

El Extranjero de Albert Camus en *Sostiene Pereira* de Antonio Tabucchi

FERNANDO CARMONA FERNÁNDEZ
Universidad de Murcia

La lectura de *Sostiene Pereira* de Antonio Tabucchi parece evocar y arrastrarnos hacia el *Extranjero* de Albert Camus. Una serie de analogías saltan a la vista desde el primer momento: la extensión similar de ambas obras' propia de una novela corta; la organización del relato en capítulos breves -once en la narración francesa y veinticinco para la italiana-; el carácter lineal de la historia de un personaje anodino al que acaece algo inesperado que transforma su *existencia*; una narración que juega con la primera persona pero con una técnica que parece distanciarnos como si estuviese escrita en tercera (Camus) y el relato en primera persona pero transmitido por otra provocando un alejamiento similar (Tabucchi). La ubicación en un mismo tiempo histórico de los **personajes**² parece mostrar el intento de recuperar por parte de Tabucchi un tipo de narración en la que los temas de los años **30** -compromiso social y político, la novela como forma de conocimiento humano que llega a donde no alcanza la filosofía; la recurrencia temática a la soledad, a la muerte, al conflicto entre sociedad y libertad, **etc.**- nos lleva a una narrativa del siglo pasado catalogada como *existencialista*. El autor italiano, después

-
- 1 Las ediciones francesas de bolsillo de *L'Étranger* tienen menos de ciento ochenta páginas (la de Gallimard, 1967, 171 págs. y la de la colección de *Le livre de poche*, 1957, 179 págs.; el texto italiano de Tabucchi, Feltrinelli, Milán, 1994, 214 págs., pero teniendo en cuenta que dedica páginas sin texto y sólo con la numeración de los veinticuatro capítulos y otras sólo con el título de *Nota* final, el número real de páginas es similar al del texto francés).
 - 2 Tabucchi sitúa a su personaje en agosto de 1938; Camus, aunque público su **narración** en 1942, en sus *Carnets* señala que la había terminado en mayo de 1940. La acción parece situarse en la preguerra y la **primera** parte de *L'Étranger* nos hace pensar en *Noces*, precisamente de 1938. En junio de este año renuncia a publicar *Lo Mort heureuse* y se decide a reescribirla, elaborando en agosto siguiente los primeros pasajes de lo que será *L'Étranger*, según sus *Comets* (cf. R. Quilliot, ed., 1962: 1915).

de más de medio siglo, recrea, con extraordinaria sensibilidad, un personaje y unas formas literanas que convierten su relato en una narración clásica análoga a la famosa de Camus³

La narración de Tabucchi podríamos resumirla así: un periodista entrado en años y en carnes por su gordura, hipocondriaco, solitario, vive rutinariamente, con sus obsesiones y manías confeccionando las páginas culturales de un periódico católico que se dice independiente; pero los desmanes y crímenes de la dictadura salazarista le llevan a tomar conciencia de la situación y a rebelarse haciendo público un asesinato que la policía política ha llevado a cabo en su domicilio.

Este resumen argumental] puede llevarnos a la conclusión de que se trata de un relato típico de literatura políticamente comprometida. Sin negar la existencia de este aspecto, A. Tabucchi, en una entrevista, ha afirmado e insistido que este no es lo más importante de su narración. El entrevistador pone de relieve la importancia que tiene en el libro «la toma de conciencia de un anciano periodista ante la gravedad de los acontecimientos históricos de la época» y Tabucchi responde:

Bueno, el libro narra en efecto una toma de conciencia, pero no se centra exclusivamente en eso; es uno más de sus aspectos. Yo diría que se trata sobre todo de una novela existencial: si acaso, es más bien la historia, por decirlo así, de una conciencia que se atormenta, de un arrepentimiento, si queremos, que afecta a toda la vida del protagonista, quien se interroga sobre su pasado, siente la necesidad de arrepentirse y no sabe de qué. En el curso de tal revisitación, de este replanteamiento de toda una existencia, y a través de la mortificación y el tormento consiguientes, acaba por producirse también una toma de conciencia política, pero se trata sólo de un aspecto más entre los muchos que se desencadenan en el personaje (C. Gumpert, 1995: 203)⁴.

El carácter existencial de su novela es el que prefiere poner de relieve Tabucchi. Más adelante, en esta misma entrevista, afirma: «Mi novela posee una dimensión existencial e incluso moral, si se quiere. No se trata de la historia de una mera toma de conciencia ideológica o política, referida a cuestiones abstractas, es sobre todo la narración de una crisis humana que afecta a la esfera ética» (C. Gumpert, 1995: 210-11).

Este aspecto «existencial» de su obra llamó mi atención cuando hice la primera lectura de esta obra, por lo que no me ha sorprendido la confirmación del autor⁵. Curiosamente, cierra la entrevista señalada con una referencia a Sartre (C. Gumpert, 1995: 213). Una novela en la

3 M. Vargas Llosa ha captado la relación literaria entre un texto y otro cuando escribe refiriéndose a *Sostiene Pereira*: «Es muy difícil escribir novelas morales laicas en nuestra época. Probablemente, el Único autor europeo que lo hizo con talento fue Albert Camus. Pero Tabucchi, en *Sostiene Pereira*, lo ha conseguido, y acaso su mérito sea todavía mayor porque, en los tiempos de apogeo del posmodernismo y de la literatura *light*, concebir una novela comprometida es ir contra la corriente» (2002: 376).

4 Una respuesta similar de Tabucchi encontramos en otra ocasión: «Io credo che questo sia sostanzialmente un romanzo esistenziale, che parla di una crisi di coscienza» (P. Gaglianone-M, Cassini, eds., Roma, 1995: 18).

5 Agradezco al prof. de italiano y compañero de Departamento, Pedro Luis Ladrón de Guevara, la oportuna bibliografía que me ha facilitado sobre el autor.

que abundan las referencias a escritores franceses de los dos últimos siglos y a los que el autor, según nos confiesa, quiere rendir un homenaje, hace pensar si él pretende también que esta narración sea un homenaje a la literatura francesa de los años treinta⁶.

