evidente para construir un segundo espacio que admite otra lectura que muchas veces es de mayor complejidad. La escritura de Tabucchi funciona como un sistema en donde cada una de los elementos cumple su función en relación con el resto por lo que la alteración de un elemento, puede decirse, altera en mayor o menor medida al resto.

Ahora bien, la película comienza con el personaje principal, Pereira, caminando por una calle de Lisboa leyendo un diario, acompañado por una voz en off que se ocupa de contar cómo es que Pereira descubre a Rossi, un joven con el que establecerá un vínculo tan profundo que producirá un cambio radical en Pereira, en su forma de relevar el pasado y su manera de enfrentar el futuro y la cotidianidad, además de relatar lo que el personaje piensa con respecto a la muerte y lo que esa idea genera en él. En la novela, en cambio, Pereira no está leyendo el diario mientras pasea por una calle de Lisboa un día soleado, por el contrario, está encerrado en su oficina del periódico en el que trabaja. Esto en la novela es un hecho particular y relevante al mismo tiempo: es en esa quietud en donde Pereira expone una profunda e insistente reflexión sobre la muerte poniendo en evidencia el temor obsesivo. La primera parte es puro pensamiento, lectura y escritura (cuando copia una parte del texto de Rossi que está leyendo en donde se vincula la muerte con la vida de forma directa). El comienzo de la novela de Tabucchi marca de manera rotunda la característica del personaje que resiste todo el texto pero que domina fundamentalmente la primera parte: la pasividad frente lo que se está percibiendo. Este cambio en el espacio fundacional del texto significa también trastocar las características iniciales que hacen que el personaje sea quien es y se transforme en quien se transforma. En la novela es clara la construcción psicológica de Pereira por lo que su reducción y la puesta en acción al personaje en otro contexto bien diferente como lo es la movilidad de una caminata en oposición a la quietud de una habitación, planta al personaje en otro lugar y bajo otro sistema que no parecería ser el construido por Tabucchi.

Por otra parte, la voz en off que se oye a lo largo de toda la película parecer ser la responsable de llevar a cabo lo que en la novela es una insistente expresión «Sostiene Pereira», reiteración que en el texto funciona como el ámbito en el que se inscribe la novela: la confesión. De hecho, el subtítulo del texto es «una confesión»: esto remite a un momento del relato ulterior al tiempo de los sucesos que se están narrando y que al mismo tiempo refuerza el posicionamiento ideológico ya que Pereira está dando testimonio de lo sucedido, de lo visto y lo vivido, del abuso de poder. Esto lo conduce una actitud de compromiso que va elaborando de forma progresiva; sin embargo, esa voz, por momentos no cumple otra función más que la de contar los hechos como un narrador observador alejándose del espacio testimonial, falseando, en alguna medida, el momento posterior en el que se da el relato.

La otra modificación está en el relato explícito de situaciones que en la novela son sugeridas o matizadas. En una entrevista el escritor dice «mi narración está llena de huecos, de saltos, y eso es complicado para el director, el cine no aguanta los huecos, tiene que rellenarlos. La imagen necesita de la imagen, no del vacío.» Esto vendría a justificar la explicitación que se hace de algunos hechos que en la novela responden a otra lógica, no decir o no aclarar o ser dubitativos también forma parte del concepto macro: la representación del régimen totalitario salazarista que todo lo controla y lo subordina, pero más allá de esta justificación vale marcar lo

que es dicho por sobre lo sugerido. A poco de haber empezado la película Faenza incluye una escena que en la novela no es relatada, aparecen unos soldados golpeando violentamente a un grupo de personas. La hostilidad que reproduce esa escena en la novela no es algo demasiado detallado debido a que el vínculo del personaje con el entorno tampoco es algo muy claro aún, lo mismo sucede cuando en el primer encuentro que tiene Pereira con un cura amigo suyo, aparecen en el discurso del personaje ideas que sólo quedaban en el dominio del pensamiento y que se vuelven enunciado recién cuando ya está promediando la novela. Hacen que el personaje las diga tan pronto modifica un concepto sobre el que se trabaja: la relación con lo dicho y lo silenciado, con lo conocido y lo ignorado. Algo similar ocurre con el personaje de Marta, la novia de Rossi, cuando en realidad la puja ideológica y el vínculo entre ambos en la novela es bastante conflictivo y oscilante, en la película esto se inclina hacia una relación ciertamente ríspida haciendo de Marta un personaje ideológicamente radicalizado. Por su parte, también se introduce en el discurso de Pereira un anticipo sobre la importancia que tendrá la amistad casi paternal que mantendrá con Rossi, cuando eso, más allá de que sea imaginable, es una afirmación que va elaborando el lector a medida que avanza en la lectura.

