

Imagen y narración: el discurso sobre la guerra en
*Territorio comanche, El pintor de batallas y El
francotirador paciente* de Arturo Pérez-Reverte.



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Francisco Javier Hernández Ruiz.

Dirección: Santiago Renard Álvarez

Universidad de Valencia, julio 2020.

Programa Doctorado: Comunicación e Interculturalidad.

Código de programa: 3106.

Regulación: Real Decreto 99/2011.

Línea de investigación: Comunicación, Lenguaje y Cultura.

“Give a man a mask, and he will tell you the thruth.”

Oscar Wilde.

“No hables como ellos, no lo eres. Aunque quisieras. Para ellos sólo eres un *bicho raro*, como yo; ahora te necesitan, pero ¿cuándo no sea así? Te marginarán, como a un leproso. Mira: su moralidad, su ética, es una gran mentira; se olvidan a las primeras de cambio. Sólo son tan buenos como el mundo les permite ser. Ya verás: cuando las cosas se tuerzan, esos individuos civilizados se matarán entre ellos. Yo no soy un monstruo, sólo voy un paso por delante.”

Joker (*Batman. El caballero oscuro*).

¡Ay del que descubre por fin la mentira!
¡Ay del que la triste realidad palpó!
¡Del que el esqueleto de este mundo mira,
y sus falsas galas loco le arrancó..!

José de Espronceda.

ÍNDICE.

1. INTRODUCCIÓN GENERAL. 5.

- 1. 1. Introducción. 6.
- 1. 2. Estructura y organización. 8.
- 1. 3. Aproximación a Pérez-Reverte. 10.
 - 1. 3. 1. Revertiana. 14.

2. METODOLOGÍA: TEKTON. 25.

- 2. 1. El concepto de espacio textual y de texto. 30.
- 2. 2. Narratológica. 33.
- 2. 3. Escriturización de las artes. 37.
- 2. 4. Hermenéutica gadameriana. 41.
- 2. 5. Deconstrucción derridiana. 47.
- 2. 6. Sistemas complejos, fractalidad e intertextualidad. 57.
- 2. 7. Lo siniestro y la alteridad. 60.

3. ANÁLISIS DE LAS NOVELAS. 62.

3. 1. TERRITORIO COMANCHE. 65.

- 3. 1. 1. Un relato, dos miradas. 95.
- 3. 1. 2. Territorio comanche (la película). 99.
- 3. 1. 3. Otros *territorios comanche*. 107.

3. 2. EL PINTOR DE BATALLAS. 109.

- 3. 2. 1. Desde esa orilla: el logos. 116.
- 3. 2. 2. Desde esta orilla: el mito. 126.

3. 3. EL FRANCO TIRADOR PACIENTE. 139.

- 3. 3. 1. Ampliando la red: calacas, grafiti, chistes o la sonrisa de Medusa. 153.
- 3. 3. 2. *Guerreros urbanos*: ninjas con el *tag* entre los dientes. 155.

4. LO REVERTIANO Y SUS PRECEDENTES: REVERTERACIONES. 169.

- 4. 1. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*; entre el cielo y la tierra. 172.
- 4. 2. *París bombardeado*; ceguera por deslumbramiento. 179.
- 4. 3. *El entenado*; la mirada atrás. 182.
- 4. 4. *La mala hora*; lo oscuro que nos gobierna. 187.
- 4. 5. *La noche detenida*; vuelta a la tragedia griega. 189.

5. NARRACIÓN Y ARTETERAPIA. UNA ÚLTIMA PROPUESTA DE LECTURA. 195.

6. ÉTICA Y ESTÉTICA: CUANDO MNEMÓSINE VIO LA SONRISA DE ARES Y EL ROSTRO TRISTE DE ATENEA O LA CRISTALIZACIÓN DE UNA MIRADA. 203.

7. LA CONTINUIDAD DE LO REVERTIANO: CUATRO CENTÍMETROS DE PROFUNDIDAD. 224.

7. 1. *El húsar* (1986). 226.

7. 2. *La sombra del águila* (1993). 244.

7. 3. *El sol de Breda* (1998). 255.

7. 4. *Sidi* (2019). 266.

8. CONCLUSIONES. 280.

9. ANEXO A: GRIETAS. 295.

10. ANEXO B: TRAZOS. 318.

11. BIBLIOGRAFÍA. 372.

12. LINKGRAFÍA. 383.

13. VIDEOGRAFÍA. 386.

1. INTRODUCCIÓN GENERAL.

1. 1. Introducción.

Buena parte de la labor filológica consiste en interactuar con la máquina generadora de sentidos que es la obra artística de manera que se puedan hacer evidentes ideas o nociones que están presentes en la obra aunque no formuladas al modo filosófico, sino con el especial lenguaje de la representación literaria, en nuestro caso.

Desde ese punto de vista, el presente trabajo pretende aproximarse a tres obras clave dentro de la producción novelística de Arturo Pérez-Reverte para evidenciar esas nociones o concepciones, en este caso, referidas a la literatura misma, es decir, literatura que habla de literatura, o del discurso, más concretamente, del discurso que intenta aprehender el horror bélico.

Dicho objetivo se podía haber realizado, por parte de nuestro autor, como una disertación más o menos filosófica sobre la capacidad discursiva, sobre la posibilidad del testimoniar, sobre la posibilidad de la comunicación cien por cien efectiva; sin embargo no ha sido ese el camino escogido; el propio hecho literario, en referencia a esos núcleos, es el que trata de dar cuenta de sí mismo. Pero esto no se produce de una manera directa, sostenido de forma precisa por tal o cual personaje, sino que se convierte en un camino de lectura, de interpretación del acto enunciativo del narrador, de las acciones de los personajes, de sus diálogos y vivencias.

Con el presente trabajo se añade un espesor a dicha vía con el fin de volverla más nítida, más apreciable a ojos del lector. La primera de las tres novelas, *Territorio comanche*, nos proporcionará la clave sobre la que gira dicha vía, que es el reconocimiento del exceso que supone el horror y, en tanto que exceso, la imposibilidad de su representación exacta, y por tanto no captable de manera total y directa; supone un espacio ciego, no visible, salvo por la delimitación de sus bordes. Es el espacio donde todo discurso, sea del tipo que sea, deja de funcionar, un espacio que se resiste a ser dicho pese a haber sido testimoniado. Esa delimitación, sin embargo, se puede lograr precisamente con el uso del discurso literario como un marco del mismo; con su amplio juego retórico (metáforas, metonimias, símbolos, enumeraciones...) sobre el significado es que puede llegar a cercar dicho espacio; el hecho de que el literario sea precisamente el uso no clausurado del lenguaje es lo que permite aproximarlo, en su apertura, al propio vacío del horror.

En la segunda de las novelas, *El pintor de batallas*, obtenida la clave, el discurso literario se vuelca sobre sí mismo desde su actividad de tender puentes a otros discursos como la pintura o la fotografía, especialmente la primera de las dos. Metamorfoseándose en el mural que pinta el protagonista de la novela, descubrirá precisamente todo lo que hemos señalado en las líneas anteriores, es decir, que toda posibilidad del decir sobre el horror ha de asimilar su limitación y su contaminación con el silencio. Ello servirá para descubrir, a ojos de nuestro novelista, la íntima

relación entre violencia e inteligencia, y que la primera va dentro del ser humano, forma parte de su naturaleza depredadora.

En *El francotirador paciente* se nos señalará que esa naturaleza violenta, que el horror, puede manifestarse en cualquier momento y en cualquier espacio, incluso en aquellos creados para evitarlos, como pueden ser las ciudades, y es que al final, la guerra, la batalla, se despliega en otro tipo de contiendas, morales, éticas, diarias y que nos atañen a todos individualmente. Todo lo anterior es lo que se propone evidenciar el presente trabajo.

1. 2. Estructura y organización.

El presente estudio se compone de un total de ocho bloques a los que hay que sumar los apartados correspondientes a la bibliografía, linkgrafía y videografía; además se adjuntan dos anexos. El primero, “Anexo A: Grietas”, recoge la continuidad de los principales motivos en la configuración de la perspectiva revertiana sobre el horror en sus diferentes artículos periodísticos posteriores a la publicación de las novelas o no directamente relacionados con ellas. El segundo, el “Anexo B: Trazos”, recoge la galería de cuadros y fotografías mencionados en *El pintor de batallas*, una guía visual que ayuda a reforzar la lectura de la novela y el sentido de la misma puesto que se hace mención de ellos pero no aparecen reproducidos en ningún momento y, según el propio protagonista, son en los que se basa para desarrollar su gran mural, por lo que indirectamente nos pueden proporcionar también una mejor idea del estilo de éste.

El estudio se inicia con la presente “Introducción general” en la que se señalan, a grandes rasgos, el origen y objetivos de esta tesis, la descripción de sus partes así como el apartado “Aproximación a Pérez-Reverte” donde se realiza un acercamiento a la posición del autor y una síntesis de lo que se podría denominar la poética del autor en el subapartado “Revertiana”, donde también se adelantan algunos presupuestos teóricos utilizados en el desarrollo del presente estudio.

El segundo gran bloque lo constituye la metodología y la descripción del aparato teórico desde el que se realizará el análisis y comentario de las obras. Cabe destacar los subapartados “El concepto del espacio textual y del texto”, “Narratológica”, “Escriturización de las artes”, “Hermenéutica gadameriana”, “Deconstrucción derridiana”, “Sistemas complejos, fractalidad e intertextualidad” y “Lo siniestro y la alteridad.”

El tercer bloque, el de más extensión, es el dedicado propiamente al análisis de las tres novelas empezando por *Territorio comanche*. En el comentario de ésta se incluye el de la versión fílmica homónima de la novela y la comparación con la misma así como la ampliación del sentido del concepto clave de *territorio comanche*. Por orden de publicación, le seguirá *El pintor de batallas*, donde se pondrá especial atención a las interrelaciones entre la escritura, la fotografía y la pintura en el objetivo común de representar la violencia. Y por último, *El francotirador paciente*, donde se incluye el comentario complementario de la obra *Guerreros urbanos*. En este apartado se pretende hacer patente la inminencia de la violencia deconstruyendo la oposición civilización/barbarie.

En el cuarto bloque se hace una revisión de obras de otros autores precedentes en publicación a las tres estudiadas de manera que podemos rastrear en ellas la coincidencia de algunos planteamientos de nuestro autor de manera que podrían considerarse antecedentes. Encontramos también lo que sería un contraejemplo de lo planteado por Pérez-Reverte en la obra de Azorín,

París bombardeado, y la continuidad de algunas de sus ideas en una obra de posterior publicación a la suya perteneciente a Javier Reverte, *La noche detenida*. El comparatismo nos sirve para afianzar y naturalizar la perspectiva de nuestro autor integrándola en una red novelística.

En el quinto bloque, “Narración y arteterapia. Una última propuesta de lectura”, planteamos una interpretación del autor implícito solidario a las dos primeras novelas estudiadas desde la arteterapia y los planteamientos de Melissa Walker de manera que agotamos con ello un nivel más de la relación entre el discurso revertiano sostenido por el solidario narrador de las dos primeras novelas y la guerra.

En el sexto bloque, “Ética y estética”, se lleva a término un recorrido por una conferencia impartida por nuestro autor conectándola con los aspectos más relevantes tratados en sus novelas, de manera que es posible apreciar cómo forja su personal perspectiva y cómo ésta entronca con concepciones morales previas como la expresada en *La Ilíada* de Homero, llevándola así a diferentes aspectos de la vida, de manera que la condición de combatiente se universaliza, por así decirlo.

En el séptimo bloque, “La continuidad de lo revertiano”, se procura identificar la presencia de los giros propios del discurso revertiano sobre la guerra en otras obras del mismo autor donde la guerra y quienes participan de ella son también protagonistas pero sin la presencia fundamental del componente metadiscursivo al que hemos aludido; recorriendo cuatro novelas entre las que se encuentran la primera publicada y una de las más recientes, lo que nos ofrece un arco cronológico que atesora la permanencia y continuidad de dichos elementos.

Por último, el octavo bloque se corresponde con las principales conclusiones a las que se llegan tras toda esta labor lecto-investigativa.

1. 3. Aproximación a Pérez-Reverte.

Desde que Arturo Pérez-Reverte (Cartagena, 1951) publicase en 1986 su primera novela, *El húsar*, se ha ido produciendo un movimiento de aproximación crítica a su obra como fenómeno de venta de masas. El propio autor en una entrevista a *La vanguardia* (29/10/1998) decía que sí, que como otros, él era también un *best-seller*, pero que eso no le igualaba a Stephen King ni mucho menos: el mismo nivel de venta no elimina las diferencias empezando por la del idioma; “juntos pero no revueltos”.

Poco a poco se van sucediendo los estudios, revisiones de sus obras y las adaptaciones cinematográficas de las mismas, dejando ya atrás esa primera respuesta fácil, no por ello falsa, con la que solventar el fenómeno revertiano: periodista de guerra durante veinte años que, sirviéndose de su experiencia, revive el género folletinesco en la saga de Alatriste.

Juntos pero no revueltos, nos advertía, sin llegar a entrar en profundidad, a la par que nos daba la clave. Creador de universos postmodernos para unos, crítico mordaz de la actualidad y retratista de la España actual, lo que resulta indudable es que ha ido creando una posición desde la que mirar, una perspectiva que se arraiga en el puro goce de contar, de narrar historias, más allá de extremos experimentalismos formales; la historia “bien contada”, esa que suele estar más próxima de nuestras primeras lecturas (Alejandro Dumas, Daniel Defoe, Víctor Hugo...), aquellas que nos subyugaron y que alzaban ante los ojos de la imaginación una escena consistente, con sus protagonistas en primer plano entresacados del anonimato intrahistórico, con constantes miradas al fondo histórico (pasado y/o actual), de manera que se van interconectando y alumbrando recíprocamente. Así van desfilando Diego Alatriste, Frederic Glüntz, Alejandra Varela...

Nuestro autor siempre ha sostenido que es ante todo un lector que después escribe novelas. Todo esto bien puede ser su esbozo; entraremos, más tarde, en los matices de su poética de héroes cansados, de argots técnicos que sirven para apuntalar la escena dándole veracidad, de la mezcla entre erudición histórico-literaria y novela de aventuras... sin embargo, estos aspectos, que han sido magníficamente estudiados en ensayos y obras especializadas, no son el objetivo primordial de estas páginas. Mi lectura de Pérez-Reverte es otra, una más; precaria como todas.

Dentro del conjunto de la obra revertiana se puede singularizar una tríada concreta de obras que bordean el mismo núcleo problemático: Pérez-Reverte pertenece a ese grupo de escritores que prefiere escribir una novela antes que explicar cómo se escribe una (*La vanguardia*, 29/10/1998), lo que no implica que renuncie a teorizar puntualmente sobre ello. No obstante, como hicieron Unamuno, Borges o Tolkien, su concepción literaria es indesligable de su novelística, teoría y práctica son una y la misma cosa. Es precisamente esto lo que le otorga un cariz especial a esa

tríada, más a dos de ellas que a la tercera, pero igualmente. Esas tres obras, *Territorio comanche* (1994), *El pintor de batallas* (2006) y *El francotirador paciente* (2013), hablan sobre el problema o la posibilidad de enunciar/testimoniar la violencia, la bélica en concreto. En ellas se explora este hecho auxiliando a la escritura con el cine y la imagen en movimiento (*Territorio comanche*), con la fotografía y la pintura (*El pintor de batallas*) y con los grafiti, esa técnica a medio camino entre escritura y pintura (*El francotirador paciente*).

Al respecto de *Territorio comanche*, primera de las tres y nuestro punto de origen, Rubén Castillo Gallego posee una reseñable ponencia recogida en *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte* (Belmonte y López de Abiada editores, 2003): “Miedo, sudor y prosa: *Territorio comanche*.” Magnífica ponencia o artículo (sobre el que volveremos más adelante) salvo por lo que afirma al principio y al final de la misma:

Partamos de un hecho básico, que no por elemental debemos perder de vista: ni ustedes ni yo estamos en condiciones de *entender* esta obra. Y uso a conciencia la palabra *entender*, en el sentido de “percibir el auténtico significado de algo”. No nos molestemos en disimular. Ni ustedes (salvo alguna posible excepción) ni yo hemos estado en la guerra de los Balcanes. No hemos visto las devastaciones del fuego; las mujeres salvajemente violadas; los hogares zurrados por la contundencia de los bombardeos; los hombres mutilados, sin horizonte y sin familia; las vísceras secándose a la intemperie.

Por eso, cuando estaba relejendo *Territorio comanche* para esta intervención mía supe que no podía hablar de él centrándome en sus recursos literarios, o en su técnica novelesca, o en su perspectivismo narratológico. Se me antojaba una frivolidad imperdonable. Así de claro. No conviene (y nunca mejor dicho) jugar con fuego.

Tal vez ustedes esperaban escuchar hoy -y les ruego, en ese caso, que me perdonen- una “aproximación literaria” a *Territorio comanche*. Pero les aseguro que me ha sido imposible. No he podido incurrir en el sacrilegio de tomar estas páginas como un puro ejercicio de estilismo, retórica o, en fin, literatura.

No es un libro más del autor: es un memorial de agravios anímicos. Tocándolo tocamos el alma, o el corazón, o el pasado de Arturo Pérez-Reverte. Y, sin duda, sus heridas (Castillo, 2003: 19, 26).

“En fin, literatura.” Paradójicamente, estas afirmaciones que enmarcan el resto de la ponencia revelan un juicio o prejuicio peyorativo de la literatura que precisamente Pérez-Reverte no

comparte; el hecho de que en algunas ediciones aparezca el subtítulo *Un relato*, y que no haya escogido el formato de memoria autobiográfica así lo demuestran. Es cierto que, como se dice dentro de la novela, “el horror puede vivirse o ser mostrado, pero no puede comunicarse jamás” (Pérez-Reverte, 1994: 114), a lo cual está aludiendo Castillo, y sin embargo, de todas las opciones posibles, el autor cartagenero opta por la literaria, y no sólo en esta ocasión, sino también en *El pintor de batallas* que bien podríamos considerar, en cierta forma, una suerte de continuación de la primera. El poner de relieve lo inaccesible de la experiencia para quien no la ha sufrido no debe entenderse a costa del discurso que intenta aprehenderla ya que precisamente gracias a él puede hacerse; es más, el propio Castillo recurre a la enumeración y acumulación de detalles para que podamos obtener una idea aproximada de lo que es el estar ahí: su propia práctica discursiva desmiente su posicionamiento. Y es que al fin y al cabo siempre estamos dándole vueltas al referente mediante sitios o asedios sucesivos, de manera que forma y contenido son interdependientes; por ejemplo, en una escena de batalla, no la percibimos igual si la cámara realiza un alejado vuelo aéreo en una visión global a si se mete dentro de la pelea: las sensaciones que transmita serán diferentes en un caso y en otro. El debate entre forma y contenido está superado y la atención a la primera es igual de importante que al segundo. Salvando el salto del autor implícito, se puede decir que el efecto que genera la novela de estar tocando “el alma” o “las heridas” del autor, como dice Castillo, no es pese a lo literario sino gracias a ello; el que se trate de literatura no es un menoscabo sino una virtud: ya decía Aristóteles que lo literario le parecía más filosófico y elevado que la historia. Desde esta concepción, nos atreveremos a realizar el “sacrilegio”, y no sólo con *Territorio comanche*.

En esa mencionada tríada de novelas, fundiendo teoría literaria y literatura misma, se problematiza la relación entre la violencia y el sistema de representación que intenta captarla, junto a todas sus ramificaciones, y de la que se extraen crudas conclusiones. Hay multitud de escenas de guerra y violencia diseminadas por toda la obra de Pérez-Reverte, pero es aquí donde se vislumbra o atisba, de manera insistente, la violencia como una característica definitoria de la especie humana, haciendo suya aquella frase de Víctor Hugo que decía que los animales son de Dios pero la bestialidad es humana.

No es ésta la única conclusión; el autor trabaja las urdimbres o red de esta problemática en todas sus direcciones, en la fricción del hecho cruento con los sistemas de representación señalados. En el fondo, todo se reduce a la pregunta por la posibilidad de la enunciación, de la narración de lo violento. Mostrar todo esto en una opción de lectura es el objetivo fundamental de estas páginas. Ese es el campo en el que nos vamos a mover y los objetivos a escrutar. La justificación pormenorizada de las obras revertianas que componen nuestro *corpus* la dejamos para un poco más

adelante cuando veamos también la poética revertiana. En el caso concreto de la relación escritura-pintura, merece especial mención la novela *El pintor de batallas* donde son notorias la gran cantidad de referencias a conocidas obras pictóricas y fotográficas que influyen al protagonista en la realización de su obra pero de las que no aparece ni una reproducción, por lo que se ha considerado conveniente realizar una recopilación visual de las mismas con el fin de entender mejor la mirada de los personajes centrales, Faulques y Olvido; véase el Anexo B: Trazos.

Desde esa perspectiva habremos de dirimir los fenómenos de *intertextualidad y traducción*, considerando la experiencia ya una textualidad y su testimonio como metatexto, a la par que las interrelaciones entre la escritura y las demás artes mencionadas. Será necesario, por tanto, indagar en su poética construida desde diferentes metatextos críticos para, desde ahí, observar el encuadre y las aristas de y con las obras objeto de estudio para, reconocidas las especificidades y generalidades, abrir el flujo conceptual, insertándolas en la cadena significativa esbozada mediante el comentario y el análisis de cada una de ellas (Asensi, 1987).

1. 3. 1. Revertiana.

Se ha deslizado ya la palabra “poética” en referencia al conjunto de principios o mecanismos de los que, más o menos conscientemente, hace uso un autor a la hora de crear sus obras. La descripción detallada de ésta, más en el momento cultural en el que escribe Pérez-Reverte, resulta extremadamente pretenciosa: en la época en que la teoría literaria vive esencialmente entre dos polos, Hermenéutica y Deconstrucción, no deja de destilar, cuanto menos, cierta ingenuidad el querer marcar y descubrir “sistemas y mecanismo exactos” en el acto creativo de un autor. No obstante, esto no nos condena al caos; con todas las salvedades, sí podemos hablar de ciertas recurrencias (más que de exactitudes), a sabiendas de estar marcando, resaltando, por lecturas previas, un recorrido concreto dentro del entramado infinito de interconexiones que nos provee de una vía general y válida de aproximación a cualesquiera de las obras de un autor. Para trazar algunas de esas recurrencias nos serviremos del excelente estudio de Jorge Muñoz Ogáyar: *Y al séptimo día descansó. Arturo Pérez-Reverte, creador de universos postmodernos* (2009).

Una de esas cualidades que resalta Muñoz Ogáyar es la presencia, en la mayoría de las obras, de una sub-trama técnica. Fruto de la exhaustiva documentación del autor, resulta apreciable cómo la acción principal gira sobre el desarrollo de una actividad profesional o especializada: en *El maestro de esgrima*, todos los términos específicos referidos a dicho deporte, las clases y la búsqueda de la estocada perfecta; y en *La tabla de Flandes*, la descripción de la partida de ajedrez, eje de toda la novela.

La presencia de esta erudición, aunque en algunas novelas no tiene una sub-trama específica, sirve obviamente para reforzar el argumento global proporcionando densidad y solidez textual, por así decirlo, verosimilitud en sentido amplio, tal como es el caso de la jerga de los grafiteros en *El francotirador paciente* o la amplia presencia de tecnicismos referidos al ámbito de la pintura y la fotografía en *El pintor de batallas*.

Según el propio Ogáyar, su propósito es revelar las características postmodernas de las novelas revertianas. Si la postmodernidad supone la conciencia de la imposibilidad de acceder a lo *en sí*, es más, que el *en sí* también es un constructo de nuestra lógica y no está dado, la obra revertiana escenifica ese mismo aspecto en la relación de sus protagonistas con la realidad o con las circunstancias que los envuelven, captando la dificultad de querer dejar hablar al *otro* (ese *en sí*), hecho imposible en última instancia pese a todo lo que deseemos “reforzarle”, que dijera Gadamer. El *otro* que bien puede ser el prójimo, en el sentido más habitual, o lo real (remitiéndonos a la distinción freudiana entre *lo real* como aquello externo al sujeto y *la realidad* como un constructo mental), y con respecto a ellos, por tanto, la dificultad de la construcción de sentidos para guiar

nuestro devenir temporal, por lo que nos vemos obligados a desentrañar o más bien a repensar. Frederic Glüntz (*El húsar*) irá desentrañando la cruda experiencia tras la pátina de heroicidad en que se le mostraba previamente la guerra y su épica. Él es, como dice Ogáyar, uno de esos héroes cansados “de luchar por intentar entender la realidad” (Ogáyar, 2009: 20) que les ha tocado vivir. De hecho, estos personajes se incardinan en una tradición que arranca desde Calderón de la Barca con sus personajes intentando comprender la realidad que les envuelve en magníficos soliloquios, pasando por Unamuno, Saer y llegando al propio Pérez-Reverte.

A este aspecto concreto de los héroes cansados revertianos, Antonio Moreno, en su artículo “Arturo Pérez-Reverte: variaciones en torno a un mismo estilo” (Universidad de Berna, publicado en *Territorio Reverte*, Abiada y Bernasocchi editores, Madrid, Verbum, 2000), realiza una aproximación definitoria mediante algunos de ellos: Jaime de Astarloa, Muñoz, Lucas Corso, el padre Quart y el capitán Alatríste; todos ellos, sobresalientes en su especialidad, introvertidos y escépticos ante la vida, se aferran a un código ético personal, una imagen determinada de sí mismos a la que son fieles pese a las dificultades que ello les conlleve, como bien muestran Astarloa y Alatríste. Devueltos a la suspensión en el caos del mundo, tal como planteaba Nietzsche, sólo queda construir uno mismo el sentido de vida tal como ellos hacen más o menos conscientemente. Personajes que, parafraseando aquellos versos de Espronceda en *El estudiante de Salamanca*, pagan con su inocencia el precio de arrancarle al mundo sus falsas galas; por lo que los relativos éxitos personales no les servirán para ser dichosos (Moreno, 2000).

Tal como señala Ogáyar, dentro de este marco, la sexualidad es vista también desde ese intento de desentrañar la realidad: “El sexo en todas estas novelas se convierte en una metáfora sobre la incapacidad de captar una realidad que, por el hecho de ser postmoderna, es plural y, por lo tanto, mutable. Hablando metafóricamente, a través de la penetración se entra en la realidad de otra persona, lo que no es posible en el postmodernismo. El intentar ir más allá de este nivel conduce a la frustración y la decepción ya que algo queda incompleto” (Ogáyar, 2009: 42). Todo lo cual es así salvo alguna excepción como es el caso de Olvido Ferrara y Faulques en *El pintor de batallas*, en que ella sí es capaz de acceder a la realidad interior de él: “Ya entiendo lo que buscas, había comentado Olvido en cierta ocasión. (...) Lo entiendo al fin, (...) y me ha llevado tiempo, besos, miradas, averiguarlo. Estudiarte moviéndote por las catástrofes. (...) Y también sé lo que sé de tanto sentirte estallar dentro de mi vientre mientras me abrazas, y tenerte ahí, bien adentro, relajado al fin, en el único momento de tu existencia en que bajas la guardia. Veo lo que ves” (Pérez-Reverte, 2006: 218, 219). Ello nos lleva a otro rasgo señalado por Anne L. Walsh (2007) sobre los personajes femeninos de Pérez-Reverte, los cuales, a diferencia de los protagonistas masculinos, son más conscientes de su situación, saben leer mejor sus circunstancias (representan al buen lector), y

actúan en consecuencia con una mayor determinación; se adaptan mejor al mundo y pueden sobrevivir más fácilmente (Walsh, 2007).

Según Ogáyar, otro rasgo es la subversión que se produce del espacio y el tiempo de manera que los personajes quedan marcados, más por transitar determinados espacios que por el mero devenir temporal. Esos espacios limitan a la vez que dibujan a los personajes, como por ejemplo Sevilla a Quart y Madrid a Astarloa; aunque no tiene que tratarse necesariamente de ciudades, sino de espacios concretos o, incluso en un sentido amplio, escenarios, como el estudio de Julia en *La tabla de Flandes*, hasta el punto de, en ocasiones, dar la sensación de estar repitiendo ese mismo fondo en diferentes localizaciones gracias al espesor vivencial, tal como le ocurre a Faulques con las zonas bélicas que acaban siendo un único escenario al que siempre vuelve.

Esa recurrencia o iteración, ya sea de un espacio o escenario ya de una nube semiótica concreta, nos indica otra de las cualidades presente en diferentes obras de nuestro autor: la fractalidad. Antonio Moreno, en referencia a *La tabla de Flandes*, dice que el mundo representado en el cuadro, la partida de ajedrez y, habría que añadir, los sucesos e interrelaciones de los protagonistas de la novela se complementan adecuándose al presupuesto trascendentalista por el que se considera que el Universo se organiza mediante la repetición de determinadas fórmulas desde las macroestructuras a las microestructuras (A. Moreno, 2000); esas fórmulas o patrones organizativos son lo que se denomina fractales, es decir, tal como el propio Moreno apunta en nota a pie de página, una estructura o patrón complejo y pormenorizado a cualquier escala. Son estructuras autosemejantes, cualquiera de sus partes tiene la misma forma que el todo y al revés, de manera que por mucho que cambiemos la escala con que la miremos siempre se repite, cualquier sección reproducirá la estructura global. Moreno señala el ejemplo del copo de nieve y podríamos añadir el del conocido *mandelbrot*. Por utilizar un concepto más al uso, se trataría de una *mise en abyme* (abismación; la reduplicación de la estructura total en uno de sus detalles que a su vez debería tener otro detalle que la reproduce y así *ad infinitum*) que vuelve sobre sí misma; la diferencia estriba en que mientras lo segundo no deja de ser, en principio, una técnica de reduplicaciones y juegos de espejos con la que llamar la atención al receptor, el uso de la fractalidad, como bien dice Moreno, tiene un sentido trascendente, quiere descubrir, señalar ostensivamente, un patrón organizativo dentro del aparente caos. En ese sentido, su uso en *La tabla de Flandes* apunta uno de los indecibles del lenguaje: la emergencia de la violencia en una atmósfera cultural o intelectual en consonancia con lo que el propio Pérez-Reverte señala en *Territorio comanche*: “el horror puede vivirse o ser mostrado, pero no puede comunicarse jamás” (Pérez-Reverte, 1994: 114). Aunque no pueda ser tomado para su comunicación, por ser indecible, sí puede ser sitiado sucesivamente dentro de cada obra y entre varias hacerlo aparecer.

La seguridad de los límites de lo sitiado mediante esas diferentes aproximaciones es lo que nos proporciona una certeza desde la que construir el discurso “como si sólo a través de múltiples asedios indirectos la realidad finalmente se rindiera; como si sólo una paciente textura de visiones repetidas y cambiantes pudiera delinear en su reverso la figura que captura el evanescente acaecer” (Corbatta, 2005: 27). Estas palabras de Jorgelina Corbatta referidas a la obra del escritor argentino Juan José Saer (1937-2005) son perfectamente extrapolables a nuestro autor y bien sirven también para la descripción de lo fractal en la obra revertiana tal como apuntaba Moreno. La extrapolación se justifica en el hecho de que ambos autores, Saer y Pérez-Reverte, manifiestan esencialmente el mismo gesto estructural tanto en *El entenado*, caso del primero, como, especialmente, en *El pintor de batallas*, caso del segundo: ambos presentan esos asedios repetitivos, ese volver una y otra vez sobre detalles de una experiencia o experiencias similares entre ellas mediante la rememoración de las vivencias de los protagonistas para llegar a condensar un significado personal de éstas; en el caso del protagonista saeriano, como veremos más adelante, se trataría del papel de testimonio que le había sido asignado y, en el caso de Faulques, el tratar de plasmar la eterna violencia que late tras lo civilizado en cada ser humano; el viejo grumete, protagonista y narrador de la mencionada obra de Saer, no dejará de volver sobre el sentido de esas dos sílabas que le dirigían los indios, *def-ghi*, y el protagonista revertiano, al final, acaba volviendo también a la fotografía que hizo de Ivo Markovic, resorte esencial, entre otros, de la novela.

Tomado como símbolo o metáfora, el concepto de lo fractal puede representar en buena medida la moderna y actual concepción del lenguaje y la representación ya que se trata de una estructura descentrada, no hay un núcleo ocupado por lo real, sino que cualquier punto remite al todo y viceversa por su autosimilitud, de manera que el sentido no se produce por la revelación de un punto originario o final sino por la del patrón fluctuante, cambiante, que necesita de la iteración *ad infinitum* para empezar a ser apreciado, y aún así nunca se podría estar seguro de llegar a estar apreciándolo en su totalidad puesto que para ello necesitaríamos de la inmortalidad, por lo que sólo podemos apropiarnos de esas certezas que articula la obra; y considerando toda certeza como una verdad precaria. De hecho, en la mayoría de los casos, los fractales se obtienen como una continuidad estadística, un atractor o dispersor en medio del ruido caótico, o, lo que es lo mismo, de la fragmentariedad y la dispersión.

Con este último aspecto nos hemos acercado al núcleo de este trabajo y debemos, por lo tanto, ajustar más el foco. Comentando a Ogáyar hemos visto cómo señalaba que una de las características de los universos postmodernos revertianos es lo irrepresentable, en particular, lo abyecto, lo horrible... lo siniestro, y su correlato, lo sublime. Ambos, lo siniestro y lo sublime, aunque sus efectos estéticos sean absolutamente diferentes, comparten el mismo mecanismo de

funcionamiento: un exceso de referente inabarcable para el sujeto que lo testimonia o experimenta relativizando su ser; la diferencia del primero al segundo es, en cierta forma, la distancia, el estar a salvo o no. Un ejemplo claro podemos encontrarlo en la conocida secuencia de la película *El retorno del rey* (Jackson, 2003), perteneciente a la trilogía filmica de *El señor de los anillos* dirigida por Peter Jackson: la carga de los Rohirrim en los campos de Pelennor. Si recordamos la secuencia, ésta se inicia con la llegada de los jinetes de Rohan sobre lo alto de una loma; su rey, Théoden, se detiene y mira el enorme campo de batalla en el que van a intervenir que se nos muestra mediante una inmensa panorámica que se correspondería con la mirada del rey. Para el espectador, dicha panorámica y la posterior carga de los jinetes contra los ejércitos que asedian Minas Tirith resulta sublime: la batalla presentada es de tal magnitud, sus proporciones tan desmesuradas, que nos sobrecoge por su exceso, lo que unido a la propia condición de espectador, es decir, obviamente no estar ahí en mitad de la acción que se representa, nos proporciona la distancia que nos permite sobreponernos moralmente a lo observado. Sin embargo, justo a continuación de esa panorámica, de esa mirada del rey que mencionábamos, se nos muestra en plano corto la reacción de dos personajes en concreto entre las filas de jinetes: la dama guerrera de Rohan, Éowyn, y el hobbit Meriadoc Brandigamo que va montado con ella en el mismo caballo. Para ambos, el panorama no es sublime sino siniestro: la visión directa del frente de batalla hace prever todas las imágenes irracionales de la pulsión de muerte, la mutilación, el dolor, la aniquilación... consciente de ello por unos segundos, Éowyn trata de animar a Meriadoc cuya expresión está desencajada, petrificada, por el miedo, lo mismo que ocurriría a una buena parte de personas de encontrarse en esa misma situación y que, por identificación, se hace perceptible y compartida con los mencionados protagonistas. La secuencia prosigue con las disposiciones y palabras de ánimo del rey para evitar demorarnos en lo siniestro y dar paso una vez más a lo sublime con la carga. De hecho, veremos con Trías que lo siniestro es condición de lo bello. Precisamente la presencia de este mecanismo es fundamental para la comprensión de buena parte de la obra revertiana tal como demuestra Antonio Gómez en el excelente capítulo dedicado a nuestro autor en su obra *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea*, donde se centra en el comentario de dos de las obras que también vamos a ver aquí: *Territorio comanche* y *El pintor de batallas*.

En palabras del propio autor:

En mi opinión, lo sublime es además el instrumento decisivo para describir la polivalente reflexión que Pérez-Reverte propone sobre la guerra. En las dos siguientes secciones de este capítulo se propone que, en *Territorio Comanche* y *El pintor de batallas*, hay dos discursos distintos sobre este asunto. El primero hace de las guerras tratadas un

hecho sublime, una realidad incomparable en sus proporciones y destructividad. Para los personajes periodistas que protagonizan dichas narraciones esta realidad supone un espectáculo terrible y condenable, pero también adictivo y reenergizador. Como veremos, en este tratamiento de la guerra hay un substrato vitalista ya que la experiencia en una zona de guerra atesora una intensidad inconmensurable que los protagonistas acogen y posteriormente capitalizan de distintas formas. El segundo discurso sobre lo sublime, íntimamente relacionado con la profesión de estos personajes reporteros, pone el énfasis en un lugar distinto: la guerra sería ese referente que siempre excede las posibilidades de cualquier representación audiovisual. Esta insuficiencia (que refleja la típica dinámica epistemológica de lo sublime) tiene a su vez dos efectos: fuerza una relación más humilde y crítica con las imágenes y con su papel mediador, y propicia una reconsideración moral de la guerra en tanto que un evento cuyas consecuencias destructivas no caben nunca en ninguna aproximación (Gómez, 2011: 170, 171).

