

CONTROL DEL DISCURSO VS. DISCURSO DEL CONTROL

Lectura comparada de *Manual de pintura y caligrafía*, de José Saramago, y *Sostiene Pereira*, de Antonio Tabucchi ¹

José Luis Ángeles

University of North Florida

—*Usted se ha apoderado de la poesía, de lo poético, de los bosques de Nueva Inglaterra, del mar, de la emoción de la naturaleza, de los poemas de Eliot.*

—*¿Los funcionarios han de ser ajenos a todo eso?*

—*Son naturalmente ajenos a todo eso y todo eso existe precisamente y tiene valor porque no pertenece a la policía. En el momento en que ustedes recitan poemas de Eliot esos versos dejan de ser poemas y se convierten en tecnología de interrogatorio.*

Galíndez, Manuel Vázquez Montalbán.

1. PRESENTACIÓN DE LAS DOS NOVELAS

La acción de *Sostiene Pereira* (SP) comienza el 25 de julio de 1938 y termina el 25 de agosto del mismo año. El escenario histórico es el

¹ Cito por las siguientes ediciones: Saramago (1983) y Tabucchi (1983). Las traducciones entre corchetes son mías.

de entreguerras. A pocos kilómetros, la guerra civil española está sirviendo de campo de pruebas para la Segunda Guerra Mundial. Alemania vive el rapto del nacional-socialismo; Italia duerme en los brazos de Mussolini; Portugal es una inmensa cárcel de silencio. Pereira, recién nombrado director de la página cultural de un modesto periódico de Lisboa, decide buscar un ayudante (se sospecha que más para combatir la soledad que por necesidades de trabajo, a pesar de lo que *sostiene*) y encuentra a un joven que resulta ser un activista político contrario al salazarismo. A partir de ahí, se producirá un proceso de transformación en Pereira: desde el inicial rechazo de la ingenuidad juvenil hasta el decantamiento decidido contra el Régimen, desde la asepsia de una cultura vivida como simple enciclopedia a la toma de conciencia de ocupar un espacio y tener una voz. Pereira desafiará el orden en nombre de muchas cosas a la vez: en nombre del afecto por el joven Monteiro Rossi (que representaba el hijo que nunca tuvo); en nombre de una nueva (para él) manera de entender la cultura; en nombre de los derechos mínimos de los ciudadanos después de la noche de horror en que fue asesinado Monteiro Rossi; en nombre también —posiblemente— de su juventud esfumada entre los libros y en nombre de aquello que más le había ligado al pasado, de aquello que le sofocaba en la nostalgia y cuya añoranza le atenazaba las manos: el recuerdo de su difunta esposa.

El personaje de Pereira recuerda en muchos aspectos al de *Historia del cerco de Lisboa*, de José Saramago. Ambos se parecen en su edad, en su soledad, en su dedicación al trabajo, en la forma que tienen de contar, la búsqueda de identidad de un personaje gris, su rebelión a través de la palabra... Los dos tienen conflictos con el poder oficial —la editorial en Saramago y el periódico en Tabucchi— y plantean el problema del testimonio, por medio de la escritura, de un sujeto en crisis. Resulta significativo que el subtítulo de *SP* sea *Una testimonianza*, en cuanto que la novela se articula como voluntad de testimonio, pero su puesta en práctica delata los problemas del acto testimonial. Éste se ve numerosas veces interrumpido por los vacíos de memoria de Pereira o, simplemente, por sus deseos de no hablar de esto o aquello. Cuando el personaje, en más de una ocasión, diga *de esto no hablo porque no es interesante*, al destinatario no le cabe sino la indulgencia:

Sostiene Pereira che pensò alla sua infanzia, un'infanzia felice, o che lui almeno considerava felice, ma della sua infanzia non vuole parlare, perché sostiene che non ha niente a che vedere con questa storia e con quella giornata di fine agosto in cui l'estate stava declinando e lui si sentiva così confuso (SP, 148; ejemplos concomitantes en 104-105 y 173). [Sostiene

Pereira que pensó en su infancia, una infancia feliz, o que al menos él consideraba feliz, pero de su infancia no quiere hablar, porque sostiene que no tiene nada que ver con esta historia o con ese día de finales de agosto en el que el verano estaba declinando y él se sentía tan confundido.]

La parcialidad del punto de vista de Pereira impide saber si los episodios omitidos eran o no en realidad interesantes. Además, téngase en cuenta que existe un doble filtro narratorial: no sólo Pereira selecciona y reordena los acontecimientos en el momento de recordarlos y narrarlos, sino que éstos pasan también a través de un segundo narrador. De éste no se conoce absolutamente nada: ni su nombre, ni su edad, ni su trabajo, ni su formación, ni mucho menos cómo llegó a saber la historia de Pereira o por qué la narra. Su presencia en el texto se recuerda constantemente mediante la repetición de la fórmula *Sostiene Pereira que...* En lugar del narrador *fuerte* decimonónico, encontramos aquí un narrador que se mantiene oculto en su indefinición, pero revela a cada instante su insuficiencia. De hecho, no parece disponer en absoluto de información privilegiada y no puede sino repetir lo que *sostiene Pereira*, y depende su narración de los titubeos y de los vacíos de memoria del personaje. Si la teoría de los actos de habla ha explicitado el problema de la relación entre el mundo y el discurso, *SP* la problematiza todavía más por medio de un doble juego ilocutivo: «yo (en tanto que narrador) sostengo que Pereira sostiene que...». Este distanciamiento ilocutivo crispa las relaciones entre el lenguaje y el mundo, dejando lejos al segundo. Y, sin embargo, su lejanía no es olvido. Provoca la urgencia de recuperarlo.

El *Manual de pintura y caligrafía (MPC)*, de trama mucho más simple, narra en primera persona los avatares de un pintor —que se da a conocer con la sola inicial, H.— cuya actividad profesional se reduce a pintar retratos por encargo.

El funcionamiento del mercado capitalista obliga a H. a suprimir cierta información de su actividad y transmitir otra. Se produce un complejo de incompatibilidades: por un lado, la asunción de un código de señales (maneras de *ennoblecer* el cuadro mediante el uso de determinados colores, perspectivas, etc.) dirigidas a suplantar las señales correspondientes a su propio espacio de producción ² y, por otro

² He desarrollado extensamente el concepto de espacio de producción en el libro *Hacia una ideología de la producción literaria*, cuya publicación está prevista a principios de 2000 en Ediciones Bajo Cero.

lado, la imposibilidad de no pintar desde él. Esta esquizofrenia provocará una tripartición de la actividad de H. Mantendrá su actividad profesional con finalidad económica —retrato de S.—, pero también comienza un segundo cuadro del mismo modelo con la intención de liberar el espacio de producción reprimido. La tercera vertiente de salida será la escritura de unas reflexiones sobre su arte y su vida, que constituyen el texto literal del libro. H. cobrará conciencia (*MPC*, 93) de que no puede prolongar indefinidamente una cohabitación *contra natura* de ambos retratos y de que se verá obligado, en breve, a elegir. Este conflicto interior se materializa en la revisión de toda su producción. Iniciará una vía de revisión práctica (el segundo retrato) y otra teórica (el escrito), pero deben considerarse que ambas deben ir estrechamente articuladas, pues la desarticulación de teoría y praxis es, precisamente, lo que más tradicionalmente se conoce como alienación. Así mismo, es importante no realizar mecánicamente las adscripciones «praxis es igual a hacer» y «teoría es igual a decir», pues el estudio de los actos de habla, entre otras cosas, ha iluminado la dicción como acción. Por otra parte, un cuadro (texto) ¿es acción o dicción? Ambas al mismo tiempo: es dicción en cuanto que se trata de un objeto constituido por signos (es, pues, discurso, escritura); es acción en cuanto que producto de un saber técnico y resultado de una praxis. La confluencia de técnica y praxis, sirviendo la primera a la segunda y no funcionando de modo autónomo (que sería lo característico del modelo de razón instrumental que domina en nuestra sociedad y de las reglas del arte contra las que H. se rebela), está presente en la palabra «pintura», que indica tanto el material utilizado para pintar como la actividad que se ejerce al manipularla. Por eso H. insiste repetidas veces en que lo suyo no era pintura: porque se trataba de la amputación de la técnica del tronco teoría-praxis, juzgándose la técnica a sí misma como valor absoluto («Es desolador», exclamó en cierta oportunidad Baudelaire, «la gente pinta cada vez mejor»). Un sincretismo de significados comparable parece conseguirse con el uso de la palabra «caligrafía» en vez de «escritura».