MEURSAULT/PEREIRA: LA REBELDÍA DEL INOCENTE

Mario Vargas Llosa con «Un héroe sin cualidades») titula su breve ensayo consagrado a *Sostiene Pereira*. En realidad, podría haberle dado este título a las páginas que consagra a la obra de Camus ya que el título caracteriza también la figura de Meursault⁷. J.-P. Sartre, al frente de *La Nausée*, coloca la siguiente frase de L.-F. Céline: «C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu». Los personajes de los relatos de Sartre y Camus no tienen *importancia colectiva*; es más, llegan a la soledad más extrema en un proceso de *extrañamiento social*. Hombres «sin cualidades») «sin atributos»), recordando el título de la novela de R. Musil (*Der Mann ohne Eigenschaften*) o personajes perdidos en el absurdo laberinto social del *proceso* o el *castillo* de Kafka⁸.

Pereira, como Meursault y Roquentin, es un personaje solitario que nos cuenta, en un relato en primera persona, algo que les ha acaecido y cambiado su vida. Forma parte de esta familia de personajes solitarios y que resultan socialmente extraños. Vive solo, se ha quedado viudo y no tiene descendencia. Profesionalmente, no está integrado con otros miembros como periodista. Se ocupa de la sección cultural, y ocupa un pequeño apartamento del periódico alejado de la oficina principal. Las relaciones profesionales son casi exclusivamente, como Meursault⁹, con su jefe. Meursault habitualmente come en el restaurante de Celeste y Pereira en el Café Orquídea. Ambos personajes se mueven socialmente antes que en su lugar de trabajo en

6 En la primera entrevista en la que asiste Marta, Pereira muestra sus preferencias literarias por Bernanos y Mauriac y afirma la *verdad* de la *fantasía* literaria: «la filosofía sembra que si occupi solo della verità, ma forse dice solo fantasie, e la letteratura sembra che si occupi solo di fantastic, ma forse dice la verità» (p. 30; en adelante referiré directamente la página de la edición de Milán, 1994). Los escritores de los años 30, como Malraux, Camus o Sartre *convierten* la literatura, narrativa o dramática, en un espacio de expresión filosófica, en donde se puede revelar la existencia en su concreción existencial, en *situación* como diría Sartre. «Escribir —dice en *Qu'est-ce la littérature?*— es revelar el mundo» (París, 1948: 81). La frase anterior que Tabucchi pone en boca de su personaje parece remitimos a esta literatura de *compromiso* en el sentido existencialista de este término.

7 Uno de los subtítulos que piensa darle a su relato Camus es «Un homme comme les autres» (R. Quilliot, «Présentation de *L'Étranger*», en *ed.*, París, 1962: 1916).

8 Camus, en un ensayo colocado como *Apéndice* a su obra *El mito de Sísifo*, resume *El proceso* en unos términos en lo que parece estar refiriéndose a Meursault de *L'Étranger*: «En *El proceso* es acusado José K. Pero no sabe de qué. Quiere sin duda *defenderse*, pero ignora por qué. Los abogados encuentran difícil su causa. Entre tanto, no deja de amar, de lamentarse o de leer su diario. Luego *le* juzgan, pero la sala del tribunal está muy oscura y no comprende gran cosa. Supone únicamente que lo condenan, pero apenas se pregunta a *qué*» (J. M. Guelbenzu, tr., Madrid, 1996, t: 333-4).

9 *Aparte* de las referencias al patrón, sólo conocemos ocasionalmente a su compañero de trabajo, Emmanuel (40, en adelante cito directamente por la edic. París, 1957).

el marco público de la cafetería o el restaurante. Espacios que permiten aparentemente romper la soledad¹⁰.

Desde el primer momento son seres aislados que contemplan desde fuera la sociedad que les rodea. Meursault, desde el balcón de su casa, pasa la tarde mirando el espectáculo del ir y venir de las gentes de su barrio en el atardecer del domingo. Familias que salen de paseo con niños con traje de marinero, niñas con vestidos de lazos de color rosa; matrimonios con trajes y atuendo de día de fiesta. Después, los jóvenes del suburbio también endomingados a su modo que entre risas se dirigen a los cines del centro (36-38). Al día siguiente, con su compañero de trabajo Ernmanuel, se dirige a una oficina del muelle «a mirar los cargueros en el puerto que ardía al sol» (40). Pereira también encuentra un peculiar placer en contemplar la escena portuaria: «Se había entretenido largamente en el Terreiro do Paco, en un banco, contemplando los transbordadores que salían hacia la otra orilla del Tajo» (188)¹¹.

Ambos personajes contemplan la sociedad desde fuera, ajenos a ella, con unos sentimientos de incertidumbre, soledad y extrañeza. Carecen de una conciencia definida, no tienen sentido de su identidad ni de una personalidad propias; lo que les lleva a un estado de incertidumbre e indiferencia. Meursault no responde a las exigencias del luto tras la muerte de su madre, y accede a facilitar a su vecino la vejación a la que somete a su antigua amante sin entrar en la valoración moral del acto; esto resultará monstruosamente amoral al tribunal que lo juzga en la segunda parte de la narración.

La psicología de nuestros personajes queda reducida a los sentidos. Meursault está enajenado en las sensaciones. La sensación de calor y aturdimiento se va apoderando progresivamente de nuestro personaje. Al subir al autobús para dirigirse al lugar donde ha muerto su madre siente el calor: «Il faisait très chaud» (8). A medida que nos acercamos a la mitad del relato, la enajenación por el calor se incrementa. Siente la agresión procedente del suelo y la arena: «Le sable commençait à chauffer sous les pieds» (77); «On respirait à peine dans la chaleur de pierre qui montait du sol» (80). El sol, como hoguera de calor, se deja caer con toda su fuerza: «Le soleil tombait presque d'aplomb sur le sable et son éclat sur lamer était insoutenable» (id.). La arena es roja como una brasa: «La sable surchauffé me semblait rouge maintenant» (81). El sol se hace tan aplastante que incendia la tierra y el mar: «Le soleil était maintenant écrasant. Il se brisait en morceaux sur la sable et sur lamer» (84); y enajena a Meursault: «La tête retentissant de soleil» (86); «je sentais mon front se gonfler sous le soleil» (87). Cuando dispara contra el árabe, lo hace en realidad contra el hiriente resplandor que sale de su cuchillo (89); y cuando, en el juicio afirma que ha disparado «a causa del sol», el lector sabe que es verdad aunque proque la burla del tribunal.