Otro cambio ocurre en un diálogo con un amigo en un recorrido en auto que hacen juntos. La larga reflexión y discusión acerca de la construcción del estado político europeo confirma la postura de ambos: por un lado demuestra el afianzamiento que va ocurriendo en Pereira y por otro construye el discurso del Otro, del que es espectador pasivo frente a lo que claramente pasa en el continente. El recorte que en la película se hace de ello le quita la profundidad y los alcances de cada uno de esos discursos. En la novela el nivel de análisis político es mayor y más profundo que el que se hacía en un comienzo en donde todo se reducía a una postura casi caprichosa. Esto sucede más o menos promediando el relato: el lector allí comienza a tomar mayor dimensión de la postura política que adopta Pereira opuesta a la de su amigo, que por extensión se vuelve importante debido al carácter contrapuntístico. La profundización acerca de una construcción política y geográfica, las incertidumbres y las certezas del personaje frente a la liviandad con la que trata el tema su amigo son la combinación justa para que el lector asista a la lucha interna de Pereira. Esto es algo que en cierto punto, a mi entender, se pierde en la película, quizá no completamente pero sí de forma considerable, debido al recorte que reduce todo a una discusión poco relevante.

## Los aportes del film

Más allá del análisis de estas modificaciones que es ciertamente sólo es un espacio de aproximación para pensar el vínculo entre Tabucchi y el cine, hay un gran logro particular de esta película como lo es la incorporación de una canción, y de una propaganda.

La propaganda política fue para los regímenes totalitarios de Europa un instrumento de gran importancia y utilidad debido a la facilidad que proporciona para propagar la ideología y acercarse a las masas. En el film puede verse una de estas propagandas cuando en un encuentro entre Marta y Pereira, ambos entran en un cine y se sientan a observar unas imágenes muy sugerentes que van a acompañadas por el siguiente relato:

Es una historia real. Antonio es el jefe de un grupo de subversivos, que están al mando para derrocar a nuestro Gobierno. Aseguran que todo va mal y están preparando un plan secreto para asesinar a nuestro presidente. Ahora están decidiendo cuál será la hora H para llevar a cabo su macabro plan. La madre de Antonio, conocedora de que su hijo es un subversivo peligroso, muere de dolor. Las mujeres del pueblo se lo reprochan al hijo perdido, le hacen responsable de esta muerte injusta y prematura. Antonio va a visitar la tumba de su madre, ¿tal vez empieza a arrepentirse de su conducta?

Teresa, su novia, está angustiada, pero no se desanima y emprende con él una obra de redención para abrirle los ojos a la sociedad del país. Así es como se crían los niños en nuestro país, con un cuidado y un amor sin parangón en el mundo. Así es como van creciendo, con un cuidado y un amor sin parangón en el mundo. Y qué decir de nuestros mayores, que se sienten cuidados como en ningún otro país del mundo. Y qué

decir de nuestras casas, que se construyen por millares para que todos los ciudadanos disfruten de una. Y qué se puede decir de nuestros jóvenes, que todos pueden encontrar trabajo porque en nuestro país hay trabajo para todos.

La obra de Teresa da sus frutos. Antonio ha entendido sus trágicos errores y ahora quiere ponerles remedio. Aquí está frente a nuestra bandera, estandarte al que todos debemos amar y respetar. Y esta es la multitud de patriotas que llenos de valor vitorean a nuestro presidente. Antonio sabe qué debe hacer. Repitamos al unísono:

¡Todo por la nación, nada contra la nación!<sup>2</sup>

El diálogo ilustra claramente la construcción del enemigo, de la/s víctimas, y por sobre todo la construcción del concepto de lo correcto y lo incorrecto. Esta propaganda es un recurso que refuerza considerablemente la construcción del discurso político que atraviesa el texto en donde se pone en movimiento mecanismos de control o perpetuación de regímenes totalitarios, que al mismo tiempo que son expuestos, evaluados y criticados por el escritor. Este aporte, podría decirse entonces, viene a contrarrestar aquellas modificaciones que parecían amenazar la representación profunda de un suceso político.