Ambos protagonistas, H. en el caso de Saramago y Pereira en el de Tabucchi, son sujetos en tránsito hacia lo ignoto: los dos, tras un tiempo de dudas, emprenden una nueva forma de vida. Las fases de dicho tránsito son las siguientes:

- a) Aceptación del orden dado y complicidad con el mismo (véase punto 3 del presente trabajo).

- b) Contradicciones internas y dudas, aunque se mantengan, de cara al exterior, los mismos comportamientos (véase 4).
- c) Rebeldía (véase 5).

2. DISCURSO DEL CONTROL. TÉCNICAS DE REPRESIÓN

2.1. En el *MPC* se alude en diversos momentos a varias formas de represión policial —la reprimenda de un policía a H., porque lo considera sospechoso de activismo político; las alusiones a la represión de las actividades de la oposición en la Portugal salazarista (*MPC*: 144-145), en la España franquista y en la Italia de Mussolini (*MPC*: 137-138, 144)—, pero el episodio central en este sentido es el encarcelamiento de Antonio por sus actividades políticas y el trato que se dispensa a las personas que pretenden visitarlo. Más abstractas son las formas de control ideológico (no deja de ser significativo que, cuando M. entrega en Cascais un paquete para António, lo único que le requisan son los libros), en buena parte analizadas por Althusser (1970), que resultan verbalizadas en el siguiente parlamento de M.:

Caxias é apenas uma prisão dentro doutra prisão maior, que é o País. É prático, como vê. Em geral, os suspeitos circulam á vontade dentro da prisão maior; quando se tornam perigosos, passam para as prisões mais pequenas: Caxias, Peniche e outros lugares menos conhecidos. E é tudo (MPC, 279). [Caxias era una prisión dentro de otra prisión mayor, que es el país. Es práctico, como ve. En general, los sospechosos circulan a su voluntad dentro de la prisión mayor, cuando se vuelven peligrosos, pasan a las prisiones más pequeñas: Caxias, Peniche y otros lugares menos conocidos. Y es todo.]

La visión del Estado como una máquina creada por hombres pero que funciona al margen de ellos está presente en las siguientes frases, que hay que leer con sentido metafórico:

Tal como eu esperava. Do portão do reduto norte mandaram-me ao reduto sul. Preenchi a ficha e esperei cerca de uma hora. Quando lhes pareceu, fui chamado. Não passei do corredor. Um policia novo, quase imberbe, atendeu-me com uma polidez freia, impessoal, e confirmou que não sendo eu da família não podia visitar o preso. Perguntei se o António estava bem, não me respondeu. Perguntei se a família tinha sido avisada, respondeu que o assunto não me dizia respeito. E acrescentou: «O facto de o senhor vir aqui dizer-se amigo do preso, não prova sequer que o conheça. Já vê que não posso dar-lhe quaisquer informações. Deseja mais alguma coisa?» Acompanhou-me à porta. Saí, sem o olhar

e sem pronunciar uma palavra. [...] Era aquilo Caxias. Um edifício pesado e alto para a direita, janelas com grades, celas que eu não sabia como fossem, horas e horas de interrogatórios, matracadas, dias e noites seguidos sem dormir [...] (MPC, 271-272) [Tal como esperaba. Desde el portal del reducto norte me mandaron al reducto sur. Cogí turno y esperé casi una hora. Cuando les pareció, fui llamado. No pasé del corredor. Un policía nuevo, casi imberbe, me atendió con un fría, impersonal, amabilidad y confirmó que al no ser yo de la familia no podía visitar al preso. Pregunté si António estaba bien, no me respondió. Pregunté si la familia había sido avisada, respondió que el asunto no me incumbía. Y añadió: «El hecho de que el señor venga aquí a decir que es amigo del preso ni siquiera demuestra que lo conozca. Ya ve que no puedo darle ninguna información más. ¿Desea alguna otra cosa?» Me acompañó a la puerta. Salí, sin mirarlo y sin pronunciar una palabra. [...] Aquello era Caxias. Un edificio pesado y alto hacia la derecha, ventanas con barras, celdas que yo no sabía cómo eran, horas y horas de interrogatorios, chácharas, días y noches seguidos sin dormir [...]

En *SP*, la imponente presencia de las *fuerzas del orden* es no sólo símbolo de lo que vendrá, sino que sirve para anticipar la represión intelectual contra la que se rebelará Pereira. La amenaza de la sangui-naria policía montada aporta el clima adecuado al relato, al tiempo que alegoriza todas las formas injustas de represión estatal:

Davanti al portone c'erano i mercati rionali e la Guarda Nacional Repu-blicana vi stazionava con due camionette. Pereira sapeva che i mercati erano in agitazione, perché il giorno prima, in Alentejo, la polizia aveva ucciso un carrettiere che riforniva i mercati e che era socialista. Per questo la Guarda Nacional Republicana stazionava davanti ai cancelli dei mercati (SP: 13). [Delante del portón había mercadillos locales y la Guardia Nacional Republicana estacionaba ahí con dos camionetas. Perei-ra sabía que los mercadillos estaban agitados, porque el día antes, en Alentejo, la policía había matado a una carretero que abastecía los mer-cados y que era socialista. Por esto la Guardia Nacional Republicana esta-cionaba delante de las verjas de los mercados.]

Son los primeros signos de represión física, que irán en aumento en el capítulo tercero:

Pereira sostiene che la città sembrava in mano alla polizia, quella sera. Ne trovò dappertutto. Prese un taxi fino al Terreiro da Paço e sotto i portici c'erano camionette e agenti con moschetti. Forse avevano paura di mani-festazioni o di concentrazioni di piazza, e per questo presidiavano i punti strategici della città. Lui avrebbe voluto proseguire a piede, perché il car-diologo gli aveva detto che gli ci voleva del moto, ma non ebbe il corag-gio di passare davanti a quei militari sinistri, e così prese il tram che per-correva Rua dos Franqueiros e che finiva in Praça da Figueira. Qui scese, sostiene, e trovò altra polizia. Questa volta dovette passare di fronte ai drappelli, e questo gli procurò un leggero malessere. Passando sentì un uffì-

ciala che diceva ai soldati: e ricordatevi ragazzi che i sovversivi sono sempre in aguato, è bene stare con gli occhi aperti (SP: 19). [Pereira sostiene que la ciudad parecía estar en manos de la policía esa noche. La encontró por todas partes. Tomó un taxi hasta Terrerio do Paço y bajo los pórticos había camionetas y agentes con mosquetes. A lo mejor tenían miedo de manifestaciones o de concentraciones populares, y por esto controlaban los puntos estratégicos de la ciudad. Hubiera querido proseguir a pie, porque el cardiólogo le había dicho que necesitaba ejercicio, pero no tuvo el valor de pasar delante de aquellos siniestros militares, y cogió el tranvía que recorría Rua dos Franqueiros y que terminaba en la Praça da Figueira. Ahí bajó, sostiene, y encontró más policía. Esta vez tuvo que pasar delante de las escuadras y esto le provocó un ligero malestar. Al pasar oyó a un oficial decir a los soldados: y acordaos, muchachos, de que los subversivos siempre acechan, hay que tener los ojos bien abiertos.]

La antipatía de Pereira hacia la policía crece, probablemente, al comprobar la indefensión de un judío conocido suyo después de que aparecieran pintadas racistas en la puerta de su carnicería:

Ha chiamato la polizia?, chiese Pereira. Figuriamoci, fece David, figuriamoci (SP: 57). [¿Ha llamado a la policía?, preguntó Pereira. Sólo faltaba eso, dijo David, sólo faltaba eso.]