Lo que nos devuelve a la parte central de la que hablamos inicialmente: ¿es posible testimoniar?, ¿es posible enunciar el horror?, y de serlo, ¿qué cualidades tendría el gesto enunciativo?, ¿cuál es el límite del enunciar/testimoniar? Bien mirado, la memoria del reportero de guerra no lo es de la experiencia de la guerra en sí en cuanto que no tiene la condición de agente o víctima de la misma, sino que tiene que ver con la construcción de un discurso sobre la misma, de ahí esa preocupación fundamental revertiana por el “cómo”. Tanto *Territorio comanche* como *El pintor de batallas* se centran en estas cuestiones; eso es lo que las diferencia del resto de obras revertianas ya que, ciertamente, el componente bélico, o la violencia en sí, aparece en diferentes obras, pero es en éstas donde se pone en juego con la revisión o conciencia del propio discurso que los mediatiza; conciencia o revisión inscrita, como dijimos, en el propio discurso puesto que no se trata de una teorización sino de una narración. Debemos entender *enunciación* (y así usaremos el término) por lo que constituiría su fundamento, es decir, como la *voluntad de comunicar algo*; consecuencia de ello, tal como recogen Reis y Lopes en su *Diccionario de narratología* (2002: 74), es que “la enunciación es el acto de conversión de la lengua en discurso. (...) Al “apropiarse” de la lengua para convertirla en discurso, el sujeto hablante [o empírico (Ducrot, 1986)] asume de inmediato el estatuto de locutor. (...) Cada acto de enunciación instituye todavía un conjunto específico de relaciones espacio-temporales cuyo foco estructurante es el locutor” (el entrecorchetado es mío), por lo que parte del trabajo será ver la forma que adoptan esas marcas del locutor en su estrategia discursiva para hablar del horror.

Esas dos novelas vienen a ser, en cierta forma, un marco que habilita el resto de discursos revertianos; en cuanto que marco, participa de lo externo y lo interno a la vez, es decir, de los

mecanismos de representación internos que se ponen en funcionamiento, y de esa exterioridad o experiencia que se intenta aprehender.

El francotirador paciente, en legítima redundancia, pone el acento en cómo eso externo, esa violencia, espacio de guerra o “territorio comanche” que la civilización ha querido dibujar como periférico, está inscrito en su mismo núcleo. Una vez más, a propósito de Juan José Saer, Dardo Scavino realiza una serie de afirmaciones extrapolables a las tres obras mencionadas en general:

Esta paradoja recorre las novelas de Saer, sobre todo aquellas posteriores al *Entenado*: lo único que elude la ley es la propia ley; lo único que se sustrae a la razón es la propia razón; lo único que escapa a la civilización es la civilización misma. Saer llega así a una verdadera conciencia hegeliana de los opuestos (...): el crimen es el sostén de la ley (*La pesquisa*); la locura es el fundamento de la razón (*Las nubes*); la barbarie es el ser de la civilización (*El entenado*). Y esto no significa que el fundamento sea, por sí mismo criminal, bárbaro o delirante. Sólo lo es, paradójicamente, desde la perspectiva de la ley, la civilización o la razón que él mismo establece. Lo radicalmente otro, (...) la auténtica *hybris*, no se encuentra en los elementos marginales o periféricos de un orden cualquiera sino en su propio centro o en su propio origen.

De modo que la función que los colastiné atribuían al entenado, el *def-ghi*, sería la que Saer se asigna como narrador: ya no se trata de crear otras ficciones, alternativas a las del poder, o a la prosa oficial, sino de narrar aquello que las ficciones dominantes deben escamotear para convertirse en consenso, en sentido común de una sociedad o de una época: su propio revés traumático, su intolerable posición de enunciación.

Pero así como Benjamin hablaba de una barbarie “inherente” a la historia, podríamos hablar, en términos muy semejantes a los de Saer, o a los de Pichón Garay en *La pesquisa*, de una locura “inherente” a la razón. La razón es intrínsecamente patológica. Ya no se trata de ver entonces cómo la razón va a curar la locura sino si es capaz, o no, de “curarse” a sí misma. Y Gödel ya anticipó la respuesta: ésta sería la locura más grande. O como decía Vallejo en su poema “En las tiendas griegas”, evocado por Saer en *La pesquisa*: “No habrá remedio para este hospital de nervios.” Porque, entre otras cosas, lo impensado en el pensamiento, lo irracional en la razón, es lo que permite que el pensamiento y la razón sean posibles. Si algo no escapara al pensamiento, no habría pensamiento; si algo no escapara a la ley, no habría ley (Scavino, 2004: 67, 68, 102, 103).

Esto mismo pero a su manera, como es lógico, lo realiza Pérez-Reverte: mostrar lo incivilizado en lo civilizado y como fundamento de éste, ya que como plantea en *El pintor de batallas*, la crueldad va asociada a la inteligencia, la misma que nos ha permitido crear nuestra sociedad. Es

decir, de la misma manera que Saer, en *El entenado*, denuncia esa contradicción intrínseca al mostrar cómo el gesto “civilizador” europeo se sostiene en una violencia simbólica, al negar la propiedad o el asentamiento previo al discurso colonizador, y en una violencia física, con el exterminio de los indígenas; Pérez-Reverte no sólo denuncia lo que de imposición tiene la ley, aunque ésta pretenda pacificar a un colectivo de personas, aspecto apreciable en películas como *Gangs of New York* (Martin Scorsese, 2002), sino que también apunta a cómo ese aspecto repite, cual si fuera un eco, la imbricación mutua entre crueldad e inteligencia. Hay aquí, por tanto, un gesto de lo siniestro: evidenciar aquello que debe permanecer oculto, que dijera Schelling, o como reformulase Freud: cuando convicciones primitivas superadas vuelven a reafirmarse.

Eugenio Trías, en su obra *Lo bello y lo siniestro* (1982), plantea que lo segundo es condición previa de lo primero. Tal como explica, en lo siniestro parecen cumplirse deseos, pulsiones y fantasías que fueron refutados al choque con la realidad (Trías, 1982), así por ejemplo la inmortalidad en la figura del zombi. Esta figura rompe la barra, o velo según Trías, que separa el par semántico vida / muerte; en esa ruptura de lo establecido se origina su carácter de aberración o atrocidad simbólica; se trata de un doble juego de lo siniestro. Pero siguiendo con el análisis de Trías, éste señala que, en consecuencia, lo bello sin más, sin la presencia de lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para ser bello, y que lo siniestro, sin más, destruye todo efecto estético, por lo que es el límite del mismo y podemos considerar que el arte es el velo que media entre los dos dejando adivinar lo que no puede ser visto.

¿Qué es lo que se da a la visión cuando se descorre el velo, qué hay tras la cortina rasgada?

Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás). Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite de lo estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y de excremento. Ese agujero ontológico queda así poblado de telarañas de imagen que muestran ante el ojo atónito, retornado a sus primeros balbuceos visuales, las más horribles y espeluznantes decoraciones, amputaciones y despellejamientos (Trías, 1982: 51).

Lo que hará el Romanticismo y su formulación de lo sublime es ahondar en esta dirección: lo bello moral se sobrepone a lo siniestro abrumador estando a salvo de éste. Y como dice Trías, el arte contemporáneo nos empuja a ese límite del velo para producirnos la experiencia del desasosiego, el

vértigo.

Desde esta perspectiva se entenderá mejor y se apreciará en mayor medida el alcance del análisis de lo sublime en la obra de nuestro autor realizado por Antonio Gómez.

Según Gómez, la guerra, como espectáculo terrible y condenable, le sirve a Pérez-Reverte para mostrarnos un pesimismo antropológico. Poniéndolo en relación con Hobbes, señala que el escritor español excede la posición del filósofo inglés ya que no sólo afirma que la violencia y el egoísmo sean intrínsecos al ser humano sino que, además, la civilización no los neutraliza sino que los amplifica ya que la misma capacidad que la funda (como vimos con Scavino), la inteligencia, también genera crueldad. En el reino animal ésta no se produce de manera excesiva, siempre está justificada por funciones biológicas y no va más allá de la saciedad de éstas; el exceso violento tiene que ver con la inteligencia puesta al servicio del dolor por el dolor mismo. Como observa Faulques, es en los animales con mayor inteligencia donde se puede apreciar el rasgo de la crueldad.

Podemos hacer alguna salvedad a lo descrito por Antonio Gómez en este sentido sin que por ello deje de ser absolutamente correcto: en una entrevista concedida a Jordi Évole para su programa *Salvados* (“¿La vida sigue igual?”, *Salvados*, La sexta, 27/10/2013), hablando sobre la crisis económica española, Pérez-Reverte comentaba que, si la crisis duraba lo suficiente como para ser agónica, es posible que surja una generación nueva que valore mejor las cosas, que recuerde que el mundo es peligroso; un tenue rayo de luz por entre el cielo nublado. De igual manera, existe una chispa de esperanza dentro de esa antropología negativa, la que suponen precisamente los protagonistas, Barlés y Faulques, que poseen conciencia de esa naturaleza y, en consecuencia, los lectores también. Como dice Walsh (2007), la narrativa revertiana, en un signo más de su condición postmoderna, se mueve en la contradicción: por un lado esa esperanza en el lector, y por otro lado la conciencia de que todo sigue igual, los mismos males nos siguen acechando desde siempre.

Pero volviendo al análisis de lo siniestro y, por extensión, de lo sublime, refiriéndose a esos mismos protagonistas y a Márquez (de *Territorio comanche*), comenta Gómez que no son personajes aislados por el trauma de lo vivido, sino que, bien al contrario, están marcados por la necesidad de esa reenergización que produce lo sublime, la guerra. Ese efecto se puede explicar como la cara opuesta de una misma moneda siendo la vergüenza el otro lado, es decir, la conciencia súbita de la existencia de uno mismo ante una situación no deseada de la que estás a salvo, en el primer caso, de la que no puedes escapar, en el segundo. Que dicha descripción sea aplicable a los tres protagonistas por igual es algo que también necesita de una serie de observaciones; por ejemplo, en el caso de Faulques sí que se podría apreciar el trauma o un doble trauma en íntima ligazón: el de la guerra y el de la pérdida de Olvido. De hecho, Markovic apunta en esta dirección cuando le dice a Faulques que “creía que iba a matar a un hombre vivo” (Pérez-Reverte, 2006: 290).

Sí que resulta más evidente en los protagonistas de *Territorio comanche*, y aun así hay diferencias de grado, como bien atestigua Gómez, mucho mayor en Márquez que en Barlés debido a la diferente predisposición con la que se enfrentan al hecho bélico: Márquez tiene un nivel más activo; el límite del teleobjetivo le obliga a recrear, poetizar (en el sentido de instituir) el material (decía Gadamer, en *Verdad y método*, que incluso la mirada interpreta imponiendo el paisaje al espacio natural). Por muy honesta que quiera ser esa poetización, no deja de ser un artista concienciado (sin ninguna connotación negativa por ello), lo que se demuestra en el severo reproche de Márquez a Barlés cuando se mete “en cuadro” para ayudar; por esto, la experiencia de lo sublime es más recurrente en Márquez. Barlés intenta ser meramente informativo, neutro, no poetizar, lo cual es imposible en última instancia. Márquez tiene que ver más con lo sublime reenergizador y Barlés con lo sublime como exceso que no entra en la discursividad.

Teniendo todo esto en cuenta, este trabajo bien puede considerarse una ampliación de la paráfrasis (como lo es todo metatexto, éste incluido) de Gómez llevándolo al nivel de una lectura abierta de las tres obras revertianas mencionadas, enfocando la relación entre los discursos que establece el autor y la problematización entre estos y el referente, a sabiendas de que lo siniestro tras el grafiti, ese velo, es el no-ser y sus consecuencias.

Todo lo comentado hasta aquí es lo que destaca en estas tres novelas y lo que motiva esta lectura concreta cuya clave nos la proporciona Joan Fontcuberta en su obra *El beso de judas* (1997: 76) al reflexionar “si la huella no constituye el tipo de imagen [relato] que más nos acerca a lo real.” El entrecorchetado es mío. Fontcuberta señala así la carga indicial de las fotografías, cómo hay una parte de pura referencialidad en cada imagen, no obstante él mismo explicará, como veremos más adelante, que esa referencialidad arrastra consigo una carga subjetiva previa y posterior a sí misma: la decisión sobre qué parte de la realidad desgajar y cuál dejar excluida (en consecuencia), el mayor o menor detalle, así como la lectura de la misma ajustándola a los ejes antropomórficos de visión... de ahí que utilice *huella* para referirse a esas imágenes, considerando el hecho fundamental de que la fotografía mantiene una relación de continuidad con la realidad de la que se entresaca, es decir, metonímica, en su lectura, e indicial, como signo, en su creación.

Al entrecorchetar *relato* junto a imagen en la cita, planteamos sondear la posibilidad de una extrapolación; la primera protesta que surge casi inmediata es que una fotografía siempre muestra algo que “estuvo ahí” mientras que el relato o discurso, por extensión, y el lenguaje, por reducción, no tienen por qué contar algo que históricamente sucedió, a lo que se puede contestar que también la fotografía puede, dependiendo de cómo se tome, propiciar intencionadamente una representación/lectura ficcional; esta posibilidad se correspondería con los espacios en blanco libremente rellenables de sentido por el emisor y receptor que deja una huella, por continuar y

profundizar con el término escogido por Fontcuberta. Es más, tal como explican Gaudreault y Jost en su obra *El relato cinematográfico* (1990), también la imagen cinematográfica, es decir el cine, participa a la vez del documental y de la ficción, índice y símbolo respectivamente, “lo que permite que un género le tome la delantera al otro es la lectura del espectador” (Gaudreault y Jost, 1990: 39), lo que no deja de ser otra manera, como venimos diciendo, de hablar de la condición de *huella*.

La imagen fotográfica, como signo, es indicial mientras que el lenguaje es simbólico pero tienen en común, en cuanto que variantes del signo, que, tal como señalan Ducrot y Todorov (1972: 122), “para un grupo definido de usuarios *señala una ausencia* en sí misma” (la cursiva es mía), es decir, ese espacio en blanco del que hablábamos; en el caso específico del lenguaje ello puede aplicarse y apreciarse, por ampliación, al/en el relato generando la posibilidad de la interpretación o interpretaciones. De hecho, Ducrot y Todorov (1972), a propósito de la huella derridiana, explican que “inmotivado, todo signo sería impensable sin una *institución durable*: es decir, sin la instancia de la **huella** [*trace*], “marca” que se conserva en un “espacio de inscripción” que “retiene” en el aquí-ahora las diferencias preinstituidas, que mediante “una estructura de remisión” [*structure de renvoi*] hace aparecer la diferencia “*como tal*”. (Vemos así que la inmotivación del signo, al exigir la huella, es decir, *ya* la escritura, implica *a la vez* la espacialización, la temporalización y la relación con lo otro.)” (Ducrot y Todorov, 1972: 390). Por tanto el carácter motivado indicial de la imagen sería ese “espacio de inscripción” donde podrían ponerse en juego las diferencias en la lectura/observación en la utilización del código por parte del otro que generó la imagen y de la propia en mi lectura/observación, de manera que ese “espacio de inscripción” nos sirve para sitiar lo real. Desde ese punto de vista, sin conseguirlo, se podría decir que lo simbólico aspira a ser (puede ser leído como) indicial puesto que el lenguaje, las palabras, pese a su desplazamiento, pretenden señalar algo, y el discurso, por extensión, puede pretender señalar una experiencia. Esa es la operación que, en cierta forma, practican las novelas estudiadas aquí, especialmente las dos primeras.

2. ΜΕΤΟΔΟΛΟΓΪΑ: ΤΕΚΤΟΝ.

A la hora de establecer y explicar la metodología, resulta necesario realizar una serie de consideraciones previas. Lo primero es señalar que no se ha seguido un método exclusivo de análisis sino que se hace uso de varias herramientas teóricas sin adscribirse por completo a los discursos o métodos teóricos que las produjeron (estructuralismo, narratología, generativismo, postestructuralismo y deconstrucción, hermenéutica, sistemas complejos...). Como herencia de la postmodernidad, en el ámbito de las ciencias humanas ha quedado la advertencia del límite de los edificios teóricos que han tratado de explicar el hecho literario; de Nietzsche a Derrida pasando por Wittgenstein o incluso Juan José Saer, por mencionar algunos hitos en ese sentido, se nos ha advertido de la más que posible aparición de la incongruencia, del límite de la aplicación teórica que se da como resultado de la propia condición del lenguaje y su juego constante de remisión de un significante a otro, de manera que el significado queda, meramente, como un efecto de dicho juego. Pretender clausurar el discurso de manera absoluta y por tanto controlar el significado es aspirar a un control metafísico que imponga absurdamente una única opción, una única certeza; de ahí, en parte, la popularidad de los actuales *estudios culturales* que dan un paso atrás ante los discursos dominantes no ya para analizarlos en sí mismos sino para tomar la distancia que les permita apreciar las condiciones semánticas que posibilitan su aparición, dejando de lado, por ejemplo, la especificidad del discurso literario. Sin embargo, contrariamente a lo que muchos puedan llegar a pensar, ello no invalida que nos podamos preocupar por la significación de una obra literaria, entendiéndola ya como la suma del infinito de interpretaciones exitosas posibles de una obra y entendiendo por exitosas que no haya ningún elemento en la materialidad de la obra que las contradiga. Simplificándolo mucho, se podría decir que la preocupación por el significado de una obra sigue vigente ya que *el significado funciona*, por así decirlo, es decir que, desde una perspectiva hermenéutico-pragmática, quien leyere estas líneas es capaz de seguir el significado del razonamiento hasta aquí expuesto (sirva esto de ejemplo). De hecho, una de las especificidades del discurso literario es la de ser una máquina generadora de sentidos o significados. Los límites del medio no deben hacernos renunciar a la comunicación de significados que siempre han podido darse o se darán; siempre habrán lectores anónimos que se descubran ante la absoluta entrega moral de Javert en *Los miserables*, o ante la pugna por su propia libertad en el protagonista de *Don Quijote de la Mancha*, por poner un par de ejemplos. Eso sí: no olvidemos que se trata de efectos de lectura, posibles recorridos entre un amplio abanico de posibilidades; ello quiere decir que en verdad ese significado o interpretación no está dado en sí mismo en la obra sino que es instituido en el proceso de lectura, y, en consecuencia, dicha lectura será tan válida y tan precaria a la vez como cualquier otra. En cuanto que es instituida por el acto de leer quiere decir también que se pone en juego con otras lecturas previas del lector; ningún lector adánico se acerca a una obra sin ningún

tipo de condicionamiento previo. Teniendo todo ello en cuenta, desde el punto de vista de la crítica literaria que plantea una lectura, es decir una posibilidad de cierre sobre el significado, nos aboca, cuanto menos, a partir de un ejercicio de humildad intelectual, esto es, a reconocer que se está instituyendo una jugada más entre otras muchas posibles y, al igual que las demás, con sus propias limitaciones. Dicho reconocimiento no implica necesariamente caer en la futilidad si se logra comunicar una lectura que atesore la obra u obras leídas y sirva para enriquecer la experiencia lectora de quien se aproxima a dichas obras, contribuyendo así, quién sabe, a la mejora del edificio cultural social que compartimos.

Desde esta conciencia, la no adscripción a un único discurso teórico previo es contemplada como la vía más apropiada en cuanto que se amolda a la propia naturaleza del lenguaje, tal como se ha comentado, de manera que es posible, como el cirujano que se sirve de diferentes instrumentos, operar con mayor éxito un itinerario de lectura sin que ello implique arbitrariedad alguna sino, más bien, todo lo contrario, ya que en la coherencia con que se usen dichos instrumentos es donde se juega el éxito o el fracaso de dicho ejercicio o, por seguir con el símil, que el paciente sobreviva o se nos vaya. Se trata de una forma de aproximación al texto semejante a la que Gayatri Chakravorty Spivak acuña bajo la etiqueta de *bricoleur* en su prólogo a la edición y traducción a su cargo de la obra de Derrida, *Of Grammatology* (1976). Tal como explica Pilar Godayol, se trata de un término que toma y adapta del etnógrafo Lévi-Strauss, para designar el abanico de referencias teóricas que Spivak utiliza en sus trabajos, tales como el marxismo, la deconstrucción, el feminismo, el psicoanálisis, la pedagogía y la crítica postcolonial, demostrando no ser partidaria de ninguna de ellas en particular o por completo, de manera que se sirve de todas ellas para resistir las taxonomías críticas y los discursos dogmáticos. De manera parecida, el también teórico literario Edward Wadie Said plantea su acepción del concepto *amateur* [*Representations of the intellectual*, 1994] en similares términos (Godayol, 2008: 188). El entrecorchetado es mío. Tal como señala Ola Abdalkafor, este método estratégico del *bricoleur* no es una debilidad en la labor de Spivak sino que, por el contrario, demuestra su mayor interés en la productividad de la teoría que en la adscripción a una única vía de aproximación que produzca una única respuesta (Abdalkafor, 2015: 186). En el caso particular del presente trabajo, esa apertura o falta de adscripción cerrada tiene que ver con esa conciencia de estar estableciendo una vía de lectura, entre otras muchas posibilidades tal como se ha comentado, cuya especificidad y espesor parte de la aplicación de las herramientas teóricas que permitan darle consistencia a la vez que se procura soslayar las limitaciones que impondrían el uso exclusivo de una u otra. La moderna consideración del texto literario como *máquina* generadora de significados implica la aceptación tácita de que posee múltiples facetas y resortes como se puede constatar en la variedad de posibles perspectivas desde las que realizar una

aproximación a una obra, por lo que no resulta descabellado aceptar que es necesario, en correspondencia a la complejidad del objeto de estudio, servirse de una metodología abierta que se adecue a esa complejidad.

A esa no-adscripción exclusiva a una única vía teórica se llega como resultado de querer ganar en eficacia en la evidenciación de nuestra perspectiva de lectura y no como un fin en sí mismo; de hecho, a partir de una constante que define buena parte del presente trabajo (incluso apreciable, en cierta manera, en el párrafo anterior) como es la comparación de las tres novelas revertianas que nos ocupan, sí que se podría decir que esta labor puede adscribirse, de manera general, al *comparatismo* o a la *literatura comparada*; no sólo por comparar tres novelas del mismo autor sino también por ponerlas en relación con la obra y concepciones poéticas de otros autores (como Dante, Calderón de la Barca, Borges, Saer o Gabriel García Márquez), por la comparación entre *Territorio comanche* y su versión filmica homónima, por la de *El francotirador paciente* con *Guerreros urbanos*, por la referencia constante a Goya así como por la comparación del *corpus* central con otras obras del mismo autor empezando por *El húsar* y terminando por *Sidi*. Tal como señalan César Domínguez, Haun Saussy y Darío Villanueva en el prefacio de su obra *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada* (2015):

La literatura comparada ampara científicamente algunas de las intuiciones que tenemos como lectores comunes. (...) Nuestra mente no puede acercarse a las obras literarias, así como otros artefactos artísticos, como si fuera una *tabula rasa*; no puede borrar todo el conocimiento, ni los sucesos que tuvieron lugar después de que la obra literaria fuera escrita. Tanto el conocimiento como los sucesos determinarán nuestra lectura, y por lo tanto no podemos leer la obra tal y como fue escrita por el autor, pero tampoco podemos leerla como fue leída por sus lectores más inmediatos. El lector de este libro puede considerar que esto supone una pérdida. Y lo es. Pero también es una ganancia. Ninguno de los dos enfoques -el basado en el autor y el basado en el lector- es mejor o peor en sí mismo, pero uno puede ser más apropiado que el otro para un fin de investigación específico. Lo que es innegable, sin embargo, es que el trabajo de investigación basado en el enfoque del lector replica la experiencia del lector común. (...) El lector común intenta dar sentido a lo que lee, creando “una especie de todo”, que se compone de la fabricación de palabras entrelazadas en una enciclopedia mental. Es en esa enciclopedia mental donde se hacen las conexiones entre obras literarias, consistiendo la mayoría de estas conexiones en comparaciones entre idiomas, espacio, tiempo, culturas, arte o discursos. Comparando construimos sentido, porque la comparación es una operación cognitiva, y una conexión entre al menos dos elementos transforma ambos elementos. Por lo tanto, una comparación literaria consiste en

leer una obra a través de otras obras, y leer esas otras obras a través de la obra en cuestión (Domínguez, Saussy y Villanueva, 2015: 9, 10, 12).

Explicado así, el *comparatismo*, ya sea literario o incluso metaliterario, deviene un marco general abierto que nos proporciona un ámbito no-cerrado de trabajo poniendo el foco, como bien decían los autores citados, sobre el lector y su lectura, en este caso, nuestra lectura de la obra revertiana. En consecuencia, cada comparación o símil funciona como un filtro que servirá para destacar la trazada de nuestro itinerario. El uso hecho aquí de dicho ámbito resulta, como veremos más adelante, colindante al concepto de *intertextualidad* tal como lo pensó Kristeva, pudiendo afirmar, desde esta perspectiva, que si el comparatismo es el proceso general, la intertextualidad resulta de la aplicación más o menos restringida y concreta de dicho proceso. Más tarde volveremos sobre este último concepto.

Como se ha podido leer en apartados anteriores, los conceptos de lo bello (y lo sublime, por extensión) y lo siniestro (y su interrelación) vistos mediante Eugenio Trías resultan también herramientas teóricas clave para llevar a cabo nuestro comentario; ya explicados, tan sólo resaltar aquí la importancia de los mismos; en el caso concreto de lo siniestro será un concepto sobre el que volveremos en este mismo apartado para ahondar en su capacidad explicativa.

Dicho todo esto, nos encontramos en disposición de enumerar los principales conceptos fundamentales y las líneas teóricas de las que se ha hecho uso a lo largo del presente estudio, especificando aquello que tomamos de ellas y su motivación.

2. 1. El concepto de espacio textual y de texto.

Para poder proceder al análisis de las obras mencionadas es necesario, previamente, realizar el esclarecimiento del principal aparato conceptual que nos permita llevarlo a cabo, empezando por la propia noción de texto y espacio textual. Decíamos que en dichas obras existe una especial conciencia sobre la problemática de la referencia y, a la vez, tanto en *El pintor de batallas* (EPDB) como en *Territorio comanche* (TC), se aprecia un trabajo sobre la relación entre la experiencia de ese referente y su relato, es decir, responder a la pregunta básica del cómo narrar algo. Borges, en su relato *Funes el memorioso*, viene a dar con las claves de esta misma pregunta: el protagonista, que es todo memoria, no es capaz de pensar ya que no puede abstraer, y el lenguaje que necesitaría para transmitir exactamente lo que piensa sería absurdamente extenso, por lo que el autor argentino nos conduce a una de esas paradojas de las que gustaba: la memoria se fundamenta en el olvido, es decir, como dicen algunos autores en referencia a Aristóteles, en la *poetización* de la experiencia y su recuerdo, esto es: dotarla de estructura y límites que nos den como resultado el texto del recuerdo apto para el pensamiento. Todo ello implica lo que Funes no puede hacer: dejar afuera del discurso aquello que se resista a la conceptualización y que sin embargo forma parte del referente y lo hace único. Al otro lado del lenguaje, herramienta de poetización, sólo nos quedan esas pulsiones nerviosas que en todo caso pueden formar la memoria del cuerpo (decía el narrador borgiano que Funes también recordaba con el cuerpo), sensaciones indescifrables, lo cual nos acerca, como veremos, al efecto de lo siniestro y su intentar hacer evidente lo que se halla precisamente en el límite difuso del lenguaje.

Se ha dicho en algún momento, a manera introductoria, que a la experiencia habría que considerarla un texto, sin embargo lo correcto sería decir un espacio textual, bien sea por el hecho comentado de que al pasar por la memoria, por el recuerdo, queda entregada a la hilación ficticia de una continuidad que simplifica la compleja simultaneidad y se soporta en la imaginación para su sustento (como bien explica María Bermúdez en su estudio de la obra de Saer, lo vivido es construcción de la memoria a modo de ficción: múltiples momentos recordados a los que la memoria les da un sentido tejiéndoles una intriga. La vida se construye como un relato y la memoria se convierte así en garante no de lo real sino de la ficción la cual es algo consustancial al ser humano -Bermúdez, 2001: 92); bien por la consideración (complementaria a lo anterior) que late más concretamente tras el uso que hacemos de este concepto, el cual tiene que ver con la aproximación al mismo que realizan Jenaro Talens y Juan M. Company en su artículo “El espacio textual: tesis sobre la noción de texto” (1979), a partir, a su vez, de las aproximaciones de Lotman al mismo. En su obra *Estructura del texto artístico* (1970), el semiólogo ruso señala tres definiciones o

criterios que constituyen el texto:

1. *Expresión*. Con ello se refiere a la realización concreta, a las opciones encarnadas en la enunciación, del aparato sistémico abstracto que supone el lenguaje; ello implica que el texto poseerá siempre, junto a los elementos sistémicos, elementos extrasistémicos como consecuencia de dicha materialización pues estos influyeron en las opciones por las que se tomaron unas vías y no otras.

2. *Delimitación*. El límite es intrínseco a la noción de texto y le sirve para establecer una relación de inclusión-exclusión en su constitución, y a su vez funciona dentro del mismo para dotarlo de una estructura organizativa. El límite “es el principio y el final en textos cuya estructura se desarrolla en el tiempo (...), el marco en la pintura, las candilejas en el teatro. La delimitación del espacio constructivo (artístico) respecto al no constructivo se convierte en el procedimiento principal del lenguaje de la escultura y de la arquitectura” (Lotman, 1970: 72). Cabría decir lo mismo de los bordes o el encuadre de una fotografía que pone límites al espacio abierto, o del ojo que, como veremos, desgaja del espacio natural el paisaje. El hecho de que esos límites se den también adentro del texto genera, como hemos dicho, una estructura, lo que nos lleva a la tercera y última característica.

3. *Carácter estructural*. El texto no representa una simple sucesión de signos en el intervalo entre dos límites internos. Una organización interna que lo convierte a nivel sintagmático en un todo estructural, es inherente al texto. Por eso, para reconocer como texto artístico un conjunto de frases de la lengua natural es preciso convencerse de que forman una cierta estructura de tipo secundario a nivel de organización artística. Es preciso señalar que el carácter estructural y la delimitación están relacionados (Lotman, 1970).

De hecho, están relacionados al punto de que, en verdad, ambos vienen a ser, *grosso modo*, una reformulación moderna y precisa de lo que ya dijera Aristóteles en su *Poética*, cuando decía que la obra debe ser imitación de una “acción completa”, y que por completo se debe entender aquello que tiene comienzo, medio y fin: “Comienzo es aquello que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que tras él naturalmente existe u ocurre alguna otra cosa. Por el contrario, fin es aquello que sigue de forma natural a otra cosa o ya sea necesariamente, ya por regla general, no le sigue ninguna otra. Medio es aquello que sigue a otra cosa y además tras ello hay otra” (Aristóteles, en 2004: 52). Exactamente así, a día de hoy, seguimos escribiendo la historia, y así, como apuntábamos con Bermúdez (2001), recrea buena parte de nuestra memoria.

A partir de estas premisas, y en referencia a lo dado, Talens y Company señalan que precisamente lo dado (incluido el espacio abierto), lo externo a nosotros, no es un texto en sí, sino un lugar en el que pretendemos descifrar o reconstruir la presencia del otro, es un lugar al que

otorgamos sentido; se trata, por tanto, de un espacio textual (recordemos que el texto sería el resultado de la interacción del lector con dicho espacio). Éste puede ser, siguiendo las premisas lotmanianas, organizado y fijado entre un principio y un fin (ET), como puede serlo cualquier obra literaria o un cuadro; puede ser una propuesta abierta a diferentes modos de organización (ET') como, por ejemplo, una obra de teatro. O puede ser carente de límites y de principio organizador (ET'') como, por ejemplo, el espacio natural que puede ser leído como un paisaje.

Los mismos autores explican que la transformación de los diferentes espacios textuales en texto tiene que ver con la re-organización de los mismos a partir del principio ordenador del sujeto que lo contempla en, lo que denominan, el gesto semántico (muy parecido a lo que se refería Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* con el “gesto ostensivo”). Este mismo proceso es a lo que se refiere Asensi (1987), iterando en segundo nivel respecto de los ET, con la clausura del texto por el metatexto, donde texto y espacio textual ocuparían, a diferente nivel, un lugar equivalente.

Se podría considerar entonces que el ET'' es interpretado de manera indicial: una reunión o conjunto de características que la mirada selecciona para conformar lo que se consideraría un paisaje. Eso mismo es lo que ocurre en las novelas que nos ocupan, donde se narra desde un presente; las experiencias, el recuerdo de las mismas, son ese espacio textual abierto al que la memoria impone unos límites en concomitancia con una actualidad (caso de TC y EPDB); esa imposición y ese gesto semántico desplaza el ET'' al ET dejándolo preparado para su clausura por parte del lector (con su propio gesto semántico) con la obtención del texto resultante: es decir, un primer gesto semántico intratextual que trata de propiciar el extratextual; sin duda un mecanismo clave en nuestro autor, ya que ese giro sobre sí mismo en EPDB y TC es uno más de los rasgos que demostraría la preocupación y conciencia sobre el núcleo de cómo narrar o significar lo no-narrable. No es casualidad que ambas novelas tengan claramente en común un narrador que trabaja desde el presente de los personajes protagonistas sus memorias, las de ellos.

Talens y Company decían que ese gesto semántico parte del lector, es decir, interpreta a su parecer de manera que, a partir de sí mismo, intenta decodificar ese otro que decían nuestros autores, por lo que, en cierta forma, lo que hace el lector es reconocer y reconocerse en sentido gadameriano: éste señala que todo acontecer de la obra de arte, toda representación, tiene que ver con reconocer algo, pero el reconocimiento no es una simple imitación, sino que existe una ganancia cognitiva en lo reconocido, que queda liberado de lo accidental y mostrado en su esencia, lo cual es efectivo en tanto en cuanto se considere que esa sea la función del arte (Gadamer, 1975). Lo que nos interesa aquí es esa idea de reconocer algo que ya va en quien participa de la obra.

2. 2. Narratológica.

Introducida la noción de texto, será necesario descender al nivel estructural ya que cualquier interpretación de carácter general que se quiera hacer ha de cimentarse en él. Para ello acudiremos a una serie de herramientas narratológicas que así lo permitan. Gérard Genette, en su obra *Figures III* (1972), nos ofrece una primera clara distinción en este sentido: la diferencia, en una misma obra, entre historia, relato y narración; entendiendo por historia la sucesión de los hechos recogidos, los personajes y los lugares. El relato sería el enunciado que nos cuenta los hechos, y la narración se entiende como el acto de narrar en sí mismo. Toda interpretación que se haga debe implicar, en cierta medida, esos dos niveles: historia y relato; por lo que, si bien es cierto que nuestra perspectiva se orienta principalmente a la historia, no lo es menos que hay aspectos determinantes del relato que los sustenta imbricándose en su significación. No se trata, o no es el objetivo primordial el analizar todo el corpus revertiano referido narratológicamente, sino únicamente aquellos aspectos cuyo análisis resulte significativo en la construcción de nuestra clausura.

Según declara el propio Genette (1972), para el estudio del relato toma como punto de partida la agrupación de los problemas del relato realizada por Todorov en tres categorías: tiempo, aspecto y modo, lo que nos proporcionará las categorías genettianas de Tiempo, Modo y Voz. El tiempo tiene que ver con la relación entre el tiempo cronológico de los hechos y cómo es llevado al relato, es decir, la relación entre el tiempo de la historia y el del relato. El modo tiene que ver con la distancia (es decir, el volumen de información que nos brinda el relato ya sea sobre hechos o sobre conversaciones) y la perspectiva (“aspecto” en Todorov; es decir, el punto de vista desde el que se proporciona la información) adoptadas en la representación narrativa. La voz, por último, se refiere a la forma en como se encuentra implicada en el relato la instancia narrativa, es decir, el narrador y el narratario (Genette, 1972: 86). El estudio de estas categorías comprende, como veremos, distintos subniveles cuyo análisis dirigiremos fundamentalmente a dos aspectos: el tiempo y, de manera fundamental, al narrador (aspecto y modo), en concreto a ese narrador compartido, por así decirlo, entre TC y EPDB.

Para mejor concretar este último punto, será necesario también recurrir a la teoría de W. C. Booth y las observaciones que Oleza-Renard realizan sobre la figura del autor implícito que aquél postula, así como la propia propuesta de éstos para la instancia narrativa.