10 «É malinconico mangiare da soli», dice Pereira invitando a otra persona al restaurante del tren (71).

11 Al principio de la narración, tras la primera entrevista con el padre Antonio, recorremos Lisboa a través de los ojos de nuestro protagonista (15). En el viaje de regreso de las termas, desde la ventanilla del tren contemplamos el paisaje rural de los alrededores de Lisboa (72) y el de los suburbios obreros (73).

La identidad de nuestro personaje es una sucesión de sensaciones, como señala P.-G. Castex ((presentesólo a sus sensaciones»(París, 1965: 79). Como su nombre indica, su naturaleza está compuesta de mar y sol (**Meur-sault=mer-soleil**)¹². El personaje reducido a las sensaciones parece haber perdido la reflexión y cualquier forma de pensamiento. Nuestro personaje cuando está quieto, **duerme**¹³. La falta de reflexión y de valoración de los actos es lo que conduce a su amoralidad o **paganismo**¹⁴. Cuando su abogado, en la cárcel habla con él para preparar la defensa, le pregunta si había sentido dolor por la muerte de su madre, nuestro personaje responde que era difícil la respuesta porque había perdido la costumbre de interrogarse (96). Ante la sorpresa del abogado por una declaración tan espontánea, Meursault confiesa su subordinación a las sensaciones inmediatas: «**Cependent**, je lui expliqué que j'avais une nature telle que mes besoins physiques dérangeaient souvent mes **sentiments**» (96).

En Pereira, encontramos también la dicotomía de mar y sol, agua y calor, señalada en el personaje de Camus. Empieza Tabucchi su narración con la referencia a un día soleado y resplandeciente: ((Sostiene Pereira di averlo conosciuto in un giorno d'estate. Una **magnifica** giomata d'estate, soleggiata e ventilata, e Lisbona **sfavillava**) (7); y el primer capítulo acaba así: «Era el venticinque di luglio del millenovecentotrentotto, e Lisbona scintillava **nell'azzurro** di una brezza atlantica, sostiene **Pereira**) (10). El capítulo siguiente, el segundo, empieza con un cambio de tiempo en el que el calor sofocante deja atrás el equilibrio señalado:

Pereira sostiene che **quel** pomeriggio il tempo cambio. All'improvviso la **brezza** atlantica **cessò**, dall'oceano **arrivò** una spessa cortina di nebbia e la città si **trovò** avvolta in un sudario di calura (13).

Hacia la mitad de la narración, como en el relato de Camus, el sol y la necesidad del **baño** adquieren protagonismo. Cuando Pereira inicia su compromiso político, siente el peso del sol con toda su fuerza: «**Il sole** era implacabile, sostiene Pereira, e la brezza era **cessata**» (88). Más adelante, cuando decide ir a las termas, sale del restaurante a la deslumbrante luz del mediodía: «**Poi** uscì nella luce abbagliante del **meriggio**» (104). En el tren baja la cortina para evitar que el sol le dé en los ojos; y desde su asiento contempla el mar (104). Pereira siente la irresistible necesidad de tomar un baño en la playa. Con una reacción suya habitual, no sabe a qué responde ese impulso, aunque nos sugiere que debido al recuerdo de sus tiempos de Coimbra y de los baños en La Granja (105). Mas adelante sabremos, por su conversación en

12 Cuando empieza a elaborar su relato en los *Carnets*, Camus escribe *Mersault* introduciendo la *u* tras la *e* parece querer enmascarar el carácter de anagrama que constituye el nombre.

13 Meursault dormita en el trayecto del autobús al asilo en donde ha muerto su madre; ante el féretro le ocurre lo mismo y, de regreso, le anima la idea de poder ((dormir durante doce horas»; la presencia del sueño se prolonga en el resto del relato (cf. F. Carmona, 1980: 103-6). Este efecto de pérdida de interioridad se consigue gracias a la técnica *behaviorista*, según M.-G. Barrier (1966: 37-50).

14 Recordamos la tesis y el título del estudio R. Champigny (1959).

las termas con el doctor Cardoso, que, estudiante en Coimbra, iba a una playa cercana a Oporto, la de La Granja, donde a veces nadaba con su novia. Le confesará al doctor que esta playa era objeto de sus sueños (114).

Pereira, evocando los baños con su novia, recuerda los de Meursault en la narración de Camus; precisamente a la mitad del relato y en un momento similarmente crítico de la narración. Ambos personajes nadan de forma parecida mirando el azul del cielo:

Au large, nous avons fait la plan et sur mon visage tourné vers le ciel écartait le desniers voiles d'eau qui me coulaient dans la bouche (77).

Si riposo attaccato alla boa, poi si mise a fare il morticino. Il cielo sopra i suoi occhi era di un azzurro feroce (106).

En ambos relatos, y hacia la mitad de los mismos, tiene lugar un baño iniciático que prepara la transformación que, a partir de este momento, va a tener lugar en ambos personajes. Esta jornada, en la que tiene lugar el baño en la playa, finaliza para Pereira con un sueño en el que evoca los baños de su juventud:

Fece un bel sogno, un sogno della sua giovinezza, lui era sulla spiaggia della Granja e nuotava in un oceano che sembrava una piscina, e sul bordo di quella piscina c'era una ragazza pallida che lo aspettava con un asciugamano fía la braccia (108).