Naturalmente, el momento de mayor brutalidad policial se produce con el interrogatorio-tortura y el asesinato de Monteiro Rossi (cap. 24). En este clima de inseguridad, en el que quien te tiene que proteger te agrede y quien es tu amigo puede ser un confidente, se entiende la acción de Celeste, la portera del edificio donde Pereira tiene su despacho. Sin saber bien por qué, Pereira había dicho de ella que podía ser una delatora (SP: 31). Este presentimiento confirma trágicamente con la presencia de la policía en el apartamento de Pereira en coincidencia con la de Monteiro Rossi. Celeste era la única persona (aparte de la novia de Monteiro Rossi) que, gracias a su labor de centralinista, sabía que ambos estaban, en esos precisos momentos, juntos en la casa.

2.2. A medida que H. va, poco a poco, reconociéndose como víctima del control ideológico por parte del Estado y de los intereses del capital y se propone luchar contra esas formas de control, se introduce una imagen que, inquietante, va conquistando espacio en su nueva vida, el desierto. Después de decir que «No desierto, só o nada é tudo» [En el desierto, sólo la nada lo es todo] (MPC: 169), se pregunta si somos nosotros el desierto o si nos dejan desiertos (MPC: 190). Cuando comenzó a escribir, asegura, su intención era comprender el desierto que era (el desierto en que vivía), para posteriormente tratar de recupe-

rar lo que quedara aprovechable. Desierto, pero no estéril; deshabitado tal vez, pero no inhabitable (*MPC*: 190-191). En el fragmento 24 la palabra «desierto» adquirirá un significado más literal, pues H. pasa ocho días sin ver a nadie y sin recibir ni realizar llamadas. Constituye esta soledad un aislamiento como inmunidad (*MPC*: 218), que, al tiempo que resulta indoloro, lo amputa de sus potencialidades de interrelación, estableciéndose la no comunicación entre la sociedad y H., en cuanto que éste se ha transformado, momentáneamente, en ente ceroargumental. En otras ocasiones, *desierto* parece sinónimo de *disidencia*:

Liquidei (tirei a limpo, averigui; destruí, aniquilei) um passado e um comportamento, e verifico que não fiz mais do que preparar um terreno: tirei as pedras, arranquei vegetações, arrasei o que tirava a vista, e desta maneira (como por outras palavras e outras razões já escrevi) fiz um deserto. Estou agora de pé no centro dele, sabendo que é este o lugar da minha casa a construir (se de casa se trata), mas nada mais sabendo (*SP*: 260). [Liquidé (pasé a limpio, averigüé; destruí, aniquilé) un pasado y un comportamiento, y compruebo que no hice más que preparar el terreno: quité las piedras, arranqué la vegetación, arrasé lo que estaba a la vista, y de esta forma (como con otras palabras y razones ya escribí) hice un desierto. Estoy ahora de pie en el centro de él, sabiendo que es este el lugar para construir mi casa (si de una casa se trata), pero sin saber nada más.]

SP y *MPC* gravitan sobre el siguiente problema de fondo: qué clase de resistencia es posible efectuar ante un medio de represión física e intelectual. Pereira no tiene problemas con la censura porque su orientación (o su desorientación) política hacían sus artículos fácilmente digeribles por el sistema:

È comodo, obietto il dottor Cardoso, tanto c'è la censura preventiva, tutti i giorni, prima di uscire, le bozze del suo giornale passano attraverso l'imprimatur della censura preventiva, e se c'è qualcosa che non va stia pur tranquillo che non viene pubblicato, magari lasciano uno spazio bianco, mi è già capitato di vedere i giornali portoghesi con degli ampi spazi bianchi, fanno una grande rabbia e una grande malinconia (*SP*: 129). [Es cómodo, objetó el Dr. Cardoso, de todas formas está la censura preventiva, todos los días, antes de salir, las pruebas de imprenta de su periódico pasan por el imprimatur de la censura preventiva, y si hay algo que no debe estar, esté tranquilo que no se publica, a lo mejor dejan un espacio en blanco, ya he visto periódicos portugueses con amplios espacios en blanco, dan mucha rabia y melancolía.]

Pronto comenzarán las experiencias de censura. En primer lugar, él mismo se negará en repetidas ocasiones a publicar los escritos de Monteiro Rossi, al no juzgarlos adecuados a la línea del periódico (*SP*: 37-38, 96). Tanto es así que su joven colaborador comenzará a pre-

sentar escritos contrarios a sus propias convicciones porque los encontraba más fácilmente asimilables por el *censor* (SP: 87), papel en el cual su jefe nunca se encontrará a gusto.

La primera fase de Pereira se observa, por ejemplo, cuando Monteiro Rossi le propone una necrología de García Lorca:

Pereira sostiene di aver risposto che García Lorca non gli sembrava il personaggio ideale, comunque si poteva tentare, purché se ne parlasse con misura e cautela, facendo riferimento esclusivamente alla sua figura di artista e senza toccare altri aspetti che potevano essere delicati, data la situazione (SP: 24). [Pereira sostiene que respondió que García Lorca no le parecía el personaje ideal, pero se podía intentar, siempre que se hablase con mesura y cautela, refiriéndose exclusivamente a su figura de artista y sin tocar otros aspectos que podían ser delicados, dada la situación.]

Pereira es, además, atento censor de sí mismo, pero terminará rompiendo las barreras autoimpuestas cuando culmine su transformación. En un tercer nivel, está el director del periódico, que en un momento determinado reprime a Pereira por la elección de los textos que publica:

Ma alla censura non hanno fatto obiezioni, si difese Pereira, hanno fatto passare il racconto tranquillamente. Alla censura sono dei cafoni, disse il direttore, degli analfabeti, il direttore del censura è un uomo intelligente, è mio amico, ma non può leggersi personalmente le bozze di tutti i giornali portoghesi, gli altri sono funzionari, poveri poliziotti pagati perché non passino le parole sovversive come socialismo o comunismo, non potevano capire un racconto di Daudet che finisce con viva la Francia, siamo noi che dobbiamo essere vigili, che dobbiamo essere cauti, siamo noi giornalisti che abbiamo esperienza storica e culturale, noi dobbiamo sorvegliare noi stessi (SP: 168-169). [Pero en la censura no han puesto objeciones, se defendió Pereira, han dejado pasar el cuento tranquilamente. Los de la censura son unos paletos, dijo el director, analfabetos, el director de la censura es un hombre inteligente, es amigo mío, pero no puede leerse personalmente las pruebas de todos los periódicos portugueses, los otros son funcionarios, pobres policías pagados para que no dejen pasar las palabras subversivas como socialismo o comunismo, no podían entender un cuento de Daudet que termina con viva Francia, debemos ser guardianes de nosotros mismos, debemos ser cautos, nosotros, los periodistas, los que tenemos experiencia histórica y cultural, nosotros tenemos que vigilarnos.]

En un nivel superior, estaría precisamente la censura oficial. Los episodios de represión física tienen su correspondencia en la represión de la actividad intelectual. La primera manifestación se encuentra cuando se sabe que el *Lisboa*, periódico cuya orientación ha definido

Pereira, oculta determinadas noticias, como la muerte del carretero alentejano. En su lugar, el *Lisboa* ofrecía un amplio reportaje rosa sobre la vida de la alta sociedad de Nueva York.