En su artículo “Las categorías del relato literario” (en *Análisis estructural del relato*, 1966), Tzvetan Todorov precisamente a propósito del narrador comenta: “la imagen del narrador no es una imagen solitaria: en cuanto aparece, desde la primera página, está acompañada por lo que podemos llamar “la imagen del lector”. Evidentemente, esta imagen tiene tan poco que ver con un lector

concreto como la imagen del narrador con el verdadero autor. (...) Estas imágenes se construyen según las convenciones que transforman la historia en discurso” (Todorov, 1966: 186). En esa última afirmación sobre que se construyen según convenciones que transforma la historia en relato es de donde podemos obtener los conceptos de autor y lector implícitos a los que se refiere Todorov y en el primero de los cuales se centrará Booth. En su obra *La retórica de la ficción* (Booth, 1961), de entrada, descarta sin ambages la posibilidad de la absoluta objetividad en la narración: siempre vamos a encontrar un reflejo de la mano que escribió las letras en el relato aunque de él no se pueda extraer una personalidad completa; a dicho reflejo lo determina como “autor implícito”: “El “autor implícito” elige consciente o inconscientemente, lo que leemos; la consideramos como una versión creada, literaria, ideal del hombre real; es el resumen de sus propias elecciones. (...) ¿está el autor implícito en armonía consigo mismo, es decir, están sus otras elecciones en armonía con su personaje narrativo explícito?” (Booth, 1961: 70) A la indagación de la respuesta o a dicha pregunta se dedica todo su libro. No bastará con decir si un narrador está en primera o tercera persona, sino que deberemos clarificar si es un narrador dramatizado o no; en el mayor de los casos, y en última instancia, siempre será dramatizado. A partir de ahí, debemos contemplar las variaciones de la distancia respecto del lector y de los personajes mostrándose más próximo o lejano, lo que nos lleva a dos grandes tipos de narrador: el fidedigno, cuando habla o actúa con las normas de la obra; y el informal o falible cuando no lo hace. Ambas posturas despliegan una serie de efectos de lectura: desde la naturalidad y simpatía, pasando por la confusión y equívocos intencionados, llegando a la digresión filosófica narrativa.

En su artículo “La modalización del discurso narrativo” (1983), Oleza y Renard realizan una crítica a esa figura central en Booth del autor implícito: “De ello se deriva que no podamos reconocer como válida la teoría de W. C. Booth sobre el “autor implícito” o si la reconocemos no reconocemos su terminología. El “autor implícito” no es más que una forma de narrador, distinto siempre al autor real, y no como un “segundo yo” (la relación psicológica entre autor real y autor implícito no es pertinente), sino como una entidad de distinta naturaleza. Entre el autor real y el llamado “autor implícito” está la ruptura entre el paso de la historia a la ficción. El autor implícito, cuyas voces se escuchan en el interior del texto, no es el que organiza materialmente el texto, puesto que está incluido dentro de él, pertenece por tanto al ámbito de la ficción. (...) El error procede, pensamos, de perseguir al narrador ontológicamente, tratando de definirlo como entidad. El narrador se nos aparece mucho más como una función, como un rol, que como un ente. Y esta función puede ser cubierta de diversas formas, pudiendo llegarse a distinguir múltiples en un mismo relato” (Oleza y Renard, 1983: 532, 533). Esa otra forma de describir dicha función es la de una propuesta generativa mediante una serie de clasemas; pero antes de entrar de lleno en dicha

propuesta revisemos la crítica a Booth.

En verdad, dicho autor implícito forma parte del texto, fruto de él, pertenece por tanto a la ficción y resulta inadecuado querer establecer una correspondencia entre dicho efecto de lectura y el autor real. Tampoco, en consecuencia, sería adecuado situar ese nivel por encima del narrador ya que es fruto de éste. No obstante, ello no invalida todo el aparato analítico de Booth mientras sea referido al narrador y no a ese fantasmal autor implícito. Aun así, redirigir todo el aparato analítico al narrador como función y no como entidad (o síntoma de la misma), no va a cancelar la presencia de dicho fantasma, sólo que habrá que circunscribirlo únicamente al narrador de modo similar a un personaje más, puesto que el lenguaje lleva consigo las marcas o la estructura de la referencialidad, del intentar mostrar, de la ostensividad; ya que, como denunciase Nietzsche (1873), la ficción antropologizadora es lo propio del lenguaje y se nos cuele constantemente en ese artículo nominalizador “el” que acompaña a “narrador”; todo autor contemporáneo que se precie es más o menos consciente de ello.

Decir que el narrador es (y en esta forma verbal se cifra todo) más sabio o más ignorante, más participativo o más contemplativo (entre otras opciones) no deja de continuar el juego aunque sea preparando más cuidadosamente la jugada. Por tanto, no podemos desechar la fantasmagórica entidad del narrador, como no lo hacemos (como lectores, habitualmente) con los personajes o con el remitente de una carta (como dijo Kafka -1952-, escribir cartas es entregarse a los fantasmas), sólo que al primero (el personaje ficticio) nunca lo veremos o percibiremos alguna otra manifestación suya fuera del relato de sus acciones y al segundo (el remitente) sí. Es más: es muy posible que el autor quiera poner en juego esa imagen como un aspecto significativo más de la obra, tal como demuestra Booth en algunos de los análisis que realiza. El fantasma del narrador (o su virtualidad, si se quiere) es innegable, pues la propia escritura, el propio lenguaje, es fantasmagórico; el error de Booth es querer ponerle la cara del autor real. La intuición de todo ello es lo que llevó al primer Borges (1926: 128) a postular que, en muchos sentidos, “toda literatura es autobiográfica, finalmente.”

En conclusión: se puede mantener, si se quiere, el término de autor implícito como interpretación de la instancia narrativa o narrador, como una supuesta referencialidad óptica y ficcional del mismo modo que se realiza de manera habitual con el resto de personajes de cualquier obra. Si se tiene todo esto en cuenta al tratar al narrador, el término “autor implícito” resulta redundante, ya que funciona sólo como llamada de atención sobre esa ficticia referencialidad óptica.

Por último, para cerrar la parte de la presentación de la metodología referida a la narratología, debemos señalar que nos serviremos igualmente de Genette para la realización del análisis de la versión filmica de *Territorio comanche* en la comparación con la homónima novela así como de la

obra de Gaudreault y Jost, *El relato cinematográfico*.

Todo esto en cuanto al relato. Y recordemos que nos interesa su análisis en cuanto que fluya hacia el de la historia. Con este fin nos serviremos también, como punto de partida, de las observaciones de Bremond, en “La lógica de los posibles narrativos” (en *Análisis estructural del relato*, 1966), sobre las macroestructuras tipo de las historias. En palabras del propio Bremond, se trata de trazar “el cuadro de las secuencias-tipo, mucho menos numerosas de lo que podría creerse, entre los que debe necesariamente optar el narrador de una historia” (Bremond, 1966: 89). Esto nos proporcionará, además, los roles que desempeñan los personajes, generando un marco general de aproximación al análisis de la historia en cada una de las novelas. Marco general que Bremond denomina “ciclo narrativo”, ya que “todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción” (Bremond, 1966: 90), lo cual nos arroja dos tipos fundamentales: a) proceso de mejora, b) proceso de degradación; tipos que pueden combinarse dentro de la obra según modalidades: a) por sucesión “continua”, en donde se alternan de forma continua fases de mejoramiento o degradación; b) por enclave, donde el proceso de mejora o degradación fracasa por la inserción de un proceso inverso; c) por enlace, donde una misma acción o hecho supone simultáneamente un proceso de mejora y de degradación a dos personajes respectivamente. A partir de esta base fundamental podremos, cuando lleguemos a ello, concretar dichos itinerarios en las novelas objeto de nuestro estudio.

2. 3. Escriturización de las artes.

Sin duda, en las tres obras centrales del *corpus* que nos ocupan, la écfrasis tiene una importante presencia y no sólo como mera descripción de obras visuales, sino que en cuanto a la construcción de las historias narradas se podría decir que todas ellas resultan ecfrásticas, en cierta forma, en cuanto que indagan en la relación que mantienen lo pictórico, lo fotográfico, lo audiovisual y el grafiti con el referente. Y me refiero a la historia ya que no se trata de pasajes de reflexión teórica en boca de tal o cual personaje sobre dicha relación, sino que, de forma general, la indagación se alegoriza en la historia del relato mediante los posicionamientos estéticos de sus personajes; el ejemplo más claro lo encontramos en el personaje de Faulques (EPDB): un reportero gráfico de guerra, un fotógrafo, que decide pasarse a la pintura para poder transmitir mejor, según su punto de vista, lo que lleva dentro de él sobre ésta; y todo ello mediatizado por el discurso del narrador, por lo que, sin darnos cuenta, hemos ido pasando de una metáfora a otra: lo experienciado es metaforizado visualmente y lo visual, a su vez, en lo escrito. Recordemos que en TC se nos narra en múltiples ocasiones lo que Márquez está grabando con su cámara; y en EPDB se describen multitud de cuadros y fotografías reales de los que no aparece ni una sola reproducción visual. Es en consideración de esto que utilizamos “escriturización de las artes” para referirnos a la operación de arrastrar las relaciones con el referente de la pintura, la fotografía, etc., hacia la escritura, lo que a su vez conlleva esa reflexión sobre el poder testimoniar o narrar; ello se justifica, además, en que, tal como señala Emilia Pantini desde el *comparatismo*, “la literatura no es totalizadora, ni puede arrogarse el estatus de un super-arte. Pero a través de la lengua, que es el medio de organización del pensamiento y de la comunicación común entre los humanos, se produce la reflexión sobre todas las artes” (Domínguez, Saussy y Villanueva, 2015: 174).

En cuanto a la fotografía, Dubois, en su obra *El acto fotográfico* (1983), en crítica a Barthes y su concepción referencialista, señala que la naturaleza semiótica de la fotografía, a partir del estudio de Peirce, ciertamente debe ser la consideración de *index*, índice. Con ello, como bien explica Dubois, se tiene en cuenta el proceso de realización, la técnica. En cuanto que índice, a diferencia del icono y del símbolo, mantiene una conexión física con lo que refiere constituyendo una huella luminosa (Dubois, 1983). Efectivamente hay, como señala Barthes (1980), un momento de pura referencialidad, pero, y aquí viene la crítica, está condicionado por códigos culturales antes y después de su toma y por tanto, dicha referencialidad los arrastra: “Nunca hay que olvidar, en el análisis, so pena de quedar preso en esta epifanía de la referencia absolutizada, que *antes* y *después* de ese momento de la inscripción “natural” del mundo sobre la superficie sensible (el momento de la transferencia automática de las apariencias) hay gestos y procesos, por ambas partes, totalmente

“culturales”, que dependen enteramente de opciones y decisiones humanas, tanto individuales como sociales” (Dubois, 1983: 81). De hecho, como explica a propósito de una serie fotográfica sobre nubes de Stieglitz: “cuando un fotógrafo recorta un trozo de espacio, lo hace de manera tal -permaneciendo de pie y dirigiendo hacia las cosas una mirada horizontal- que el espacio representado en la foto quede en perfecto acuerdo estructural con el espacio de representación que lo capta (el horizonte será paralelo a las horizontales del marco; la vertical de los árboles, de las casas, de las personas, etcétera, corresponderá lo más exactamente posible a la verticalidad de los bordes izquierdo y derecho del cuadro); por fin esta foto ordinaria y equilibrada, la miraremos como de ordinario: manteniéndola bien recta ante nuestros ojos, sin balancearla, haciendo corresponder las ortogonales del espacio representado y del espacio de representación -ya homogéneas entre sí- con nuestra posición (topológica) en el espacio. Es así como, en la contemplación “normal” de un cliché “normal” que ha sido “normalmente” tomado, los espacios se articulan entre ellos; hay entre todos total convergencia de estructuración interna; todas las horizontales (todas las verticales) quedan horizontales (verticales) -es decir, paralelas unas a las otras- en todos los espacios. Y es esta educación axial entre todos los espacios, esta congruencia general la que organiza de hecho todo nuestro acuerdo espacial con la imagen. (...) Y es porque la toma de vista se identifica con nuestra mirada (esto es todo el acto fotográfico) que el espacio de la foto parece “naturalmente” congruente con el espacio real, tal como lo capta nuestra percepción corriente. (...) El espacio fotográfico de los clichés de Stieglitz es un espacio *no-determinado* respecto de nuestra posición topológica; es un espacio que no tiene izquierda o derecha, donde no sabemos qué es lo que está arriba y lo que está abajo. Un espacio móvil e independiente del mundo.” (Dubois, 1983: 184, 185). La conciencia de todo esto es lo que lleva a teóricos como Fontcuberta a afirmar que “contrariamente a lo que la historia nos ha inculcado, la fotografía pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias. *Fictio* es el participio de *fingere* que significa “inventar”. La fotografía es pura invención. Toda la fotografía. Sin excepciones” (Fontcuberta, 1997: 167).

Se puede decir, tal como clasifican Santaella y Nöth (1998), que esa relación indicial afectada por diferentes códigos, tiene que ver con lo metonímico, por cuanto que se alude a una totalidad mediante un fragmento de la misma: “Un instante en el tiempo corresponde, en la fotografía, a un fragmento del espacio. La fotografía secciona y da forma a la amplitud ilimitada de la realidad. (...) de tal manera, la foto es siempre una especie de miniatura, una pequeña fracción sobre el vasto mural del tiempo y del espacio, dualidad dentro de la que se desdobra una nueva oposición. Aunque la fotografía tenga la naturaleza innegable de un fragmento, se trata de un recorte intensificador. Lo que la foto pierde en extensión, en su relación con el mundo de afuera, lo gana en intensidad” (Santaella y Nöth, 1998: 120).

En ese gesto, en común con la metáfora, de intensificación y sustitución aunque de forma más restringida, a diferencia de aquella, es como llegamos a la escriturización de la fotografía y vislumbramos la conexión que se adivina en EPDB: tanto Dubois, Santaella y Nöth, así como otros autores, coinciden en resaltar cómo la fotografía, al desgajar del continuo espacio-tiempo, inmortaliza la captura, el momento, de manera que su mensaje fundamental es recordar algo que estuvo ahí; tal como explica Giorgio Agamben en *El lenguaje y la muerte* (1982), éste cubre y muestra a la vez el referente, lo hace presente; en ese sentido, lo elegíaco sería lo propio de ambas artes: la recordación, es decir, el deseo de permanencia que es, precisamente, de lo único que no podemos prescindir en cualquier definición de escritura (Derrida, 1967).

La interrelación entre imagen y lenguaje no se adscribe exclusivamente a lo elegíaco; Santaella y Nöth señalan que el código verbal no puede desarrollarse sin imágenes ya que el discurso verbal está imbricado de imágenes o iconicidad según Peirce (Santaella y Nöth, 1998). De la misma manera, en el ámbito de la pintura, en su artículo “Los estudios interartísticos y el *imperialismo* del lenguaje” (2000), Gilman refiere la postulación de Mitchell sobre la existencia de una relación de alteridad entre imagen y palabra: cada una aparece en el fondo de la otra como su indecible; lo que a nuestro juicio justifica también la continuidad del análisis de lo escrito a lo visual en el comentario de la versión filmica de *Territorio comanche* ya que, además, “cada uno de los dos lenguajes, el literario y el filmico, aborda la solución de los problemas del relato con recursos fácilmente equiparables. Esta homología tiene su fundamento en la relación natural existente entre la realidad narrable y la perspectiva de quien la observa desde un determinado “punto de vista” (...) y puede luego realizar el correspondiente relato de los hechos y la descripción de paisajes, objetos o personas” (Domínguez, Saussy y Villanueva, 2015: 195). Si recorremos dicha escriturización en el sentido de lo visual a lo escrito, como veremos, ello implica aumentar la carga simbólica de la escritura en una ostensividad hacia la posible psiqué, como mínimo, del autor implícito.

Lo elegíaco y la interdependencia anidan en el seno de la relación entre imagen y palabra tanto si nos referimos a la fotografía como a la pintura; ello nos lleva a que, tal como también lo plantea Pérez-Reverte, el lenguaje nos sirve de bisagra para confrontar a su vez la relación entre pintura y fotografía. A grandes rasgos, como señala Dubois, la principal diferencia entre ambas tiene que ver con el corte espacial: el espacio pictórico corresponde a un marco, dado de antemano, en el que el pintor compone en función de los límites dados; espacio cerrado, autónomo, completo desde el principio, a cuyo alrededor no hay nada y el pintor puede construir a su antojo (Dubois, 1983). En cambio, el espacio fotográfico tiene que ver con el recorte, “no está dado. Pero tampoco se construye. Por el contrario es un espacio a tomar (o a dejar), una selección en el mundo, una *sustracción* que se opera *en bloque*” (Dubois, 1983: 158). Lo que está describiendo Dubois es la

relación metonímica de la fotografía con la realidad y la metafórica de la pintura con la misma, lo cual constatan Santaella y Nöth en su mencionada obra.

Esa misma clase de diferencia en la relación con el referente, metáfora / metonimia, se produce también, como es de sobra sabido, en el lenguaje según hablemos de literatura, metáfora, o de historia, metonimia; en palabras del propio Aristóteles: “el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa. (...) La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular” (Aristóteles, *Poética*, 2004: 56). Es decir, desde el punto de vista de la técnica compositiva no hay diferencia entre literatura (poesía) e historia, sino que la diferencia proviene de su relación con el referente; prácticamente, con salvedades en la técnica, se podrían aplicar las palabras de Aristóteles a la pintura y la fotografía, por lo que, en su relación con el referente, la literatura es a la historia lo que la pintura a la fotografía, o cuanto menos en lo que a fotoperiodismo (y/o fotografía usual) se refiere, ya que la fotografía de creación artística bien puede caer más del lado de la metáfora que de la metonimia.

En las novelas revertianas que nos ocupan, especialmente en EPDB y su escriturización de las artes, la relación metonímica visual es llevada a la metafórica por la escritura; marcadas las relaciones con el referente, se realiza un flujo desde unas hacia la otra en defensa de lo literario: la verdad, dicho con todas las salvedades, está en la ficción y no en la historia, por lo menos la verdad que el protagonista quiere plasmar. No se trata del falso debate de si un arte es mejor que otro, sino de la relación entre ficción y realidad, el acogimiento de la segunda por la primera. Ese es el gesto de Faulques que su narrador amplifica.

2. 4. Hermenéutica gadameriana.

Líneas más arriba mencionábamos a Gadamer; su aportación a nuestro estudio va más allá ya que su perspectiva hermenéutica constituye otro de los pilares que permite nuestra lectura, de hecho, siempre que hablemos de hermenéutica nos estamos refiriendo a su perspectiva. La hermenéutica, en sus orígenes, tal como señala Jean Grondin, pretendía ser “una doctrina de la verdad en el dominio de la interpretación (...) para combatir la arbitrariedad y el subjetivismo en las disciplinas que tienen que ver con la interpretación” (Grondin, 2006: 15). A partir de ahí, tal como el mismo autor señala, se pueden distinguir tres grandes acepciones generales como resultado de la evolución histórica:

1) En un principio, la hermenéutica se refería al arte de interpretar los textos. Tenía “una función auxiliar en cuanto colaboraba en una práctica de la interpretación, que sobre todo necesitaba recurrir a la hermenéutica cuando se enfrentaba a pasajes ambiguos o chocantes” (Grondin, 2006: 17); la mayoría de sus reglas eran extraídas de la retórica. “Esta tradición (...) se mantuvo hasta Friedrich Schleiermacher (1768-1834). Aunque este último todavía forma parte de esta tradición, su proyecto de una hermenéutica más universal anuncia una segunda concepción de hermenéutica que inaugurará sobre todo Wilhelm Dilthey (1833-1911)” (Grondin, 2006: 17, 18).

2) Con el prestigio que alcanzan las ciencias naturales, de fondo, Dilthey, puesto que la hermenéutica tiene que ver con la comprensión, le otorga la función de poder servir “de fundamento metodológico para todas las ciencias del espíritu (humanidades, historia, teología, filosofía y lo que llamamos hoy “ciencias sociales”). La hermenéutica se convierte entonces en una reflexión metodológica sobre la pretensión de verdad y el estatuto científico de las ciencias del espíritu. (...) Si las ciencias del espíritu quieren llegar a ser ciencias respetables, deben apoyarse en una metodología que la hermenéutica debe poner al día” (Grondin, 2006: 18).

3) La tercera y última gran concepción nace como reacción a la anterior por su idea de la necesidad de equipararse a las ciencias naturales. “Adopta la forma de una *filosofía universal de la interpretación*. Su idea fundamental (prefigurada en el último Dilthey) es que la comprensión y la interpretación no son únicamente métodos que es posible encontrar en las ciencias del espíritu, sino procesos fundamentales que hallamos en el corazón de la vida misma. La interpretación se muestra entonces cada vez más como una característica esencial de nuestra presencia en el mundo. Esta ampliación del sentido de la interpretación es responsable del avance que ha conseguido la hermenéutica en el siglo XX. Este avance puede invocar dos paternidades: una paternidad anónima en Nietzsche (anónima porque él habló poco de hermenéutica) y su filosofía universal de la interpretación, y una paternidad más declarada en Heidegger, aun cuando este último defiende una

concepción muy particular de la hermenéutica, en ruptura con las hermenéuticas clásicas y metodológicas” (Grondin, 2006: 18, 19).

La cursiva no es mía (y en posteriores ocasiones, siempre será así salvo que se indique lo contrario). Es dentro de esa tercera concepción, que engloba autores dispares, donde situamos la obra de Gadamer. El cual parte fundamentalmente, tal como también lo hará Mandelbrot en el ámbito de los sistemas complejos, de la conciencia de la implicación del observante en lo observado, es decir, que la comprensión compromete también, implica a quien intenta comprender y no sólo al objeto de comprensión:

El propósito inicial de Gadamer es justificar la experiencia de verdad de las ciencias del espíritu (y de la comprensión en general) partiendo de esa concepción “participativa” de la comprensión, constitutiva de lo que, en la primera línea de su obra, llama el “problema hermenéutico”. Pero este “problema” había quedado recubierto, según él, por la concepción demasiado metodológica de la hermenéutica propuesta por Dilthey. La idea de Gadamer es que Dilthey sucumbe a una concepción de la verdad inspirada en la metodología de las ciencias exactas, que declara anatema toda implicación de la subjetividad.

En lugar de seguir ciegamente esta metodología, por lo demás poco conforme con su práctica real, las ciencias humanas harían bien en inspirarse en la tradición algo olvidada del humanismo. (...) La reconquista del problema hermenéutico comenzará de esta manera por una vigorosa rehabilitación de la concepción humanista del saber en las primeras secciones de *Verdad y método*. El rasgo distintivo del humanismo es que no tiene como perspectiva primera producir resultados objetivables y mensurables, como es el caso en las ciencias metódicas de la naturaleza; más bien confía en contribuir a la formación (*Bildung*) y a la educación de los individuos desarrollando su capacidad de juicio. En este ideal de formación, en el que se forma un sentido común, un sentido común a todos y un sentido de lo que es común y justo, se produce un ascenso a lo universal, pero no a la manera de las leyes científicas. Corresponde más bien a una superación de nuestra particularidad que nos abre a otros horizontes y que nos enseña a reconocer, humildemente, nuestra propia finitud. ¿No hay aquí un “modo de conocer” que implica al individuo, que puede servir de modelo a las ciencias del espíritu? Si este modelo ha perdido para nosotros su fuerza apremiante es porque el positivismo científico ha impuesto un modelo único de saber, el del conocimiento metódico, independiente del intérprete. Gadamer no tiene nada en contra del conocimiento metódico como tal, y le reconoce toda su legitimidad, pero estima que su imposición como modelo único de conocimiento tiende a dejarnos ciegos ante otros modos de saber. Una reflexión, por tanto, que quiera hacer justicia a la verdad de las ciencias del espíritu, reflexión que incumbe a lo que podemos llamar una “hermenéutica”, no ha de ser

necesariamente una metodología (Grondin, 2006: 71, 72, 73).

Con ese objetivo, siguiendo el análisis de Grondin, la reflexión gadameriana se despliega desde una serie de puntos clave; en primer lugar encontramos el modelo del arte:

En la búsqueda de otro modelo de saber distinto del de la ciencia metódica, Gadamer se inspirará en la primera parte de *Verdad y método* en la experiencia artística. La obra de arte no proporciona solamente un gozo estético, es ante todo un *encuentro con la verdad*. (...) Para pensar este encuentro con la verdad, Gadamer propone partir de la noción de “juego”: comprender una obra de arte es dejarse prender por su juego. En este juego, no somos de los que dirigen sino de los prendidos, fascinados por la obra que nos lleva a participar de una verdad superior. El juego, por tanto, nada tiene de puramente subjetivo para Gadamer. Muy al contrario, el que juega se halla más bien arrebatado por una realidad “que le sobrepasa”. El que participa en un juego se pliega a la autonomía del juego. (...) El sujeto se encuentra implicado en un encuentro que le transforma. Al tratarse de una obra de arte, el “juego” se condensa en una figura, una obra que cautiva y que me descubre algo esencial, que se refiere a lo que es, pero que se refiere también a mí. Se refiere a lo que es porque es un *plus de realidad* que se presenta en una obra, es decir, una realidad más potente y más reveladora aún que la realidad misma que aquella representa, pero que es mejor conocida a través de ella. (...) Este encuentro con la verdad encarna al mismo tiempo un encuentro con uno mismo. Hay ahí una verdad de la que yo “participo” (...) porque la obra me interpela siempre de manera única. Ésta es la razón por la que hay tanta variabilidad en las interpretaciones de las obras de arte. Pero la idea básica de Gadamer es que esta variabilidad es esencial al sentido mismo. Sería perverso querer erradicarla de la interpretación. La experiencia de la verdad no depende por tanto, de mi propia perspectiva, depende ante todo de la obra misma que me abre los ojos a aquello que es. (...) Nadie puede permanecer indiferente ante una obra de arte que nos somete a su verdad. Esta revelación, que transforma la realidad, “transfigurada” y “reconocida” en una obra de arte, también nos transforma a nosotros. La obra de arte siempre me dice: “¡Has de cambiar tu vida!”

Éste es el modelo de obra de arte, y del rigor único que le es propio, que Gadamer aplicará a las ciencias del espíritu. Según él, la verdad de las ciencias del espíritu depende más del “acontecimiento” (que se apodera de nosotros y nos hace descubrir la realidad) que del método (Grondin, 2006: 73, 74, 75, 76).

Por todo ello, lo que viene a sostener es que resulta posible adquirir un conocimiento mediante el arte (ello incluye, obviamente, la ficción), un tipo de verdad diferente del de las ciencias naturales

que tiene que ver principalmente con la certidumbre, es decir, que en determinadas circunstancias se producirán siempre los mismos resultados, pero ello no agota toda la verdad en sí misma.

El segundo punto sobre el que se sustenta Gadamer es sobre la reivindicación de los prejuicios como condiciones para la comprensión: “la vieja receta ordenada a fundar la verdad de las ciencias del espíritu consistía en excluir los “prejuicios” de la comprensión en nombre de una idea de objetividad, heredada de las ciencias exactas. De manera bastante provocadora, Gadamer verá más bien en los prejuicios “condiciones de la comprensión”. (...) Gadamer comenzará su análisis -y esto se ha destacado poco- insistiendo en ese proceso de *revisión constante* que caracteriza el esfuerzo que supone la interpretación: una interpretación justa debe protegerse contra cualquier arbitrariedad de las ideas recibidas y dirigir su mirada hacia las cosas mismas” (Grondin, 2006: 77, 78). Es decir, que un nuevo conocimiento siempre es asimilado desde los conocimientos o ideas previas, esto es pre-juicios, y sólo desde la interacción de éstos con el nuevo aspecto de la realidad que se presenta es que se llegará al juicio; por lo que, en verdad, lo inaceptable no es tener pre-juicios, sino que éstos sean inmodificables, estén ya cerrados a lo que realmente es; en dicho caso, en propiedad, no deberíamos hablar ya de “pre” sino de juicios erróneos dados por sentido o, cuanto menos, limitados.

El tercer aspecto tiene que ver con la conciencia de la influencia de la historia cultural en el pensamiento como límite a tener a cuenta y a superar: “toda comprensión se inscribe en un trabajo de la historia, que emana de las obras mismas pero del que ella sólo tiene una conciencia parcial. (...) Con una ambigüedad esencial y pretendida, la “conciencia del trabajo de la historia” designa, pues, a la vez, como precisa el prefacio a la segunda edición de *Verdad y método*, 1) la conciencia cincelada y trabajada por la historia, y 2) la conciencia de este mismo estar determinada y de los límites que esto impone al ideal de una conciencia enteramente transparente a sí misma. La esperanza de Gadamer es que precisamente el reconocimiento de su finitud esencial hará que la conciencia se abra a la alteridad y a nuevas experiencias” (Grondin, 2006: 81, 82).

El cuarto concepto fundamental es el de la fusión de los horizontes significativos y su aplicación. Dada una obra artística en una época anterior a la del receptor, “comprender el pasado, no es salirse del horizonte del presente, y de sus prejuicios, para situarse en el horizonte del pasado. Es más bien traducir el pasado en el lenguaje del presente, donde se fusionan los horizontes pasado y presente. La fusión es entonces tan lograda que ya no se puede distinguir lo que concierne al pasado de lo que concierne al presente, y de ahí la idea de “fusión”. Pero esta fusión del presente con el pasado es también, incluso de un modo más fundamental, la fusión del intérprete con lo que él mismo comprende. (...) Si hay fusión con el presente es porque la comprensión encierra siempre una parte de aplicación. El intérprete, cuando comprende, pone de lo suyo, pero ese “suyo” es también de su

época, de su lenguaje y de sus interrogantes. (...) Comprender es, pues, “aplicar” un sentido al presente” (Grondin, 2006: 83, 84).

Por último, encontramos lo que, en líneas generales, se ha denominado el giro lingüístico en el caso concreto de Gadamer; para él el lenguaje se concibe como el elemento propio de la realización de la hermenéutica:

Comprender es traducir un significado o ser capaz de traducirlo. Esta traducción implica la actualización lingüística del significado. Gadamer saca la conclusión de que el *proceso* de la comprensión y su *objeto* son esencialmente lingüísticos. Aquí hay dos tesis. La primera es que la comprensión es siempre un proceso “lingüístico”. Dicho en forma negativa: no hay comprensión que no sea en cierta manera una expresión lingüística. Comprender es sentirse interpelado por un significado, poder traducirlo en un lenguaje que siempre es necesariamente el nuestro. Hay aquí una fusión entre el proceso de la comprensión y su actualización en un lenguaje. La idea de Gadamer es que el lenguaje no es la traducción -secundaria- de un proceso intelectual que le precedería y que podría desarrollarse sin lenguaje. No, todo pensamiento es ya búsqueda de lenguaje. No hay pensamiento sin lenguaje.

(...) Si podemos hablar de una universalidad y de una racionalidad dialógica del lenguaje, para designar su apertura a cualquier significado que pueda ser comprendido, es porque el lenguaje es la luz del ser mismo. Y de ahí la segunda gran tesis de Gadamer: no solamente la realización de la comprensión es en sí misma una actualización lingüística, sino que el *objeto* de la comprensión es también lingüístico. Éste es el sentido del célebre adagio de Gadamer: “El ser que puede ser comprendido es lenguaje”. Esto se aplica perfectamente bien a los textos, pero, según Gadamer, el mundo que yo comprendo es siempre un mundo que gira en torno al lenguaje. El mundo siempre se me presenta mediante el “lenguaje”. (...) El lenguaje nos hace conocer las cosas.

(...) La hermenéutica sobrepasa entonces el horizonte de una reflexión sobre las ciencias del espíritu para convertirse en una reflexión filosófica universal sobre el carácter lingüístico de nuestra experiencia del mundo y del mundo mismo (Grondin, 2006: 86, 88, 89, 90).

El núcleo del fruto de todas estas premisas puede sintetizarse con las propias palabras de Gadamer: “todo comprender es interpretar, y toda interpretación se desarrolla en el medio de un lenguaje que pretende dejar hablar al objeto y es al mismo tiempo el lenguaje propio de su intérprete. Con esto el fenómeno hermenéutico se muestra como un caso especial de la relación general entre pensar y hablar, cuya enigmática intimidad motiva la ocultación del lenguaje en el pensamiento. (...) En la escritura se engendra la liberación del lenguaje respecto a su realización.

Bajo la forma de la escritura todo lo transmitido se da simultáneamente para cualquier presente. En ella se da una coexistencia de pasado y presente única en su género, pues la conciencia presente tiene la posibilidad de un acceso libre a todo cuanto se ha transmitido por escrito” (Gadamer, 1975: 467, 468). Todo ello bajo la concepción compartida de que el arte, como concebía Hegel, apunta a un conocimiento y a un autoconocimiento (Asensi, 1998). Perspectiva que, por tanto, como ya hemos visto en referencia al reconocimiento, sostiene que “todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de ese acontecer” (Gadamer, 1975: 141) puesto que lo que hacemos es participar del ser de la obra prestando nuestro ser para que ésta ocurra, pretendiendo con ello ganar una continuidad o devenir temporal que es el propio del arte; participamos de él, del juego, de la fiesta (Gadamer, 1975). De todo ello concluye, y nosotros con él, que sí es posible obtener un cierto grado de saber mediante el arte pero será forzosamente diferente al de la ciencia y del concepto clásico de la verdad y cuya clave reside en el carácter precisamente *inconcluso* tal como señala el propio filósofo alemán. Sin embargo, para acabar de caracterizar el estatus de ese saber es necesario, manteniéndolo como base, ir algo más allá de Gadamer, y es ahí donde entra en escena lo que Javier Recas denomina como la hermenéutica crítica (Recas, 2006) y el caso concreto de Derrida.

2. 5. Deconstrucción derridiana.

El paradigma hermenéutico, obviamente, no se agota en Gadamer, sino que aparecerán una serie de autores que Recas agrupa en torno a la etiqueta *hermenéutica crítica*, la cual subdivide en *fundamentacionista*, donde inscribe la obra de Apel y Habermas, y *antifundamentacionista*, donde se encontrarían Vattimo, Rorty, Derrida y Ricoeur:

Hermenéutica crítica, no obstante, es un concepto amplio y, en buena medida, ambiguo, como veremos, pero, con todo, representa mejor que cualquier otro, en mi opinión, los planteamientos de quienes proponen y demandan una prolongación crítica de la hermenéutica de filiación ontológica. Sus puntos de vista no pretenden desestimar las aportaciones de esta última, por el contrario, hacen patente su reconocimiento, pero consideran insuficiente la mera descripción de las estructuras del otorgamiento del sentido para proceder a subrayar, en cambio, el valor y potencial crítico (emancipatorio, incluso, según autores) del comprender humano.

(...) La hermenéutica crítica es una hermenéutica desmitificadora del sentido frente a la mera interpretación del mismo; una “hermenéutica de la sospecha” ante la pura “recolección del sentido”, para decirlo con Paul Ricoeur; una hermenéutica de síntomas y máscaras, hermenéutica profunda frente a la descripción de lo patente.

(...) Hermenéutica crítica no es un concepto que ampare un *corpus* unitario de respuestas, argumentos o teorías. Los autores aquí convocados en lo que en definitiva es sólo una aproximación a los nuevos horizontes de la hermenéutica contemporánea, -que denominamos globalmente hermenéutica crítica-, no forman escuela alguna, al contrario, discrepan entre sí en no pocas y centrales cuestiones. Sin embargo, pese a sus discrepancias, heterogeneidades y personalidad propia, hay en la obra de todos ellos una actitud común de profundización crítica respecto al estándar ontofenomenológico de la hermenéutica tradicional, frente al que reclaman el reconocimiento del potencial crítico inscrito en todo otorgamiento de sentido, y la necesidad de una hermenéutica profunda, de huellas y síntomas, frente a la mera recolección del significado. Un renovado y profundo sentido hermenéutico, pues, que, aunque no de manera unívoca, ni siempre con un propósito expreso, está conduciendo el paradigma hermenéutico actual por nuevos derroteros.

(...) Tras la quiebra de la metafísica como instrumento de configuración del sentido unitario del mundo y garante, a un tiempo, de esa racionalidad totalizadora, la filosofía ha ido progresiva pero inexorablemente construyendo, aunque no sin fracturas, un nuevo topos cada vez más alejado del imperativo fundamentacionista. El legado de Nietzsche emerge con fuerza, su obra ha roturado este camino de manera indeleble.

(...) Autores como Vattimo, Rorty, Derrida o Ricoeur, y tantos otros, convergen en declarar ficticia cualquier autoevidencia, cualquier garantía de certidumbre sobre el fundamento de nuestro conocimiento, en recelar de cualquier punto arquimédico, instancia privilegiada de representación, objetivación o interpretación, aunque, naturalmente, con propósitos y desde perspectivas muy distintas (Recas, 2006: 23, 27, 293, 294).