La última conversación en las termas con el doctor Cardoso tiene lugar mientras se baña en una de las piscinas de algas excavadas junto al mar. Le habla de la traducción del cuento de Alfonso Daudet que acaba con un «Viva Francia» cuya publicación le llevará al enfrentamiento con el director del periódico. El baño, pues, no es ajeno al proceso de transformación del personaje. Como en la narración de Camus, el anagrama que compone su nombre (mar y sol) parece vivido o encontrar su eco en el personaje de Tabucchi.

La reducción de nuestros personajes a las sensaciones y, en consecuencia, su negativa a la reflexión y a la interpretación de conductas propia y ajenas hace que se nos presenten con una inocencia infantil". Meursault se disculpa reiteradamente como un niño con la expresión «ce n'est pas de ma faute»¹⁶. Cuando Maria Cardona queda sorprendida al saber que el día anterior ha muerto su madre, nuestro personaje añade: «J'ai eu envie de lui dire que ce n'est pas

15 R. Champigny dedica un capítulo de su ensayo que titula «El inocente» (1959: 41-71) y en el que parte del carácter infantil del personaje.

16 Al empezar el relato, le dice a su patrón que tiene que ausentarse por la muerte de su madre añadiendo a modo de disculpa «ce n'est pas de ma faute» (7). Al comienzo del capítulo siguiente Meursault, se despierta con la mala conciencia de haber estado cuatro días sin trabajar al haber enlazado el fin de semana con los días previos del entierro: «Mais d'une part, ce n'est pas de ma faute si on a enterré maman hier» (31).

de ma *faute*» (32). Parece que no se libera de un complejo de culpa infantil añadiendo a la consideración anterior: «*De toute façon, on est toujours un peu fautif*»¹⁷.

Pereira aparece con una *inocencia* infantil semejante al personaje de Camus. Gordito, goloso, y, con su servilleta al cuello como un niño, es un comedor impulsivo de tortillas y de limonadas azucaradas. Como Meursault, Pereira vive en una especie de indiferencia e incertidumbre respecto al mundo social que le rodea. Inicia su relato diciendo que se encontraba en la redacción sin saber qué hacer: «*Pare che Pereira stesse in redazione, non sapeva che fare*» (7). No está seguro de qué revista hojeaba aquella tarde, sólo de la indolencia con que lo hacía. Maquinalmente se pone a copiar la noticia universitaria sobre la lectura de una tesis sobre la muerte, y añade: «*Perché lo fece? Questo Pereira non è in grado di dirlo*» (8). Con frecuencia no sabe por qué actúa de una forma determinada: se interroga, sin encontrar respuesta, sobre por qué pone en guardia a Monteiro Rossi contra la portera, posible confidente de la policía (31); de la misma manera, al final también del capítulo siguiente, queda desconcertado de su propio comportamiento cuando se despide dando la mano al joven en vez de recriminarlo y despedirlo como tenía que haber hecho (46). De forma inconsciente se compromete políticamente buscando alojamiento clandestino al brigadista que viene de España. El final del capítulo once resume el comportamiento a que se ve arrastrado Pereira a pesar suyo:

Perché Pereira disse così? Perché Monteiro Rossi gli faceva pena? Perché era stato alle terme e aveva parlato in maniera così deludente con il suo amico Silva? Perché sul treno aveva trovato la signora Delgado che li aveva detto che bisognava fare qualcosa comunque? Pereira non lo sa, sostiene (82).

Pereira, como Meursault, va tomando conciencia propia social a partir de la segunda mitad de la *narración*. En la primera parte, vive acomodado en su rutina diaria y en su adicción a la tortilla de finas hierbas y las limonadas con la mitad del vaso de azúcar lo que le ha ocasionado una obesidad que le hace detestar su propio cuerpo y, a pesar de su catolicismo, no aceptar el dogma de la resurrección de la carne ante la amenaza de una eternidad arrastrando el pesado lastre de su *obesidad*¹⁸.

El infantil sentido de culpa, señalado en Meursault, reaparece también en nuestro personaje portugués. Siente la necesidad de arrepentirse de algo sin saber de qué:

- 17 Meursault se siente juzgado por el *director del* asilo cuando *rehúsa* que le abran el *féretro* de su madre, y por los ancianos presentes en el *velatorio* («*J'ai eu un moment l'impression ridicule qu'ils étaient là pour me juger*» (17). Este sentimiento se *irá* incrementando en el proceso judicial ante el abogado y el juez instructor que lo califica de Anticristo. En el juicio, siente ganas de llorar cuando capta el menosprecio del público hacia él y se siente culpable sin comprender la causa: «*J'ai senti alors quelque chose qui soulevait toute la salle et, pour la première fois, j'ai compris que j'étais coupable*» (132-3). En los dos capítulos siguientes y últimos, nuestro personaje *descubre* su inocencia al descubrir que, como acusado, es una imagen falsa fojada por la interpretación de su conducta.
- 18 Al doctor *Cardoso*, le confiesa tomar sus diez limonadas dianas, pero en la segunda parte de la narración conforme se desliza en su compromiso político renuncia al *azúcar* en la limonada (154 y 158); tras escribir la noticia de denuncia del asesinato del joven *Rossi*, nuestro transformado Pereira se *tomará un oportito* seco (204).

Pensava a Honorine di Balzac, al pentimento, e gli sembrava che anche lui dovesse pentirsi de qualcosa, ma non sapeva di che cosa. [...] ma non sapeva di cosa doveva pentirsi, sentiva solo una nostalgia di pentimento, questo voleva dire, o forse gli piaceva solo l'idea del pentimento, chissà (111).

En la conversación con el doctor Cardoso, en el capítulo siguiente, volverá reiteradamente sobre el tema de su necesidad de arrepentimientos sin sentirse culpable: «Io non mi sento colpevole di niente di speciale, eppure ho desiderio di pentirmi, sento nostalgia del pentimento [...] è come se avessi voglia di pentirmi» (121). En su conversación con el doctor, llega a descubrir el sentido de su arrepentimiento. Si Rossi y Marta tienen razón con sus ideas antifascistas, izquierdistas y rebeldes; su vida, acomodada en un periódico conservador y católico, sometido a la censura, pierde de pronto todo sentido:

Si disse Pereira, però se loro avessero ragione la mia vita non avrebbe senso [...]. Non avrebbe senso più niente, e è di questo che sento il bisogno di pentirmi, come se io fossi un'altra persona e non il Pereira che ha sempre fatto il giornalista, come se io dovessi rinnegare qualcosa» (122).