De modo análogo puede interpretarse el interés del director en acercar a Pereira hacia algunos modelos de la historia literaria portuguesa (los más identificables con la grandeza histórica del país, especialmente Camões), al tiempo que le aleja de otros más conflictivos:

Senta, Pereira, disse il direttore, il Lisboa, come le ho già detto, sta diventando un giornale esterofilo, perché non fa la ricorrenza di un poeta della patria, perché non fa il nostro grande Camões? Camões?, rispose Pereira, ma Camões è morto nel millecinquecentottanta, sono quasi quattrocento anni. Sì, disse il direttore, però è il nostro grande poeta nazionale, è sempre attualissimo, e poi sa cosa ha fatto António Ferro, il direttore del Secretariado Nacional de Propaganda, insomma, il ministero della cultura, ha avuto la brillante idea di far coincidere il giorno di Camões con il giorno della Razza, in quel giorno si celebra il grande poeta dell'epica e la razza portoghese e Lei ci potrebbe far un ricorrenza. [...] e poi può sempre celebrare Camões, che è il nostro grande poeta nazionale, e fare un riferimento al giorno della Razza, basta un riferimento perché i lettori capiscano (SP: 185). [Oiga, Pereira, dijo el director, el Lisboa, como ya le he dicho, se está convirtiendo en un periódico esterófilo, ¿por qué no conmemora a un poeta de la patria, por qué no a nuestro gran Camões? ¿Camões?, respondió Pereira, pero Camões murió en 1580, hace casi cuatrocientos años. Sí, dijo el director, pero es nuestro gran poeta nacional, es siempre actualísimo, y además ¿sabe lo que ha hecho António Ferro, el director del Secretariado Nacional de Propaganda, es decir, el Ministerio de Cultura? Ha tenido la brillante idea de que coincidiera el día de Camões con el Día de la Raza, ese día se celebra el gran poeta de la épica y la raza portuguesa y usted podría escribir sobre ello. [...] y además siempre puede conmemorar a Camões, que es nuestro gran poeta nacional, y hacer una referencia al Día de la Raza, basta una referencia para que los lectores comprendan.]

Ante este control institucional de los medios de comunicación, portadores de la versión dominante de la realidad, el espacio alternativo se construye en las relaciones humanas. La resistencia se alimenta de boca en boca. Así se construye el refugio de la resistencia en la memoria no escrita de un pueblo reprimido pero vivo:

Magari poteva farsi portare un giornale del mattino, ma dubitava che i giornali portoghesi riportassero l'avvenimento a cui si riferiva il cameriere. Semplicemente le voci correivano, andavano di bocca in bocca, per essere informati bisognava chiedere nei caffè... (SP: 57) [Podía pedir que le trajeran un periódico matinal, pero dudaba de que los periódicos portugueses hablaran del suceso al que se refería el camarero. Simplemente, las voces corrían, iban de boca en boca, para estar informados había que preguntar en los cafés...]

De aquí la paradoja de que un hombre en teoría bien informado (Pereira es periodista) preguntara casi a diario por las novedades de la actualidad a Manuel (*SP*: 57, 79, 139, 154, 166, 187), el camarero del café «Orquídea», que, a su vez, conocía las noticias que le refería un amigo suyo que lograba sintonizar una emisora londinense. En una de esas conversaciones, Pereira explicará que de los periódicos no se fía (*SP*: 79). En una circunstancia en que el discurso histórico se hipertrofia y es falseado, resurge el valor de la comunicación directa en el interior de la comunidad como modo de memoria histórica, de memoria resistente.

Uno de los principales objetos del control ideológico es, como se sabe, el cuerpo. Es rechazado por el individuo que, a su vez, recibe patrones (religiosos, morales) sobre cómo comportarse respecto a él.

Tratar al Dr. Cardoso sirve a Pereira para entender mejor el Cuerpo en cuanto Otro de la Razón, es decir, no su opuesto, sino su complementario, y, en última instancia, parte integrante de ella. Habiendo heredado, como toda la cultura occidental, el rechazo del cuerpo como algo sucio, mezquino y que debe ser ocultado, el personaje reniega de su cuerpo, casi parecía que tratara de vivir al margen de él. Obsérvese el embarazo de Pereira cuando el Dr. Cardoso le pregunta por su vida sexual, que Pereira afirma no tener en absoluto (y, si la tiene, es una de las cosas de las que prefiere no hablar) (*SP*: 113-114). Esto es transponible en términos de pensamiento (Razón) y praxis (Cuerpo), de cuya separación resulta la alienación que Pereira sufre al quedar desposeído de su Cuerpo. Esta dimensión del individuo humano que llamamos Cuerpo queda simbolizada por alusiones al cuerpo físico. Por ejemplo, en la preferencia por los bañadores que cubran el tórax (*SP*: 106, 127).

3. PRIMERA FASE. CONTROL DEL DISCURSO

Teniendo en cuenta la representatividad sinecdóquica individuo-clase y considerando que el sujeto narrativo es un pintor, es fácil hacer la extrapolación de su experiencia particular y darle categoría de reflexión sobre el papel del arte y sus relaciones entre el espacio desde el que el arte se produce (que puede convertirse en espacio disidente) y la clase representada por los personajes poderosos, la alta burguesía:

Faço retratos para pessoas que se estimam suficientemente para os encomendarem e pendurarem em átrios, escritórios, livingues-rumes ou salas de conselho. [...] Uma semelhança melhorada é ao mais longe que chegam. E como nisso podemos coincidir, não há decepção para ninguém. Mas isto que faço não é pintura (MPC: 41) [Hago retratos para personas que se estiman lo suficiente para encargarlos y colgarlos en atrios, escritorios, salitas de estar o salas de reunión. [...] Un parecido mejorado es a lo más que llegan. Y como en eso podemos coincidir, nadie se lleva una decepción. Pero lo que hago no es pintura.]

Expresan estas palabras la neutralización de la producción signica, mediante la relación mercantil, como potencial de análisis socio-político, pues se aviene, en virtud de su posición en las relaciones de producción, a representar una versión armonizada del cuerpo social, en la que no sólo se acepta, sino hasta se ennoblece a quien domina económicamente (y, por lo tanto, en sentido lato, ideológicamente) dichas relaciones.

H. se refiere —como en las palabras recién citadas— a una actividad mecanizada, en la que se producen objetos de manera alienada, sin participar en el control de esa producción. H. únicamente satisface la demanda que el mercado presenta, sin cuestionar la constitutividad de la mercancía producida: eso lo deja al comprador, en lo que se podría considerar una fase puramente mercantilista. El mercado le exige única y exclusivamente un saber técnico. Hasta tal punto es así, que está ausente de todos los espacios en que la *escritura* (escritura plástica, en este caso) puede adquirir influencia social: H. no expone, es desconocido para la crítica... Se limita de forma exclusiva al trato con el cliente y no pinta sino aquello que de antemano sabe que será acogido en el mercado.

La mayor parte de la información sobre la burguesía la proporcionan S. —administrador de la empresa SPQR— y los señores de Lapa. En menor medida también los amigos de H. S. es, probablemente, el que más información ofrece, puesto que desencadena, con su actitud, la crisis de H. El sentimiento del artista (y del arte, si se hace hincapié en la lectura metonímica, por la cual el individuo representa al grupo) hacia la burguesía, podría parafrasearse, es de antipatía, humillación, pero al mismo tiempo de fascinación:

Além disso, não posso impedir-me de detestar S. por aquele olhar frio com que relanceou o meu atelier na primeira vez que aqui entrou, por aquele fungar desdenhoso, pelo modo displicente com que me atirou a mão (54). [Entonces dijo, no puedo impedirme odiar a S. por aquella mirada fría con que atravesó mi taller la primera vez que entró aquí, por aquel quejarse desdeñoso, por el modo displicente con que me dio la mano.]

La esquizofrenia de H. nace cuando se ve obligado, por razones económicas, a intentar ocultar el espacio que ocupa a la hora de pintar:

...viver da mentira, usá-la como verdade e justificá-la com o indiscutível nome de arte, pode tornar-se, em certos momentos, insuportável (MPC: 82) [...vivir de la mentira, usarla como verdad y justificarla con el indiscutible nombre de arte, puede volverse, en ciertos momentos, insoportable.]