Desde esa perspectiva global, no debemos perder de vista que la obra derridiana encuentra parte de su génesis, a su vez, en el estructuralismo lingüístico; mejor dicho, su obra se sitúa en lo que se ha dado en llamar *postestructuralismo*:

Si el estructuralismo clásico tenía, en conjunto, como pretensión la construcción de un proyecto sistemático-racional, los análisis postestructurales frustran tales esperanzas. Frente al sistematismo de la estructura que niega la individualidad y el acontecimiento, el postestructuralismo afirmará lo fortuito, aleatorio y la diferencia. Con todo, el criterio estaría más bien en la cuestión fundamental que plantean: ¿Cómo salir de la racionalidad occidental, del poder y tiranía del *logos*? (...) Ante la coyuntura de no tener nada que decir, cabe como tarea conducir a la razón a sus propios límites, sin pretender salirse de ellos, planteando problemas insolubles, o interrogar a la razón occidental -entendida como *logos* (habla)- desde su reverso (la escritura): La tarea de desbordar el discurso filosófico desde dentro, de descentrarlo, deconstruirlo, introduciendo un pensamiento del juego, de las diferencias (Derrida) o el espíritu lúdico de Nietzsche (Deleuze).

Pero al mismo tiempo, de ahí la denominación, sus reflexiones pertenecerían al espacio formal abierto por el estructuralismo: se utilizan conceptos claves, sólo posibles a partir de la reflexión estructuralista. Se trata de llevar más allá de sus límites la propia reflexión estructuralista, introduciendo lo aleatorio, lo discontinuo, la diferencia, la diseminación.

(...) Igualmente se pretende liberar al estructuralismo de la metafísica en que está aún preso: concepto estático o sincrónico de estructura, distinciones (lengua/habla, diacronía/sincronía, significante/significado, escritura/habla, etc.) que implican la existencia de un sentido anterior (trascendental). Se trata de situarse en los *márgenes* del estructuralismo, en su desbordamiento, radicalizándolo.

Ello sitúa al discurso de estos autores en una precariedad esencial, la de introducir términos que no puedan ser asimilados por el *logos* tradicional, no categorizables, frívolos, discurso incierto, siempre retomado, nunca terminado, llevado al borde de lo desconocido (Bolívar, 1985: 155, 156).

Es desde lo expuesto por Bolívar que uno de los primeros pasos del postestructuralismo en

general y de Derrida en particular es revisar la elementalidad del signo discursivo y su concepción de significante asociado a un significado como fundamento del sentido:

El sentido vendrá dado por el sistema de diferencias que constituyen el texto, que a su vez remite (estructura de remisión), a otros textos. Sólo hay significación en la medida que hay síntesis de diferencias y de textos. De ahí que no sea posible aislar signo y referente, y resulte problemática la distinción significado/significante por las implicaciones metafísicas que comporta (pensar un concepto de significado en sí mismo), pues todo signo es indivisible, remite a otros que están ausentes y de esta forma es producto de la huella de todos los demás elementos del sistema, produciendo un texto. Todo signo se nos convierte en significante de otro significante, o como dice Derrida *el significado ya está siempre en posición de significante*.

Pero entonces es necesario que el signo tenga inscrito en él mismo este juego formal de las diferencias que lo instituye (...) y que Derrida llama *huella* o *traza* (...): Cada elemento de la escritura/lengua tiene inscrito en él una huella/traza de los otros elementos por los que se constituye y diferencia al mismo tiempo. Esta traza de diferencia señala el espaciamiento que distingue y vincula a todos los elementos y la materialidad del signo (huella escrita). Cada diferencia es retenida (trazada) en otros: cada uno depende de los otros sin existir un origen absoluto del sentido en general.

Cada elemento de la lengua se constituye *a partir de la huella dejada en él por los demás y no hay detrás nada más*. Todo sentido, origen, verdad e idealidad son remitidas a la inscripción, por lo que un elemento no funciona ni significa más que remitiendo a otro elemento anterior o posterior (Bolívar, 1985: 181).

Desde ese planteamiento general y adentrándonos más específicamente en la deconstrucción derridiana, Recas explica que:

Su objeto no puede, por tanto, ser otro que el de explicitar su actitud crítico-deconstructiva frente a la problemática tradicional de la comprensión del sentido, camino, tal vez (“nietzscheanamente”), de la quiebra de dicho sentido. Lo que no deja de implicar un genuino ejercicio de hermenéutica crítica, en tanto que rompe con las categorías de la hermenéutica de la tradición para afirmar la debilidad y la autosuficiencia de todo texto, la negación del sentido originario y el desmontaje de las jerarquías incrustadas en la metafísica de la presencia. Una estrategia distinta, pues, de pensamiento, de lectura y escritura, de creación y recreación de sentido. No otra es la estrategia deconstructiva de la *différance*.

(...) Derrida, como buena parte de la filosofía francesa contemporánea, tiene en

Nietzsche una de sus fuentes primordiales (tanto frente a Gadamer como frente a la hermenéutica crítica germana), de quien hereda su convicción de la imposible mediación entre historia y verdad, además de su ruptura con la metafísica como ruptura con la remisión del significante a un logos originario portador de una verdad vinculante.

Derrida no se propone restaurar ningún sentido primigenio olvidado por la tradición metafísica (Heidegger), ni acceder a ninguna fusión de horizontes (Gadamer), ni tampoco recuperar el diálogo distorsionado por la quiebra del saber en esferas independientes (Habermas). Su objetivo es otro: llevar a cabo una deconstrucción o un desmontaje de la tradición filosófica occidental (y aun de la tradición sin más).

Los referentes derridianos, las huellas que se aprecian en sus textos atestiguan su menosprecio por las fronteras entre filosofía y literatura. Algo nada extraño para quien, en definitiva, ve en la filosofía al fin y al cabo un género literario más. En sus huellas textuales (sobre todo las de Nietzsche y Heidegger), se aprecia su voluntad de radicalidad, de criticismo, de carencia de sosiego teórico, su opción por la diferencia, por la sospecha, por la desfundamentación, etc.

(...) La deconstrucción quiere, como decimos, ir más allá de la hermenéutica de la tradición (Heidegger-Gadamer), superar su aun larvada metafísica del sentido, pero ir más allá también de la hermenéutica del diálogo, cuyas posibilidades de completa transparencia y fundamento universal son tan remotas como las de restauración del pasado ya indescifrable.

(...) La deconstrucción para Derrida es, ante todo, en sintonía con esto, el desmontaje de la tradición filosófica occidental con vistas a su reescritura desde otras categorías distintas a las de la metafísica de la presencia y del fundamento; pero un desmantelamiento desde dentro, porque él es consciente de que todo intento de superación de la metafísica invirtiéndola o embistiéndola de frente está condenada al fracaso. La estrategia deconstructiva habita en los márgenes de la metafísica en una actitud frente a ésta que asimila (sin identificarse por completo con ninguna de ellas), las dos opciones principales que se han planteado para abandonarla: la heideggeriana explotación de los recursos lingüísticos de la propia metafísica para desvelar sus insuficiencias y contradicciones; y el cambio de terreno o la reubicación de los conceptos de la tradición metafísica en otros topoi, el de su génesis ficcional, cual es el caso del planteamiento marxista (Recas, 2006: 315, 316, 317, 320).

Visto el plano general debemos entrar a la concreción de dos aspectos fundamentales en el desarrollo de la labor derridiana como son las oposiciones jerarquizadas del lenguaje y la noción de texto en la que se mueve. Con lo primero se refiere a que, puesto que el lenguaje se fundamenta en pares opositivos, el discurso metafísico se ha dedicado a privilegiar un miembro del par sobre el

otro, por ejemplo, tal como señala Derrida, en el par habla/escritura, el primero sobre el segundo:

La deconstrucción de las oposiciones jerarquizadas de la metafísica no implica una destrucción de las mismas (de la que resultaría un simple monismo en lugar de un dualismo) pero tampoco una inversión sencilla de dicha jerarquía llamada a otorgar la primacía al término antes devaluado (sobre ello se ha insistido ya con frecuencia), lo cual no haría sino reproducir el esquema metafísico dualista. Antes bien, la deconstrucción transforma dicha oposición situándola en una escena distinta (De Peretti, 1989: 128, 129).

La otra noción que reviste especial interés es la de texto:

El texto general derridiano se caracteriza por la *textura* y la *intertextualidad*, que no es sino el sistema de todas las diferencias... El texto es tejido, entramado, red nodal de significaciones que remite a y se entrecruza con otros textos de forma ininterrumpida e infinita: “Cada texto es una máquina con múltiples cabezas de lectura para otros textos”. Este laberinto textual que es el texto así concebido supone una operación activa de desplazamiento de las nociones y valores del texto entendido al modo tradicional: acaba con la unidad y autonomía del texto, con su verdad y con su sometimiento a un orden lineal. Al mismo tiempo que desplaza estos valores, anula asimismo las garantías del libro y del autor (De Peretti, 1989: 144).

Para llevar a cabo toda esta tarea, con todas las salvedades posibles, Bolívar sistematiza a grandes rasgos la “estrategia general de la deconstrucción”:

La estrategia general de la deconstrucción, aún a riesgo de convertirla en un método o conjunto de procedimientos -contra lo que se rebelaría Derrida-, operaría en los siguientes niveles o fases conjuntos:

a) *Simulación*. Mostrar el doble gesto, ambivalencia, doble cara implícita de los conceptos e imposiciones filosóficas (...) poniendo de manifiesto sus presupuestos metafísicos e ideológicos y el papel que les asignan a tales oposiciones, así como las contradicciones internas que en dicho discurso reflejan.

b) *Deshacer las oposiciones (juego)*. Manteniendo la oposición no se puede salir del logos o lenguaje, jugar con ella. Usándola, por un lado, para la argumentación propia (...) y sirviendo -por otro-, al arrojarla contra ella misma, para restablecerla en una inversión que le de un rango diferente.

c) *Inversión jerárquica* de las oposiciones binarias recibidas de la tradición occidental.

En ellas se da una axiología jerárquica (...) y deconstruir significa que invertir la jerarquía (...) no es quedarse en el *ni uno ni otro*, es reestructurar el campo significativo manteniéndose vigilantes para que no reaparezca -reconstruyéndose- la oposición invertida.

d) *Nuevos conceptos no asimilables*. (...) Es necesario dar un paso más en que irrumpen en una estructura bífida nuevos conceptos (...) que no se dejen atrapar/asimilar en el sistema anterior, y sin que surja un tercer término sintético hegeliano que los asimile; antes bien, buscando conceptos que estén en los *márgenes* (campo intermedio) de esta lógica, situados *entre* (sin ser ni esto ni lo otro), de modo que la diferencia quede sin resolverse en ninguna síntesis dialéctica.

(...) Derrida, a menudo, toma un elemento marginal en un texto (...) y lo eleva a punto central de la obra. Aplica con ello lo que ha llamado la *lógica de la suplementariedad*: lo que se ha dejado a un margen por los intérpretes anteriores puede ser importante precisamente por esas razones que lo marginaron. Invirtiendo la jerarquía, mostrar que lo que anteriormente se ha creído marginal es de hecho central; pero, por otro lado, cuidando que este elemento marginal, al que hemos atribuido una importancia central, no se nos convierta en un nuevo centro, sino lugar de subversión de las distinciones establecidas (Bolívar, 1985: 189, 190, 191, 192).

Tras todo lo explicado, la pregunta surge en el horizonte reflexivo: ¿qué papel juega la verdad en todo esto? “En las reflexiones desarrolladas por Derrida (...) el concepto de verdad (...) se desliza imperceptiblemente (...) hasta el ámbito del simulacro, del juego infinito de espejos que ilustran el fin de todas las versiones metafísicas de la identidad y la presencia. En este ámbito, la verdad -que ha dejado de ser un concepto- no puede ser más que indecible, “alusión sin fondo ni fin”” (De Peretti, 1989: 165).

Tal como señala Manuel Asensi en su artículo “¿Qué es la deconstrucción de Jacques Derrida?” (2001): “En realidad, lo que la deconstrucción vigila no es la metafísica, sino la posibilidad de que la metafísica devenga fascista, el riesgo potencial autoritario, su matriz más básica, la barra [en referencia a la barra que separa los pares conceptuales que constituyen el lenguaje]. De hecho, el peligro de ésta no reside tanto en crear oposiciones jerárquicas como en conferirles un valor ontológico. (...) También es Derrida quien ha señalado cuál es la finalidad de la deconstrucción. Ante una oposición jerárquica se trata de que la barra se vuelva líquida, porque “en lo líquido, los opuestos pasan más fácilmente uno dentro de otro” (...) de manera que los términos que permanecían separados rígidamente se interpenetren, se toquen, se contaminen entre sí, (...) una dialéctica no superable, (...) un indecible” (Asensi, 2001). El entrecorchetado es mío. Tal como explica el propio Derrida, en su artículo “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las

Ciencias humanas” (en *La escritura y la diferencia*, 1967), el sentido primigenio de todas las diferencias que separa la barra no deja de ser el de la oposición presencia/ausencia en referencia a que la metafísica ha pensado el lenguaje considerando que su centro era ocupado por la realidad que refiere (potenciando la presencia sobre la ausencia), lo que resulta absolutamente incongruente ya que, de esta forma, el propio centro que posibilita el juego del lenguaje no pertenece al mismo, por lo que sería más apropiado no pensar dicha oposición exaltando la presencia sobre la ausencia sino pensar ambos a la vez; a eso se refiere Derrida cuando, en su obra *De la gramatología* (1967), habla de la *huella*, presencia y ausencia a un tiempo. No podemos salir del discurso de la metafísica pero debemos mantener una relación crítica con ella y su uso, de manera que seamos conscientes de todas las variantes del pretendido fundamento de la presencia y ello no nos impida entender el carácter de juego del lenguaje, es decir, la utilización de las herramientas conceptuales de las que éste nos provee sin pretender una artificial rigurosidad en el uso de las mismas, ya sea delimitando perfectamente los conceptos o remontándonos a su etimología, ya que estos nos servirán en cuanto su capacidad para explicar lo que queramos referir; cuando no sea así, cuando se de la incongruencia, no debemos temer cambiarlos por otros más apropiados a sabiendas de que siempre, tarde o temprano, ésta volverá a surgir: “tensión del juego con la historia, tensión también del juego con la presencia. El juego es el rompimiento de la presencia. La presencia de un elemento es siempre juego de ausencia y de presencia, pero si se lo quiere pensar radicalmente, hay que pensarlo antes de la alternativa de la presencia y de la ausencia; hay que pensar el ser como presencia o ausencia a partir de la posibilidad del juego, y no a la inversa. (...) Hay, pues, dos interpretaciones de la interpretación, de la estructura, del signo y del juego. Una pretende descifrar, sueña con descifrar una verdad o un origen que se sustraigan al juego y al orden del signo, y que vive como un exilio la necesidad de la interpretación. La otra, que no está ya vuelta hacia el origen, afirma el juego e intenta pasar más allá del hombre y del humanismo, dado que el nombre del hombre es el nombre de ese ser que, a través de la historia de la metafísica o de la onto-teología, es decir, del conjunto de su historia, ha soñado con la presencia plena, el fundamento tranquilizador, el origen y el final del juego. (...) Por mi parte, y aunque esas dos interpretaciones deben acusar su diferencia y agudizar su irreductibilidad, no creo que actualmente haya que *escoger*” (Derrida, 1967: 400, 401).

A nadie se le escapa a estas alturas que, como se ha visto, hay aspectos de la deconstrucción derridiana que chocan con algunos de los planteamientos de Gadamer. De hecho, tal como explica Grondin, Gadamer y Derrida se vieron las caras en 1981 en el Instituto Goethe de París; ahí, tras la conferencia inicial de Gadamer, Derrida, al día siguiente y a petición de los organizadores, le planteó tres preguntas al pensador alemán:

La primera pregunta de Derrida se refería a la llamada a la buena voluntad de la que había hablado Gadamer. Si esta pregunta parecía a primera vista bastante insólita es porque no formaba parte del tema central de su conferencia. Gadamer sólo se había referido a ella para subrayar la idea, banal a sus ojos, de que aquellos que se comprometen a un diálogo buscan comprenderse y dan pruebas de un mínimo de apertura al otro. Gadamer no veía en ello más que una evidencia de sentido común.

Pero la evidencia de esta evidencia es lo que cuestionaba Derrida. Este axioma incondicional, se preguntaba Derrida, “¿no presupone, sin embargo [...] que la voluntad es la forma de dicha incondicionalidad, el recurso absoluto, la determinación última?” Toda la fuerza de esta interrogación la daba la referencia a Heidegger: “¿No pertenecería dicha determinación última a lo que Heidegger llama, precisamente, la determinación del ser del ente como voluntad o como subjetividad voluntaria? ¿No pertenece ese discurso, en su propia necesidad, a una época, al de la metafísica de la voluntad?”

En su segunda pregunta, Derrida buscaba limitar la pretensión de esta buena voluntad amparándose en el psicoanálisis, pero también en Nietzsche. Derrida da a entender entonces que su concepción de la interpretación “estaría quizá más cerca de la interpretación de tipo nietzscheano que de cualquier otra tradición hermenéutica”. (...) A Derrida le sorprendió en ese contexto la alusión de Gadamer a la idea de un diálogo “vivo”, que él vinculaba a una búsqueda de sistema: “Éste fue ayer uno de los aspectos más decisivos y, a mi juicio, de los más problemáticos de todo lo que se nos dijo sobre la coherencia del contexto que puede ser sistemática o no, pues no toda coherencia tiene necesariamente la forma de un sistema.”

Derrida asociaba por consiguiente la hermenéutica a la idea de sistema, digamos a una voluntad de comprensión, que según él confina con un apetito de dominación y de totalización: ¿no es acaso comprender integrar lo otro en un sistema totalizante? Y en la medida en que el pensamiento de Derrida se opone a esta voluntad de dominación puede calificarse de antihermenéutico.

La tercera pregunta centraba además el debate en el término mismo de la comprensión: “Podemos preguntarnos si la condición del *Verstehen*, en lugar de ser el *continuum* de una “relación”, como se dijo ayer, no consiste, más bien, en la interrupción de la misma, en una determinada relación de interrupción, en la suspensión de toda mediación”. Derrida identifica aquí la comprensión con una forma de violencia infligida al otro: ¿no obliga la voluntad de comprender al otro a doblarse, a conformarse a los esquemas de pensamiento que yo le pongo y que, por este hecho mismo, dejan de lado *su* especificidad? Dicho de otra manera: ¿nace necesariamente la apertura hacia el otro de un esfuerzo de “comprensión”? Podemos expresar esta sospecha bajo la forma de una paradoja: ¿comprendo *al otro* cuando *yo* le comprendo? (Grondin, 2006: 138, 139, 140).

Recas nos centra las consecuencias de tales observaciones sobre el texto y su sentido:

La deconstrucción, ya lo decíamos, busca desvelar la fragilidad y el desorden de todo texto. Ningún sentido oculto, ninguna verdad a desentrañar. (...) La escritura no es metáfora de nada, ni representa lo real, tiene, antes bien, realidad propia. Si la experiencia es lingüística, según Gadamer, para Derrida, dando un paso más, la escritura es la condición de posibilidad del propio lenguaje-experiencia. El lenguaje, la escritura, cobra así una especial substancialidad desligada del sujeto, que, en palabras de Derrida “crea una especie de campo trascendental autónomo”. Este “transcendentalismo textual”, sin embargo, no nivela todas las interpretaciones, que pasan, contrariamente, a distinguirse según el éxito de sus efectos, sin apelación alguna, frente a Gadamer, a la historia como instancia última y sustantiva de la verdad, o frente a Habermas y Apel, sin referencia a ningún tipo de consenso o situación ideal. La verdad discurre en “el ámbito del simulacro, del juego infinito de espejos que ilustran el fin de todas las versiones metafísicas de la identidad y de la presencia. En este ámbito, la verdad -que ha dejado de ser un concepto- no puede ser más que indecible, “alusión sin fondo ni fin””. Una concepción de la verdad, convendría subrayarlo, que se corresponde en lo fundamental con lo que conocemos como pensamiento postmoderno.

La tesis de Derrida, enfáticamente formulada, consiste en defender que, en realidad, “no hay auténtico sentido de un texto”, es decir, que el texto es absolutamente autónomo respecto de toda interpretación. El autor no es, por tanto, algo trascendente al texto que produce, no lo controla ni domina, ni lo supera; su firma no rubrica ninguna reserva de sabiduría absoluta que tras el texto escondiese un no decir. El texto es el saber. El texto, la escritura, goza por ello, de total objetividad, liberada de contextos e intenciones subjetivas (Recas, 2006: 322, 323).

Esto nos deja un Gadamer tocado pero funcional; no se trata de juzgar si uno, Gadamer, tiene más o menos razón que el otro, Derrida, sino que más bien el segundo nos advierte de los límites del primero. La clave residiría en mantener parte del aparato gadameriano pero no dirigirlo a una verdad o sentido previo determinado históricamente, sino a la institución directa de uno en el mismo acto de comprender, con todas las limitaciones que ello conlleva. La teoría gadameriana sigue siendo funcional en cuanto que la autonomía del texto se encuentra, en cierta manera, reconocida cuando Gadamer habla de que participamos de la obra artística prestando nuestro ser; lo que viene a especificar la deconstrucción es que no existe un cordón umbilical que conecte en el ámbito de la significación dicha significatividad con la autoría, por lo que no es posible la *fusión de horizontes*. Por otra parte debemos recordar aquí aquella afirmación de Gadamer con la que cerrábamos el anterior apartado: “todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso

y es a su vez parte de ese acontecer” (Gadamer, 1975: 141). En ese *inconcluso* no sólo está señalando el devenir del ser del arte a lo largo de todas las actualizaciones posibles de una obra, sino que también señalaría la apertura del sentido que se construye en cada iteración particular de la obra artística. Por lo que en la obra de arte no habría que “recuperar” (o no exclusivamente; siendo una posibilidad más entre otras) un sentido histórico previo sino reconocerla en su condición de artefacto o máquina generadora de sentidos para quien participa de ella, lo cual, como bien señalaba Recas, no es nivelar todas las infinitas interpretaciones de una obra sino contemplarlas según el éxito de sus efectos o recorridos de lectura, esto es, entendemos, siempre y cuando no haya nada en el propio texto que las contradiga (caso contrario estaríamos incurriendo en cegueras de lectura); de manera que se produce una mezcla entre la objetividad de la obra, que está ahí, y la subjetividad de quien participa de ella. Ello no invalida la obtención de una verdad sobre sí mismo y/o el mundo en el que vive para quien la experimenta pero habrá de reconocerse parcial y precaria como cualquier otra, puesto que toda lectura es una clausura del texto (Asensi, 1987).

Todo ello nos deja como bagaje, tal como comentábamos al inicio del apartado, la desconfianza sobre el discurso, generando una autovigilancia que se puede apreciar tanto en nuestra propia labor (o así se procura que sea) como en la actitud del personaje de Faulques hacia el final de la novela cuando entiende que su mural está, paradójicamente, perfectamente acabado en lo inacabado, donde el blanco, trasunto del silencio, contamina lo representado y hace evidente la convicción de que el horror no puede ser contado, es un exceso de referente; además de que, en cierta forma, todo indecible es, en parte, indecible.

También nos servimos de lo etiquetado como deconstrucción para entender / ver que, aunque no haya un seguimiento del proceder deconstructivo como tal (dicho con todas las salvedades y en referencia a lo señalado por Bolívar), sí subyace en el narrador revertiano una cierta voluntad deconstructiva, por así decirlo, ya que es precisamente esto lo que las tres novelas operan principalmente sobre dos oposiciones jerárquicas tradicionales: inteligencia/violencia y civilización/guerra. El llamado pesimismo antropológico revertiano lo que hace es deconstruir la jerarquía tradicional de esas dos oposiciones demostrando que los términos se contaminan e injertan mutuamente desenmascarando la cultura occidental. Faulques insiste de manera clara en que la crueldad va ligada a la inteligencia, sólo los seres inteligentes pueden desarrollar crudeza; las especies menos dotadas hacen uso de la violencia únicamente necesaria a la realización de cada pulsión pero no más allá. Y tanto TC como *El francotirador paciente* (EFP) demuestran que no hay una auténtica delimitación entre civilización y guerra, sino que ésta se traspone en aquella y se transforman las armas para lidiar los espacios del discurso público así como las diferentes batallas ético-morales que se solapan en diferentes ámbitos.

2. 6. Sistemas complejos, fractalidad e intertextualidad.

Otro de los ámbitos de estudio que gravita la novelística revertiana, y en el que conviene profundizar antes de pasar a su uso somero, es el ámbito de los Sistemas Complejos y los objetos fractales. Tal como Ricard Solé (2009) señala, un sistema complejo se definiría por dos características fundamentales; en primer lugar se produce la emergencia de alguna forma organizativa compleja pese a la sencillez o dominio de/sobre sus elementos constituyentes; y por otro lado, un alto grado de permanencia en ese orden emergente pese a los cambios y fluctuaciones en sus partes o componentes de manera que resulta imposible reducir el todo a la suma de sus partes (Solé, 2009).

Este efecto se puede decir que en parte se explica por la fractalidad, “rugosidad” o irregularidad, término con el que Mandelbrot (1975) se refiere a lo no mensurable a falta de escala apropiada en los instrumentos de medición. La consideración de esas irregularidades es lo que marca la diferencia con la física clásica que siempre trabajaba sobre condiciones ideales cuando éstas no se dan de forma habitual, por lo que la física debía hacerse sensible a ellas, a las condiciones iniciales que influyen en el resultado de toda práctica y emergen con él, formando parte de ese comportamiento global inesperado de los sistemas complejos. Muchas veces, ciertas fractalidades tienden a la autoorganización y a la autosimilitud.

Solé clasifica precisamente el lenguaje como un sistema complejo: a partir de la recursividad de una serie limitada de elementos en una estructura básica se consiguen infinitos resultados: “La potencia y dimensiones casi cósmicas del lenguaje residen en la capacidad de generación infinita, basada en la recursividad. Esa propiedad implica la capacidad de generar estructuras gramaticalmente correctas y de complejidad arbitraria mediante la inserción de nuevas palabras o frases en el interior de una frase cualquiera” (Solé, 2009: 192, 193). Ese “gramaticalmente correctas” nos proporciona la clave autosímil pese a que la escala del enunciado que estemos trabajando sea mayor o menor. En el lenguaje, esa rugosidad tiene que ver con el hecho de que la relación entre significante y significado no es unívoca, sino metafórica.

Cuando deseamos referir cualquier cosa, como ahora mismo, lo que hacemos es iterar y poner en juego todo el sistema lingüístico esperando que el referente emerja en nuestro discurso como resultado del propio proceso más o menos de forma apreciable. Esto mismo es lo que hace Pérez-Reverte sólo que de forma consciente en esa indagación por expresar el horror. Pero no se queda en la mera iteración mediante el cúmulo de las remembranzas de los pasajes belicosos, sino que da un paso más llevándola o transformándola en una metáfora compositiva, uno de los grados más desarrollados de dicho proceso, simbolizada en la idea de *red* que es esto mismo: la iteración a

infinito de una estructura descentrada que genera una variable ingente de recorridos e interconexiones; y en la que, como ocurría en la famosa escena de Russell Crowe y Jennifer Connelly con las estrellas en *Una mente maravillosa* (Ron Howard, 2001), podemos establecer un recorrido concreto a fin de hacer perceptibles figuras, en el sentido amplio de la palabra y con todas sus connotaciones sobre la representación. El propio Faulques habla de la presencia, en la fotografía y en el mural, de esas diagonales que parecen revelar la estructura del mundo; la relación entre él y Olvido, representantes de dos poéticas discursivas, nace de un entrecruzamiento de miradas por los cuadros de un museo; y en *La tabla de Flandes*, la iteración o recursividad se produce dentro del cuadro y de éste respecto a la situación de los personajes. En esa metáfora de la red podemos leer también, puesto que está funcionando en ella, como es lógico, el concepto de *intertextualidad* en el sentido que le otorga Kristeva; así la autora afirma en su *Semiótica* (1969) refiriéndose a la poesía: “el significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominaremos a este espacio *intertextual*. Tomado en la intertextualidad, el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto” (Kristeva, 1969: 66, 67). Pero no es exclusivo de la poesía; en su obra *El texto de la novela* (1970) señala también: “Digamos, pues, que tanto su principio como las formas concretas de esta transformación que la caracteriza, son extraídos por la novela del *espacio intertextual* tal como lo hemos designado y analizado, y con el cual, por su lado, la novela se encuentra en relaciones de modificación. Lo que permanece idéntico a lo largo de esta transformación inter-textual es el significado lógico de los enunciados. (...) Lo que aparece modificado es el significante (la significación retórica) de estas figuras: éstas obtienen, añadido a su sentido original, un sentido suplementario debido a su inscripción en el árbol genealógico del campo novelesco. Así, estas significaciones dobles ya en su origen se desdoblán una vez más, se multiplican: la novela, en su campo transformacional e intertextual no puede ser leída más que como polifonía” (Kristeva, 1970: 247, 248). De lo que podemos concluir que toda lectura, incluida la mía, es crear un itinerario por la red poniendo en juego toda una serie de significados y lecturas previas que inciden, más o menos conscientemente, en la recepción. El propio Pérez-Reverte reconoce la presencia de esa red intertextual tal como podemos leer en sus palabras recogidas por Walsh: “Mis libros, como sabe cualquiera que los lea, son entretejidos de otros libros. No hay una referencia concreta. Todos están llenos de sugerencias, de guiños. (...) A veces está explícita y a veces es sólo una frase, un comentario, un guiño, un cruce, no puedes buscar rasgos definidos, son demasiados libros y demasiados años” (Walsh, 2007: 69). Nos estaríamos acercando así al concepto lotmaniano de la

semiosfera: la gran red.

2. 7. Lo siniestro y la alteridad.

Por último, debo mencionar otro concepto clave usado en un sentido específico; se trata del concepto de alteridad. La alteridad, u otredad, implica una relación con una identidad y/o entidad que se posiciona frente a la propia y que sólo puede ser leída desde ésta. Visto así, se abre un gran abanico de posibilidades para describir la relación con ese *otro*: desde la consideración del establecimiento de un binomio a partir del cual construir una intersubjetividad, a la consideración de ese otro como un chivo expiatorio de los males de una sociedad. En nuestro caso, se trata de concebirla como una relación con el otro fundamentada en lo siniestro tal como describe Kristeva en su obra *Extranjeros para nosotros mismos* (1988) a partir de la teoría freudiana sobre lo reprimido inconsciente. En dicha relación, por lo tanto, lo reprimido, las pulsiones de muerte, se proyectan en el otro configurando una identidad desde nosotros mismos que nos relativiza al punto de aproximarnos a la disolución de nuestra propia identidad, manteniendo un lazo conflictivo de identificación y temor simultáneos despersonalizándonos (Kristeva, 1988); eso es precisamente lo que inconscientemente se pone en juego, durante un conflicto bélico, en la cosificación del otro como enemigo. Según explica el propio Freud en *Lo siniestro* (1919), lo que aquí sucede es que en la relación con ese otro se manifiesta algún resto o traza del animismo primitivo por el que todos hemos pasado y dejado atrás; fase en la que se proyecta la propia conciencia y los temores sobre personas u objetos a los que no les pertenece. Esas trazas reaparecen generando la angustia, “lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado” (Freud, 1919: 46). El mecanismo de esto resultaría como el propio autor comenta: “lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente” (Freud, 1919: 50, 51), es decir, que en la relación con el otro lo que se produce es la proyección, la encarnación simbólica del otro, en su realidad, de lo familiar reprimido, de ahí que nos resulte amenazante. “Por consiguiente, en cuanto *sucede* algo en esta vida, susceptible de confirmar aquellas viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro, y es como si dijéramos: “De modo que es posible matar a otro por la simple fuerza del deseo; es posible que los muertos sigan viviendo y que reaparezcan en los lugares donde vivieron”, y así sucesivamente. Quien, por el contrario, haya abandonado absoluta y definitivamente tales convicciones animistas, no será capaz de experimentar esa forma de lo

siniestro” (Freud, 1919: 56, 57). Algo o “alguien”, cabría añadir. En este caso, lo reprimido es la propia violencia humana, las pulsiones de muerte y destrucción. Resulta obvio, como hemos visto en el mencionado estudio de Antonio Gómez (en el anterior apartado, Revertiana), que lo que pretende Pérez-Reverte es precisamente servirse de este mecanismo a nivel personal y social en todas sus novelas alrededor de lo bélico y especialmente en estas tres; de hecho, por si, tanto en EPDB como en TC, aún pueda quedar un espacio para salvaguardar la propia identidad en la excusa de la distancia, ya sea temporal o geográfica (los lejanos Balcanes, Vietnam, Troya...), en EFP no hay espacio para ese resguardo, la develación de lo siniestro se produce en el corazón de lo civilizado y precisamente a causa de ello.

3. ANÁLISIS DE LA NOVELAS: *TERRITORIO COMANCHE*, *EL PINTOR DE BATALLAS* Y *EL FRANCOOTIRADOR PACIENTE*.

Como se ha dicho previamente, las tres novelas que procedemos a comentar tienen en común un gesto metadiscursivo que no se plantea de una manera teórica, es decir, desde un afuera del propio discurso, sino desde dentro, lo que, en verdad, lo deja abierto y evidenciado en su condición de interpretación, sin embargo, que sea así también tiene que ver con la conciencia de saberse un recorrido más de lectura a la vez que toda clausura teórica, es decir, externa a la propia práctica novelesca, en este caso, es también una imposición de un itinerario de lectura; a fin de cuentas un espesor. De manera que en estas tres novelas, la práctica discursiva también habla sobre sí misma, y en concreto de sí misma en su relación con el horror bélico que, como se ha dicho, está presente en muchas otras obras de Pérez-Reverte, pero la constancia o mayor grado de ese gesto es lo que singulariza a la tríada que presentamos aquí.

De *Territorio comanche* a *El francotirador paciente* habría una constante línea intrínseca de reflexión sobre la posibilidad de la comunicación y los efectos de ésta; así, por ejemplo, la construcción y deconstrucción de la posibilidad de comunicar el horror en la primera de ellas; la expansión de dicho aspecto a otras artes, otros discursos, caso de *El pintor de batallas*, así como la aceptación de ese doble gesto (construcción y deconstrucción) como lo propio del intentar transcribir la vorágine; y, por último, en la tercera se vuelve más evidente la presencia de ese horror en cualquier ámbito donde se de la actividad humana puesto que va ligado al ser humano y su inteligencia, por lo que éste exige una implicación personal frente a él, un posicionamiento, ya sea de rendición o de batalla, en los diferentes niveles de contienda en los que se despliega la lucha.

Para todo ello, se intentará hacer evidente dicho sentido de lectura mediante la aplicación del aparato teórico anteriormente explicado, interpretando los diferentes niveles que ayuden a ello: desde la voz narrativa y su estrategia discursiva, siguiendo por los personajes y sus propias acciones; es más, en algunos casos será necesario llevar el análisis a obras afines a las tres novelas propuestas para afirmar dicho sentido en el diálogo comparativo; así, en el caso de *Territorio comanche*, nos aproximaremos también a la homónima versión filmica que realizó Gerardo Herrero y en cuyo guión participó el propio Pérez-Reverte. En el caso de *El francotirador paciente*, será necesario aproximarnos también a la obra que nuestro autor escribió con la colaboración fotográfica del grafitero Jeosm. Y no sólo esto, sino que también nos acercaremos a todas aquellas (posibles) lecturas que colaboren en la evidenciación de dicho objetivo, de manera que, indagando desde un punto de vista intertextual, seamos capaces de reconocer dicho itinerario de lectura.

Dirá Pérez-Reverte, como veremos, que la guerra, una vez dada, también puede ser un espacio del que se puede extraer alguna lección sobre el ser humano tanto en facetas positivas como negativas; de la misma manera, el discurso sobre la misma también aporta un espacio de reflexión sobre su (in)capacidad para aprehenderla, para comunicar el horror, de manera que la ficción se nos

convierte en metaficción y/o lo discursivo en metadiscursivo.

3. 1. TERRITORIO COMANCHE.

Y vime en posesión de una verdad terrible, que hasta ese instante sólo había sabido intuir en la mirada glauca del capitán Alatraste: quien mata de lejos lo ignora todo sobre el acto de matar. Quien mata de lejos ninguna lección extrae de la vida ni de la muerte: ni arriesga, ni se mancha las manos de sangre, ni escucha la respiración del adversario, ni lee el espanto, el valor o la indiferencia en sus ojos. Quien mata de lejos no prueba su brazo ni su corazón ni su conciencia, ni crea fantasmas que luego acudirán de noche, puntuales a la cita, durante el resto de su vida. Quien mata de lejos es un bellaco que encomienda a otros la tarea sucia y terrible que le es propia. Quien mata de lejos es peor que los otros hombres, porque ignora la cólera, y el odio, y la venganza, y la pasión terrible de la carne y de la sangre en contacto con el acero; pero también ignora la piedad y el remordimiento. Por eso, quien mata de lejos no sabe lo que pierde (Pérez-Reverte, 1998: 160, 161).