Como Meursault, Pereira pasa por un proceso de *extrañamiento* de sí mismo, de alejamiento de su yo social, para acabar afirmando su identidad. Tanto el proceso judicial que sufre el personaje francés como la crisis de la conciencia política del portugués son recursos narrativos para llegar a un sentido de la propia identidad que es lo que ambos personajes consiguen al final del relato. Hemos visto que lo señalaba A. Tabucchi, respecto al suyo, en la entrevista citada anteriormente.

A pesar de los consejos y explicaciones del doctor Cardoso, Pereira no sale de su estado de confusión que lo lleva a confesarse con el padre Antonio que lo exhorta, a su vez, a tomar decisiones con libertad explicándole la crisis que vive la Iglesia a causa de la guerra civil española. El sacerdote, que considera a Pereira un alma simple, incapaz de pecar, se despide diciéndole que la próxima vez, para confesarse, procure cometer algún pecado para no hacerle perder el tiempo (147). Pereira llevará a cabo un acto heroico pero seguirá siendo un *inocente*. Al joven Rossi, a quien quiere reprocharle que no escriba «con las razones del corazón»), acaba aconsejándole lo que quiere prohibirle:

Le ragione del cuore sono le più importanti, bisogna sempre seguire le ragioni del cuore, questo i dieci comandamenti non lo dicono, ma glielo dico io (45).

El mismo personaje resume en estas palabras su comportamiento. Actúa con el corazón. Seguirá siendo un ser solitario, desconcertado y *extraño* a una sociedad circundante ideologizada, violenta y cruel. Es el retorno necesario a la humanidad pura e inocente. Pereira no se convierte en un activista político contra el fascismo salazarista. Simplemente, responde al impulso de su corazón. Tras conseguir, por una argucia, que al día siguiente aparezca en el pe-

riódico el asesinato del joven, y antes de coger el tren que lo alejará de Lisboa y Portugal, no rompe con su identidad: se toma una limonada y se lleva la carpeta de las necrológicas y el cuadro de su esposa con el que solía hablar «con la cara hacia arriba para que respirara bien» (206-7). Es decir, Pereira, aunque ahora sea nuestro héroe, sigue siendo el mismo¹⁹.

La declaración ante el tribunal de su amigo celeste²⁰ despierta tal simpatía en Meursault que confiesa que siente deseos de besar a un hombre por primera vez en su vida. Celeste declara que, además de cliente y amigo, el acusado «era un hombre» en el sentido más natural del término²¹, su carácter taciturno se debía que a «no hablaba para no decir nada» y que lo acaecido era «una desgracia»). Para Meursault, aquél es el único de sus conocidos que lo comprende y que sabe lo que realmente ha sucedido. El joven Rossi, perseguido por la policía política y acogido por Pereira en su domicilio, al confesarle éste que no sabe por qué le ayuda, Rossi le responde, como un eco de la afirmación de Celeste en el juicio, que porque «era una buena persona» (177). Meursault y Pereira son simplemente unas *buenas personas* que, por un incidente que conmociona sus existencias, acaban por conocer la hostilidad y violencia del mundo que les rodea. Su felicidad es la inmediata de este mundo. Lejos de cualquier utopía ideológica, lo único que añoran es lo que puede darles la vida: vivir su existencia, sentir la luz y el agua en días de playa vividos con mujeres amadas. Su rasgo caracterizador es la afirmación de la vida frente a la muerte. Es el sentido principal y último de ambas novelas.

L'Étranger empieza con el telegrama que anuncia la muerte de la madre de nuestro protagonista y acaba con la evocación de su ajusticiamiento. Pereira comienza su relato en una tarde que se encontraba reflexionando sobre la muerte, lee una referencia de una tesis universitaria sobre la muerte y se decide a contratar a su autor para que haga necrológicas anticipadas de escritores famosos para su página cultural. El relato finaliza con el asesinato del joven Rossi por la policía política y la asistencia del autor-narrador al entierro de Pereira. El tema de la muerte propia anticipada por la desaparición de los seres queridos reaparece en el transcurso de ambos relatos. La muerte de la madre de Meursault enlaza con la sentida desapa-

19 M. Vargas Llosa, al final de su breve ensayo, se pregunta sobre la transformación de nuestro personaje: «¿Lamentó más tarde, en el exilio, aquel acto que, sin duda, arrastró su existencia hacia la incertidumbre, los sacrificios y el riesgo? ¿O soportó todo aquello fortalecido por la convicción de haber obrado bien, como un justo? La historia ya ha terminado y nadie, ni siquiera Antonio Tabucchi, está en condiciones de facilitar una respuesta» (381). En realidad, adjudicarle este dilema a Pereira quizá sea un exceso intelectual, cuando sólo sigue siendo el *inocente* que en un momento se rebeló.

20 Curiosamente el nombre de la portera de Pereira se llama también *Celeste*. Se puede pensar si Tabucchi está haciendo una alusión o un guiño a la obra de Camus. Incluso podríamos pensar en una deliberada, o al menos curiosa, contraposición de estos personajes con el mismo nombre: en *L'Étranger*, es el amigo que quiere ayudarle y mejor lo comprende; en *Sostiene Pereira*, es una portera chismosa, hostil a nuestro personaje y confidente de la policía.

21 «On lui a demandé [...] ce qu'il pensait de moi et il a répondu que j'étais un homme; ce qu'il entendait par là et il a déclaré que tout le monde savait ce que cela voulait dire» (135). Celeste parece evocar uno de los títulos que Camus pensó poner a su obra («Un homme comme les autres»), como he señalado en la nota 6.

rición del perro de Salamano. En el relato de Tabucchi, Pereira no deja de hablar con el retrato de su difunta mujer.