El retrato de S. es encargado por SPQR con sentido funerario y auto-celebrativo, puesto que en las paredes de los despachos de la compañía figuran los retratos de todos los administradores (S. heredó el cargo de su padre). La compañía representa, en sentido amplio, el sistema económico capitalista, lo cual se observa, entre otras cosas, con la comparación de la sede con la cueva de los cuarenta ladrones (MPC: 62) y la descripción de los angostos pasillos y el aire irrespirable que circunda el lujo del mobiliario (MPC: 62-63). Parece fácil reconocer concomitancias con el tratamiento del espacio que tiene lugar en *El proceso*, de Franz Kafka, en el pasaje en que K. llega a las dependencias de la Justicia. Allí, como aquí, se describe el aspecto de un edificio deshumanizado e inhóspito, y la descripción es trasladable, metonímicamente (contenedor-contenido), a las instituciones que estas dependencias albergan. En el caso de *El proceso*, los largos pasillos serpenteantes representaban los vericuetos del laberinto de la Justicia, y la podredumbre de la madera era símbolo de la del sistema judicial mismo. K. se siente mal en el interior del edificio y necesita salir al aire libre para respirar. Un mecanismo análogo funciona en la descripción que H. proporciona de la sede de SPQR. Además, el recuerdo de la escritura de Kafka está tanto más presente cuanto que de ambos personajes, K. y H., disponemos sólo de la inicial del nombre.

En su llamada inicial a Monteiro Rossi, a quien todavía no conoce personalmente, define su periódico «apolítico e independiente» (SP: 9) y católico. Aquí, el ser católico, nótese bien, no se considera un componente ideológico (puesto que se declara la pretendida apoliticidad), sino supraideológico³. A partir de aquí, Pereira oscilará entre aferrar-

³ Pereira terminará por recalificar el catolicismo como componente ideológico. No lo rechaza, sino que toma conciencia de que el compromiso ético que propone el cristianismo no concordaba con la acción de la Iglesia de su tiempo, muy condescen-

se al estado oceánico de la indefinición política (que le permite, en un momento determinado, situar a la misma altura «fascismo, socialismo, guerra civile di Spagna e cose dal genere» [fascismo, socialismo, guerra civil de España y cosas así], *SP*: 122) y los remordimientos por su pasividad. Cuando conoce a Monteiro Rossi, una de las primeras cosas que le pregunta es si ha tomado parte política. El joven esquivo la pregunta. Pereira insiste:

C'entra, sostiene di aver detto Pereira, perché noi facciamo un giornale libero e indipendente, e non ci vogliamo mettere in politica (SP: 23) [Tiene que ver, sostiene que dijo Pereira, porque nosotros hacemos un periódico libre e independiente, y no queremos meternos en política.]

De modo parecido a como en otros momentos declara:

...a me non interessano né la causa repubblicana né la causa monarchica, io dirigo la pagina culturale di un giornale del pomeriggio e queste cose non fanno parte del mio panorama... (SP: 86) [...a mí no me interesan ni la causa republicana ni la causa monárquica, yo dirijo la página cultural de un periódico vespertino y estas cosas no forman parte de mi panorama...] (Ejemplos concomitantes en *SP*: 28, 97, 97bis, 98).

Una manifestación más de la inhibición inicial de Pereira ante el mundo es su vivir pendiente del recuerdo de su esposa. Al principio, su fotografía es una suerte de anestesia a la que recurre en los momentos dolorosos o de intensa soledad.

No vive instalado en el presente, su mundo consta prioritariamente de objetos. Por esto, es un muerto en vida, porque la muerte es el gran objeto:

diente, como se sabe, con los movimientos fascistas. La gran sacudida se la dará su amigo el Padre António, que le recrimina en varias ocasiones sus débiles lazos con el mundo. «Pereira gli chiese cosa gli era successo e Padre António gli disse: ma come, non hai saputo?, hanno massacrato un alentejano sulla sua carretta, ci sono scioperi, qui in città e altrove, ma in che mondo vivi, tu che lavori in un giornale?, senti Pereira, va un po' a informarti» (*SP*: 15) [Pereira le preguntó qué le había sucedido y el Padre António le dijo: ¿cómo? ¿no te has enterado? Se han cargado a un alentejano en su carreta, hay huelgas, aquí, en la ciudad, y en otros sitios, ¿pero en qué mundo vives, tú que trabajas en un periódico?, Oye, Pereira, a ver si te informas un poco.]. El mismo Padre António le explicará los entresijos políticos del Vaticano y le mostrará que las creencias religiosas no eximen de la militancia política, sino al contrario: aportan un sentido ético que pugna por manifestarse también en la vida pública.

E gli venne la bizzarra idea che lui, forse, non viveva, ma era come fosse già morto. Da quando era scomparsa sua moglie lui viveva come se fosse morto. O meglio: non faceva altro che pensare alla morte, alla resurrezione della carne nella quale non credeva e a sciocchezze di questo genere, la sua era solo una sopravvivenza, una finzione di vita. E si sentì sposato, sostiene Pereira (SP: 15) [Y se le ocurrió la extraña idea de que él, tal vez, no vivía, sino que era como si estuviera ya muerto. Desde que desapareció su esposa él vivía como si estuviera muerto. O mejor: no hacía más que pensar en la muerte, en la resurrección de la carne, en la cual no creía, y en tonterías de este tipo, lo suyo era sólo supervivencia, una ficción de vida. Y se sintió encadenado, sostiene Pereira.]

Vivir pre-ocupando el espacio de la muerte inactiviza. La muerte, el máximo Ello concebible, el inexorable objeto que se pone al individuo, hace que el sujeto asuma la retrospección como punto de vista. Por eso la muerte pre-ocupada arrastra hacia el pasado y por eso confiere a Pereira el nihilismo del inicio. Corta la perspectiva futura, permite recordar sin construir, castra la memoria de su proyección hacia el futuro. Por eso, a quien mira desde ahí sólo le queda una posibilidad del discurso: el testimonio. Su *es* es un haber sido, y sólo se puede dar testimonio de lo que ha sido, no de lo que está sucediendo, porque todavía no es experiencia perfecta sino en acto. Quien testimonia ante un camino cerrado envejece irremediabilmente. De ahí las reticencias de Pereira ante la idea de encontrar una nueva compañera («Sono vecchio, rispose Pereira, sono troppo grasso e soffro di cuore.» [Soy viejo, respondió Pereira, estoy demasiado gordo y tengo mal el corazón.] SP: 62) y el diagnóstico del Dr. Cardoso:

...ma lei ha bisogno di elaborare un lutto, ha bisogno di dire addio alla sua vita passata, ha bisogno di vivere nel presente, un uomo non può vivere come lei, dottor Pereira, pensando solo al passato. E le mie memorie, chiese Pereira, e quello che ho vissuto? Sarebbero solo una memoria, rispose il dottor Cardoso, ma non invadrebbero in maniera così prepotente il suo presente, lei vive proiettato nel passato, lei è qui come se fosse a Coimbra trent'anni fa e sua moglie fosse ancora viva, se lei continua così diventerà una sorta di feticista dei ricordi, magari si metterà a parlare con la fotografia di sua moglie. Pereira si asciugò la bocca col tovagliolo, abbassò la voce e disse: lo faccio già, dottor Cardoso (SP: 157) [Pero usted necesita elaborar un luto, tiene que decir adiós a su vida pasada, necesita vivir en el presente, un hombre no puede vivir como usted, doctor Pereira, pensando sólo en el pasado. ¿Y mis recuerdos, preguntó Pereira, y lo que he vivido? Serían sólo recuerdos, respondió el doctor Cardoso, pero no invadirían de forma tan prepotente su presente, usted vive proyectado hacia el pasado, usted está aquí como si estuviera en Coimbra hace treinta años y su esposa todavía estuviera viva, si continúa usted así se convertirá en una especie de feticista de los recuerdos, puede que se ponga a hablar con la fotografía de su esposa. Pereira se limpió la boca con la servilleta, bajó la voz y dijo: ya lo hago, doctor Cardoso.]

4. SEGUNDA FASE. TRANSICIÓN

Las incipientes inquietudes de Pereira respecto a la política nacen del encuentro con Marta y Monteiro Rossi, quienes le provocan, sin proponérselo explícitamente, una crisis, que se acentúa en tres momentos clave: la cita con su amigo Silva, el diálogo casual en un tren con una judía alemana y las conversaciones con el Dr. Cardoso. Durante la cena con Silva revela Pereira, por primera vez, su preocupación por la consolidación de los regímenes fascistas (SP: 63-65). La indiferencia de Silva suena a complicidad a los oídos de Pereira, que se da claramente cuenta de que ha encontrado un modelo del que apartarse. Además, y también por primera vez, Pereira reflexionará sobre las consecuencias de una separación abrupta entre la cultura y la política tras oír las palabras de su amigo.