Si cambiásemos “matar” por “narrar” en estas palabras de Ínigo en *El sol de Breda*, obtendríamos la clave de buena parte de la producción revertiana sobre lo bélico: contrastar, como ya hiciera en *El húsar*, el relato consensuado, oficial (el que construyen los montadores de vídeo en Torrespaña) y el relato personal, el que se construye a partir del testimonio y la memoria. Ese “narrar de cerca” es *Territorio comanche*. Nos encontramos ante una amalgama entre lo biográfico y la novela de aventuras: dos reporteros de guerra, Márquez, cámara, y Barlés, redactor, cubren la guerra en Yugoslavia para TVE. Acompañados por la traductora Jadranka, se hallan en las inmediaciones de Bijelo Polje, cerca del puente, esperando a que éste sea volado por las tropas croatas ya que Márquez desea grabar ese momento pese a todos los riesgos que ello conlleve. Durante esa espera, el narrador va hilando diferentes recuerdos que fluyen por la mente de Barlés hasta que finalmente consiguen filmar la voladura del puente. Se trata, por tanto, de una trama sencilla: los protagonistas esperando un suceso concreto en un más o menos breve espacio de tiempo. De hecho, la búsqueda de la secuencia tipo acorde al estudio de Bremond (1966) daría como resultado un único proceso de mejoramiento: de la carencia de la imagen de la voladura del puente a su obtención. Como única posible complejidad estructural de la historia, podríamos considerar la posibilidad de leer la destrucción, durante la espera, de una granja cercana al lugar donde se encuentran los periodistas como una especie de sacrificio metafórico para la realización del cometido, aunque en verdad dicha interpretación no se sostendría pues no hay una relación causa-efecto entre una acción y otra. Esta opción adoptada pone de relieve los diálogos (en los pasajes de la acción central) y la rememoración de los recuerdos sobre la propia acción, lo que supone un primer y fundamental paso, como veremos, en la estrategia discursiva de narrar (desde) una memoria.

Como bien señala Ramón Acín (Universidad de Zaragoza) en su ensayo “Cómo entrar en escena

y otros problemas de fondo. (Para una lectura de *Territorio Comanche*): “No debemos olvidar que ellos [los reporteros de guerra] son los ojos de la información, pero tampoco que son, asimismo, la memoria. (...) Ésa es la explicación por la que *Territorio Comanche* descansa o se escapa tanto hacia el recuerdo y el pensamiento consiguiente” (Acín, 2000: 21). El entrecorchetado es mío. Como decía Bermúdez, la ficción hila los recuerdos mediante la trama de la espera que nos actualiza el narrador. Narrar o querer mostrar implica, además, prestar nuestro ser al código y al fenómeno para poder enunciar (o cosificar), participar de la fiesta, que diría Gadamer, mediante el trabajo de la memoria y la imaginación.

Esa memoria se construye, siguiendo la terminología genettiana, como un tipo de relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso: así nos encontramos que el tiempo de la historia queda como suspendido para intercalar el relato de los recuerdos de Barlés, acciones todas ellas anteriores al momento en que se encuentran los protagonistas, de manera que imponen una morosidad sobre la historia; podemos apreciar un buen ejemplo de ello hacia el principio de la novela, en las inmediaciones del puente cuya voladura desea grabar el cámara, cuando Barlés ve aproximarse a Márquez tras un disparo de mortero cercano:

Márquez no se había movido durante la explosión, excepto el arco de panorámica con la cámara, que se perdió en el vacío. Ahora se levantó despacio y vino hasta el lugar donde seguía tumbado Barlés. Una vez, haciendo lo mismo que Márquez, a la caza de una explosión, a Miguel de la Fuente le cayó encima toda la metralla de un mortero serbio en Sarajevo. Metralla y gravilla, el asfalto de media calle. Lo salvaron el chaleco antibalas y el casco, y cuando se agachó para coger un trozo grande de metralla como recuerdo de lo cerca que la tuvo, el metal le quemó la mano. Durante la época dura, en Sarajevo, a eso lo llamaban ir de *shopping*. Se ponían el casco y los chalecos y se pegaban a una pared en la ciudad vieja, a oír las venir. Cuando alguna caía cerca, iban corriendo y grababan la humareda, las llamas, los escombros. Los voluntarios sacando a las víctimas. A Márquez no le gustaba que Barlés ayudase a los equipos de rescate porque se metía en cuadro y estropeaba el plano.

-Hazte enfermera, cabrón.

A Márquez las lágrimas no le dejaban enfocar bien, por eso no lloraba nunca cuando sacaban de los escombros niños con la cabeza aplastada, aunque después pasara horas sentado en un rincón, sin abrir la boca. Paco Custodio sí lloró una vez en la morgue de Sarajevo, uno de esos días con veinte o treinta muertos y medio centenar de heridos; de pronto dejó la cámara y se puso a llorar al cabo de mes y medio aguantando aquello sin pestañear. Después se fue a Madrid y vino otro cámara, que tras su primer niño descuartizado

por un mortero se emborrachó y dijo que pasaba de todo. Así que Miguel de la Fuente cogió la Betacam y a él le cayó encima la grava y la metralla cuando hacía *shopping* en Dobrinja, que era un barrio de Sarajevo donde te disparaban a la ida, a la vuelta y durante, y donde los muros del edificio en mejor estado medían metro y medio de alto. Miguel era un tipo duro, y también Custodio lo era, como lo habían sido Josemi Díaz Gil en Kuwait, Salvador y Bucarest, o Del Viso en Beirut, Kabul, Jorramchar o Managua. Todos eran tipos duros, pero Márquez era el más duro de todos. **Barlés pensaba en eso mientras lo veía acercarse cojeando** (Pérez-Reverte, 1994: 19, 20, 21).

La negrita es mía. Podemos ver cómo en el corto espacio que recorre Márquez, pese a que cojee, entre las dos referencias resaltadas sobre la acción de los personajes se da lugar a una larga y detallada retahíla de recuerdos que ocupan la mente de Barlés mientras ve aproximarse a su compañero. La concisión de todo, lo extenso y pormenorizado y más teniendo en cuenta la situación (acaban de verse sorprendidos por un disparo de mortero) evidencia la artificialidad discursiva ya que el lapso de tiempo de la historia, es decir, de la acción, difícilmente podría albergar semejante nivel de elaboración memorística; no se trata de señalar una falla en la verosimilitud, sino de evidenciar que la hilación memorística, tal como decía Bermúdez, es una técnica discursiva adquirida y naturalizada. Otro ejemplo podemos encontrarlo hacia el final, cuando Barlés y Márquez dejan atrás a la intérprete que los suele acompañar, Jadranka, para encaminarse hacia el puente, fragmento en el que podemos apreciar lo que da de sí “un instante”:

Le dijo a Jadranka que volviera al Nissan y desanduvo camino hacia el puente siguiendo a Márquez. Sexsymbol continuaba en su sitio y la humareda suspendida sobre Bijelo Polje era más espesa. Ya no se oían disparos en el pueblo. Al observar el paisaje echó en falta algo, como en el juego de los siete errores, aunque en principio no pudo precisar de qué se trataba. Se detuvo un instante hasta que por fin comprendió. Faltaba algo que antes estuvo allí: el campanario de la iglesia había desaparecido.

Resultaba curiosa, se dijo, la afición de los contendientes de todas las razas y colores por liquidar los símbolos religiosos del adversario. Recordó la mezquita del Morabitum en Beirut, con su minarete tan lleno de agujeros que parecía un queso de Gruyère. O las iglesias ortodoxas o católicas y las mezquitas dinamitadas por todas partes en la ex Yugoslavia. En otro tiempo, al menos, los turcos encalaban las paredes de Santa Sofía o los cristianos edificaban catedrales sobre los recintos religiosos andaluces, como si la arquitectura religiosa fuera, en cierto modo, compatible con el degüello (Pérez-Reverte, 1994: 122, 123).

El pasaje se alarga con más recuerdos dando a entender, sin especificar, que es todo en lo que va pensando Barlés mientras camina siguiendo a Márquez, pero no se especifica cuándo retoma el paso tras haberse detenido o cuánto dura ese instante. De hecho, el relato de la acción se retoma explicando que dan los últimos pasos llegando ya a las inmediaciones del puente y lo que allí ven, de manera que la extensa morosidad del recuerdo se intenta disimular en el desarrollo impreciso de una acción.

De las múltiples posibilidades, la opción de intercalar los recuerdos del reportero, es decir, el recurrente uso de anacronías analépticas o analepsis -toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos (Genette, 1972)-, en concreto analepsis externas pues su amplitud total se mantiene en el exterior del relato primero (Genette, 1972); como decíamos, el recurrente uso de dicho recurso es la forma clásica de simular la memoria, en este caso, la memoria de la guerra. De hecho se podría decir que ésta es la gran protagonista de la novela más que la propia acción de la breve y simbólica historia. Tanto es así que, siguiendo las tesis de Ricardo Piglia sobre el cuento (Piglia, 2000), se puede afirmar que en *Territorio comanche* conviven prácticamente dos relatos.

Dice Piglia que todo cuento narra a la vez dos historias: el cuento clásico narra en primer plano la historia uno y construye en secreto la historia dos. El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia dos en los intersticios de la historia uno (Piglia, 2000). La aparición del sentido se produce en la convergencia de ambas historias en el final. Aplicado a nuestra novela, la historia uno es básicamente la espera de los protagonistas en los alrededores del puente hasta la voladura, y la historia dos es la narración biográfica de los recuerdos de Barlés que produce, como veremos, una apertura del sentido sobre el final de la historia uno. Y entre la uno y la dos se va solapando una tercera: las filmaciones de Márquez, una suerte de relato metadigético; y “suerte de” ya que no constituyen propiamente un acto de enunciación de una historia diferente a la principal en cuanto a coordenadas espacio-temporales ni estaría estructurado de forma clásica (principio-medio-final), sino que Márquez procede por diferentes capturas o tomas ya sea en la historia uno o en la dos; en ese gesto repite el de la hilación ficticia de lo fragmentario. En sus tomas podemos leer un anticipo de lo que será el mural de Faulques en *El pintor de batallas* (2006); el quehacer de Márquez es una primera aproximación a la imagen de lo bélico en forma visual aunque sea desde la escritura. Hay un momento en el que Barlés dice que había decidido dejar las imágenes a otros, se entiende a alguien que pudiera soportar fijar su mirada en el horror; la fijación que éste presenta por la actitud de Márquez nos habla del reconocimiento al/del tipo de persona que hay que ser para soportarlo: “Te gusta esto, cabrón” (Pérez-Reverte, 1994: 69).

Ese relato uno nos cuenta la emergencia, la progresiva transformación de un lugar en “territorio

comanche”; transformación que empieza con el soldado muerto, los disparos de mortero, las casas ardiendo, la destrucción de la granja, y que culmina con la explosión del puente, todo así, en un día; pero es el relato dos el que injertándose nos proporciona un ritmo más lento, expande el relato uno y nos habla de su relación con él. Dice Acín respecto de esta novela: “Y, por tanto, reportaje y periodismo sí, pero también alegato, documento, crítica... y cómo no, *literatura en tanto en cuanto a que es relato y en tanto en cuanto que es reflejo que echa mano de esquemas ficcionales*” (Acín, 2000: 27). La cursiva es mía; palabras no sin razón que intentan dar cuenta del género ecléctico de la obra. De hecho, de cumplimentar con el académico requerimiento de la clasificación, se podría decir que la obra se podría adscribir a la etiqueta de *periodismo literario* tal como lo describe Antonio Cuartero en su artículo “El arte del relato sin ficción: la explosión del Periodismo literario en el ámbito latinoamericano y español en la sociedad de la información” (Scholar Commons, Univeristy of South Florida, 2014, *Revista Surco Sur*, Vol. 4: Iss.7, 14-21), donde señala, a partir de una primera definición de Leila Guerreiro, que “podemos entender por Periodismo Literario aquellos textos que, sin abandonar su propuesta de informar y contar una historia verídica, lo hacen utilizando herramientas literarias (...) de forma que construyen una estructura narrativa tan atractiva como la de cualquier texto de ficción, pero siempre sin abandonar sus principios veraces” (Cuartero, 2014: 14). Se trataría de un género emparentado con el fenómeno, que se dio en la prensa británica y norteamericana, del *New Journalism* descrito por Tom Wolfe en su obra *The New Journalism* (1973). Dicho género poseería una serie de características enunciadas por Albert Chillón y Sebastián Bernal recogidas en el mencionado artículo: hibridación de los géneros tradicionales, el no seguimiento de la estructura informativa tradicional y la huida del lenguaje estereotipado. A éstas, el propio Cuartero suma las siguientes: subjetividad del periodista, drama como eje temático y el mostrar el “otro lado” u “otra cara” de la información (Cuartero, 2014). Tan sólo con una primera lectura es posible apreciar la presencia de todas ellas en la obra que nos ocupa: como se ha comentado, la obra resulta de la hibridación o mezcla de lo biográfico, lo cronístico y lo novelístico; mezcolanza en la que se nos proporciona la información sobre la experiencia de los reporteros de guerra a partir del resorte subjetivo de la evocación y recuerdo del protagonista, reflejo (entre otros) del autor. Respecto del estilo, a poco que recordemos la presencia de palabrotas y expresiones malsonantes como reflejo de lo vivido se puede constatar la no utilización del lenguaje estereotipado. Respecto de la subjetividad del periodista tendría que ver con esa focalización interna en Barlés y la identificación entre el narrador y el mundo de los periodistas, mundo y su experiencia que precisamente es la otra cara de la noticia, lo que no pasa por el discurso oficial. “Podemos decir que el Periodismo Literario es periodismo y literatura, que coge aquello más necesario de ambas para construir un híbrido que se presenta ante el lector como hecho verídico, contrastable y actual.

Es periodismo y es a la vez literatura. (...) En consecuencia, el Periodismo Literario se alza con la capacidad de mostrar esa cara de la realidad que a los medios convencionales de la actual Sociedad de la Información les es imposible mostrar, ahondando, profundizando y llenando de matices una realidad tremendamente compleja” (Cuartero, 2014: 20).

Sin embargo, la audacia revertiana va más allá posicionándose en una concepción de lo literario que desborda lo meramente ficcional en cuanto mera invención y aplicación de estructuras ficticias; se trata de una concepción de la literatura en que ésta toma la posición del discurso filosófico para decir lo que “es” imbricándose también en lo histórico sin dejar de ser ficción, llegando a una especie de *panescritura* (Asensi, 1996) donde testimonio, experiencia y ficción quedan en amalgama de una verdad creada en cuanto percepción personal o fenomenológica ofrecida a ser compartida. En este sentido, la operación no es que sea absolutamente original de Pérez-Reverte, sino que reproduce, en cierta forma, el gesto de Nietzsche explicado por Manuel Asensi:

En verdad, Nietzsche tuvo la audacia de dejar entrar en la casa de la filosofía a lo más alejado de ésta, o al menos a lo que ésta quería tener más alejado (la poesía), convirtiendo en un principio fundamental del discurso filosófico o literario la aceptación de la venida del otro lejano y ajeno. (...) Es decir, Nietzsche, más aún que Kierkegaard, tuvo que dar entrada a Lewis Carroll dentro de la filosofía, no para que ésta se convirtiera, desde el punto de vista del género, en “literatura”, sino para que la filosofía, ella misma, se transformara en “creación”. Esto representa un hito dentro de la historia de la filosofía y la literatura, porque lleva a cabo la conquista de una nueva superficie de expresión y prepara gran parte de lo que sucederá en el siglo XX (Asensi, 1996: 149).

Todo lo anterior se sustancia en esa labor clave, obviamente, de la figura del narrador. Según Genette (1972) al preguntarnos fundamentalmente por la voz narrativa debemos tener en cuenta el nivel narrativo al que corresponde y su relación con la historia narrada, es decir: en su propio acto narrativo el narrador establece un nivel etiquetado por Genette como extradiegético. Si dentro de ese relato primero un personaje toma la palabra para contar una historia descendemos a un segundo nivel narrativo dentro del primero, por tanto, intradiegético; tiene que ver pues con la propiedad enunciativa, por así decirlo.

En cuanto a la relación entre el narrador y la historia contada, si está ausente de aquella lo denominaremos heterodiegético, y, si se encuentra presente, homodiegético. Si combinamos ambos aspectos obtenemos cuatro tipos fundamentales de narrador:

1. Extradiegético-heterodiegético; es decir el narrador clásico por excelencia que enuncia el

relato de una historia de la que no forma parte.

2. Extradiegético-homodiegético; aquel que cuenta una historia de la que forma parte como pueda ser una autobiografía.

3. Intradiegético-heterodiegético: cuando un personaje cuenta una historia de la que no participa. Y...

4. Intradiegético-homodiegético, cuando un personaje cuenta una historia de la que participa.

Así pues, nos encontramos con un narrador extradiegético-heterodiegético en una posición ulterior (clásica) respecto del devenir de los hechos narrados y que en principio no ejerce ninguna otra función más allá de la propiamente narrativa (Genette, 1972). Todo esto por lo que hace respecto a la voz, es decir, quién narra; lo cual es fácilmente comprobable: “El zumbido de un avión sobrevolaba el valle. Barlés sabía que era un reconocimiento de Naciones Unidas, pero echó un vistazo instintivo a los árboles cercanos, en busca de posibles lugares donde protegerse” (Pérez-Reverte, 1994: 99). En este fragmento, ese pretérito imperfecto, “sobrevolaba”, confirma lo señalado.

El segundo aspecto fundamental para concretar esa instancia narrativa es el modo en que lo hace, el cual se establece a partir de dos aspectos: la distancia y la perspectiva. La primera tiene que ver con dirimir si abunda más el relato de acontecimientos o el de palabras mientras que la perspectiva se refiere al punto de vista adoptado por el narrador, es decir, quién ve. Para nuestro estudio es necesario centrarse más en la perspectiva que en la distancia, la cual se tratará de manera auxiliar respecto de la primera. Según Genette, para determinar la perspectiva debemos reconocer antes tres tipos de focalización:

1. Focalización cero o relato no focalizado, el propio del narrador omnisciente clásico que lo sabe todo acerca de sus personajes.

2. Focalización interna, en la que se adopta el punto de vista de uno de los personajes; el narrador sabe sólo lo mismo que éste. Ésta a su vez se subdivide en a) fija, si se trata de un único personaje a lo largo del relato, b) variable, si se intercambia entre dos personajes, y c) múltiple, entre dos o más personajes.

3. Focalización externa, en la que el narrador da cuenta sólo de la actitud y las acciones del personaje sin acceder a sus pensamientos y/o sentimientos, viéndolo desde fuera.

En el caso de *Territorio comanche* nos encontramos en su mayor parte ante una focalización interna fija en Barlés, conjugado con ciertos momentos puntuales de omnisciencia o paralepsis -en cuanto que presenta un conocimiento mayor del que debería por la limitación de dicha focalización; si presentase menos conocimiento del que debería, se trataría de una paralipsis- (Genette, 1972). Todo lo narrado es contado por el tamiz de los recuerdos, conocimientos y punto de vista de este

personaje mediante el uso predominante del estilo indirecto libre, salvo cuando narra los diálogos entre los personajes protagonistas o de éstos con otros secundarios, tal como se puede apreciar en el siguiente pasaje de la obra cuando el protagonista le recomienda a un granjero local que abandone todo ante el peligro inminente de destrucción:

-Es todo que tengo.

Barlés asintió despacio, antes de echarle un último vistazo a los chiquillos y caminar de nuevo, en dirección al Nissan. A veces, pensó mientras se alejaba con la mirada del hombre y los críos fija en su espalda, resulta una suerte no tener familia, ni nadie de quien preocuparse en el mundo. De esa forma uno puede salvarse, matar, morir o reventar en paz (Pérez-Reverte, 1994: 95).

En este fragmento, además de una de esas puntuales paralepsis (Barlés, justo en ese momento, no podía saber que le estaban mirando fijamente mientras se alejaba sin echar la mirada atrás puesto que el narrador nos dice que había dado ya su último vistazo), vemos ese paso del estilo directo del comentario del granjero al indirecto libre ya focalizando en Barlés con ese “pensó” seguido de los pensamientos del periodista dichos por el narrador.

El resultado que produce lo señalado es la máxima cercanía identificativa entre el narrador y Barlés aunque no se puede establecer la correspondencia directa entre ellos ya que, contándonos las opiniones y peripecias de Barlés, leyendo minuciosamente, podemos observar que el narrador no utiliza en ningún momento la primera persona verbal o pronominal que nos proporcionaría seguridad absoluta en esa correspondencia. Esta configuración es la que permite, en coherencia con lo señalado, darnos ese punto de vista externo admirativo, en cierta forma, de Barlés sobre Márquez ya que éste sí ha dado el último paso, como veremos, para poder mirar a la guerra. Por otro lado, que el narrador se sitúe fuera de la historia que cuenta al mismo tiempo que se sirve de la focalización interna fija genera una tensión dentro/fuera que repite la pregunta que, años más tarde (como veremos), nuestro autor se plantea como dilema ético y moral propio del quehacer del reportero de guerra, síntoma, en este caso, de la fusión entre periodista y escritor: “¿grabo o ayudo?”, que en este contexto se traduciría en que el narrador o bien es completamente objetivo y distante (“grabo”) y por tanto sobraría toda la parte de la subjetividad de Barlés, de manera que sólo podríamos conocer a los reporteros por sus actos; o bien, pese a la distancia inicial de la instancia narrativa, nos sumergimos, como de hecho ocurre, en la perspectiva de Barlés (“ayudo”, es decir, “participo”) a riesgo de perder el efecto de veracidad que tiene la neutralidad. El resultado es el de la presentación de una verdad precaria, por ser personal, y, en consecuencia, como veremos, la

presentación de una posición ética construida ya desde las urdumbres y claves narrativas, lo que es apreciable desde el mismo comienzo de la novela:

Arrodillado en la cuneta, Márquez tomó foco en la nariz del cadáver antes de abrir a plano general. Tenía el ojo derecho pegado al visor de la Betacam, y el izquierdo entornado, entre las espirales de humo del cigarrillo que conservaba a un lado de la boca. Siempre que podía, Márquez tomaba foco en cosas quietas antes de hacer un plano, y aquel muerto estaba perfectamente quieto. En realidad no hay nada tan quieto como los muertos. Cuando tenía que hacerle un plano a uno, Márquez siempre accionaba el zoom para enfocar a partir de la nariz. Era una costumbre como otra cualquiera, igual que las maquilladoras de estudio empiezan siempre por la misma ceja. En Torrespaña eran famosas las tomas de foco de Márquez; los montadores de vídeo, que suelen ser callados y cínicos como las putas viejas, se las mostraban unos a otros al editar en las cabinas. No te pierdas ésta, etcétera. Junto a ellos, los redactores becarios palidecían en silencio. No siempre los muertos tienen nariz (Pérez-Reverte, 1994: 13).

Si nos fijamos en este primer párrafo de la obra, hasta el primer punto y seguido, nos encontramos ante una descripción neutra y objetiva de la actividad de Márquez visto por Barlés y, acto seguido, aparece el juicio de valor que corresponde a Barlés (“no hay nada tan quieto como los muertos”) al que le sigue la vuelta a la descripción neutral (“Márquez siempre accionaba el zoom...”) y una vez más vuelve a la comparación subjetiva (“igual que las maquilladoras de estudio...”). Finalmente, como decíamos, en ese mismo párrafo, se produce la ruptura de la focalización interna mediante una paralepsis: “En Torrespaña eran famosas...”, es decir, Barlés conoce tanto las reacciones de los montadores de vídeo como la de los becarios (así como la propia presencia de éstos), lo cual, a no ser que se refiera a una experiencia previa (lo cual no se especifica), excede los límites de la focalización. Otro ejemplo de paralepsis, en este caso justificada, lo encontramos a comienzos de la novela cuando el narrador está explicando que uno de los problemas para grabar las entradillas eran los disparos pese a que algunos creían que éstos formaban parte del espectáculo, por así decirlo. La justificación se infiere al deducir que Márquez le contó el suceso a Barlés en algún momento no relatado anterior a los sucesos de la obra:

Una vez, Miguel González, de *El País*, afirmó delante de Márquez que sabía de buena tinta que Barlés pagaba para que los soldados disparasen durante sus entradillas. Como si en la guerra hubiese que pagar para que la gente pegue tiros. Puesto que era de los que sólo van a la guerra de visita, Miguel González ignoraba que Márquez solía trabajar con Barlés; así

que lo más suave que se oyó llamar en esa ocasión fue algo del estilo perfecto capullo. También pagamos a los heridos para que se dejen herir, y a los muertos para que se dejen matar, le dijo Márquez. Con la American Express. Así que vete a mamarla. A Parla (Pérez-Reverte, 1994: 24, 25).

Por todo esto, podemos adelantar que ese orden, neutralidad en primer lugar y subjetividad en segundo, se corresponde, como reconoce el propio autor (véase Epílogo), precisamente con la manera de actuar en el ejercicio de su labor periodística: primero grababan y luego ayudaban.

En el apartado de metodología (Tekton) vimos las observaciones que Oleza y Renard realizan al trabajo de Booth; a su vez, proponen también una teoría generativa, de clasemas, para definir con mayor exactitud la modalidad narrativa, por lo que cada narrador se define a partir de tres gramáticas: la del Punto de Vista que es la que más desarrollan ya que es la que tiene más directamente que ver con la figura del narrador; la de la Temporalidad y la de la Espacialidad. En cuanto a la primera, se trata de establecer una serie de categorías semánticas organizadas en oposiciones binarias que definen la actitud narratorial de base (Oleza y Renard, 1983):

1. Sabiduría vs ignorancia.
2. Privilegio vs igualdad (tratamiento privilegiado o no del punto de vista de un personaje).
3. Intervención vs neutralidad (subjetividad u objetividad del narrador).
4. Participación vs contemplación.
5. Reflexividad vs transitividad.
6. Identificación vs diferenciación (del narrador respecto al mundo de los personajes).

Dichas categorías pueden establecerse también con rangos como total o parcial si así se requiere. El narrador de *Territorio comanche* se caracterizaría por ser:

1. Sabiduría parcial; ya que adopta prioritariamente el punto de vista de Barlés aunque realice comentarios puntuales de aspectos cuyo conocimiento, en principio, puede exceder dicha perspectiva como, por ejemplo, la actitud de los montadores de vídeo de Torrespaña y de los becarios al ver las imágenes grabadas por Márquez al principio de la novela.

2. Privilegiado; como acabamos de señalar, Barlés es la perspectiva privilegiada en toda la novela: lo que ve, lo que recuerda y lo que reflexiona. Esa misma tensión de la que hablábamos entre el narrador fuera de la historia y la focalización interna tiene su reflejo en otra tensión temporal subyacente entre pasado y presente debido a las continuas analepsis (recuerdos de Barlés) producidas por la perspectiva privilegiada que se resuelve en la sugerencia de una suerte de continuidad, la de que todas las guerras son la misma guerra, una idea que ya será directamente expuesta en *El pintor de batallas*. Ese “Siempre que podía” del primer párrafo de la novela ya

citado conjuga eternidad y puntualidad; del muerto concreto que Márquez está grabando al presente atemporal de todos los muertos en guerras: “En realidad no hay nada tan quieto como los muertos” (Pérez-Reverte, 1994: 13); o páginas más adelante: “De todas formas, blancos, negros o amarillos, del bando que fueran, todos los cadáveres que podía recordar eran siempre el mismo en la misma guerra, en su memoria y fuera de ella” (Pérez-Reverte, 1994: 49).

3. Intervención. Hay grados en ello; en muchas ocasiones, el narrador describe las acciones con absoluta neutralidad; en otras, dentro de dicha descripción se incrustan pequeños usos valorativos que sirven de transición a pasajes en que se produce una descripción subjetiva sirviéndose de la cercanía subjetiva y coincidente de Barlés que además se ve asumida en el propio discurso del narrador mediante ese uso del estilo indirecto libre comentado. Dicho tipo de intervención y su gradación es coherente con la tensión anteriormente comentada entre el *narrador externo a la historia* y la *focalización interna*; hemos podido apreciar todo ello ya en el primer párrafo citado o también en el siguiente fragmento donde Barlés describe el mencionado cadáver mientras Márquez graba:

Era un HVO, un jáveo croata joven, rubio, grande, con los ojos ni abiertos ni cerrados y la cara y el uniforme mimetizado cubiertos de polvillo claro. Barlés hizo una mueca. Las bombas siempre levantan polvo y luego te lo dejan por encima cuando estás muerto, porque ya no se preocupa nadie en sacudírtelo. Las bombas levantan polvo y gravilla y metralla, y luego te matan y te quedas como aquel soldado croata, más solo que la una, en la cuneta de la carretera, junto al puente de Bijelo Polje. Por que los muertos además de quietos están solos, y no hay nada tan solo como un muerto. Eso es lo que pensaba Barlés mientras Márquez terminaba de hacer su plano (Pérez-Reverte, 1994: 14).

El “Barlés hizo una mueca” sirve de puerta de entrada para pasar de la descripción narrativa externa, objetiva, a la perspectiva de Barlés asumida por el narrador; de la misma manera que ese “Eso es lo que pensaba Barlés” sirve de puerta de salida para volver a la narración objetiva.

4. Contemplación. El narrador no es, pese a todo, un personaje de la novela; aunque, por todo lo dicho en la categoría de Intervención, durante la lectura, pueda llegar a parecer que Barlés es quien nos está contado el relato, esta identificación no es posible ya que la opción que resultaría natural en ese caso, es decir, el uso del “yo” (“Márquez no soportaba que *yo* entrase en cuadro...”, por ejemplo), no se produce en ningún momento; sirva el siguiente fragmento de ilustración:

Barlés *observó* de nuevo el otro lado del río, los árboles que ocultaban Bijelo Polje, y *se*

preguntó qué tipo de blanco ofrecía en ese momento y para quién. En cuanto asomase tras la curva el primer tanque o los primeros soldados de la Armija, los zapadores del bosque bajarían la palanca detonadora antes de salir corriendo. La idea, *supuso*, era mantener el puente hasta el último momento, por si alguno de los desgraciados que resistían en el pueblo alcanzaban el río. Aún se les oía disparar los últimos cartuchos entre los tejados en llamas. Por un momento los *imaginó* rompiendo tabiques para huir de una casa a otra, arrastrando heridos que dejaban rastros de sangre sobre el yeso desmenuzado y los escombros del suelo. Enloquecidos por el miedo y la desesperación. (...) Barlés *soltó* una risita atravesada y lúgubre, para sus adentros. Quien hubiera bautizado aquello como limpieza étnica, no tenía la menor idea. La limpieza étnica podía considerarse cualquier cosa menos limpia (Pérez-Reverte, 1994: 17, 18).

La cursiva es mía. Con los verbos en tercera persona de singular resaltados podemos apreciar claramente esa distancia de la que hablábamos confirmando que Barlés, pese a todo, no cuenta su propia historia aunque el narrador asuma su perspectiva (como puede apreciarse en la última frase del fragmento citado).

5. Transitividad; el relato no se cuestiona a sí mismo, lo que implica, de entrada, que no se produce ninguna ruptura o incoherencia de la voz narrativa y su estrategia; es más, el narrador afianza la transitividad mediante el uso periódico de expresiones que sugieren siempre una continuidad, como vimos, que servirían para afianzar el referente, en este caso, la reproducción de una memoria y con ello la verosimilitud de los personajes principales, la alusión a sus psiques, a sus hábitos, en la experiencia de la guerra. Dichas expresiones devienen por tanto y en cierta forma *asideros* de lo real: “*Siempre que podía*, Márquez tomaba foco (...) Márquez *siempre accionaba* el zoom” (Pérez-Reverte, 1994: 13); “*Después de veinte años* de cubrir guerras, Barlés *seguía sorprendiéndose*” (Pérez-Reverte, 1994: 54); “Miró Barlés su reloj, impaciente. Odiaba los relojes. *Llevaba veintiún años* de su vida pendiente de ellos” (Pérez-Reverte, 1994: 57); “Barlés *solía responderle* que no tenía ni puta idea” (Pérez-Reverte, 1994: 62). La cursiva es mía.

6. Identificación, del narrador respecto del mundo de los personajes. Todo el relato está armado para que, aún manteniendo una última distancia insalvable, el mundo de los personajes se muestre cercano a la voz narrativa; como si la intención (y sin el “como si” también) fuera presentarnos de manera viva su mundo pero a la vez manteniendo una cierta distancia que salvaguarda lo fehaciente de lo narrado:

Barlés pertenecía a una generación casi extinguida, la que empezó a oír tiros a principios de los años setenta. Eran otros tiempos, sin tanta prisa, cuando uno tecleaba en viejos télex,

rodaba en cine, arrastraba la abollada Underwood, podía perderse meses en África, y a la vuelta sus reportajes se publicaban en primera página. (...) Para Barlés, como para cualquier reportero veterano, cada guerra estaba ligada al nombre de un hotel (Pérez-Reverte, 1994: 59).

En el pasaje anterior podemos apreciar una de las formas en que produce dicha identificación: utiliza a Barlés para realizar una metonimia (asumimos que la sinécdoque es un tipo concreto de metonimia) de la parte por el todo de manera que Barlés es y se convierte en ese colectivo de periodistas veteranos; dicha identificación se apuntala precisamente por los conocimientos especializados que aporta el narrador, de manera que sugiere la posibilidad de formar parte de ese colectivo: máquina de escribir *télex*, máquina de escribir *Underwood*... El proceso contrario es otra estrategia que también se da, es decir, pasar de la generalización a la concreción:

Los hoteles elegidos como cuartel general por los reporteros contienen un mundo singular y pintoresco: equipos de televisión entrando y saliendo, cables que cruzan el vestíbulo y las escaleras, baterías cargándose en cualquier enchufe, parábolas de teléfonos y equipos de transmisiones por todas partes, el bar sometido a expolio sistemático, apagones, velas en las habitaciones, camareros, soldados, proxenetas, furcias, traficantes, taxistas, espías, confidentes, policías, intérpretes, dólares, mercado negro, fotógrafos sentados en el vestíbulo, tipos con la Sony pegada a la oreja escuchando France Inter o la BBC, cámaras por el suelo, equipos de edición, ordenadores portátiles, máquinas de escribir, chalecos antibalas apilados con cascos y sacos de dormir... A veces, como en Chipre, Kuwait o Sarajevo, también hay agua chorreando por las escaleras, cristales rotos a tiros y habitaciones deshechas a bombazos, colchonetas en los pasillos y el ruido de los generadores de gasolina para conseguir energía eléctrica. *Barlés recordaba* hoteles con Aglae Masini arrastrándose junto a Enrique Gaspar y Luis Pancorbo por el vestíbulo mientras paracaidistas turcos les disparaban desde la piscina (Pérez-Reverte, 1994: 60, 61).

La cursiva es mía. El recuerdo concreto de Barlés refuerza la descripción general del narrador y refuerza, en consecuencia, dicha identificación.

Llegados a este punto se podría decir que todos los resortes narratológicos vistos, toda la configuración narrativa estudiada en la novela contribuye a la construcción de lo que podríamos llamar, haciendo uso de lo dicho por otro personaje revertiano, Olvido Ferrara (en *El pintor de batallas*), *el discurso de las ruinas*. Las palabras de Olvido son las siguientes:

En otro tiempo (...) las ruinas eran indestructibles. ¿No crees? Se quedaban ahí siglos y siglos, aunque la gente usara las piedras para sus casas y los mármoles para sus palacios. Y luego venían Hubert Robert o Magnasco con su caballete, y las pintaban. Ahora no es así. Fíjate en esto. Nuestro mundo fabrica escombros en vez de ruinas, y en cuanto puede mete un bulldozer y lo hace desaparecer todo, dispuesto a olvidar. Las ruinas molestan, incomodan. Y claro. Sin libros de piedra para leer el futuro, de pronto nos vemos en la orilla, con un pie en la barca y sin moneda para Caronte en el bolsillo (Pérez-Reverte, 2006: 148).

Si nos fijamos, al escoger una acción simple de manera que ponga en primer plano las reiterativas analepsis externas, es decir, los recuerdos de Barlés y que por otro lado el narrador opte por la focalización interna fija en él nos arroja a un discurso que intenta asir una serie de presentes desaparecidos, recuerdos o “ruinas” de una vivencia, un discurso que nace de lo fragmentario. De hecho también la escritura, el lenguaje, en cierta forma, funciona como tal al evocar el significado. De esta manera el discurso se fusiona con las ruinas de la humanidad causadas por la guerra y que pretende presentar. El movimiento ético surge de la propia materialidad discursiva precisamente para, como veremos, no llegar ante Caronte sin moneda, es decir, sin la construcción de un sentido.