Nuestros personajes amenazados y abocados a la muerte reafirman la vida. Pereira, como católico, cree en la eternidad aunque no acepta el dogma de la resurrección de la carne, ya que considera un castigo tener que arrastrar eternamente su cuerpo pesado, seboso, jadeante y sudoroso. A pesar de su indolencia en aquella tarde de verano en la que hojea la revista y ve la reseña de la tesis de Rossi, Pereira copia unas líneas en las que se afirma lo siguiente: «**Perché** la limitazione della nostra esistenza mediante la **morte** è decisiva per la comprensione e la valutazione della vita» (8). La muerte protagoniza ambos relatos con la funcionalidad de **valorar** la vida. En una de sus últimas conversaciones con Rossi, éste le confiesa que las **necro**-lógicas las escribía Marta porque se sentía incapaz hablar de la muerte:

Ma lei, dottor Pereira, lo sa cosa gridano i nazionalisti spagnoli?, gridano viva la muerte, e io di **morte** non so scrivere, a me piace la vita, dottor Pereira, e da solo non sarei mai stato in grado di **fare** necrologi, di **parlare della morte**, davvero non **sono** in grado di **parlarne**. In fondo la capisco, sostiene di aver detto Pereira, non ne **posso più** neanch'io (177).

Frente al grito de «viva la muerte» (en español), nuestros dos personajes quieren afirmar la vida²². Es el sentido último de la muerte de Rossi y del sacrificio de Pereira que por denunciar el asesinato de aquél se condena al exilio, una especie de muerte social. En *L'Étranger*, por su parte, la condena de Meursault, además de ser un extraordinario alegato contra la pena de muerte, lleva consigo la afirmación de la vida en su **inmediatez**. Meursault, frente al juez de instrucción que le enarbola un crucifijo, se niega a aceptar la idea de la muerte redentora del cristianismo; lo que hace que despida al procesado llamándole «**Anticristo**». Frente al capellán, tendrá una actitud más resuelta negando la idea de transcendencia y **divinidad** de manera que aquél preguntará sorprendido: «**Aimez-vous donc cette terre A ce point?**» (174). Meursault le gritará que sólo puede imaginar otra vida que pueda recordarle ésta. A la religiosidad del capellán, Meursault contrapone la armonía con el mundo natural, sentido de su vida y de su felicidad:

«**Devant** cette nuit -prosigue el personaje de Camus- chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la **première** fois A la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil A moi, si fraternel **enfin**, j'ai senti que j'avais **été** heureux, et que je **l'étais encore**» (179).

En una sociedad violenta e ideologizada, la **inocencia**, tan **extraña**, de nuestros personajes los convierte en héroes con una nueva forma de rebeldía.

22 Los dos elementos caracterizadores de la narración -afirmación de la vida frente a la muerte y revelación de sí mismo- son para A. Tabucchi los rasgos que caracterizan la literatura misma: «La letteratura forse è il desiderio di resistere alla morte; [...] ma è anche il desiderio adulto di confrontarci con noi stessi» (P. Gaglianone-M, Cassini, eds., Roma, 1995: 5).

EL RECURSO NARRATIVO: PRIMERA, SEGUNDA Y TERCERA PERSONAS EN EL RELATO

En las narraciones de Camus y de Tabucchi, encontramos la utilización de recursos para obtener un mismo efecto narrativo: la lectura de un relato en primera persona que parece escrito en tercera. Se ha señalado «el *yo* equivale a un *él*»²³. Es lo que permite mantener el sentimiento de *extrañeza* que envuelve totalmente la narración de Camus. Meursault es un *extraño* para la sociedad, para sí mismo y para el lector. El título de la narración no puede ser más representativo²⁴. Camus compone un relato en primera persona para escamotearnos paradójicamente la subjetividad de su personaje. Nos encontramos, pues, con un relato *objetivo* escrito en primera persona.

El lector se acerca al personaje desde fuera. Sartre lo ha representado así:

Entre le personnage dont il parle et le lecteur, il [Camus] va intercaler une cloison vitrée. Qu'y a-t-il de plus inepte en effet que des hommes derrière une vitre? il semble qu'elle laisse tout passer, elle n'arrête qu'une chose, le sens de leurs gestes: ce sera la conscience de l'Étranger. C'est bien, en effet, une transparence: nous voyons tout ce qu'elle voit. Seulement on l'a construite de telle sorte qu'elle soit transparente aux choses et opaque aux significations (1947: 106-7).

En *Le Mítche de Sisyphe*, a propósito del *absurdo*, Camus utilizó la imagen anterior de Sartre del *tabique de vidrio*: «Un homme parle au téléphone derrière une cloison vitrée: on ne l'entend pas, mais on voit sa mimique sans portée: on se demande pourquoi il vit» (29). El sentimiento de *extrañeza* del relato de Camus arranca de unos personajes que interpretan gestos de los que ignoran su significación. Meursault es un *extraño* porque no interpreta. No se *adapta* a lo que esperan los demás en el entierro de su madre, a lo que espera su patrón con relación a su promoción en su trabajo, a los deseos matrimoniales de su amante, al papel de inculpaado arrepentido en el juicio; y accede a la petición de Raymond sin pensar en el carácter delictivo del favor que le pide. El lector conoce su *inocencia*; para la sociedad que lo *interpreta* es culpable. La interiorización de este sentimiento por parte del personaje da lugar al *extrañamiento de sí mismo*²⁵.

23 B. T. Fitch, 1968: 10. Este estudioso de Camus, citando a A. Nicolas, escribe: «"Cela explique l'impression immédiate que l'on a du caractère impersonnel de Meursault: le je équivaut à un lui"».

24 Frente a una crítica en *Temps Modernes* que había visto en su relato una ((subjetividad concreta)), Camus responde (*Actuelles II*) que su relato en primera persona es «como un ejercicio [subrayado por Camus] de objetividad y de alejamiento como, después de todo, su título indica» (cit. por M.-G. Bamer, 1966: 20).