El encuentro fortuito con la señora Delgado, la judía alemana, presenta a los ojos de Pereira las consecuencias humanas del momento político. Las palabras de su improvisada compañera de viaje debieron de incomodar a Pereira, al quejarse ella del apoyo del mundo católico a los regímenes fascistas:

...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. [...] 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, io non sono Thomas Mann, sono solo un oscuro direttore della pagina culturale di un modesto giornale del pomeriggio [...] (SP: 72-73) [...entonces haga algo. ¿Algo como qué?, respondió Pereira. Bueno, dijo la señora Delgado, usted es un intelectual, diga lo que está sucediendo en Europa, exprese su libre pensamiento, haga algo. [...] Pereira sólo dijo: haré lo que pueda, señora Delgado, pero no es fácil hacer lo que se puede en un país como éste para una persona como yo, yo no soy Thomas Mann, sólo soy un oscuro director de la página cultural de un modesto periódico de la tarde.]

Después de las conversaciones con la señora Delgado y con Silva, Pereira comenzará a actuar con una visión diferente de las cosas.

El Dr. Cardoso es crucial en la vida de Pereira, porque le obliga a tomar conciencia de que está atravesando un período de crisis, en el sentido etimológico de la palabra, es decir, de transición. Cardoso lo explica con una teoría un tanto estrambótica: la teoría de la confederación de las almas, consistente en la pluralización del Yo, que asumiría

un determinado comportamiento ante la vida en función de una fuerza (o *alma*) dominante en ese momento. Pero esa fuerza puede ser confrontada, desbancada y sustituida por otra(s). En el caso de Pereira, se estaba librando una batalla a campo abierto. En esto encontramos una reminiscencia, por supuesto, de la crisis interna del sujeto-individuo a finales del siglo XIX. El psicoanálisis, el simbolismo y Nietzsche, entre otras experiencias, resuenan aquí. *SP* parece enfatizar la comunicabilidad entre la crisis interna del sujeto-individuo y la socialización (historización, antiidealización) de éste. Nótese el sustancial cambio en Pereira cuando vuelva a hablar más adelante con Marta, aunque siga afirmando su apoliticidad:

Senta, Marta, disse Pereira, vorrei premetterle che per certe cose può contare su di me, anche se vorrei restare estraneo ai vostri problemi, come sa non mi interessa di politica, comunque se sente Monteiro Rossi, gli dica di farsi vivo, forse posso essere d'aiuto anche a lui, a mio modo (SP: 139) [Oiga, Marta, dijo Pereira, quisiera anunciarle que para ciertas cosas puede contar conmigo, aunque quisiera permanecer ajeno a sus problemas, como sabe no me interesa la política, de toda maneras si habla con Monteiro Rossi, dígame que dé señales de vida, tal vez pueda ayudarle algo, a mi manera.]

Unida estrechamente a las opciones literarias, evoluciona su manera de comprender el ejercicio del periodismo:

Sí, disse Pereira, però se loro [Monteiro Rossi y su novia] avessero ragione, la mia vita non avrebbe senso, non avrebbe senso avere studiate Lettere a Coimbra e avere sempre creduto che la letteratura fosse la cosa più importante del mondo, non avrebbe senso che io diriga la pagina culturale di questo giornale del pomeriggio dove non posso scrivere la mia opinione e dove devo pubblicare racconti dell'Ottocento francese, non avrebbe senso più niente, ed è di questo che sento il bisogno di pentirme, come se io fossi un'altra persona e non il Pereira che ha sempre fatto il giornalista, come se io dovessi rinnegare di qualcosa (SP: 122) [Sí, dijo Pereira, pero si ellos [Monteiro Rossi y su novia] tuvieran razón, mi vida carecería de sentido, no tendría sentido haber estudiado Letras en Coimbra y haber creí-do siempre que la literatura fuera lo más importante del mundo, no tendría sentido que yo dirija la página cultural de este periódico de la tarde donde no puedo escribir mi opinión y donde tengo que publicar cuentos franceses del XIX, ya no tendría sentido nada, es de esto de lo que siento la necesidad de arrepentirme, como si yo fuera otra persona y no el Pereira periodista de siempre, como si tuviera que renegar de algo.]

De Pereira sabemos que es un admirador de Maupassant, a quien traduce, de Bernanos y Mauriac (*SP*: 50). A Daudet lo acepta como adecuado para el *Lisboa* (*SP*: 103). En el momento máximo de crisis,

Pereira trabaja en la traducción del relato *Honorine*, de Balzac, y prepara la traducción de *La dernière lection*, de Alphonse Daudet, que él presenta al director de su periódico como un cuento sobre el patriotismo, sin mencionar que termina con un «Viva Francia» que podía retumbar en los oídos del salazarismo. De hecho, la publicación de este cuento le costará una reprimenda (SP: 168-169).

Más tarde se dará cuenta de la imposibilidad de publicar a Bernanos en su página cultural (SP: 173), a pesar de lo cual sigue trabajando en su traducción. Acuerda con el director publicar un cuento de Castelo Branco, para fomentar el patriotismo, pero se resiste al juego de identificaciones entre Camões, la nación y la raza que el director efectúa para desviar la propuesta de tratar a Rilke.

La segunda fase de H. se sitúa, cronológicamente, en el momento desde el que H. comienza a escribir. Es una situación de crítica no activa, en que la disidencia se refugia en la privacidad. De hecho, H. esconde la obra que está pintando como investigación interior de su propia crisis de conciencia artística: un retrato, que no piensa comercializar, de S., presidente de la potente compañía SPQR:

[...] sempre soube que o retrato justo não foi nunca o retrato feito. E mais: sempre julguei saber (sinal secundário de esquizofrenia) como devia pintar o justo retrato, e sempre me obriguei a calar (ou supus que a calar-me obrigava, assim me iludindo e cumplicitando) diante do modelo desarmado que se me entregava, tímido, ou, pelo contrário, falsamente desenvolto, apenas certo do dinheiro com que me pagaria, mas ridiculamente assustado diante das forças invisíveis que vagarosas se enrolavam entre a superfície da tela e os meus olhos. Só eu sabia que o quadro já estava feito antes da primeira sessão de pose e que todo o meu trabalho iria ser disfarçar o que não poderia ser mostrado. Quanto aos olhos, esses estavam cegos. Assustados e ridículos estão sempre o pintor e o modelo diante da tela branca, um porque se teme de ver-se denunciado, outro porque sabe que nunca será capaz de fazer essa denúncia, ou, pior da que tudo isso, dizendo a si mesmo, com a suficiência do demiurgo castrado que se afirma viril, que só a não fará por indiferença ou piedade do modelo (MPC: 41-41) [...] siempre supe que el retrato justo nunca fue el retrato hecho. Es más: siempre creí saber (señal secundaria de esquizofrenia) cómo debía pintar el justo retrato, y siempre me obligué a callar (o supuse que me obligaba a callar, engañándome así y haciéndome cómplice) delante del modelo desarmado que se me entregaba, tímido, o, por contra, falsamente desenvuelto, apenas cierto del dinero con que me pagaría, pero ridículamente asustado delante de las fuerzas invisibles que se enrollaban vagorosas entre la superficie de la tela y mis ojos. Sólo yo sabía que el cuadro ya estaba hecho y que no podría ser mostrado. En cuanto a los ojos, estaban ciegos. Asustado y ridículos están siempre el pintor y el modelo delante de la tela en blanco, uno porque teme verse denunciado, otro porque sabe que nunca será capaz de hacer esa denuncia, o, porque todo eso, diciéndose a sí mismo, con la suficiencia del demiurgo castrado que se afirma viril, que sólo dejará de hacerla por indiferencia o por piedad del modelo.]