En cuanto a Booth, con las precauciones indicadas anteriormente, nos sirve para acabar de perfilar la actitud del narrador o autor implícito respecto de lo narrado. Tal como afirma en su obra: “en literatura es imposible la completa imparcialidad” (Booth, 1961: 74); a partir de ahí Booth distingue entre narrador no dramatizado o impersonal, y autor dramatizado que a su vez puede ser un mero observador o un agente narrador, esto es, consciente de sí mismo y de su labor. Cualquiera de las opciones señaladas, con sus efectos propios, puede devenir, a su vez, en dos opciones: a) ser un narrador fidedigno -cuando habla o actúa acorde las normas del relato (Booth, 1961)-, es decir, fiable en la calidad de la información que nos proporciona, y por tanto portavoz del autor implícito según el propio Booth; o b) ser un narrador informal o falible, cuando no realiza lo anterior, esto es, proporcionar una información que a la postre se advierte precaria o parcial. A nuestro juicio, esto último, dependiendo del grado y de cómo se construya la historia, tampoco debe implicar del todo una distancia respecto del autor implícito. Por lo que a *Territorio comanche* se refiere nos encontramos ante un narrador no dramatizado en sentido riguroso aunque no por ello imparcial (en lógica con la afirmación de Booth que hemos comentado al principio), y fidedigno, lo cual resulta coherente con todo lo señalado anteriormente, ya que el narrador se acerca todo lo posible al protagonista sin llegar a ser él. Años más tarde, como se verá, el propio Pérez-Reverte dirá de esta obra que se trata de un relato autobiográfico en el que lo único que cambia es su nombre por el de Barlés, pero este gesto, que explica la focalización interna fija, tiene como consecuencia un efecto

ético que se potencia con esa fiabilidad señalada.

Por todo lo comentado sobre el narrador, pese a la cita previa de O'Brien que escoge Pérez-Reverte para su novela, le es aplicable la observación de que la elección sobre el grado de privilegio es en el fondo una elección sobre el ángulo de visión moral (Booth, 1961). De lo que reniega Pérez-Reverte es, como veremos, del maniqueísmo. Al adoptar el punto de vista de Barlés, nos proporciona un efecto de autenticidad y honestidad que intenta dejarnos ver el territorio comanche y cuanto gira en torno a él, sin más.

Ese es uno de los principales ejes de lectura que además posee, en la novela, un gesto ostensivo del código escrito al audiovisual que se expande en la versión cinematográfica homónima. El texto pone en juego los códigos para intentar aprehender el punto ciego o excesivo a la representación de la violencia bélica. La metáfora de ese exceso ciego de lo siniestro que emerge es el propio territorio comanche.

Antes de entrar al análisis de la obra debemos indagar también los textos previos: recordemos que la intertextualidad no sólo funciona de dentro a afuera sino que también a la inversa, por lo que debemos indagar aquellos textos que soportan o proyectan la experiencia del autor previamente a la obra y colaboran en esa transformación del ET", que es la experiencia, en ET, es decir, la novela que nos ocupa. *Territorio comanche* se publicó en 1994; resulta necesario indagar como mínimo, tal como señala Acín en su mencionada obra, los artículos que Pérez-Reverte publica en el año anterior y en el propio de la publicación. De esta forma encontramos un grupo de cinco artículos, dos publicados en 1993 y tres en 1994, a través de los cuales se recoge buena parte de la visión revertiana que encontraremos en la novela, de hecho cualquiera puede apreciar la presencia de fragmentos completos de los mismos integrados en ella. Se trata de: "Carniceros de manos limpias" (1993), "Las postales de Mostar" (1993), "Personajes de opereta" (o "Domingueros en la guerra", 1994), "Jasmina" (1994), y "Los Balcanes" (1994). Existen otros que también retoman el conflicto de los Balcanes (como "Regreso a Vukovar" -1998-, "El pequeño serbio" -1999-, "El malvado Carabel" -2000- o "El fantasma de los Balcanes" -2007-) pero estos son posteriores a la novela y por lo tanto, en cierta forma, dan continuidad a la misma.

En "Carniceros de manos limpias" (1993) Pérez-Reverte critica a aquellos que participan de la guerra, la propician, sin querer reconocer su responsabilidad, como por ejemplo los ingenieros que diseñan balas como si ignorasen el propósito de las mismas. Es más, según Walsh, el efecto de ese pasaje inscrito en la novela es que se trata de un episodio representativo que fluye desde el texto, desde la historia, al afuera del mismo, de manera que también está dirigido a nosotros, los lectores, por compartir nuestra cotidianidad con ellos a la vez que nos señala a nosotros mismos como posibles culpables (Walsh, 2007). Para Pérez-Reverte se trata de un ejemplo de cómo la crueldad va

asociada a la inteligencia y puede desarrollarse incluso en un contexto civilizado aunque sea en otro donde se muestre en plenitud. Similar caso es, como el mismo autor ha comentado en otros artículos y entrevistas, el de los especuladores y aquellos inversores que se desentienden de las consecuencias sociales de determinados movimientos económicos mientras obtengan réditos inmediatos: otra forma de crueldad.

“Las postales de Mostar” (1993) tiene que ver con varios de los ejes centrales que atraviesan toda la producción de nuestro autor. Para empezar, la memoria, en su consideración histórica, esa a la que debemos volver siempre para entender nuestro presente, su valor, y no repetir errores del pasado; esa memoria que se recoge en las postales del anciano, imágenes escriturizadas. Y también esa otra memoria personal que pertenece al cuerpo y que se resiste a la escritura: “ese olor que no encuentras en ninguna otra parte y que te acompaña durante días pegado a tu nariz y a tus ropas, incluso cuando te has duchado veinte veces y hace mucho tiempo que te has ido” (Pérez-Reverte, 1993). Lo que nos lleva también a ese exceso referencial que es delineado por el discurso pero no atrapado en él, de manera que lo construye y deconstruye a la misma vez: “podrías teclear durante horas, días y meses seguidos, sin parar, y nunca lograrías transmitir, a quien te leyera, el inmenso desconsuelo y la soledad” (Pérez-Reverte, 1993). Todo discurso sobre la guerra es en verdad metonímico y no metafórico.

Y por último la culpa por el “consuelo egoísta que proporciona el hecho de ser testigo y no protagonista, y llevar en el bolsillo un billete de avión que, tarde o temprano, te permitirá decir basta y largarte de allí” (Pérez-Reverte, 1993). Este es un aspecto que tratará profusamente tanto en esta novela como en *El pintor de batallas* donde los personajes comentarán que hay algo vergonzoso en la supervivencia cuando otros han caído, cuando se siente burlado el deseo moral de la ayuda y la solidaridad obligados por conservar la distancia necesaria para poder ser observador, y no participe, ya que has de ser los posibles ojos de una sociedad que permanece ajena o incluso se niega a reconocer.

En “Personajes de opereta” (1994) nuestro autor carga contra los “domingueros” de la guerra y su discurso sobre la misma; contra aquellos que, incluso llevados a zona de conflicto, no llegan a estar ahí mentalmente ya que arrastran consigo los códigos dominantes de representación del espacio civilizado. Llegan, apenas se forman una idea, y regresan para seguir alimentado esos mismos códigos; se podría decir que han llegado a pasar por la guerra (o más bien la zona de conflicto) pero la guerra no ha pasado por ellos: nada han arriesgado y nada han ganado. Podría llegar a parecer que con la crítica a estos “domingueros” y la defensa del narrar de cerca no queda espacio para el discurso de lejos lo cual no es así mientras sea honesto con su perspectiva y/o distancia.

En “Jasmina” (1994), además del drama real que recoge (la memoria una vez más), podemos encontrar un ejemplo de los mecanismos de lo siniestro que utilizará en su novela: la yuxtaposición, en primer plano, del cuerpo deseado y su cadáver. Yuxtaposición contradictoria que rompe la barrera que separa los planos, nos desconcierta, ya que los pone en relación y se contaminan: así apreciamos la fragilidad de la vida pese a la vehemencia exuberante del cuerpo, y en la muerte la dolorosa ausencia de aquella y los signos de la barbarie que no merecía. Verse expuesto directamente a ese tipo de inestabilidades agita la conciencia y ese dolor es el que hace clamar contra aquel otro discurso de palabras de gran empaque y nula acción.

“Los Balcanes” (1994). Sin duda el artículo que mejor sincretiza la visión del autor sobre lo que vivió: “Nunca intento explicarlo. Quizá porque soy, ante todo, un reportero, y resulta más fácil narrar hechos que analizarlos. Ya saben: aquí una bomba, aquí un muerto, aquí un hijo de la gran puta. Lo que pasa es que estoy cansado de que me lo pregunten y poner cara de ignorancia mientras encojo los hombros, como si eludiera la responsabilidad. (...) Respecto a los Balcanes, prefiero ser reportero y limitarme a contar lo que pasa. Mejor eso que analista lúcido y desengañado. O que ministro de exteriores comunitario, camuflando el cobarde fracaso de Europa con risitas idiotas y absurdos mensajes de esperanza” (Pérez-Reverte, 1994). Los fragmentos citados son el principio y final del artículo. Más adelante trataremos el análisis que realiza y lleva a la novela. Lo que vuelve a resaltar aquí es ese limitarse a contar lo que pasa, ahí, *in situ*, y esa especie de temor al análisis global, como si ello fuera a revelar el resto del iceberg, del monstruo, algo intelectualmente poco soportable: el a sangre fría que describiera Capote, los intereses geoestratégicos, la apertura de mercados de inversión.

Además de los propios artículos existe una imagen que atraviesa buena parte del corpus revertiano como un icono de su concepción antropológica; se trata del *Duelo a garrotazos* de Goya, símbolo de la infame condición humana del que hablaremos más adelante. Por otra parte, no quisiera dejar de lado, sin explorar, la continuidad de dichos motivos (además de otros que estudiaremos) en los artículos vistos en otros posteriores del mismo autor. Dicha revisión se consignará en el Anexo A: Grietas hacia el final del presente estudio.

Vistos los antecedentes, por así decirlo, es hora de que pasemos al comentario de la obra.

Al comienzo nos encontramos con la mencionada cita previa de Tim O’Brien de su obra *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon* (1990), una primera carga contra el relato oficial y el esqueleto moral maniqueo que lo sustenta: “Una auténtica historia de guerra nunca es moral. No instruye, ni alienta la virtud, ni sugiere modelos de comportamiento, ni impide que los hombres hagan las cosas que siempre hicieron. Si una historia de guerra parece moral, no la creáis.”

Hay aquí una identificación doble entre combatiente y reportero: para el reportero Pérez-Reverte

estas palabras del excombatiente en Vietnam, O'Brien, se ajustan perfectamente a su propia visión, y por otro lado, a nivel simbólico, como vimos con las palabras de Iñigo, combatiente y reportero viven de cerca la guerra, la testimonian al mismo nivel. Esta identificación se produce a partir de otra más primaria que sirve de bisagra en la comparación: el cazador. El combatiente "caza" a su enemigo de la misma manera que el reportero intenta "cazar" o captar la imagen o el relato que muestre lo bélico. Como veremos, la actitud de Márquez y su "acechar" el puente de Bijelo Polje tiene mucho de esto. A su vez, esta es una de las figuras que mejor hace referencia a uno de los tipos de relaciones más básicas entre el ser humano y la naturaleza (la otra sería el agricultor).

Obviamente hay grados, es la civilización y su moral la que los establece, pero tanto O'Brien como Pérez-Reverte quieren mostrar el último, el grado cero donde los hombres hacen lo que siempre hicieron; y con ello se evidencia también el propio carácter instituido de esos límites. Más allá de buenos y malos, de legitimidades o de adentros y fueras del derecho internacional, se trata de mostrar esa parcela de lo siniestro que va consignado en nosotros.

Hay un relato dentro de la citada obra de O'Brien que ejemplifica todo esto; se trata del momento culminante de la adaptación de Mary Anne a la guerra de Vietnam, de cómo, gradualmente, deja atrás su relación con su novio, Mark Fossie, y se va entregando a, como diría Barlés, la vorágine:

En la garganta, la muchacha llevaba un collar de lenguas humanas. Alargadas y estrechas, como trozos de cuero ennegrecido, las lenguas estaban ensartadas en un trozo de alambre de cobre, solapándose, con las puntas curvadas hacia arriba como atrapadas en una sílaba final horrorizada.

Por un momento, la muchacha pareció sonreírle a Mark Fossie.

- Hablar no tiene sentido –dijo-. Sé lo que piensas, pero no es... no es *malo*.

- ¿Malo? –murmuró Fossie.

- No lo es.

En las sombras hubo risas.

Uno de los boinas verdes se sentó y encendió un cigarro. Los otros siguieron tendidos en silencio.

- Estás en un lugar –dijo Mary Anne con voz suave- al que no perteneces.

Movió la mano en un gesto que abarcaba no sólo el barracón sino todo lo que lo rodeaba: la guerra entera, las montañas, los mezquinos villorrios, los senderos y los árboles, y los ríos y los profundos valles envueltos en niebla.

- Simplemente, no *sabes* –dijo Mary Anne-. Te escondes en esta pequeña fortaleza, detrás de alambradas y sacos terreros, y no sabes qué hay allá fuera, ni qué ocurre realmente,

ni qué se siente al vivirlo. A veces quisiera *comerme* este lugar. Vietnam. Quisiera tragarme el país entero: la tierra, la muerte... Sólo quisiera comérmelo y tenerlo dentro de mí. Eso es lo que siento. Es como... un apetito. A veces me asusto... muchas veces... pero no es *malo*. ¿Sabes? Me siento cerca de mí misma. Cuando estoy allá fuera de noche, me siento cerca de mi propio cuerpo, puedo sentir cómo se mueve la sangre, la piel, las uñas, todo, es como si estuviera llena de electricidad, y resplandeciera en la oscuridad. Me siento casi en llamas: me siento como si me consumiera hacia la nada... pero no importa; porque sé exactamente quién soy. No puedes sentirte así en ningún otro sitio (O'Brien, 1990: 81, 82).

“No es malo”; las categorías morales no funcionan o no le sirven ya cuanto más se ve envuelta en lo siniestro y sus efectos mediante lo sublime, que es a fin de cuentas lo que describe. Según se nos cuenta páginas más tarde, Mary Anne nunca más volverá de la selva y acabará por convertirse en una cazadora más, en una depredadora. El testimonio de ese viaje a lo no-narrable de la muchacha es lo que quiere transmitir en buena medida Pérez-Reverte, sólo que, en su caso, no se trata únicamente de una joven sino de todo lo civilizado.

En la primera página de *Territorio comanche* se describe la manera en que Márquez iniciaba sus tomas, en el caso de un cadáver, centrándose en un punto, la nariz (si había) y progresivamente va abriendo plano. En esta descripción podemos leer también la condensación de una poética o manera de narrar: la novela comienza enfocando la nariz de un cadáver y termina con la grabación de la voladura de un puente, ha ido abriendo plano desde la muerte de un hombre a la de una sociedad. Siendo así, desde el principio mismo la obra nos plantea la reflexión sobre el narrar, ya sea en imagen o en palabra, lo inenarrable. Ese primer plano representaría el querer dejar atrás la seguridad de lo sublime, los posibles planos alejados, hacia lo siniestro. Un intento que falla por el hecho de que no se puede captar todo ese exceso, sólo se puede narrar una tragedia singular cada vez de manera que la crueldad no deja de ser un efecto acumulativo.

Además, al menos en las obras que aquí se tratan, en consonancia con lo analizado, al autor no le interesa tanto describir imágenes del furor de la batalla al estilo de películas como *Braveheart* (Mel Gibson, 1997), como de la aparición de la crueldad humana en el límite de lo racional-civilizado y dentro del mismo. Un intento que fracasa definitivamente, tal como apunta en esa misma página, al pasar el material grabado por las manos de quienes elaboran el discurso oficial, caso de los mencionados montadores de TVE.

A partir de ahí, en toda la novela se destilan referencias a la manera de proceder de Márquez, su desenvolverse por la guerra, todo lo cual podemos leer en clave de aproximación del discurso escrito al audiovisual hasta el punto de que el narrador afirma: “No es que Márquez fuese a la

guerra. Sus imágenes eran la guerra” (Pérez-Reverte, 1994: 21); o cuanto menos, todas las secuencias grabadas eran también la guerra: los escombros, los bombardeos, la grava levantada, las balas, el polvo...

Era lo que ellos llamaban *territorio comanche* en jerga del oficio. Para un reportero en una guerra, ése es el lugar donde el instinto te dice que pares el coche y des media vuelta. El lugar donde los caminos están desiertos y las casas son ruinas chamuscadas; donde siempre parece a punto de anochecer y caminas pegado a las paredes, hacia los tiros que suenan lejos, mientras escuchas el ruido de tus pasos sobre los cristales rotos. El suelo de las guerras está siempre cubierto de cristales rotos. Territorio comanche es allí donde oyes crujir bajo tus botas, y aunque no ves a nadie sabes que te están mirando. Donde no ves fusiles, pero los fusiles sí te ven a ti (Pérez-Reverte, 1994: 16, 17).

Resaltemos las líneas finales: “aunque no ves a nadie sabes que te están mirando. Donde no ves los fusiles, pero los fusiles sí te ven a ti.” El territorio comanche es por tanto un espacio sintomático cuyo centro es ciego (no ves a nadie). En ese sentido, el concepto de territorio comanche es una metáfora de lo bélico que, como todas, lleva consigo la metonimia por contigüidad de lo enunciable, habla y silencio, visión y ceguera o, como hemos dicho anteriormente, el exceso referencial, un espacio que amenaza la vida que se mueve en él y al discurso que lo intenta aprehender desbordándolo; ambos aspectos están consignados a la vez en el reportero de guerra. El territorio comanche es también un punto ciego en lo civilizado, un límite indecible que apunta un más allá del lenguaje y la frontera difusa con él donde emerge la pulsión violenta y destructiva.

“- Quiero ese puente –dijo Márquez con su voz áspera, de carraca vieja” (Pérez-Reverte, 1994: 22). Quería grabar la voladura del puente de Bijelo Polje, ese es el eje de la acción en toda la novela; un símbolo tanto en lo material como, en lo sémico, de lo cognitivo, de lo civilizado y racional: del hombre-cadáver al sociedad-puente derruido. Poco después el autor se centra en marcar la distancia entre la construcción de ese relato que intenta dejar hablar y el discurso oficial, con sus automatismos y clichés, cuando comenta la dificultad para hacer las entradillas y cómo algunos, en el resguardo de lo urbano, eran capaces de cuestionar la propia veracidad de los disparos que recoge la cámara. Es más, la referencia a los disparos, explosiones de mortero, etc., constituye una suerte de banda sonora en la obra, por así decirlo, por su recurrencia. Como explica la crítica en general, esa banda sonora encuentra su eco en los tacos y expresiones malsonantes que salpican el relato, reflejo de la tensión vivida.

A las pocas páginas, el narrador nos describe la actitud obstinada de Márquez por conseguir

filmar determinadas imágenes o secuencias diciendo que una vez conseguidas “le daba igual que la imagen se emitiera o no, porque el suyo era simple impulso de cazador: lo que necesitaba era tenerlo” (Pérez-Reverte, 1994: 38). Y más adelante: “A veces Márquez parecía un samurái hosco y solitario que se bastaba a sí mismo” (Pérez-Reverte, 1994: 70). Cazador y samurái son figuras recurrentes en Pérez-Reverte, de hecho Faulques (*El pintor de batallas*) será descrito por Olvido también como un samurái, y en esa misma novela se dice que “todo cazador queda marcado por la clase de caza que practica” (Pérez-Reverte, 2006: 106). Las interrelaciones entre esas metáforas sostienen buena parte de la obra revertiana.

Cazador y samurái conviven en estos protagonistas. Como vimos, el cazador es quien está más cerca de ver su siniestra sombra: el depredador, aquello en lo que puede llegar a convertirse, como ocurría en el relato de O’Brien. La depredación también tiene que ver con no aplazar deudas pese al ahogo del deudor; también es la sombra, tal como reflexiona el narrador, tras el brillante ingeniero que dedica su esfuerzo profesional a crear una bala más mortífera, o llegar a creer que es mejor desgastar al rival tal como Napoleón hace, en el relato de Pérez-Reverte, *La sombra del águila*.

Tal como es entendido en la actualidad, el samurái y su código de honor, Bushido, representa al guerrero que todavía conserva decencia moral en la batalla; un guerrero capaz de pelear sin perder su humanidad; no se refiere por ello al fotoperiodismo ético que nuestro autor criticará en *El pintor de batallas*, el cual acaba por retratar al propio periodista y no al hecho; sino a una moral de la que se dota a sí mismo, cree en la justicia que emana de sí, en la línea del hombre noble nietzscheano. Profundicemos en ello un momento: el orientalista Norberto Tucci, en su edición de *Hagakure* (2004) del antiguo samurái Yosho Yamamoto, sintetiza los siete principios del código Bushido:

1. *Gi. Honradez y justicia en la acción.* La decisión debe ser justa y ecuánime, la justicia auténtica emana de tu interior. No hay término medio en este campo, ni medias tintas, o es justo o injusto, se vive plenamente o se muere.

2. *Yu. Valor heroico y bravura en la acción.* No hay que temer la acción, ni ocultarse del exterior. Hay que ser arriesgado. Hay que vivir plenamente, ésta es la verdadera inteligencia. Miedo no, preocupación y respeto sí.

3. *Jin. La compasión o el amor universal.* El Samurái es fuerte y por ello ha de estar al servicio de los demás que no lo son. Su poder debe ser usado en bien de todos, ayuda a sus compañeros y al prójimo.

4. *Rei. Cortesía.* No hay motivo para ser crueles, no hay que demostrar la fuerza. Cortesía y respeto hacia a todos, incluso hacia los enemigos. En los peores momentos es cuando se demuestra la fuerza interior.

5. *Melyo. Honor.* El honor es el valor principal a defender, por él se obtiene la gloria. Los actos

denotan la personalidad y el carácter. Nadie se puede ocultar de ellos.

6. *Makoto. Sinceridad absoluta.* Lo que dice, así hace. No tiene que “prometer” nada. Todo lo cumple. Hablar y Hacer son la misma acción.

7. *Chugi. Deber y lealtad.* Cumplir con las obligaciones de su puesto frente a sus superiores de rango y ser leal a los que están bajo su responsabilidad.

Cualquiera que esté familiarizado con la mayor parte de los protagonistas de las novelas revertianas habrá reconocido algunos o todos los principios señalados en alguno de ellos, como por ejemplo en Diego Alatríste, a quien le son aplicables, en una medida u otra, todos los principios señalados, como también en don Jaime Astarloa. Por lo que se refiere a los protagonistas de *Territorio comanche*, se podría decir que la decisión de contar simplemente lo que se testimonia sin más, con honestidad, se correspondería con esa idea de que la justicia, y por tanto la ética, nace de uno mismo al tratarse de un criterio libremente aceptado. Con el propio trabajo de reportero de guerra en primera línea se cumpliría el segundo precepto, especialmente en el caso de Márquez que no duda en arriesgar su integridad para lograr su “pieza”. El tercer principio se cumple también en su propia labor en cuanto que su trabajo sirve para denunciar las barbaridades de la guerra, así como en la solidaridad de los miembros de la “tribu”. E igualmente, el quinto, el sexto y el séptimo principios se dan también en su propia labor; concretamente el séptimo tendría que ver con esa fijación por llegar a la conexión, vía satélite, para el telenoticiario, y en la propia convivencia con los demás miembros de la tribu. Obviamente, es legítimo preguntarse hasta qué punto esta correspondencia con los principios de dicha figura, el legendario guerrero japonés, es una imagen interesada o no; no obstante es una pregunta a la que a ciencia cierta nunca se podrá contestar. Lo que sí es cierto es que también está propuesta en otros personajes de la novelística del autor por lo que manifiesta una clara opción ética y moral. Decíamos también que esa figura, y el uso de la misma, se corresponde con la del *hombre noble* nietzscheano; basta un fragmento de su obra *La genealogía de la moral* (1887) para comprobarlo: “encontramos entonces, como el fruto más maduro de su árbol, al *individuo soberano*, al individuo que solo es igual a sí mismo, que se ha librado de la eticidad de la costumbre, al individuo autónomo y sobremoral (pues “autónomo” y “moral” son términos mutuamente excluyentes), en suma al hombre de voluntad larga, propia e independiente, al hombre al que *le es lícito prometer*, y en él una conciencia orgullosa, palpitante en todos los músculos, de *qué* es lo que por fin se ha conseguido ahí y se ha encarnado en él, una auténtica conciencia de poder y libertad, un sentimiento de haber llegado a la plenitud del hombre como tal” (Nietzsche, 1887: 98). Cuando el filósofo alemán afirma que “autónomo” y “moral” son términos excluyentes se refiere, como en el caso del samurái, a que su moral emana del interior de su propia voluntad y no es algo simplemente heredado socialmente por tradición (interpretando

“tradición” como lugar de lo no-pensado). “Le es lícito prometer” ya que su voluntad garantiza la coincidencia de su habla y su acción, al igual que el guerrero japonés que aún va un paso más allá y directamente no necesita prometer pues se da por hecho que cumplirá con cuanto se proponga. La toma de riesgo, el no temer la acción y el no ocultarse del exterior se corresponderían con esa conciencia orgullosa y palpitante en todos sus músculos. Hay en común una referencia a la vitalidad y energía necesaria para desafiar al enemigo, a la sociedad alienante o al horror de la guerra; la diferencia estribaría en que lo descrito por Nietzsche parece caer en una idealidad llevada a su máxima potencia teniendo en cuenta que ya el *camino del guerrero*, Bushido, es exigente de por sí.

Llegamos a una de las secuencias clave en la novela:

Kukunjevac fue tan duro como esperaban; incluso más. En cabeza iba una sección de *cebras*, tropas de élite con el pelo rapado a franjas que solían cubrirse la cara con verdugos durante el combate. La técnica era simple: llegaban a una casa, sacaban a la gente escondida en el sótano a punta de fusil, la hacían caminar delante como escudo humano, y las casas empezaban a arder a los lados de la carretera. Uno de los cebras vino a Márquez para soltarle un amenazador *no pictures* cuando lo vio filmar a los civiles, así que el resto de las imágenes hubo de tomarlas a escondidas, con la cámara en la cadera y como si no estuviesen grabando nada. Barlés siempre recordaría Kukunjevac a través de las imágenes de Márquez; las que más tarde, en la sala de montaje de Zagreb, los equipos de otras televisiones acudieron a ver en impresionado silencio. El grupo de civiles que camina en vanguardia con los brazos en alto, estrechándose unos contra otros como un rebaño asustado. Soldados disparando ráfagas con el fondo de casas en llamas. La carretera inclinada, pues a veces Márquez no podía estabilizar bien la cámara, con soldados protegiéndose tras un blindado que mueve el cañón a derecha e izquierda mientras avanza. Otra vez el rebaño asustado y gris, lejano, en cabeza. El hongo de humo negro de una explosión cercana. El soldado joven que grita en un portal, alcanzado en el vientre, y aquel otro en estado de shock mirando a la cámara con ojos vidriosos mientras le taponan, o intentan hacerlo –no se quedaron allí para comprobarlo– la intensa hemorragia de la femoral desgarrada. Y el campesino con ropas civiles, muy joven, a quien un cebra enmascarado interroga dándole bofetadas que lo hacen volver la cara a uno y otro lado mientras se orina encima de puro terror, con una mancha húmeda y oscura extendiéndosele, hacia abajo, por la pernera del pantalón.

Sí. Kukunjevac fue la guerra de verdad, y no existía Hollywood capaz de reconstruir aquello: el cielo gris, los soldados moviéndose por la carretera, las casas ardiendo. Y la sensación de peligro, tristeza inmensa, soledad, que transmitía la imagen ligeramente torcida de la cámara de Márquez. Barlés lo recordaba caminando entre los soldados con la Betacam

en la cadera, inexpresivo, las aletas de la nariz dilatadas y los ojos entornados, saboreando la guerra. Y tenía la certeza absoluta de que ese día, en Kukunjevac, Márquez había sido feliz (Pérez-Reverte, 1994: 71, 72).

Esta escena sirve para conectar dos aspectos: de la animalización y eliminación de la dignidad humana pasa a centrarse más en la cuestión de la representación: no había Hollywood... Esa concentración en la representación bélica es lo que marca, como veremos, cierta diferencia respecto de la versión cinematográfica, más centrada en la confrontación de los discursos, el de lejos y el de cerca, sobre la guerra. Diferencia obviamente de grado; así encontramos, por ejemplo, cómo se reproduce un desplazamiento de un punto a otro en el siguiente pasaje:

Era un día de esos y Barlés pensaba en la imposibilidad de transmitir, en un minuto y medio de Telediario, lo que uno siente cuando en las ruinas de una casa –muebles astillados, cortinas sucias hechas jirones, un cuadro en la pared atravesado por impactos de metralla– encuentra en el suelo las fotos de un álbum familiar, pisoteadas entre cenizas y deformadas por el sol y la lluvia. Un hombre sonriendo a la cámara. Un anciano con tres niños sobre las rodillas. Una mujer aún joven, bella, de ojos fatigados, con una sonrisa lejana y triste como un presentimiento. Niños en una playa, con salvavidas y una caña de pescar. Y un grupo en torno a un árbol de Navidad donde podían reconocerse los niños, el anciano y la mujer de ojos tristes (Pérez-Reverte, 1994: 88).

Pasaje en el que a partir de la diferencia de los discursos (“que en un minuto y medio de Telediario...”) se acerca más a la problemática de la representación, ya que por mucho que describe, aún siendo el relato de cerca, igualmente no vemos las expresiones, ni “lo que uno siente”, ni el peculiar olor de los lugares en guerra. La representación escrita forcejea consigo misma contra sus propios límites. Ese mismo pasaje le sirve a Walsh (2007) para mostrar cómo el autor rompe la distancia que crean los medios de comunicación mediante la acumulación de esos reflejos de vivencias cotidianas (un hombre sonriendo a cámara, una mujer aún joven, unos niños en la playa...) que podrían ser también las nuestras, de manera que cuestiona la ilusión de seguridad que nos genera día a día nuestra sociedad; ilusión a la que nos resistimos a renunciar. El mensaje es claro: ninguno de nosotros está a salvo de o es inmune a la aparición de la guerra (Walsh, 2007). Si miramos el mundo de cerca, veremos que es un lugar peligroso, y la conciencia de ello debería ayudarnos a que todas nuestras acciones en sociedad, o su mayor parte, se llenaran de una ética en la medida de lo posible.

Casi nunca intentaba explicarlo. Él era un reportero, y a la hora de trabajar Dios sólo existe para los editorialistas. El análisis se lo dejaba a los compañeros de corbata, en la redacción, o a los expertos que salían explicando factores geoestratégicos con grandes mapas coloreados como fondo y a los ministros que asomaban la sonrisa en el informativo de las tres, muy atareados en Bruselas, hablando siempre en plural: nosotros hemos, nosotros vamos a, nosotros no podemos tolerar. Para Barlés, el mundo se reducía a planteamientos más simples: aquí una bomba, aquí un muerto, aquí un hijo de la gran puta. En realidad era siempre la misma barbarie: desde Troya a Mostar, o Sarajevo, siempre la misma guerra. (...) Un par de desgraciados con distinto uniforme que se pegan tiros el uno al otro, muertos de miedo en un agujero lleno de barro, y un cabrón con pintas fumándose un puro en un despacho climatizado, muy lejos, que diseña banderas, himnos nacionales y monumentos al soldado desconocido mientras se forra con la sangre y con la mierda. (...) *El nacionalismo serbio, todos esos intelectuales que ahoran pretenden lavarse las manos tras parir criminales como Milosevic y Karadzic, manipuló esos fantasmas para enfrentar a quienes no deseaban la guerra. Y el llamado Occidente, o sea, vosotros y yo, consentimos que así fuera. Los métodos más sucios fueron puestos en práctica, ante la pasividad cómplice de una Europa incapaz de dar un puñetazo a tiempo sobre la mesa y frenar la barbarie. (...) Después la miserable condición humana se disparó sola, e hizo el resto del trabajo, y así van las cosas* (Pérez-Reverte, 1994: 91, 92, 93, 94).

La cursiva es mía. Resulta paradójico que precisamente en las palabras señaladas se está asumiendo el relato oficial que se hizo de la Guerra de Yugoslavia. La clave de ese posicionamiento podemos encontrarla en un artículo del propio autor al respecto: “El malvado Carabel” (6 de noviembre del 2000, XL Semanal); en él, no sin razón, Pérez-Reverte señala la responsabilidad colectiva, o mejor dicho los demás responsables, que tras el conflicto se enmascara en la individual de Milosevic. El artículo se cierra con las siguientes palabras: “Yo estuve allí. La culpable es Serbia.” Por desgracia, la verdad no es tan sencilla. En su obra *Y llegó la barbarie*, José Ángel Ruiz Jiménez realiza un estudio con el que quiere llegar a comprender con seguridad lo que supuso la guerra en los Balcanes; guerra sobre la que Europa y los medios de comunicación internacionales crearon un relato oficial:

La comunidad internacional quiso en principio dar una imagen de distancia en cuanto a lo que sucediera con la política y la economía de un país soberano como era Yugoslavia; después, al iniciarse la crisis de 1991, de oponerse enérgicamente a la descomposición; luego, de esforzarse por evitar la violencia una vez que empezaron a consumarse las independencias de las repúblicas; una vez empezadas las guerras, de intervenir militarmente

y mediante sanciones para forzar acuerdos de paz; y, finalmente, de contribuir a la reconstrucción material y a la instauración de instituciones democráticas en los nuevos Estados. Ese es, básicamente, el relato de la implicación internacional que percibió cualquier ciudadano interesado que siguiera cuidadosamente los acontecimientos a través de la prensa y de las declaraciones de los responsables políticos. Sin embargo, la decisiva implicación de potencias extranjeras fue mucho más sutil e influyente, jugando un papel clave en la inestabilidad de la Yugoslavia socialista en la década de los 80 y, por supuesto, no faltando a su cita como juez en las guerras de los 90. En realidad, aquello no fue más que la continuidad de una tendencia histórica de siglos (Ruiz Jiménez, 2016: 180).

También la obra del periodista Michel Collon, *El juego de la mentira*, resulta mucho más incisiva en la deconstrucción de dicho relato. No se trata ni mucho menos de exonerar de culpa a Serbia y/o Milosevic, sino de aclarar la aparente contradicción en la obra revertiana. Lo cierto es que, tras la desaparición de Tito, la inestabilidad comienza cuando, entre otros motivos, Yugoslavia deja de recibir su habitual caudal turístico elevado y Estados Unidos corta la línea de generosos créditos blandos...

Fue entonces cuando se explotaron a fondo unas condiciones ya muy favorables para que los líderes de las repúblicas más ricas -Eslovenia y Croacia- decidieran soltar el *lastre* económico que les suponía el resto del país, obtener la independencia política total y unirse al caballo ganador del liberalismo capitalista occidental. Por tanto, había intereses materiales y de poder que llevaron a los líderes políticos croatas y eslovenos a apostar decididamente por la independencia. Sin embargo, no podían esgrimirse en público razones tan prosaicas, de modo que era imprescindible ofrecer a sus ciudadanos y a la comunidad internacional motivos más nobles: romper con el monopartidismo comunista, el discurso del derecho a la autodeterminación de los pueblos, y la imagen de que tras Yugoslavia se escondía el sometimiento a Serbia del resto del país. Esta fue, por tanto, señalada como una república que trataba de tiranizar, al igual que en los años de entreguerras, al resto de los yugoslavos, una impresión que las medidas represivas serbias sobre Kosovo en 1989 parecían justificar. Para ello, utilizando además unos medios de comunicación exclusivamente públicos, y por tanto en manos de aquellos mismos dirigentes separatistas, se explotaron los resentimientos del pasado y se mezclaron hábilmente con los descontentos del presente, como veremos a continuación (Ruiz Jiménez, 2016: 37).

Ahí sí, tal como señala Pérez-Reverte, ciertamente los intelectuales de las diferentes repúblicas yugoslavas, seducidos por el nacionalismo, jugaron un papel fundamental con sus revisionismos

históricos y visiones interesadas que empezaban a transformar al vecino de toda la vida en un *otro* amenazante (Ruiz Jiménez, 2016). El detonante de la primera fase de la guerra se dio en las tensiones entre Croacia y Serbia:

En Borovo Selo, suburbio de la ciudad croata de Vukovar muy próximo a la frontera con Serbia, se encendería la mecha hacia la guerra de un modo ya imparable. A mediados de abril de 1991, varios miembros del HDZ, probablemente liderados por Gojko Susak, quien luego se convertiría en ministro de Defensa de Croacia, dispararon tres misiles antitanque Ambrust contra la aldea. Ni siquiera hubo heridos en el ataque, pero logró su objetivo real, que no era otro que disparar la tensión interétnica. Uno de los proyectiles no llegó a explotar y acabó exhibiéndose en la televisión serbia como prueba de una agresión gratuita e injustificada por parte de los croatas (cita de Hockenos recogida en Ruiz Jiménez, 2016: 123).