25 Unas páginas más adelante del ensayo señalado, Camus escribe: «Pour toujours, je serai étranger à moi-même» (34), haciendo referencia a la imposibilidad de llevar a cabo el precepto socrático del ((conócetea ti mismo)). Más adelante, se refiere a la extrañeza de sí mismo por «un pensamiento que se niega a sí mismo en cuanto afirma» (36). El sentimiento de extrañeza nos remite a una tradición que aparece en *La Tentation de l'Occident* de A. Malraux de 1926, a la *angustia* de éste autor y a la náusea de Sartre, que para Camus es el absurdo (F. Carmona, 1980: 77-90).

El proceso narrativo de extrañamiento social acaba en los años 30 con el sentimiento de extrañamiento interior²⁶. Los personajes novelescos de Malraux y Sartre anticipan la aventura del descubrimiento de sí mismo del personaje de Camus²⁷. El sentimiento de extrañeza de los personajes de Malraux²⁸, que descubren no *ser para* sí lo que *son para* los demás, adelanta el pensamiento sartriano de ser en-sí y ser para-sí que Sartre *narrativiza* en su novela y Camus dramatiza también en su relato. El acierto de Camus en *L'Étranger* es haber encontrado la técnica narrativa adecuada para expresarlo.

El alejamiento del yo de un relato en primera persona se ha explicado por la aplicación de una técnica behaviorista (M.-G. Bamer, 1966: 37-55). El personaje habla de sí mismo observándose desde *fuera* como si se tratase de otro. Impone una barrera de silencio con su negativa a los que le interrogan. Se niega a dar razones que aclaren la significación a sus actos. Cuando María le pregunta si la ama responde que «esto no tenía importancia *alguna*» (64) o cuando Raymond le pregunta lo que pensaba de su historia, le responde que no pensaba nada (49)²⁹. Llegamos a percibir lo que siente: el calor y el sudor, el cansancio y el sueño, las sensaciones de la luz y del agua, etc. Vemos sus gestos pero el relato en primera persona no nos lleva a su interioridad. Este estilo neutro, «transparente»³⁰, ((ejercicio de objetividad)) como lo

-
- 26 En *La Condition humaine* de A. Malraux *aparece* la ruptura *entre* actos y *conciencia* de los *personajes que se acentúa* en Camus y Sartre: «En *L'Étranger*, encontramos el "Mcursault" condenado a muerte, *culpable* ante la *sociedad* que considera sus actos, y el "Meursault" *inocente* ante el lector que sólo juzga su conciencia. En *La Nausée*, la disolución de conciencia y actos habrá *llegado* a tal punto que Roquentin no reconoce sus propios actos como *tales*» (F. Carmona, 1980, 100-1). En *Les chemins de la liberté*, Sartre, por su personaje, afirma la conciencia como libertad *fuera* de la sociedad y de sí mismo: «*Dehors. Dehors. Hors du monde, hors du passé, hors de moi-même: la liberté c'est l'exil et je suis condamné à être libre*»)(*Le Sursis*, Paris, 1967, 295-6)
- 27 «El descubrimiento de sí mismos sólo pueden *llevarlo* a cabo por la soledad. Kyo [*La Condition humaine*] descubre que no es para sí lo que es para los *demás*; Meursault, al final del relato, no espera *comprensión* sino odio; *L'Étranger*, como el título sugiere, es el *desarrollo del sentimiento* de soledad y extrañeza ante un mundo con el que al principio de la *novela* se sentía en *armonía*. Roquentin [*La Nausée*] *vive* marginado *del* mundo social de *Bouville* y su experiencia va unida a la sensación de estar "de sobra" *que es* "precisamente el sentido de su *existencia*"» (F. Carmona, 1980: 219).
- 28 A Kyo *le* preocupa el desconocimiento de sí mismo y *le* obsesiona cuando descubre *que* él no *conoce* su voz grabada en el fonógrafo, cuando los demás la reconocen; y también la dificultad de *reconocer* su imagen en un espejo. Concluye que *él* no es para sí lo que es para los demás: «*Pour les autres, je suis ce que j'ai fait*», dice *este* personaje de Malraux. Como Kyo, Meursault extraña su propia imagen y su voz (119). Camus *recoge* en sus *Carnets* el pasaje señalado de Kyo y no es extraño que la segunda parte de su relato sea una escenificación de lo que Meursault *es para* sí frente a lo *que es para* los otros; lo que no deja de recordarnos el ser para sí frente al ser en sí de Sartre.
- 29 Sobre el protagonismo de los silencios *del* personaje, cf. «*Le silence initial du sujet*» en U. Eisenzweig, 1983: 25-30.
- 30 Roland Barthes, *refiriéndose* a la ((escritura neutra)), o «*más bien inocente*» como la califica, escribe: «Esta palabra transparente, inaugurada por *L'Étranger* de Camus, realiza un estilo de la ausencia que es casi una ausencia ideal de *estilo*» (1953: 109). P. V. Zima señala: «*L'Étranger* de Camus inaugure une évolution littéraire orientée *vers la neutralité* du mot dans une contexte marqué par la désémantisation des *unités linguistiques*» (1985: 86).

caracteriza el mismo Camus, convierte el diario en un testimonio³¹, en un acta procesal o especie de declaración final de condenado.