Como se aprecia, resulta ser para H. un problema de conciencia el darse cuenta de que, en su caso, coinciden en una sola persona el modelo/referente, el destinatario y el cliente, con lo cual la relación mercantil queda necesariamente inscrita en el producto. H. se muestra consciente de que el retratista no se limita a transponer una imagen a soporte plástico, sino que, muy principalmente, interpreta lo que ve. Y, como gramática y pensamiento no coinciden nunca (base del concepto de refracción del signo ideológico, según Voloshinov), siempre cabrá un razonable margen de error entre lo que se propone realizar y lo que técnicamente ejecuta, con lo que la referencialidad ha hallado una serie de intermediaciones que la problematizan seriamente: los ojos del pintor, la actitud ideológica de éste y sus experiencias sociales, su capacidad técnica... En ese sentido, el retrato dice mucho más de su espacio autorial o de producción que del modelo:

Quem retrata, a si mesmo se retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor vale, nem um átomo mais. O Dr. Gachet que Van Gogh pintou, é Van Gogh, não é Gachet, e os mil trajes (veludos, plumas, colares de ouro) com que Rembrandt se retratou, são meros expedientes para parecer que pintava outra gente ao pintar uma diferente aparência. Disse que não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque no sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente.

Mas, que escreve? Também a si se escreverá? Que é Tolstoi na Guerra e Paz? Que é Stendhal na Cartuxa? É a Guerra e Paz todo o Tolstoi? É a Cartuxa todo o Stendhal? Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? Ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? E como de ficção, se parte dos fios da trama são história? Que era Stendhal antes de escrever a Cartuxa? Que ficou sendo depois de a escrever? E por quanto tempo? Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito. Mas essas diferenças, que são? Independentemente de saber em que consistem, reconciliaram-me elas comigo? Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gosterei de me ver escrito nesta outra alternativa de retrato que é o manuscrito, em que acabei mais por retratar-me do que retratar? Significará isto que me aproximo mais de mim por este meio do que pelo caminho da pintura? E outra pergunta, consequente: irá continuar este manuscrito, quando eu o supunha terminado? (MPC: 113-114) [El que retrata, a sí mismo se retrata. Por eso lo importante no es el modelo sino el pintor, y el retrato sólo vale lo que el pintor vale, ni un átomo más. El Dr. Gachet que Van Gogh pintó es Van Gogh, no es Gachet, y los mil trazos (sedas, plumas, collares de oro) con que Rembrandt se retrató son meros expedientes para que pareciera que pintaba otra gente al pintar una apariencia distinta. Dije que no me gusto y estoy obligado a verme en cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque no soy Rembrandt ni Van Gogh. Obviamente. / Pero, ¿y el que escribe? ¿También a sí mismo se escribirá? ¿Qué es Tolstoi en Guerra y Paz? ¿Es Guerra y Paz todo Tolstoi? ¿Es La Cartuja todo Stendhal? Cuando uno y otro acabaran de escribir estos libros, ¿se reconocerían en ellos? ¿O creerían haber escrito única y rigurosamente obras de ficción? ¿Cómo que de ficción, si parte de los hilos de la trama son historia? ¿Qué era Stendhal antes de escribir La Cartuja? ¿Qué

siguió siendo después de escribirla? ¿Y por cuánto tiempo? No pasó más de un mes desde el día en que comencé este manuscrito y no me parece ser hoy quien era entonces. ¿Por haber sumado treinta días a mi tiempo de vida? No. Por haber escrito. ¿Pero estas diferencias qué son? Independientemente de saber en qué consisten, ¿me reconciliarán conmigo? No gustándome ver retratado en los retratos que pinto de otros, ¿me gustaría verme escrito en esta otra alternativa de retrato que es el manuscrito, en el que acabé más por retratarme que por retratar? Significará esto que me aproximo más a mí por este medio que por el camino de la pintura? Y otra pregunta, consecuente: ¿continuará este manuscrito cuando yo lo suponga terminado?]

Aclaro que utilizo la expresión *espacio de producción* para evitar la noción tradicional de autor por varios motivos: para desligar la producción de la individualidad, pues el texto puede producirse tanto aisladamente como en grupo; segundo, porque incluso aunque lo haya producido una sola persona, ésta no estará nunca libre de condicionamientos (sociales) que le exceden; tercero, para suprimir las connotaciones de propiedad privada del sentido del texto que contiene la palabra *autor*. Por tanto, todo retrato (y en general todo acto de *escritura*) es autobiografía, pero no en el sentido tradicional del término (autocontemplación de la vida del productor del texto), sino en cuanto que no puede evitar dar información constante sobre el espacio desde el que se produce.

En la oposición entre el primer cuadro, por una parte, y el segundo cuadro y el escrito, por otra, creo observar, además, una división no menos esquizofrénica —adscribible al plano de las reglas del capital— entre el valor de cambio del arte y su valor de uso. En el caso del primer cuadro se respeta únicamente el valor de cambio, tal como H. estaba acostumbrado a que sucediera desde hacía años. Los otros son casos de producción cuyo constructivismo impide todo previsible valor de cambio. Y serán, precisamente éstas, las que ayudarán a H. a resolver su esquizofrenia:

Tenho dois retratos em dois cavaletes diferentes, cada um em sua sala, aberto o primeiro à naturalidade de quem entra, fechado o segundo no segredo da minha tentativa também frustrada, e estas folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas [...] (MPC: 45-46) [Tengo dos retratos en dos caballetes distintos, cada uno en una sala, abierto el primero a la naturalidad de quien entra, encerrado el segundo en el secreto de mi intento también frustrado, y estas hojas de papel que son otro intento, hacia el que voy con las manos desnudas.]

Se trasluce, además, el contraste entre el ámbito privado (identificable, en este caso específico, con el valor de uso) y el público (valor de cambio), que, recordemos, es una división de la vida humana instau-

rada por la burguesía. Se trata de la primera vez que H. pinta un retrato secreto, puesto que siempre había pintado retratos preacordados para la venta. ¿Cuál es el sentido, pues, de ese trabajo? Declara explícitamente que la finalidad es el conocimiento (*MPC*: 47, 54-55)⁴. En cualquier caso, nunca se argumenta la utilidad del arte en función del esteticismo. Sí se plantea, en cambio, el arte como cirugía que sirva para levantar la piel y ver qué ocurre debajo (*MPC*: 307).

En reiteradas ocasiones se entrevé la comparación, inevitable, entre S. y los señores de Lapa. La reacción que H. tiene ante ellos es en cada uno diferente, probablemente no porque entre ellos y H. haya diferencia de consideración, sino porque aparecen en un momento más avanzado del tránsito ideológico de H. Éste afirma (*MPC*: 255) que en el caso de S. le separaba de su cliente un desconocimiento que le movía a investigar; en el otro caso, es el conocimiento resultante de la investigación lo que provoca la ruptura. Pero tan parecida es la estima que uno y otros le merecen que, asegura, hasta ambos cuadros guardan parecido (*MPC*: 257). Son, desde luego, los primeros cuadros que pinta oponiéndose a la burguesía. El resultado será la expulsión (no mediante decretos, ni censuras oficiales) del gremio de pintores, ante la imposibilidad efectiva de seguir viviendo de su producción desde el momento que pasa a codificar sus cuadros de manera distinta. Más tarde, M. le dirá que de todos sus cuadros le gusta precisamente el que representa a lo señores de Lapa (*MPC*: 281). No es ninguna casualidad.

La división entre las actividades regidas por lo público o por lo privado reaparece, más adelante en el seno del manuscrito, donde se especifica (*MPC*: 161) que se altera la constructividad del lenguaje al saber H. que el texto tiene perspectivas —posteriormente frustradas— de publicación. La elaboración de este texto tiene por motivación investigar las diferencias entre el primer retrato y el segundo. Se introduce así la problemática de los metalenguajes: el segundo retrato es un metarretrato del primero, el manuscrito es un metatexto de ambos. También en el interior del manuscrito hay numerosas muestras de

⁴ No me adentraré ahora en lo que creo una falsa polémica entre el arte como conocimiento y el arte como comunicación. No es posible conocer sin una organización signica (retórica), por lo que toda forma de conocimiento implica un discurso, igual que en cualquier caso de comunicación. Ni existe, en último término, conocimiento sin discursividad ni existe comunicación sin conocimiento.

metalenguaje, lo cual tiene el efecto de minar la estructura del texto, iluminando su proceso de constructivismo y haciendo que resalte, entonces, como *producto* ⁵.