Estallada la guerra, ninguna facción fue más inocente que otra: tanto serbios, bosnios como croatas crearon sus campos de concentración; serbios y croatas hicieron sus “limpiezas étnicas”; y ha quedado demostrado que algunos de los atentados durante el sitio a Kosovo, atribuidos inicialmente a Serbia, fueron realizados por bosnio-musulmanes con el objetivo de potenciar ante la comunidad internacional su imagen de víctimas (Collon, 1999).

A su vez, los agentes internacionales no son simplemente culpables de pasividad, sino que algunos de ellos fueron activos en la desestabilización inicial de la zona, agravando la situación, por sus propios intereses: Alemania, en su deseo de destacarse como nueva líder europea y con el fin de posicionarse estratégicamente mejor en el ámbito económico, reconoció a Croacia y Eslovenia y las amparó en su declaración unilateral de independencia pese a que ello conllevara saltarse el acuerdo de Helsinki, haciéndose eco y potenciando la imagen de Serbia como única agresora; y por otro lado, “George Bush anunció en el Congreso que, a propuesta del Departamento de Estado, entraba en vigor la *Foreign Appropriation Law*, por la cual las repúblicas yugoslavas debían declarar su independencia como requisito indispensable para lograr créditos estadounidenses. (...) Ya trabajaban con la posibilidad de simplemente acabar con la Yugoslavia federal comunista y reemplazarla por países más pequeños y débiles de economía liberal donde pudieran invertir y hacerse con sus mercados, consumidores y mano de obra” (Ruiz Jiménez, 2016: 187).

En conciencia de estar trabajando sobre el autor implícito revertiano y que leemos el pasaje de la novela desde su mencionado artículo periodístico, podemos arriesgar a decir que, sin embargo, la coincidencia con esa visión oficial no implica necesariamente compartir los presupuestos ni los fines de la misma: la clave sigue estando en ese “yo estuve allí”, que hace presente la relación

observador-observado y nos devuelve al “narrar de cerca”. Benoît Mandelbrot explicó cómo la perspectiva de la posición del observador respecto de lo observado influye en el resultado de dicho proceso (Mandelbrot, 1975); en ese sentido, se podría decir que las palabras de Pérez-Reverte en la novela y la sentencia final de su artículo vienen condicionadas por su propio narrar de cerca, su estar allí, que si bien nos aporta una experiencia singular y próxima del hecho, a la vez dificulta una perspectiva más global. Quizá se le haya pasado que no se debe olvidar que una cosa es reivindicar el narrar de cerca y otra convertirlo en una máxima, ya que es en el juego con el “de lejos” donde gana su sentido, lo que revela su interdependencia, la misma que existe entre el centro de un círculo y la circunferencia que lo circunscribe.

El pasaje citado que venimos comentando es también otro anuncio de lo que será *El pintor de batallas*. Es de las pocas veces que se generaliza de manera tan clara en la obra. Recordemos aquí todo lo que hemos visto anteriormente sobre la antropología negativa revertiana. *El pintor de batallas* será precisamente eso, una aproximación a la globalidad, la búsqueda del patrón humano de la crueldad. En relación con otras obras sobre la guerra, *Territorio comanche* está más próximo de lo real (de lo biográfico), *El pintor de batallas* conjuga, con referencia a lo biográfico, lo real y lo ficticio, mientras que *El húsar cae* del lado de la ficción, pero todo son órbitas solapadas respecto de un mismo punto ciego que se hace presente por el cerco orbital mismo tal como vimos con Trías.

La obra prosigue hacia su final dejando más a un lado el relato de las vivencias peculiares de los periodistas para centrarse en las escenas propiamente de guerra.

“La memoria de un reportero siempre es la memoria de un largo álbum de viejas fotos, de imágenes que se funden unas con otras, de recuerdos propios y ajenos. (...) El horror. Barlés movió la cabeza: la gente no tiene ni puta idea” (Pérez-Reverte, 1994: 113). He aquí la clave que ilumina toda la obra. El relato del horror se construye en la memoria, en las imágenes de lo vivido; por ello, como dice el narrador líneas adelante: “El horror puede vivirse o ser mostrado, pero no puede comunicarse jamás” (Pérez-Reverte, 1994: 114). Buena parte de la memoria que lo sostiene se queda en el cuerpo, como un poso de las emociones y percepciones, que no puede recoger la escritura. Comenta Walsh (2007) que cualquier lector avezado puede captar la ironía de que la experiencia queda inasible detrás de esas mismas palabras que nos la intentan aproximar.

No obstante, la memoria, por su propia naturaleza poética, puede darnos un sostén precario para la enunciación de ese horror. Para mejor entenderlo, recordemos las palabras de María Bermúdez referidas una vez más a Saer y una vez más extrapolables a Pérez-Reverte:

Palabras que, recuperando la imagen morelliana del álbum de fotos, esconden toda una

teoría de la narración a la vez que una visión de la realidad como ficción. Si la base de nuestras vidas, el recuerdo de lo vivido, no es más que una construcción de la memoria, nuestra vida se constituye como una ficción: múltiples presentes inasibles a los que, una vez convertidos en recuerdos, la memoria les da un sentido tejiéndoles una intriga. La vida se construye como un relato y la memoria se convierte así en garante no de lo real sino de la ficción. La ficción no le pertenece en exclusiva al escritor, es algo consustancial al ser humano que hace de la experiencia de su vida una suprema ficción (Bermúdez, 2001: 92).

O como decía Borges en su poema “Cambridge” (recogido en *Elogio de la sombra*, 1969: 981): “Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos.” De hecho, a tenor no sólo de *Territorio comanche* sino de gran parte de toda su producción, es posible que para nuestro autor, como lo era para Saer, la literatura sea una especie de “antropología especulativa”:

Concibe la ficción como una “antropología especulativa”, intento de comprensión del ser humano y de la captación del mismo en su complejidad y en sus relaciones con el mundo. La argumentación que expone para defender estas ideas parte de un interrogante en torno a la realidad y su sentido, introduciéndonos con su escritura en una turbulencia (Bermúdez, 2001: 37).

Precisamente ese interrogante, referido en concreto a lo siniestro, se expresará, más que en ninguna otra obra, en *El pintor de batallas*.

El horror puede vivirse o ser mostrado, pero no puede comunicarse jamás. La gente cree que el colmo de la guerra son los muertos, las tripas y la sangre. Pero el horror es algo tan simple como la mirada de un niño, o el vacío en la expresión de un soldado al que van a fusilar. O los ojos de un perro abandonado y solo que te sigue cojeando entre las ruinas, con la pata rota de un balazo, y al que dejas atrás caminando deprisa, avergonzado, porque no tienes valor para pegarle un tiro (Pérez-Reverte, 1994: 114).

La obra se cierra con la grabación de la voladura del puente, culminación simbólica del horror y fracaso de la civilización, y con los dos reporteros hablando ya no sobre si llegan al Telediario sino al vehículo para salir de allí.

3. 1. 1. Un relato, dos miradas.

Como ya se ha dicho, existe en esta novela una íntima ligazón entre código escrito y audiovisual. Cuando la obra se inicia describiendo el primer plano de Márquez es como si, en cierta forma, se iniciara esa tercera narración que decíamos al confeccionar en el imaginario un compendio de las imágenes y secuencias captadas por él: ese relato es llevado y sugerido por los otros incluso hasta fundirse en la escena del asilo de Petrinja. La mayor parte de la crítica está de acuerdo en resaltar el fuerte carácter visual de las obras revertianas. Todo ello, unido al hecho de que el propio autor participase como guionista, nos conduce a contemplar el estudio comparativo de la versión cinematográfica como, prácticamente, una extensión natural de ese prurito hacia lo audiovisual.

En el citado artículo de Acín, éste viene a sintetizarlo todo perfectamente al final del mismo:

Territorio Comanche es un relato –y todas las demás variantes comentadas- que fluye desde la imagen y del lenguaje oral para llegar al fondo que sustenta la apariencia visual y auditiva que caracteriza al momento que se está transmitiendo al lector/espectador. La narración recoge un pasado que se fragmenta como un rompecabezas en el que se ensamblan los recuerdos/pensamientos de Barlés. El esquema es simple: un lugar, un nombre, un objeto... producen una reacción en cadena –espacial y temporal- que, por analogía o contigüidad, proporcionan una relación de unidad: “territorio comanche”. Y desde éste, lo absurdo e inhumano de la guerra, de la realidad periodística, de las características de la sociedad “civilizada”, etc., al reflexionar sobre las víctimas, los verdugos, los mirones o, entre otros aspectos, la vida cotidiana en la guerra. En una palabra, retomando el inicio de nuestras palabras, se parte de un hecho puntual que, gracias a la reflexión, deviene en universal. Para ello, es clave la imagen inicial de Márquez, cámara en ristre, tomando foco. Volar el puente es algo más que filmar o informar de la conquista de una posición o del desenlace de otra batalla –con violencia de por medio, claro está- como manda la profesión de periodista. Al final, ya no estamos “tomando foco” en un lugar concreto, estamos en el “plano general” del contexto que caracteriza la sinrazón humana. Y esto es algo más que periodismo del día a día o periodismo consumible, es un tema y una realidad universal. (Acín, 2000: 26, 27).

En ese mismo artículo y en nota a pie de página recoge una de las declaraciones clave de Gerardo Herrero (director de la versión cinematográfica) al respecto de la relación entre novela y película: “El método de trabajo estaba claro. Había que contar, por un lado, una historia de amistad;

y, por otro, las diferentes formas que hay de enfocar la información, sin hacer buenos ni malos” (Acín, 2000: 18). Es necesario, por tanto, revisar la adaptación cinematográfica para mejor ver cómo se construye esa diferencia complementaria o diferente acentuación en el trasvase entre los dos aspectos: la novela centrada en el problema de cómo narrar y su particular respuesta, es decir, desde la memoria, y la película en la confrontación entre el discurso “de lejos” y el “de cerca”; en resumidas cuentas, cómo narrar la guerra pasando de la imagen escrita a la audiovisual siendo la segunda, en este caso y por todos los motivos apuntados, una ampliación de la ostensividad de la primera. De hecho, para Gavaldà Roca, la crítica al discurso visual espectacularizado sobre la guerra, que se correspondería con ese “de lejos”, es la clave de toda la novela, lo cual resulta apreciable a partir de los comentarios de Barlés sobre el uso que hacían los medios de comunicación, en concreto TVE, del material que ellos grababan tal como expone en su ponencia “Novelar otra especie narrativa: *Territorio comanche*” (1996), donde cita el siguiente fragmento de la novela como claro ejemplo de su perspectiva y a partir del cual comentará:

Y es que la gente cree que uno llega a la guerra, consigue la foto y ya está. Pero los tiros y las bombas hacen bang-zaca-bum y vete tú a saber. Por eso Barlés vio que Márquez, todavía arrodillado, se echaba al hombro la Betacam y se ponía a grabar otra vez al muerto. Si el impacto caía cerca, haría un rápido movimiento en panorámica desde su rostro a la humareda de la explosión, antes de que se disipase. Barlés confió en que al menos una de las pistas de sonido de la cámara estuviese en posición manual. En automático, el filtro amortigua el ruido de los tiros y las bombas, y entonces suenan falsos y apagados, como en el cine (Pérez-Reverte, 1994: 19-20).

Es esta dimensión metanarrativa la que me interesa analizar en este trabajo: porque *Territorio comanche* no sólo lleva a término un ajuste de cuentas con nuestra televisión pública, con algunas de sus figuras más poderosas, sino también con la lógica del *scoop* televisivo, con el relato catódico de los horrores de la guerra (Gavaldà, 1996: 240).

Planteado su punto de vista de manera general, interpreta la grabación de la explosión del puente señalando que obedece a esa espectacularidad que reclama la televisión. Es más, plantea que por mucho que se haga bandera de la retransmisión en directo, del estar ahí, lo que se concreta en el eslogan de la CNN (“contar todo lo que pasa en el momento en que sucede” -Gavaldà, 1996: 243-) y su nuevo paradigma, no deja de obedecer a un cierto grado de construcción o elaboración de lo que se quiere mostrar:

No puedo ocuparme aquí de las falacias de la ideología del directo televisivo, ni tampoco, más particularmente, de las falacias del directo bélico, (...) pero me interesa destacar un aspecto crucial en la configuración de esa “nueva ideología de la información”, de ese pretendido nuevo paradigma. (...) Mostrado *versus* oculto, verdadero *versus* falso, “ver para saber”, “ver y comprender es lo mismo”, “sólo se cree lo que se ve ya que la imagen es garantía de verdad”: éstos son los fundamentos del ritual de legitimación de lo que ha sido llamado también “paradigma del directo”. Aquel testigo que podía tocar con sus ojos los acontecimientos, beber de la fuente, y ungir, así, sus relatos, se disuelve, *desaparece*. (...) El relato, aquel fastidioso escollo, de acuerdo con los términos de esta nueva estrategia de legitimación, deviene transparente como el agua, se disuelve también, desaparece. Y la fuente brota, pura. Para decirlo con los términos de aquellos que saben bien cómo hablar de lo que no venden para vender aquello de lo que no hablan: la libertad de información sería tanto más real cuanto más en directo fuera la información (...) gracias a un relato que no necesita de la voz. Estaríamos, pues, frente a un ritual de legitimación ante el cual convendría no olvidar que, (...) en palabras de D. Wolton (1992: 179): “cuanto más se puede “ver todo” más se plantea la cuestión de “ver qué”, y sobre todo la relación entre lo que se ve y la verdad” (Gavaldà, 1996: 243, 244).

Lo que gravita tras las palabras de Gavaldà es tanto la idea del montaje del material que llega a las redacciones como la de las decisiones previas al cubrimiento de la noticia: qué cubrir, porqué y cómo; preguntas cuyas contestaciones implican una ideología o interés por muy transparente que se pretenda el relato. El momento de la toma de esas decisiones queda representado en la película cuando, todavía en los estudios del Canal 4 en España, Andrés, el jefe de Laura, la apoya para que viaje a Sarajevo, aunque ya se encuentren allí Mikel y José, “porque los espectadores confían en” ella; si en lugar de “ella” pusiésemos Canal 4 o la CNN sería más evidente la correspondencia con lo que comentaba Gavaldà, quien concluye comentando que:

Si la novela histórica ha permitido, en tantas ocasiones, relatar otras historias, escuchar las voces de la alteridad, antídotos sugestivos frente a la “Historia” concebida y articulada en tanto que relato monológico, en el futuro sus voces serán indispensables cuando menos para los vencidos, para sus relatos, pues este régimen, según la publicidad al uso, de la pura visibilidad, de la diáfana transparencia, no es ajeno, en absoluto, ni a la puesta en escena ni al trabajo de montaje. *Territorio comanche* es, en este sentido, una novela radicalmente comprometida contra la guerra, a la que desprecia por su inmoralidad, y contra una guerra, la de la exYugoslavia, que representaría el fracaso más estrepitoso de los sueños de la diplomacia europea. Y es también una novela comprometida con la reflexión sobre un

territorio más general, el del relato histórico, hoy bajo la égida del escaparate catódico, la lógica de cuyo *marketing* representaría con notoria propiedad ese vetusto puente, su fulgurante agonía, que acabará teniendo el privilegio de abrir un informativo televisivo (Gavaldà, 1996: 244).

Se podría decir que exactamente a ese núcleo de reflexión que señala Gavaldà corresponde también, como comprobaremos, la lectura que Gerardo Herrero realiza de la novela revertiana.

3. 1. 2. Territorio comanche (la película).

Director: Gerardo Herrero.

Año: 1996.

Guión: Arturo Pérez-Reverte y Salvador García Ruiz.

Formato: VHS, BMG VIDEO, 1997, BMG Music Spain S.A., Madrid, 98 minutos.

Depósito legal: M-22616-97.

No se trata de realizar aquí un estudio comparativo pormenorizado entre novela y película desde el punto de vista de sus mecanismos y contenidos, sino de establecer una lectura de la película desde la novela mostrando esa complementariedad mencionada. La realización de ese estudio siguiendo el esquema de análisis de Sánchez Noriega (*De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, 2000) nos desviaría o desdibujaría, por exceso, de la consecución de los objetivos marcados.

Lo que se pretende resaltar es la diferente acentuación sémica desde el punto de vista que se viene señalando y no tanto las diferencias técnicas. Obviamente, como señala Carmen Peña-Ardid...

“el paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen (...). Este último aspecto implica que el adaptador además de transformar debe reducir y condensar el material de partida a veces drásticamente” (Peña-Ardid, 1992: 23).

De esta manera, en la película, encontramos que Herrero aglutina y condensa todas las anécdotas y recuerdos en una única línea de acción haciéndolas confluír y refundiendo o condensando muchas de ellas en el personaje de Laura, que no existe en el original tal como el propio director señala; y así mismo, su existencia y puesta en juego con los personajes de Mikel (Barlés en la novela) y José (Márquez en la novela), en su empeño de grabar el puente, sirve de clave para la adaptación del sentido que realiza el director.

Pasamos así de la alternancia entre presente y pasado a todo presente; de la memoria a la experiencia directa; de la fragmentariedad de la primera a la limitación visual de la segunda... tanto en un caso como en otro, hay un *dejar para luego* (Asensi, 1987) del significado ya que en el presente audiovisual el imaginario del receptor trabaja desde lo visto a lo que queda fuera, interpreta lo mostrado y reinterpreta o recrea desde el límite. Tienen en común por tanto la enunciación, el

querer decir.

La película acumula imágenes y mecanismos de lo siniestro: aquello que debiendo permanecer oculto emerge, es decir, la barra que separa dos esferas conceptuales se borra y la negada aparece en la afirmada imbricándose mutuamente. Empieza con un plano alejado de un río cruzado por un puente que discurre dividiendo un espacio urbano, poblado de inquietantes columnas de humo sobre los tejados en mitad de la noche, y al poco empiezan a apreciarse llamas en el margen izquierdo; la barbarie emerge en la propia civilización: del individuo de la novela hemos pasado al colectivo; no será hasta más tarde, 21' 38", cuando aparezca el soldado muerto del que José dice que se parece a *Sexsymbol* y del que Mikel afirma que era muy guapo; personaje que también es mencionado en la novela como una víctima más de los azares de la guerra. Lo que llama la atención ahí es el hecho de poner en relación el hemisferio de la sexualidad y el de la muerte eliminando la posible separación entre ellos, lo que da como resultado la banalidad de todo lo estético referido al cuerpo ante el final biológico en un sentido, y la frialdad precisamente en lo estético, en contra de lo que comúnmente se piensa, la deshumanización de lo bello en el otro.

En el 2' 45" encontramos la secuencia que de alguna manera marca el diferente tratamiento del tema en la película: en algún punto de Yugoslavia, Mikel Uriarte (Barlés en la novela) hace una entradilla con José (Márquez en la novela) en medio del trasiego de exiliados por la guerra. Cuando se nos muestra el plano de José, lo que está visionando, el plano de la propia película se va abriendo para mostrarnos el estudio de televisión donde se está emitiendo lo grabado por los periodistas en el telenoticiario presentado por Laura Riera. Hemos pasado así del relato de cerca, que intenta dejar hablar al hecho, al relato de lejos, que envuelve la representación en esquematismos socializados, dejando establecida así la confrontación entre ambos. De hecho, toda la película es la interrelación entre ambos tipos mediante la relación que se establece entre Mikel y José con Laura, respectivos representantes de cada uno.

El contraste podemos notarlo ya en la escena siguiente, 3' 45", en la sala de visionado, donde Laura, ante multitud de pantallas, ve la crónica de Mikel sobre el incendio de la Biblioteca de Sarajevo y ella le pide al técnico, Carlos, que hable "con los encargados de buscar asilo a los niños bosnios refugiados" para entrevistarlos a su vuelta, quiere "familias, mujeres que hayan perdido a sus maridos, y maridos que hayan perdido a sus mujeres", buscando el patetismo; ciertamente sigue siendo información pero en las instrucciones concretas existe ese deseo de buscar deliberadamente el drama.

Laura parte a Sarajevo para reunirse con Mikel y José; es en el trayecto de llegada donde podemos apreciar cómo el director narra el espacio bélico, el territorio comanche: no se trata de una escena de batalla sino de ruinas, devastación y el sonido constante de explosiones lejanas; el

resultado metonímico que intenta captar el todo. Como afirma Olvido Ferrara en *El pintor de batallas*, la ruina, si no ha llegado a escombros, aún puede enunciar; en el caso de lo bélico su enunciación es la de una contradicción: creación y destrucción a un tiempo; enunciación marco de toda la película junto al sonido de las detonaciones y los disparos, de hecho, nada más llegar Laura a la entrada principal del hotel donde se alojan los periodistas casi recibe uno.

Sobre el 20' 00", Mikel, José y Laura se encuentran parapetados tras unos sacos esperando que pasen los tiros y Laura empieza a anotar su entrada. Al poco se mueven y encuentran el cadáver de un soldado muerto en referencia al inicio de la novela (como ya hemos comentado). Mikel le dice que podría utilizarlo para su entrada ya que había comenzado a escribirla; lo que viene a querer decir lo superfluo o preestablecido de su discurso sobre la guerra ya que podía empezar a redactarla sin haber encontrado un síntoma directo (en sentido amplio) de lo bélico como es un cadáver.

El propio discurso audiovisual se aplica así mismo esa crítica: la conversación entre Mikel y José sobre el muerto se produce sin que lo veamos. Sólo cuando han terminado de hablar, cuando la ostensividad cesa, habla la enunciación y se nos muestra en pantalla, durante unos segundos, el cadáver en imagen fija. Llegados a ese plano, a esos breves segundos de imagen fija sobre el soldado muerto, debemos realizar una serie de observaciones: tal como recogen Gaudreault y Jost en su obra *El relato cinematográfico* (1990), algunos teóricos consideran que ese tipo de recurso puede verse como un deíctico enunciativo de la instancia narrativa, mientras que para Metz, como recogen los dos autores anteriores en su mencionada obra, "la enunciación filmica es, ante todo, *metadiscursiva*, en el sentido en que lo que destaca en primer lugar es la película misma como objeto. Tanto es así que el *enunciador* se convierte, para Metz, en la película, y no en cualquier instancia situada por encima o por debajo (en todo caso, fuera) de ella. El resultado es esta toma de partido, en el análisis, en favor de quedarse únicamente en el nivel del texto y de eliminar toda instancia *antropomorfa*, como *narrador*, *enunciador*, *enunciatario* y otros conceptos del mismo tipo" (Gaudreault y Jost, 1990: 65). El posicionamiento de Metz es similar al que veíamos en Oleza y Renard sobre el autor implícito de Booth, por lo que le sería aplicable la misma reflexión que hicimos en su momento: es aceptable hablar de autor implícito mientras no se pierda de vista que éste es un efecto del narrador, por lo que igualmente, en el cine, podemos hablar de instancia enunciativa, sin identificarlo con el director de la película, mientras se tenga en cuenta que ésta es un efecto de la disposición y las técnicas que constituyen el discurso filmico que observamos; por lo que, si es así, la lectura deíctica de ese tipo de recurso seguiría siendo válida. En concreto, Gaudreault y Jost recogen "seis casos en los que la subjetividad de la imagen es más que aparente" (Gaudreault y Jost, 1990: 50) los cuales servirían tanto para mostrar la *ocularización interna*

(Gaudreault y Jost, 1990) sobre algún personaje (es decir, vemos lo mismo que ve) como la subjetividad de dicha instancia narrativa dependiendo del uso, ya que al volverse coincidente la ocularización interna con el punto de vista adoptado por la cámara es cierto que crea la subjetividad de un personaje pero a la vez nos vuelve conscientes de que hay un lugar desde el que se ha estado mirando (tanto o más que si se tratase de una *ocularización cero* -Gaudreault y Jost, 1990-, en la que no es posible asumir lo mostrado como la visión de ningún personaje), por así decirlo, durante toda la película, por lo que nos hace presente también la instancia narrativa y los posibles efectos que ésta pretenda conseguir. Esos seis casos serían:

1. El subrayado del primer plano, tal como hemos comentando sobre el soldado muerto.
2. El descenso del punto de vista por debajo del nivel de los ojos.
3. La representación de una parte del cuerpo en primer plano.
4. La sombra del personaje.
5. La materialización en la imagen de un visor, de un *cache* en forma de cerradura o de cualquier objeto que remita a la mirada.
6. El *temblor*, el movimiento entrecortado o mecánico que sugiere infaliblemente un aparato que *filma* (Gaudreault y Jost, 1990).

Merece la pena señalarlos puesto que, como ya hemos visto y veremos, Gerardo Herrero hace uso también del quinto recurso.

En el 21' 53" se vuelve a insistir en el sentido que comentábamos: Laura intenta hacer su entrada al modo indicado anteriormente ("Estas ruinas que ven a mis espaldas fueron una vez casas...") pero se ve interrumpida por los sonidos cercanos de disparos; la realidad irrumpe o interrumpe el discurso "de lejos" hasta el punto de que, en una segunda toma, se queda en blanco sin saber cómo continuar. Acaban marchándose sin que Laura haga la entrada. El único discurso posible es el que intenta dejar hablar. Más tarde (23' 00"), sólo en un espacio "controlado", el estudio, es donde logra enunciar su discurso colonizador, por así decirlo, en el sentido que de la misma manera arrastra consigo, de forma inevitable, una discursividad previa que intenta sobreponerse a la nueva realidad a la que se enfrenta; el discurso colonizador del siglo XVII era también un relato "de lejos." Aún y con todo, una bomba la interrumpe. La violencia amenaza la discursividad resquebrajando la zona de comodidad instituida por la retórica socializada que transforma la muerte en un minuto y medio de telenoticiario.

- Es un hijo de puta.
- Tú habrías hecho lo mismo.
- Estás muy equivocado: él es un hijo de puta, yo no.

- Yo no tendría huevos para decir eso de mi.”

Este diálogo entre Laura y Mikel se produce tras una interrupción eléctrica, después de haberle pedido Laura parte de su tiempo de emisión vía satélite a otro colega y que éste se lo negara. Diálogo aparentemente convencional y sin embargo la segunda observación de Mikel supone un primer arañazo a la máscara de lo preestablecido; los demás nos llegan justo a continuación (24’ 24”) con las secuencias de vídeo que Mikel le deja a Laura para que aproveche alguna a la vez que expresa sus dudas sobre si los jefes de Laura tendrán valor de emitirlas; imágenes duras y cruentas del territorio comanche, de la guerra.

Esas secuencias las vemos en todo momento en los monitores de la sala de montaje y edición donde se encuentran; en ningún momento se nos presentan de manera directa, es decir, ocupando toda la pantalla y en sus colores naturales, sino filtrados por el azulado del monitor, y además incluyendo la fragmentariedad ya que vemos también, en la esquina superior derecha, la inferior izquierda de otra pantalla en la que se ven las mismas imágenes; una vez más nos encontramos ante el mencionado recurso de la materialización del visor. De esta manera, Herrero ha rehuido de la metáfora en favor de la metonimia, lo que supone un primer gesto autodeconstructivo; tiene conciencia de que todo discurso, por mucho que pretenda dejar hablar, siempre deja fuera parte de lo referenciado. En esta secuencia nos encontramos, por tanto, con la opción moral y discursiva elegidas por el director; es decir, que esta película, tal como comenta Walsh, trabaja constantemente los límites de la comunicación, del discurso y del lenguaje, ello es apreciable, por ejemplo, en la presencia e intervención de Jadranka, la intérprete, las conversaciones en inglés o en francés entre los periodistas, las expresiones en serbio o en croata de los entrevistados, todo lo cual alude a la dificultad de la comunicación; incluso cuando varios personajes comparten un mismo idioma, como el castellano, éste aparece con diferentes acentos (acento francés, argentino...), lo que, en el caso concreto de los periodistas, sugiere además la idea de globalidad y desarraigo de “la tribu” (Walsh, 2007). Por poner alguna objeción, la presencia de la banda sonora durante la secuencia es innecesaria pero obedece precisamente a los códigos estándares del cine.

Como ya se ha dicho, película y novela se complementan. El relato de Pérez-Reverte pugna consigo mismo, intentando afianzarse en la memoria, para consignar el horror mediante enunciaciones fragmentarias hiladas y silencios delineantes. La película dibuja una narratividad *otra*, la de lejos, encarnada en Laura, a la que se opone la de Mikel y José, la propia de Gerardo Herrero. Tanto es así que del 27’ 30” al 28’ 55” ambas posiciones narrativas quedan perfectamente marcadas: “¿Y cuál es su trabajo?”, se pregunta Mikel en referencia a Laura, “se ha dedicado a mostrar miserias humanas y remover la mierda con guantes.” Y en palabras de aquella: “quiero

hacer diferente de él, tratar la guerra desde un punto de vista más humano.” Donde ese “más humano” en realidad se refiere más a lo patético que a lo antropológico.

En consecuencia, la película teoriza, por decirlo de alguna manera, mientras que la novela está más próxima del resultado que busca dicha teorización, se trata entonces de un paso atrás con la intención de ganar distancia pedagógica: se necesita de la memoria, alimentada por la imaginación, para narrar o dejar narrar. A partir de ahí, la narratividad de Laura se irá deshaciendo abriéndose a “la de cerca”. En la entrevista a una chica violada se percata de que sus preguntas, que persiguen ese patetismo, no dan cuenta de toda la gravedad del hecho, de todo el dolor de la joven; el horror desborda todo.

Es más, descubrirá parte de ese horror en sí misma: en el 37’ 33”, Mikel, José y Laura entrevistan a un francotirador, lo que en cierta forma produce una redundancia: un “francotirador” que filma a otro; toda la metodología es similar salvo, obviamente, el fin. José graba a Laura dentro de plano justo detrás del francotirador cuando éste se dispone a disparar, momento en el que Laura, sin saber que está siendo grabada, anima a José a que lo grabe todo. Momentos después, durante el visionado del material en el estudio, Laura le recrimina que la grabase a ella también y José se defiende argumentando que, le guste o no, eso era lo que pasaba delante de su cámara: el cazador cazado, la frialdad del cazador más preocupado, en primera instancia, por que José no perdiera detalle que por otra cosa. Una confrontación directa ante el espejo de la verdad donde coinciden en una misma imagen grotesca el depredador y el civilizado ya sea en un francotirador o en una periodista.

Dejar narrar la violencia requiere una forma de sacrificio: la caza influye en el cazador o, como decía Nietzsche, también el abismo nos mira. “La guerra saca lo mejor y lo peor de nosotros”, dice Mikel. A partir de aquí, de manera progresiva, la discursividad de Laura irá cambiando hacia la de la pareja de reporteros; dicha aproximación culmina simbólicamente en la relación sexual que ella mantiene con Mikel (1h 00’ 30”).

Pero antes de ello, se nos sigue salpicando con elementos de lo siniestro: en el 45’ 50" vemos cómo apilan los cadáveres en una camioneta, esto es la cosificación de lo que antes era ser viviente en una nueva entidad inerte que todavía arrastra las huellas de su estadio anterior en su silueta, en su rostro. Casi a continuación, en el 46’ 31", asistimos con Laura al momento justo de esa transformación cuando al intentar aliviar a una joven herida ésta muere al instante de haberla tocado. Y en 1h 03’ 45", un niño camina dando una mano a su madre y con la otra agarra el cañón del fusil que porta un miliciano a su lado: inocencia y pulsión de muerte en una sola imagen. Todo y con ello, José le comentará a ella que se siente “más vivo”, “más real”, en ese estilo de vida; recordemos aquí lo comentado sobre lo sublime y su efecto reenergizador.

El discurso fílmico se va haciendo coherente en su propia forma con lo que va postulando; esto se aprecia cuando la película se acerca a ofrecernos uno de sus momentos culminantes: a partir de la 1h 08' 32" cesa toda banda sonora o añadido acústico que pueda enfatizar o influir en la recepción tal cual suele ser habitual. Ha dicho Pérez-Reverte sobre la película que se buscaba que fuera "cruda", y con este gesto se garantiza aquella. No será hasta 1h 21' 21" que volverá a escucharse una pieza musical añadida. En ese lapso, nos encontramos, sin duda, con una de las secuencias más crudas: el trío de periodistas testimonia cómo todos los habitantes de la zona evacúan, de hecho entrevistan a los últimos en marcharse. Cuando entienden que ya no hay nada ni nadie interesante, deciden retirarse cuando Laura oye algo proveniente de un edificio cercano. Entran; Laura se tapa la nariz por el fuerte olor: allí, en oscuridad absoluta, ateridos de frío, se encontraban abandonados los ancianos del geriátrico. José empieza a grabar, y se nos muestra una vez más, otra materialización del visor, lo que está grabando, identificando diégesis y metadiégesis; se testimonia así el horror mediante una mirada obscena que sorprende a los ancianos dejados atrás que nada dicen y casi ni reaccionan. Una mirada que sorprende la fragilidad de la moral social; es más, lo bélico evidencia cierta forma de "violencia naturalizada" o deshumanización que se produce en su seno convirtiendo al ser anciano en una carga apartada del circuito público. Lo siniestro social queda revelado.

En 1h 16' 33", los periodistas acceden a la morgue de un hospital tras un bombardeo reciente; ahí se nos exponen los cadáveres desnudos con la consecuente exposición de los genitales tanto masculinos como femeninos. Es otra manera, visual en este caso y siguiendo con aquella mirada obscena, de aludir a lo que comentábamos en el caso del soldado muerto que se parecía a *Sexsymbol*: muerte y (origen de) vida en un mismo cuerpo. Entre los muertos (1h 17' 50"), José halla el cadáver de Jasmina, una chica de Sarajevo que por necesidad se prostituía y que mantenía una estrecha relación con el cámara. Él la graba (materialización del visor, puesto que vemos lo que él ve a través de su cámara) tras pelearse con otro reportero que iba a hacer eso mismo sin ningún tipo de consideración; José llora mientras la graba. La escena es un buen ejemplo del desgarrón que se produce en los periodistas de guerra en el choque entre la implicación, involucrarse, es decir, lo íntimo y lo público, lo social, su obligación de testimoniar de la manera más objetiva. Lo que nos lleva a comprender ese sentimiento de culpabilidad que gravita entre algunos de los miembros de "la tribu".

Desde aquí se encara ya el final de la película, el momento en que José consigue grabar la voladura del puente. Del mismo modo que interpretamos dicha explosión como la fallida de lo civilizado, la ruptura de los lazos de fraternidad y convivencia entre diferentes culturas por las suspicacias refinadas del instinto violento humano que dijera Primo Levi; del mismo modo es legítimo leerlo como el fracaso de los discursos tanto narrativo como audiovisual, el reconocimiento

de la imposibilidad del *en sí*, la autodeconstrucción, reconociendo que su momento de culminación lo es también, paradójicamente, de mayor ceguera ya que en cuanto que símbolo o metáfora alude siempre a un exceso de referente; de manera que quedamos arrojados a esas captaciones, vislumbres o certidumbres precarias de un saber que no acaba de pasar por el discurso sino por el cuerpo experimentado y su memoria. Era esperable que si se trata del fracaso de lo civilizado ello incluía el de la escritura, la discursividad; y, en ese sentido, se puede decir que la novela, al centrarse en la cuestión de cómo narrar el horror, se impone a la película.

Gaudreault y Jost indican tres finalidades o efectos a lograr según la *focalización* (es decir, la administración de la información mostrada según el punto de vista, el cual no tiene necesariamente que coincidir con la ocularización) utilizada durante una película, de manera que “globalmente, la focalización interna permite la dilucidación progresiva de los acontecimientos (descubrimos las cosas al mismo tiempo que el personaje) y, por esta razón, es la forma privilegiada de la *investigación*. La focalización externa es la figura del *enigma*: puede, pues, servir para engranar la película o plantear una pregunta que el relato se esforzará por dilucidar. En cuanto a la focalización espectacular, lo hemos repetido suficientemente, es el motor del *suspense* o de lo *cómico*” (Gaudreault y Jost, 1990: 154). Si la focalización interna, mediante el seguimiento de los protagonistas de la película a los que acompañamos en todo momento, se corresponde con la investigación, la versión filmica de *Territorio comanche* nos presenta una investigación, la de la violencia humana, cuya indagación llevan a cabo los tres periodistas así como la película en sí misma. Con la voladura del puente, todo queda sin respuesta, ya que una investigación, es decir, un cuestionamiento o pregunta, es una herramienta discursiva racional dentro de una lógica, cosa que la violencia humana no tiene: quedar petrificados ante Medusa (cuyo mito es una alegoría de dicha violencia; véase más adelante el subapartado: *Ampliando la red: calacas, grafiti, chistes o la sonrisa de Medusa*) o, lo que es lo mismo, desistir del consuelo de la respuesta, de la posible causalidad justificadora; eso es, entre otros aspectos, lo que nos plantea la mirada de la Esfinge (en cuanto que, de la misma manera que la criatura mitológica dada en plantear acertijos, nos formula esa pregunta por el origen de la violencia humana que, como decíamos, queda sin respuesta, lo que nos arroja a la pena del desconsuelo equiparable al castigo que infligía la Esfinge a aquellos que no sabían contestar o se equivocaban) o película creada por Gerardo Herrero.