El relato de A. Tabucchi lleva como subtítulo «Una testimonianza»³². Hay una misma voluntad de estilo en Camus y Tabucchi y una similar utilización de recursos para originar el distanciamiento en un relato puesto en primera persona. Pereira cuenta lo que le ha sucedido pero por medio del autor-narrador que continuamente nos dice, repite y recuerda con la expresión de ((sostiene Pereira) que transmite lo que le cuenta su personaje. Tabucchi nos ofrece en tercera persona un relato hecho en primera. El resultado final es un efecto semejante al producido por el de Camus: convertir el *yo* en un *él*. La inserción de ((sostiene Pereira) como una especie de estribillo en el transcurso de la narración nos está acercando y alejando a la vez. Sin esta inserción, sería un relato alejado en tercera persona; y en primera, perderíamos la perspectiva necesaria y podríamos quedar prendidos en la subjetividad del que narra. Es un recurso simple, pero todo un hallazgo para conseguir este efecto de simultanear el juego de acercamiento-alejamiento sobre el que se organiza la narración. Meursault, extraño al lector al principio de la narración, sufre un proceso de acercamiento a éste a la vez que, inversamente, se aleja de la sociedad que le juzga³³. En *Sostiene Pereira*, se produce un acercamiento similar: el personaje mediocre, ingenuo, falto de inteligencia ante la realidad social y política, acomodado en un conservadurismo católico; finalmente, adquiere para el lector una grandeza heroica y gana su simpatía. La técnica narrativa en la que a modo de «declaración» el autor-narrador reproduce las palabras de su personaje difícilmente permite la reproducción del monólogo. Los repetidos parlamentos de Pereira con el cuadro de su esposa permiten, utilizando la segunda persona, reproducir una especie de soliloquios que expresan su movimiento interior y el acercamiento del lector a su personaje. El uso de la segunda persona permite una especie de equilibrio entre las otras dos personas gramaticales; Tabucchi consigue una especie de *objetivación* del *yo*. De forma similar a como el relato se *objetiva* al presentarse por la mediación del autor-narrador. Se podría decir que los parlamentos de Pereira con el cuadro de su esposa son un *mise en abyme* del recurso que envuelve todo su relato.

Las analogías señaladas entre las narraciones de Camus y Tabucchi en cuanto a super-

-
- 31 Ante el juicio se siente más testigo que inculcado. «La conciencia de Meursault se mantiene aquí en su papel de conciencia conciente, de conciencia testimonio» (R. Champigny, 1959: 97). Escucha hablar de él como si se tratase de otro, sobre todo cuando el abogado habla utilizando retóricamente la personalidad del inculcado (152). Este *extrañamiento* de sí mismo viene preparado por el desconocimiento de su propia imagen en el reflejo de la escudilla y del *ventanillo* de su celda, intensificado también por la extrañeza ante su propia voz (119-120).
- 32 El título de la traducción española es ((Sostiene Pereira. Una declaración)). A. Tabucchi confirma: «Anch'io, in *Sostiene Pereira*, prendo a prestito una terminologia *processuale*. Ho deciso di fare questa scelta come una sorta de "deposizione", di testimonianza, come ho indicato nel sottotitolo del mio romanzo. È una testimonianza che non so a chi sia fatta» (P. Gaglianone-M, Cassini, eds., Roma, 1995: 16).
- 33 La técnica behaviorista señalada va siendo sustituida a la mitad del relato por cierta identificación del lector con el personaje. El lector comprende, se identifica y hasta simpatiza con él frente a la hostilidad del tribunal que lo juzga. Sobre la relación lector-Meursault, cf. B. T. Fitch, 1968: 27-45 y del mismo, 1972: 137-147.

sonaje y técnica narrativa, la ubicación temporal de los personajes, la repetición de temas como los de la soledad y la muerte, el carácter iniciático de ambas narraciones o la funcionalidad similar del mar, el baño y la paya; incluso pequeñas pistas como la repetición señalada de un nombre de los personajes secundarios³⁴. Todo ello nos confirma la voluntad explícita de Tabucchi de homenajear la literatura francesa existencialista de entreguerras. Pero, particularmente, lo hace a esta narración de Camus.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrier, M.-G., *L'art du récit dans L'Étranger* d'Albert Camus, París, 1966.
- Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, París, 1953.
- Camus, A., *L'Étranger*, París, 1957.
- , *Le Mythe de Sisyphe*, París, 1942.
- Carmona, F., *Literatura y sociedad en la novela francesa de los años 30. Malraux, Camus y Sartre*, Murcia, 1980.
- Castex, P.-G. *Albert Camus et «L'Étranger»*, París, 1965.
- Champigny, R., *Sur un héros païen*, París, 1959.
- Eisenzweig, U., *Les jeux de l'écriture dans L'Étranger* de Camus, París, 1983.
- Fitch, B. T., *Narrateur et narration dans L'Étranger d'Albert Camus. Analyse d'un fait littéraire*, París, 1968.
- , *L'Étranger* d'Albert Camus. *Un texte, ses lecteurs, leurs lectures. Étude méthodologique*, París, 1972.
- Gaglianone P.- Cassini, M. (eds.), *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?*, Roma, 1995.
- Guelbenzu, J. M. (ed.), *Albert Camus. Obras I*, Madrid, 1996.
- Gumpert, C., *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, 1995.
- Quilliot, R. (ed.), *Albert Camus. Théâtre, Récits, Nouvelles*, París, 1962.
- Rey, P.-L., *L'Étranger. Camus. Analyse critique*, París, 1970.
- Sartre, J.-P., «*Explication* de *L'Étranger*», *Situations I*, París, 1947, 92-112.
- , *Situations II. Qu'est-ce que la littérature*, París, 1948.
- Tabucchi, A., *Sostiene Pereira. Una testimonianza*, Milán, 1994 (traducción española por C. Gumpert y X. González Rovira: *Sostiene Pereira. Una declaración*, Madrid, 1995).
- Vargas Llosa, M., *La verdad de las mentiras*, Madrid, 2002.

34 Me refiero al señalado de *Celeste* que se repite en ambos relatos. En cuanto a los nombres de los protagonistas, de la misma manera que Meursault es un anagrama de *sol y mar*, Tabucchi, en la *Nota final* nos indica el sentido del nombre de su personaje (213).

Anales de Filología Francesa, n.º 11, 2002-2003
FERNANDO CARMONA FERNÁNDEZ

Zima, P. V., «Indifférence et structures narratives dans *L'Étranger*», en *Albert Camus. Textes réunis par Paul F. Smets*, Bruselas, 1985, 85-99.