Por otra parte, la canción cantada por Dulce Pontes «A brisa do Coracao»<sup>3</sup> incluida en el disco «Best of» editado en 1998 y hecha especialmente para el film, es el otro elemento que elabora un discurso que va en paralelo al relato pero al mismo tiempo en consonancia. El parecido en la composición tanto sonora como en lo referente a la letra con la película es fundamental para que sea un espacio de construcción de un discurso con contenido. Instrumentalmente la canción comienza un tanto incierta: los instrumentos apenas se oyen, no hay demasiada complejidad en la composición, y el sonido invoca nostalgia, dolor, que se refuerza aun más con la voz de Dulce Pontes. A medida que va avanzando aquel sonido aletargado se va pasando lentamente a la certeza, la firmeza en el sonido junto con la voz cargada de coraje y confianza de Pontes, características que acompañan el proceso de la película. Adorno, en su texto sobre la música en el cine, sostiene que «debe existir una relación entre la imagen y la música. Si los silencios, los momentos de tensión o lo que sea se rellenan con una música indiferente o constantemente heterogénea el resultado es el desorden. La música y la imagen deben coincidir aunque sea de forma indirecta y antitética. La exigencia fundamental de la concepción musical del film consiste en que la naturaleza específica del film debe determinar la naturaleza específica de la música»<sup>4</sup>. Y justamente es esto lo que sucede en la película, por un lado, que la canción se haya hecho exclusivamente para el film supone una relación clara, o al menos es lo esperable, y por otro lado, abre espacio a la construcción de sensibilidades y que acompañan al que observa.

## Conclusión

Este trabajo tuvo como objetivo plantear un acercamiento a la unión del texto de Tabucchi con el cine, intentando hacer un análisis comparativo más allá de un juicio crítico y teniendo siempre presente que se está frente a dos lenguajes diferentes que en consecuencia exigen lecturas diferentes. Sin embargo, lo que se trató de recalcar aquí fue la importancia de las modificaciones al momento de entender el texto escrito. Ver un film no significa tener acceso directo al argumento de la novela, sino que por el contrario, las modificaciones que en un principio parecieran una simplicidad más tarde resultan ser las responsables de trastocar una construcción argumental, una matización de personajes, una alteración en el discurso, una aceleración o una disminución del proceso argumental mediado por los diálogos y los pensamientos pueden significar el cambio de un discurso cargado de especificidades que en Tabucchi es un estilo que lo caracteriza.

## Notas

<sup>1</sup> Carmen PEÑA-ARDID, *Literatura y cine*, Catedra Signo e imagen (S/d), p. 128.

<sup>2</sup> Fragmento extraído de María José GARCÍA ORTA, «Formas simbólicas y propaganda en la película *Sostiene Pereira*», *ÁMBITOS*, N° 11-12, 1<sup>er</sup> y 2<sup>o</sup> semestres de 2004, pp. 413-425.

<sup>3</sup> Letra de la canción del film: «O segredo a descobrir está fechado em nós / O tesouro brilha aqui embala o coração mas / Está escondido nas palavras e nas mãos ardentes / Na doçura de chorar nas carícias quentes / No brilho azul do ar uma gaivota / No mar branco de espuma sonoro / Curiosa espreita as velas cor de rosa / À procura do nosso tesouro / A brisa brinca como uma gazela / Sobre todo o branco e a rua do Ouro / Curiosa espreita a fenda da janela / A procura do nosso tesouro».

<sup>4</sup> Theodor W. ADORNO, Hanns EISLER, «El cine y la música», Editorial Fundamentos, Madrid, 1976, p. 91.

## Bibliografía

- ~ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns, «El cine y la música», Madrid, Editorial fundamentos, 1976, p. 91.
- ~GARCÍA ORTA, María José, «Formas simbólicas y propaganda en la película *Sostiene Pereira*», *Ámbitos*, N.º 11-12, 1<sup>er</sup> y 2<sup>o</sup> semestres de 2004.
- ~PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine*, Catedra Signo e imagen.
- ~GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix barral, 2000.
- ~URRUTIA, Jorge, *Imag Litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, 1984.
- ~PEREZ BOWIE, José Antonio (compilación), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y Práctica*, Salamanca, Plaza universitaria, 2003.
- ~BALDELLI, Pío; DELLA VOLPE, Galvano; ECO, Umberto; GARCÍA ESPINOSA, José; GARRONI, Emilio; METZ, Christian; PASOLINI, Pier Paolo; ROCHA, Glauber; GIANNI, Toti, *Problemas del nuevo cine*, Alianza, Madrid, 1971.
- ~MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*, España, Gedisa editorial, 2002.