El hecho de que H. pinte un cuadro sin intención de comercializarlo es indicio de un conflicto con las reglas del mercado, con las cuales romperá definitivamente después de la discusión con los señores de Lapa. A partir de entonces se dará cuenta de que no le será posible, en el futuro, mantener dos formas paralelas de pintar, una para vivir y otra para su producción oculta. De modo análogo, Pereira también alterará sus proyectos de traducción a medida que se vaya produciendo su tránsito ideológico hacia posiciones de resistencia: Pereira también trabaja en proyectos de difícil o imposible salida mercantil (traducciones que, muy bien sabe, nunca verán la luz en el «Lisboa»)

5. TERCERA FASE. REBELDÍA

La transformación de Pereira se irá apreciando de acuerdo con su actitud ante el recuerdo de su esposa. Al final, conserva el retrato (no traiciona sus recuerdos), pero decide luchar y se instala en el presente,

⁵ «A estas alturas de mi narración, mis lectores quizás estén pensando que no es de “buen gusto” literario que el autor tire a cada rato la manga del que lee para recordarle su presencia, sembrando el texto con comentarios que no pasan de ser informes sobre el transcurso del tiempo o el cambio de escenografía.

Quiero explicar cuanto antes que lo hago con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como artificio. Al interponerme de vez en cuando en el relato sólo deseo recordarle al lector su distancia con el material de esta novela, que quiero conservar como objeto mío, mostrado, exhibido, nunca entregado para que el lector confunda su propia experiencia con él. Si logro que el público acepte las manipulaciones del autor, reconocerá no sólo esta distancia, sino también que las viejas maquinarias narrativas, hoy en descrédito, quizás puedan dar resultados tan sustanciosos como los que dan las convenciones disimuladas por el “buen gusto” con su escondido arsenal de artificios. La síntesis efectuada al leer esta novela —aludo al área donde permito que se unifiquen las imaginaciones del lector y del escrito— no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la *apariencia* de lo real sea constantemente aceptada como *apariencia*, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad, homóloga pero siempre accesible como realidad. En la hipócrita no-ficción de las ficciones en que el autor pretende eliminarse siguiendo reglas preestablecidas por otra novelas, o buscando fórmulas narrativas novedosas que deberán hacer de la convención de todo idioma aceptado como no convencional sino como “real”, veo un odioso fondo de puritanismo que estoy seguro que mis lectores no encontrarán en mi escritura» (José Donoso, 1983: 53-54).

en el mundo hecho de procesos (no de objetos, y proceso él mismo). La transición de Pereira representa, pues, algo así como la alegoría del hombre que renace. Su reencuentro con la vida marcará el triunfo de la voluntad. Cuando se decante por la vida, se pondrá de parte de su ayudante, Monteiro Rossi, al que Pereira preguntara en su primer encuentro si le interesaba la muerte, encontrando una respuesta que le desconcertó: no le interesaba la muerte, sino la vida.

Puesto que Pereira es un intelectual, su manera de resistencia se concretará en la actividad intelectual, una vez asimilada la palabra que le diera a la señora Delgado de hacer lo que estuviera en su mano. Cuando en él comienza la crisis, se inicia también una crisis (una crítica) de las opciones intelectuales, estéticas y literarias hasta entonces mantenidas. Cuando la crisis concluya y Pereira haya asumido estabilidad en su nueva visión de mundo, sus opciones por unos determinados modelos de discurso en detrimento de otros estará madura. El proceso de cambio estético-literario, acompaña, pues, al de cambio político. De este modo se subraya la no separabilidad del ámbito ideológico del cultural.

El precipitado fin de la carrera de H. en el momento en que su producción cambia de rumbo ideológico es asimilable a una de las muchas formas de control que el Estado ejerce sobre las personas. Cualquier texto que emprenda una dirección transformadora tenderá a retratar, analizar, descomponer el funcionamiento de las formas de control, todo lo contrario que un texto conservador, que tenderá a invisibilizarlas.

H. ejerce un acto de rebeldía al buscar otro trabajo del que vivir. Sabe que su reputación como pintor de retratos por encargo está irremisiblemente dañada, que no volverá a disponer de un espacio social como pintor. Le cierra la puerta a su pasado e inaugura un proyecto de pintura en desafío a las reglas del mercado. Ese gesto de rebelión se estabiliza desde el momento en que la escritura (el ejercicio de *caligrafía* que leemos) pierde su razón de ser, una vez cumplida su función:

Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro (MPC: 308) [Este escrito va a terminar. Duró el tiempo que era necesario para que se acabara un hombre y comenzara otro.]

Pereira sentirá la urgencia de la acción, sobre todo en el momento de ver con sus ojos el cadáver de Monteiro Rossi:

E pensò che doveva fare presto, molto presto, ormai non c'era più tanto tempo, sostiene Pereira (198). [Y pensó que tenía que actuar deprisa, muy deprisa, ya no quedaba mucho tiempo, sostiene Pereira.]

Por lealtad a su joven amigo no puede sustraerse a la llamada, escribirá una crónica del asesinato, firmando por primera vez un artículo con su propio nombre/su nombre propio. Mediante una treta consigue convencer al tipógrafo de que el artículo tiene el beneplácito de la censura. Cuando el periódico sale a la venta aquella tarde, Pereira ha salido de casa sin rumbo fijo, llevando una bolsa con lo indispensable para una vida nueva.

6. CONCLUSIONES

En Pereira, como en H., se encuentran tres estadios sucesivos: uno primero, de tranquilidad negadora de todo desconcierto; otro segundo, de dudas y búsquedas; y otro tercero, de asentamiento de un nuevo modelo.

Parece evidente la existencia de imbricaciones entre las relaciones de producción y la técnica: se pinta/escibe de un modo distinto según el lugar que se ocupa en esas relaciones de producción (no uso ahora *técnica* como *saber hacer*, sino como las disposiciones materiales del texto que lo encaminan a la transmisión de una visión ideológica). Sin embargo, con frecuencia se ha cuestionado que un sector económico (un sector económico no constituye necesariamente una clase social, pues en la definición de ésta entran también componentes ideológicos y de cohesión de intereses no sólo lucrativos) domine las producciones artísticas por el mero hecho de dominar las relaciones de producción de un cuerpo social. Si bien conviene insistir en la no inexorabilidad de dicha ecuación, pues lo contrario sería establecer una correspondencia mecanicista cuando la realidad es estocástica, es interesante constatar que, cuando este hecho se niega, suele suceder que el grupo o los grupos que domina(n) la producción artística, o mediática en general, niega(n) su vinculación con la reproducción ideológica (recuérdese la insistencia de Pereira en aclarar que sólo le interesaba la «cultura», en ningún caso la política).

Ambas formulaciones se sustraen a la formulación marxista según la cual del poder económico emana, no linealmente, el poder cultural.

Es decir, estas alegaciones no se argumentan desde dentro de esta formulación y ni siquiera teniéndola en cuenta, sino pretendiendo situarse al margen de ella y obviándola como si nunca hubiera existido. De hecho, ¿cómo confesar, y llegar a la inquietante conclusión, de que los discursos son seleccionados no directamente, pero sí en última instancia por intereses de capital (no porque el mercado del arte sea en todos los casos sustanciosos, sino porque los mercados que sí lo son prefieren la puesta en circulación de un arte no conflictivo)? Eso sería señalarle al enemigo el campo de batalla.

Referencias bibliográficas

- DONOSO, José (1983). *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral.
SARAMAGO, José (1983). *Manual de pintura e caligrafía*. Lisboa: Caminho.
TABUCCHI, Antonio (1994). *Sostiene Pereira*. Milán: Feltrinelli.