3. 1. 3. Otros *territorios comanche*.

Como se ha podido ver, la obra revertiana estudiada plantea una manera de relacionar el discurso con el horror bajo la metáfora del *territorio comanche* que designa un exceso ciego de lo siniestro que emerge, un espacio sintomático que establece una relación metonímica de contigüidad que cuestiona cualquier discurso que pretenda atraparlo, siendo límite del mismo, ya que, como decía Trías, más allá de esa frontera sólo hay imágenes irracionales de destrucción y muerte. Por lo tanto ya no se trata únicamente de una manera de describir una zona de conflicto bélico, sino que deviene un mecanismo de relación con lo indecible extrapolable a otros contextos. Por ejemplo, la fotografía de un agujero de bala en un vidrio es *territorio comanche*: un único disparo como metonimia de toda la guerra y de todas las guerras; el hueco vacío en cuyo borde se reconoce el tamaño de la bala y el propio vacío amenazador que lo excede por las grietas que se extienden alrededor como los ríos de lava, como veremos, del amenazador volcán en el mural de Faulques en *El pintor de batallas*. Un agujero que evidencia la irrupción de lo incivilizado en lo civilizado. La ruptura de la superficie, protectora a la vez que frágil, de un vidrio que debía racionalizar el espacio delimitando un adentro y un afuera, una frontera clara de salvaguarda ya fuese en una puerta o en una ventana. La contaminación de ambas esferas se produce por el umbral/huella que dejó la bala, y a su vez, ésta, tal como veíamos, como fruto de la inteligencia puesta al servicio de infligir daño. Y por último, ese agujero nos aproxima también al horror: la posible víctima del otro lado; un agujero nos lleva a otro, el de la carne perforada, a la sangre y al sufrimiento, especialmente esto último es lo que escapa a la representación. El agujero nos lleva a la muerte, a la condición de posible cadáver que todos portamos y de la que no queremos ser conscientes, no queremos verla y efectivamente no la vemos, no nos paramos a pensar en ello, pero está ahí.

También es *territorio comanche* la pintura de Goya, *Saturno devorando a sus hijos* (1820-1823): lo que precisamente no puede mostrar es el proceso de devoración, el desarrollo de la acción caníbal en sí misma; queriendo mostrarlo, lo oculta. Tan sólo sorprendemos una instantánea, un fragmento que sugiere y eterniza el todo insoportable. Recordemos que, en la mitología grecolatina, los titanes, entre los que Saturno (también símbolo del tiempo) es regente, representan las desmesuradas fuerzas de la naturaleza; la victoria de los dioses del Olimpo sobre aquellos representaría el triunfo de la razón sobre la naturaleza y el sometimiento de ésta por el ser humano. Si tenemos esto en cuenta, el Saturno de Goya representa la ancestral e irracional crueldad de la naturaleza humana desde los tiempos mitológicos fundacionales, es decir, de siempre, impidiendo el nacimiento del nuevo ser humano, adánico, es decir, creador, fundacional y racional.

La secuencia de la muerte William Wallace, en la película *Braveheart* (1995) de Mel Gibson, es

territorio comanche: cierto es que a lo largo de toda la película abundan escenas violentas expuestas directamente, aunque durante breve lapso de tiempo, las cuales se justifican indirectamente en el propio fragor de la batalla, en la obviedad de que toda guerra es cruenta, por lo que, más o menos, son asumibles para el espectador en cuanto que esperables en su contexto; sin embargo la secuencia final, toda la tortura previa a la ejecución obedece sólo al deseo de infligir daño, al “deleite” del espectáculo violento de ver sufrir al enemigo; se trata de un nivel de violencia imposible de justificar, y de intentarlo, nos encontraríamos con la acusación revertiana sobre la naturaleza humana (ese Saturno que comentábamos) que incomodaría a los propios espectadores, por lo que en esa secuencia final (abrirle el vientre al protagonista apresado para extraerle los intestinos y demás vísceras mientras está consciente) el horror no puede ser mostrado, es sugerido quedando fuera de plano: la cámara nos muestra las reacciones del protagonista a dicha acción enfocando únicamente desde el pecho para arriba. Así pues, en coherencia con todo lo que señalábamos al principio del comentario de *Territorio comanche*, el discurso de la heroicidad se alza desde la ruina de un cuerpo mientras que el horror es también ese exceso de corporalidad no mostrado producido por la siniestra ruptura del límite adentro/afuera del cuerpo y del límite vida/muerte. Lo insoportable de tal visión se refleja en la reacción de los espectadores ingleses (que ha de conmover también al espectador real) pidiendo clemencia (es decir, una muerte rápida que acabe con el dolor) para el héroe escocés.

Finalmente, también tiene algo de *territorio comanche*, así como de la novela misma, la breve narración de Ricardo Piglia, *La loca y el relato del crimen*, en que nos cuenta cómo el periodista Renzi descubre la verdad sobre el asesinato de la prostituta Larry a manos de Almada gracias al testimonio de una vagabunda, Anahí, que presenció la agresión de la cual había sido injustamente acusado el amante de Larry, Antúnez. Anahí, tildada de loca, no deja de repetir una extraña cantinela que no parece decir nada en concreto, hasta que Renzi la analiza descubriendo que las partes que no repiten la misma posición en su monólogo suman entre sí un mensaje claro que denuncia a Almada. Ante la negativa del director de su periódico a publicarlo ni a que comunique su descubrimiento a las autoridades, Renzi empieza escribir precisamente el principio de la narración dando a entender que ha sido él quien ha escrito lo que hemos leído y otorgándole veracidad. El discurso de la loca Anahí intenta apresar el horror del crimen de Almada pero no es posible directamente, sólo desde una aproximación fragmentaria, indirecta, lo es. Lo que no entra en la repetición es lo que delinea el referente. Al caer la verdad del lado de la ficción, del relato de Renzi/Piglia, se repite el gesto revertiano, puesto que ya vimos que la verdad sostenida en su novela no es pese a la ficción sino gracias a ella.

3. 2. EL PINTOR DE BATALLAS.

El pintor de batallas (2006) cuenta básicamente los últimos días de Andrés Faulques, un fotógrafo de guerra que decide dejarlo todo, irse a una torre en la cala de Arráez y pintar en ella un mural donde condensar sus vivencias de la guerra. De manera similar a *Territorio comanche*, el relato alterna los momentos presentes con los recuerdos del protagonista, en especial los referidos a la mujer que amó: Olvido Ferrara. Una visita inesperada viene a interrumpir el quehacer diario de Faulques: Ivo Markovic, un miliciano al que fotografió hace mucho tiempo y cuyo retrato le valió fama y prestigio internacionales, viene a verle, tras años de búsqueda, para explicarle los trágicos sucesos que sufrió (cautiverio, tortura y el asesinato de su familia) por culpa de aquella foto que él le hizo y, en consecuencia, para cobrarse venganza asesinándole. Markovic queda sorprendido por el mural y decide concederle el plazo de unos días para terminarlo, días en los que le visitará y mantendrán largas conversaciones en las que se van conociendo, mediante la rememoración del pasado, hasta la llegada del día señalado.

También, en el caso de esta novela, nos centraremos en la figura del narrador ya que, además de, obviamente, narrar, es él quien abrirá el final del relato; un narrador que se muestra solidario con el de la anterior novela estudiada. Volviendo a la nomenclatura genettiana, por lo que hace a la voz, el relato está contado una vez más, según el nivel y la relación con la historia, por un narrador extradiegético-heterodiegético, esto es, que no pertenece a la historia que relata ocurrida en un tiempo anterior al de la enunciación de la misma; e igualmente también, nos encontramos, en cuanto al estudio de la perspectiva dentro del modo, con una focalización interna fija en Faulques llevada a cabo con el predominante uso del estilo indirecto libre para relatarnos sus observaciones, parte de sus comentarios (la otra parte en estilo directo) y, sobre todo, sus recuerdos, lo que nos vuelve a presentar lo que llamábamos *discurso de las ruinas*, lo que a nivel de historia vendrá a confirmar Markovic cuando diga aquello de que creía que venía a matar a un hombre vivo; de hecho, se podría decir que la historia de Faulques lo es más bien de las ruinas de Olvido. Un ejemplo: se trata del momento en que Markovic acaba de llegar e intenta hacerle recordar a Faulques quién es él. Si nos fijamos, se puede observar la conversación entre ambos en estilo directo y la focalización interna en Faulques mediante el estilo indirecto libre para contarnos su memoria, sus recuerdos, en los que siempre acaba por hacerse presente Olvido. Se trata de un fragmento en que es perfectamente apreciable la gradación, como si de un efecto de ampliación y profundización se tratase, mediante la cual el narrador nos muestra la conversación entre Faulques y Markovic, de ahí pasa a centrarse en las reacciones corporales de Faulques a lo que le comenta su visita, después a sus procesos mentales de reconocimiento y finalmente a su memoria tal como nos muestra el último párrafo de la cita:

-(...) ¿Tampoco recuerda eso?

Faulques lo miró con recelo. Esa foto la recordaba muy bien, lo mismo que a quienes aparecían en ella. Se acordaba de todos, uno por uno: los tres milicianos drusos de pie con los ojos vendados -dos cayendo, uno orgulloso y erguido- y los seis kataeb maronitas que los ejecutaban casi a quemarropa. Víctimas y verdugos, montañas del Chuf. Portada de una docena de revistas. Su consagración como fotógrafo de guerra a los cinco años de haberse iniciado en el oficio.

-Usted no pudo estar allí. Los protagonistas murieron, y quienes disparaban eran falangistas libaneses.

(...)

-Yo hablo de otra fotografía. La de Vukovar, en Croacia... Siempre creí que le dieron ese premio.

-No -ahora Faulques lo estudiaba con renovado interés-. La de Vukovar fue otro.

-¿También era importante?

-Más o menos.

-Pues yo soy el soldado de esa foto.

Faulques se quedó muy quieto, las manos en los bolsillos del pantalón y la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha, escrutando de nuevo el rostro que tenía delante. Y ahora, al fin, como en el curso de un lento proceso de revelado fotográfico, la imagen que tenía en la memoria empezó a superponerse despacio sobre los rasgos del desconocido. Entonces se maldijo por su torpeza. (...) Su conocimiento de aquel rostro se basaba casi exclusivamente en la observación de la fotografía que había tomado un día de otoño en Vukovar, antigua Yugoslavia, cuando las tropas croatas, batidas por la artillería y las embarcaciones serbias que bombardeaban desde el Danubio, se mantenían a duras penas en el estrecho perímetro defensivo de la ciudad cercada. El combate era muy intenso en los suburbios, y en el camino de Petrovci, Faulques y Olvido Ferrara -habían entrado una semana antes por el único lugar posible, un sendero oculto entre maizales- se cruzaron con los supervivientes de una unidad croata que se replegaba, derrotada, después de luchar con armas ligeras contra los blindados enemigos (Pérez-Reverte, 2006: 28, 29, 30).

Cuando parece focalizar en otro personaje, como Markovic, lo que está haciendo es asumir las primeras palabras de la intervención del personaje de forma transitoria en estilo indirecto libre hacia la utilización del estilo directo para completar la misma tal como se puede apreciar por ejemplo en esta intervención de dicho personaje: “Pero él era la primera vez que se veía en algo así. Lo habían reclutado pocos días antes, y terminó entre camaradas tan asustados como él, con un fusil en las manos frente a los tanques serbios. -Nos destrozaron, oiga. Literalmente. De cuarenta y ocho que

éramos, volvimos quince... Los que vio en la carretera” (Pérez-Reverte, 2006: 39). Que ello sea así puede ser la manera discursiva en que se nos sugiere una de las vías interpretativas que comentaremos más adelante: al utilizar esa progresión de estilo indirecto libre a directo en las intervenciones de Markovic señala un orden de dentro a fuera del discurso del narrador que se asemejaría a una especie de proyección, lo que reforzaría, teniendo en cuenta la previa focalización interna fija en Faulques, la interpretación de la aparición de Markovic como un producto de la mente del pintor de batallas. Podemos ver otro ejemplo donde repite el mismo procedimiento de asumir la parte inicial de la intervención de Markovic en estilo indirecto libre y el resto en directo; se trata del momento en que el croata le explica al pintor de batallas su historia planteándola como si fuera de otro, curiosamente la misma estrategia que vimos en la anterior novela para evitar el relato autobiográfico directo, la misma distancia que potencie la objetividad, lo fehaciente, pese a saberse un relato personal, es decir, que el croata comparte la discursividad llevada a cabo por el periodista de guerra, ya sea reportero (Barlés) o fotógrafo (Faulques), lo que ayudaría a confirmar esa interpretación de Markovic como producto de la mente del pintor de batallas al reproducir su técnica discursiva, la distancia dentro de la máxima cercanía:

Entonces se giró despacio hacia Faulques y empezó a contar. Lo hizo durante largo rato, interrumpiéndose en prolongadas pausas mientras buscaba la palabra adecuada, pretendía narrar un detalle con la máxima precisión posible, o estimaba que su forma de hablar, al calor creciente del propio relato, dejaba de ser impersonal para volverse apasionada. Al advertir esto se detenía de pronto, movía la cabeza a modo de disculpa, reclamando la comprensión de su oyente, y tras un breve silencio empezaba de nuevo en el mismo punto, más objetivo el tono. Más comedido.

Y fue así como el asombrado pintor de batallas, muy atento a cuanto escuchaba, (...) supo entonces de una joven familia en un pequeño pueblo de la que en otro tiempo se llamaba Yugoslavia: marido mecánico agrícola, esposa dedicada a la casa y a cultivar el huerto familiar, hijo de poca edad. También supo, de nuevo, lo que ya sabía: que la política, la religión, los viejos odios, la estupidez unida a la incultura y a la infame condición humana, arrasaron aquel lugar con una guerra que enfrentó a parientes, amigos y vecinos. (...) El de los Markovic era uno de los matrimonios mixtos fomentados por la política integradora del mariscal Tito; pero el viejo mariscal estaba muerto y las cosas habían cambiado. El marido era croata; la mujer, serbia. La partición los separó. Cuando bandas de milicianos chetniks empezaron a asesinar a sus vecinos, la esposa y el hijo tuvieron suerte: vivían en zona de mayoría serbia, y allí se quedaron mientras el marido, fugitivo, era enrolado en la milicia nacional croata.

-Respecto a su familia, aquel soldado vivía tranquilo. ¿Comprende, señor Faulques?... Madre e hijo estaban a salvo. Cuando cargaba con su fusil, mientras vivía las miserias y miedos de la guerra, se consolaba sabiéndolos en lugar seguro. Usted, que ha sido testigo con billete de vuelta en tantas desgracias, entiende a qué me refiero. ¿No es verdad?... El alivio de saber, cuando todo arde, que no hay gente querida quemándose en las ruinas del mundo (Pérez-Reverte, 2006: 51, 52).

De hecho, para no romper dicha focalización interna fija en el exfotógrafo, a la hora de transmitirnos los posibles sentimientos o pensamientos de otro personaje que no sea Faulques, el narrador lo hace de manera hipotética: “El desconocido llevaba una mochila colgada al hombro, y vestía camisa blanca, pantalón vaquero y botas de campo. Miraba la torre y su habitante con tranquila curiosidad, *como si pretendiera asegurarse* de que aquel era el lugar que buscaba” (Pérez-Reverte, 2006: 25); “[Faulques] Sonrió por primera vez, algo forzado, y el otro [Markovic] correspondió con el mismo gesto de antes, descubriendo el hueco en la dentadura. *Parecía reflexionar*” (Pérez-Reverte, 2006: 31); “[Markovic] Lo observaba con curiosidad. Tal vez una curiosidad demasiado formal, *como si la pregunta estuviese* menos motivada por interés que por cortesía” (Pérez-Reverte, 2006: 38). Los entrecorchetados y las cursivas son mías. Siguiendo esta estrategia discursiva, no encontramos ni una sola ruptura de la misma en toda la obra, lo que unido al uso recurrente, una vez más, de anacronías analépticas o analepsis externas, nos proporciona nuevamente ese relato dos de la memoria con, exactamente, el mismo efecto narrativo de morosidad, de buceo por los recuerdos del protagonista y la máxima identificación posible entre la voz narrativa y la de Faulques; ese privilegio se aprecia también, en consecuencia, en el hecho de que los recuerdos de Markovic, contados por sí mismo, constituyen un relato metadieético explicativo externo fragmentado (fragmentación en la fragmentación la cual Faulques intenta salvar mediante la continuidad del mural que pinta y la voz narradora mediante la novela tal como veremos), es decir, un segundo nivel narrativo dentro del principal vertebrado por Faulques, sin que el narrador ejerza otra función, en principio, que la puramente narrativa. El entrecorchetado es mío:

-Voy a contarle una historia -dijo [Markovic] sin volverse.

-¿La suya?

-Qué más da. Una historia.

Entonces se giró despacio hacia Faulques y empezó a contar (Pérez-Reverte, 2006: 51).

Si retomamos los pares conceptuales de Oleza-Renard para la definición de la voz narrativa, nos encontramos la siguiente caracterización: 1) Sabiduría parcial; al adoptar la perspectiva de Faulques

la consecuencia directa es la restricción de saber. Como ya se ha comentado, el narrador hipotetiza sobre los resortes emocionales y cognitivos de los demás personajes; pero incluso este conocimiento se ve limitado deliberadamente hacia el final de la novela como comentaremos más adelante. 2) Privilegiado, sobre el protagonista. 3) Neutralidad; en las pocas ocasiones en que el narrador no asume la focalización del protagonista, sus comentarios se muestran descriptivos pero sin incluir juicio de valor alguno (por lo menos no de manera abierta), lo cual podemos apreciar al inicio de la novela justo antes de revelarnos las primeras reflexiones del protagonista: “Nadó ciento cincuenta brazadas mar adentro y otras tantas de regreso, como cada mañana, hasta que sintió bajo los pies los guijarros redondos de la orilla. Se secó utilizando la toalla que estaba colgada en el tronco de un árbol traído por el mar, se puso camisa y zapatillas, y ascendió por el estrecho sendero que remontaba la cala hasta la torre vigía. Allí se hizo un café y empezó a trabajar, sumando azules y grises para definir la atmósfera adecuada” (Pérez-Reverte, 2006: 9). 4) Contemplación; el narrador no forma parte de lo contado por él de forma aún más evidente que en la anterior novela. 5) Transitividad, ya que el relato no se cuestiona a sí mismo. 6) Identificación; además de por la mencionada focalización, se produce también por todos los detalles técnicos que el narrador decide contarnos y que el personaje no tendría porqué decir ya que a él le resultarían una obviedad: “Y mientras escuchaba el zumbido del motor de la *Nikon F3* rebobinando la película, Faulques vio de soslayo a la muchacha. (...) Con reflejo automático comprobó la escasa cantidad de película que le quedaba en la vieja y sólida *Leica 3MD con objetivo de 50 milímetros* que llevaba colgada al cuello. Tres exposiciones serían suficientes, pensó.” “Faulques nunca recurría al negro puro. (...) Prefería llegar a él de forma indirecta, mezclando *sombra tostada con gris payne o azul prusia*, incluso con algo de rojo, y que la mezcla no tuviese lugar en la paleta, sino sobre la pintura misma” (Pérez-Reverte, 2006: 22, 113). La cursiva es mía.

Con todas esas cualidades queda patente, como decíamos, la solidaridad con la voz narrativa de *Territorio comanche*, por lo que le son aplicables buena parte de las consideraciones que hicimos sobre aquella; especialmente todo lo referido a la construcción de una ética, aspecto mucho más presente, si cabe, en ésta que en la anterior: “la comprensión, incluso el esfuerzo por comprender, nos salva” (Pérez-Reverte, 2006: 117).

Retomando la teoría de Booth, diremos que nos encontramos ante un narrador no dramatizado que, aunque parezca fidedigno, justo al final se muestra falible en cuanto que nos escatima la información referida a la final actuación de Markovic, lo que, como decíamos, abre la novela, le dota, como veremos, de un giro interpretativo.

Si *Territorio comanche* buscaba narrar la guerra sin más, *El pintor de batallas* es la demostración de que dicha narración exige el sacrificio de quien presta su mirada, la destrucción de

toda protección, revelando la íntima relación entre el observador y lo observado. Recordemos que Barlés, ante la conciencia de ello, había decidido dejar la imagen para otros; ese otro es Faulques.

Sin duda, una obra que, como todas, se ofrece a múltiples lecturas; no obstante se nos imponen dos como principales: la primera (*Desde esa orilla: el logos*) tiene que ver, como ya vimos, con el constante gesto ostensivo de la narración revertiana hacia la pintura y la fotografía, su tratamiento e interrelaciones. La segunda (*Desde esta orilla: el mito*) se trataría de una clausura más desde la posición que se ha presentado sobre el sentido global de la novela: la búsqueda de una poética para el horror.

3. 2. 1. Desde esa orilla: el logos.

En la narración se van entretejiendo el comentario de cuadros y fotografías así como de reflexiones sobre sus respectivas artes; pese a ello, ninguna imagen aparece en las páginas de la novela de manera que el punto de partida es la narración escrita, gesto intencionado por cuanto tiene de contaminante recuperando así el sentido más gráfico para la escritura (tal cual ocurre con los jeroglíficos egipcios) a la vez que escrituriza la imagen (tal cual las pinturas rupestres, por ejemplo), de manera que no se trata (o va más allá) del conocido motivo horaciano del *ut pictura poesis* (como la pintura la poesía) si se entiende meramente en su sentido comparativo limitado, cuando en realidad Horacio no se refería a si una era mejor o peor que la otra sino a la común influencia de la perspectiva y su efecto en la representación de las acciones ya sea más lejana o más próxima. No se trata, por tanto, de revivir un debate sobre el rango, las similitudes o diferencias, sino más bien de los ámbitos que trabajan con respecto al referente o aquello que pretenden enunciar.

Faulques tenía la certeza de que su trabajo en la torre le recordaba a la fotografía lo que ésta era capaz de sugerir, pero no de lograr: la vasta visión circular, continua, del caótico ajedrez, regla implacable que gobernaba el azar perverso –la ambigüedad de qué gobernaba a qué no era en absoluto casual- del mundo y de la vida (Pérez-Reverte, 2006: 47).

Ante un cuadro como ése, la fotografía no sirve para nada. Sólo la pintura puede. Todo buen cuadro aspiró siempre a ser paisaje de otro paisaje no pintado; pero cuando la verdad social coincidía con la del artista, no había doblez. Lo magnífico era cuando se separaban, y el pintor debía elegir entre sumisión o engaño, recurriendo a su talento para hacer que el uno pareciera la otra. Por eso, la *Tebaida* tiene lo que tienen las obras maestras: alegorías de certezas que sólo serán ciertas al cabo de mucho tiempo (Pérez-Reverte, 2006: 171).

Cuando la verdad social no coincide con la del artista pintor éste podía cargar la metonimia, sobreabundarla, llevándola a su mayor metafóricidad para generar una lectura *otra* o relato dos que diría Piglia; eso es lo que la pintura puede hacer más fácilmente que la fotografía. El posicionamiento parece claro: pintura > fotografía. La fotografía representa un fragmento desgajado de la realidad que intenta reflejar, no exenta de cierto grado de ficcionalización previo al *punctum* (espacio enunciativo) de R. Barthes:

A la hora de realizar una fotografía, el fotógrafo debe tomar una serie de decisiones. (...) Es por ello que realizar una fotografía es, en sí mismo, un *acto de interpretación*: en este

caso, el fotógrafo ha de elegir qué porción de la gama tonal quiere reproducir fielmente, algo que será a costa de obtener detalle en las altas luces o en las sombras. Como explica Eduardo Rodríguez Merchán, “el proceso fotográfico informativo es un proceso continuo y complejo que empieza mucho antes de que el fotógrafo apriete el disparador de su cámara y que termina mucho después”, en el propio acto de lectura de la imagen. (Marzal, 2007: 64).

Lo mismo puede extrapolarse al discurso histórico en su intento de narrar lo sucedido. En ese sentido tanto uno como otro, en su voluntad de ser fidedignos (aunque sea imposible en grado máximo), tratan de restringir la metáfora, esto es, trabajan una relación metonímica respecto del referente. Mientras que la pintura, o cierto tipo de pintura, así como la literatura con respecto a la historia, trata directamente sobre la metáfora con toda su capacidad de añadidura, de sugerir, de ampliar y connotar significados; de manera que puede intentar la globalidad del referente tal cual lo intenta también cierto tipo de literatura (el logro o consecución ya es otro tema).

Eso sí: el intento, en esta ocasión, no tiene la ingenuidad que por ejemplo tenía un Galdós o un Tolstoi: en la misma línea que Saer, ambos son conscientes de lo volátil del signo. Este aspecto resulta más evidente en la lectura de esta novela revertiana como una reflexión sobre la posibilidad de narrar el horror. A nadie se le escapa que podemos extrapolar este mismo razonamiento a la trayectoria de nuestro autor: del periodismo de guerra a la novela es el mismo paso que realiza Faulques de la fotografía a la pintura y por las mismas razones (entre otras).

Esta apreciación sobre la pintura (como representante de las artes centradas en la metáfora) ya aparece previamente esbozado en otra obra revertiana, *La tabla de Flandes* (1990), donde el cuadro sirve para explicar la realidad de los protagonistas. En consonancia con esto, si algo parece poderse extraer de esa novela, como ya dijimos, es, por un lado, la idea de la iteración (repetición de la estructura y de la participación) que también está presente en *El pintor de batallas*; y por otro, también presente en esta novela (más en ésta que en aquella), la idea gadameriana de que “el pantheon del arte no es una actualidad intemporal que se represente a la pura conciencia estética, sino que es la obra de un espíritu que se colecciona y recoge históricamente a sí mismo. (...) En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos” (Gadamer, 1975: 138); esto es, volver a participar del arte: Faulques va descubriendo su propia expresión, la de sus percepciones, mediante la contemplación de diferentes cuadros que, según él y Olvido, han sabido captar, en este caso, lo oscuro del alma humana, por así decirlo: “Por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia

que modifica al que la experimenta” (Gadamer, 1975: 145). En lugar de formularlo a la manera teórica de Gadamer, Pérez-Reverte escribe *La tabla de Flandes* y *El pintor de batallas*. Pero no se trata únicamente de una red de cuadros e imágenes, sino que está sugiriendo el concepto de la intertextualidad: la red interminable de textos que se interconectan mediante infinitos posibles itinerarios de lectura, tal como nosotros mismo estamos haciendo.

De hecho, esa intertextualidad presente en la novela no es exclusivamente pictórica y fotográfica, sino que también existe una red literaria: no se trata simplemente de que esta novela conecte con *Territorio comanche* y *El francotirador paciente*, sino que además en ella gravita también la lectura que Borges hizo de *La divina comedia* de Dante. Empecemos por acercarnos a esa lectura; el autor argentino afirma lo siguiente sobre la obra del italiano:

Imaginemos, en una biblioteca oriental, una lámina pintada hace muchos siglos. Acaso es árabe y nos dicen que en ella están figuradas todas las fábulas de las Mil y una noches; acaso es china y sabemos que ilustra una novela con centenares o millares de personajes. En el tumulto de sus formas, alguna -un árbol que semeja un cono invertido, unas mezquitas de color bermejo sobre un muro de hierro- nos llama la atención y de ésa pasamos a otras. Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo... He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmos; el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal (Borges, 1982: 7, 8).

La imagen que lo abarca todo y que de alguna manera contiene lo que siempre ha sido y lo que siempre será; para Borges *La divina comedia* es una obra total que contiene el germen de todo lo que tenga que ver con la humanidad. Él reinterpreta, como es conocido, esa consideración de imagen total en su relato *El aleph*: ahí la estructura dantesca queda alegorizada y referida en un Borges (personaje) enamorado de la fallecida *Beatriz Viterbo*, en cuyo aniversario de muerte acude a la casa donde ella vivía con su primo hermano Carlos Argentino *Daneri* (acrónimo de *Dante Alighieri*) entre los cuales existía una estrecha relación (Beatriz le escribía a Carlos cartas obscenas). Carlos le dice a Borges que ha descubierto, en el sótano de la casa (reducto metafórico del infierno dantesco), un Aleph, “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. (...) Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph. (...) En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por

los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo” (Borges, 1974: 188, 191, 192). Más allá de la tradicional interpretación de cómo la razón (Virgilio) guía al ser humano (Dante) a la fe (Beatriz), para Borges la obra de Dante resulta inagotable en significado, detalles técnicos, alusiones... y esa inagotabilidad condensada es el Aleph; se trata, como el propio autor argentino viene a decir al final del relato (“¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz” -Borges, 1974: 198-.), de una pugna entre esa condensación y el olvido. Es más: una de las características que el escritor argentino destaca de Dante es su capacidad de lograr una condensación eternizadora de cada personaje:

Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida. En Dante tenemos esos personajes, cuya vida puede ser la de algunos tercetos y sin embargo esa vida es eterna. Viven en una palabra, en un acto, no se precisa más; son parte de un canto, pero esa parte es eterna. Siguen viviendo y renovándose en la memoria y en la imaginación de los hombres (Borges, 1980: 213).

La siempre presente idea borgiana de que toda la eternidad cabe en un momento, la anulación del tiempo. En *El pintor de batallas* esta lectura se despliega en diversos reflejos: la Beatriz de Pérez-Reverte, Olvido Ferrara (también italiana) le pide a Faulques que sea su Virgilio para descubrir la guerra a la vez que ella lo guía a descubrir la capacidad de metáfora total que posee la pintura frente a la fotografía, convirtiéndolo simultáneamente en Dante (además de por el hecho de que él la ama). Por esa razón, dice Faulques que ella también está en el mural circular (cual nivel del infierno dantesco) como Beatriz está consignada, y para ella fue escrita también tras su muerte, en *La divina comedia*. Y en la realización del mural, Markovic, ese Virgilio de Faulques, le va guiando por su memoria, otro círculo. Faulques pinta su propio Aleph, reverso de la obra dantesca, con el fin de plasmar, condensada, la totalidad de la maldad humana desde el pasado al futuro, demostrando que esa es la eterna y secreta ley u orden en el devenir humano al igual que lo hay

también en la trascendencia del mismo tal como mostró el poeta italiano. Aún podemos dar un paso más; la influencia del autor argentino no se reduce sólo a la mediación con la obra de Dante sino que va más allá produciéndose también de forma directa: como hemos dicho líneas más arriba, una de las fijaciones borgianas era la anulación del tiempo histórico, es decir, el tiempo concebido como una línea que progresa desde un remoto origen hacia un futuro final (concepción propia de la cultura occidental por, entre otros motivos, el peso judeocristiano). En su artículo “Nueva refutación del tiempo”, contenido en *Otras inquisiciones* (1952), Borges señala:

La fijación cronológica de un suceso, de cualquier suceso del orbe, es ajena a él, y exterior. En la China, el sueño de Chuang Tzu es proverbial; imaginemos que de sus casi infinitos lectores, uno sueña que es una mariposa y luego que es Chuang Tzu. Imaginemos que, por un azar no imposible, este sueño repite puntualmente el que soñó el maestro [Chuang Tzu]. Postulada esa igualdad, cabe preguntar: Esos instantes que coinciden ¿no son el mismo? ¿No basta *un solo término repetido* para desbaratar y confundir la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia? (...) He arribado al dictamen de Schopenhauer: “La forma de la aparición de la voluntad es sólo presente, no el pasado ni el porvenir; éstos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro: el presente es la forma de toda vida, es una posesión que ningún mal puede arrebatarle... El tiempo es como un círculo que girara infinitamente: el arco que descende es el pasado, el que asciende es el porvenir; arriba, hay un punto indivisible que toca la tangente y es el ahora. Inmóvil como la tangente, ese inextenso punto marca el contacto del objeto, cuya forma es el tiempo, con el sujeto.” (...) El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatara, pero yo soy el río (Borges, 1952: 769, 770, 771).

El entrecorchetado es mío. Para el escritor argentino cada uno de nosotros es un punto dentro de la circunferencia del tiempo que gira infinitamente, por lo que, ahora mismo, podemos encontrarnos en cualquier momento del infinito temporal. Es necesario recordar que para Genette el relato es la manera en cómo se administra el tiempo de la historia; el relato de *El pintor de batallas* es prácticamente circular; la novela se iniciaba con Faulques nadando y sugiriendo ya la idea de la repetición (“Nadó ciento cincuenta brazadas mar adentro y otras tantas de regreso, como cada mañana” -Pérez-Reverte, 2006: 9-), y acaba también, salvo algunas diferencias, con Faulques nadando (“Nadaba concentrado, vigoroso, adentrándose en el mar con buen ritmo” -Pérez-Reverte, 2006: 292-), lo que nos da a entender, en vista del texto borgiano, que comparte esa misma concepción del tiempo; la circularidad del tiempo y la del relato son equivalentes, ello quiere decir

que en realidad el tiempo, dentro de la novela, no avanza históricamente, sino que más bien, pese a la propia historia contada, se sugiere una suspensión del mismo o la repetición de un momento concreto que tiene que ver, tal como explica Anne L. Walsh (en su obra *Arturo Pérez-Reverte. Narrative tricks and narrative strategies -2007-*), con ese punto en el que coinciden las vidas de Faulques, Markovic y Olvido y con la muerte de ésta, más exactamente donde, en el fondo, la vida de Faulques, su interioridad, su memoria, quedó atrapada en bucle. Se trata de un punto de intersección conocido mediante las memorias de Faulques y Markovic donde se nos muestran acciones necesitadas de olvido y reconciliación: Markovic necesita comprender el motivo por el que Faulques le escogió a él para ser fotografiado, y Faulques necesita comprender el hecho de que no alertase a Olvido de la mina. La novela nos llevará desde ahí a sus respectivas reconciliaciones (Walsh, 2007). Y no sólo eso; la idea de que siempre se trata de la misma guerra (“Los sitios así siempre son el mismo sitio” -Pérez-Reverte, 2006: 35-) se acomoda perfectamente a lo señalado por el autor de *El Aleph* y queda representado en la continuidad del mural pintado por el protagonista; lo que, por otra parte, conecta con otro postulado de Borges sobre el espacio, siguiendo una lógica similar a su concepción del tiempo, como encontramos en su relato *El libro de arena* (1975) contenido en su obra de homónimo título: “Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo” (Borges, 1975: 69). La infinitud del espacio se corresponde, representativamente, con la circularidad del mural confirmando la misma idea antes expresada. Si tiempo y espacio, en la narración, son infinitos, si cada punto concreto remite a la totalidad y viceversa, y, vayamos donde vayamos o vaya donde vaya Faulques, encontramos la imagen de la guerra y de la muerte de Olvido fruto de ella, se puede decir que la novela se correspondería con la figura del Conjunto de Mandelbrot (donde cualquiera de sus partes es, en diferente escala, igual al total). Como Borges, como Dante, Faulques descubre la certeza de esa ley con el instante final en que comprende que el mural está acabado en lo inacabado de lo únicamente anunciado, garantía de lo perpetuo. Es decir: el patrón, el fractal atractor a partir del cual, por iteración, se forma la figura autosímil que ha de revelar el oscuro vacío siniestro; pero claro: Borges todavía no podía hablar de sistemas complejos, autosimilitudes y caos... Pérez-Reverte sí.

Esa misma idea de iteración la veíamos en las palabras de Bermúdez a propósito de la poética saeriana: podía obtenerse una certeza a partir de diferentes asedios de la realidad; dicha certeza podría cristalizar su forma en la idea de “red”, nuevo símbolo para sustituir a la tradicional figura que representaba la comprensión: la circunferencia. De hecho la relación con Olvido es vista por Faulques como parte de ésta: se conocen en el museo mediante una red de encuentros ante cuadros, y sabe que él es un tramo más en la vida de ella. Esa misma red abierta es la que queda en el mural

inacabado, y es desde esa figura desde donde se pueden pensar todas esas diagonales presentes en el mural.

Decíamos hacia el principio del presente trabajo que los protagonistas revertianos, esos héroes cansados, luchaban por entender una realidad que se les escapa y afecta a la vez, una actitud que decíamos se incardina en lo que se podría considerar cierta tradición literaria hispánica, de manera que mencionábamos, entre otros, a Saer, Unamuno y Calderón de la Barca. Quizá este último puede parecer muy alejado y sin embargo también se podría leer su influencia en la novela que nos ocupa, una posible trazada intertextual más, a través de su obra *La vida es sueño*. Pero para ello, antes, debemos construir una lectura de la obra calderoniana que habilite una suerte de continuidad. Tal como señala Evangelina Rodríguez Cuadros en su obra *Calderón* (2002):

“El gran tema trágico de *La vida es sueño*, más allá de lecciones optimistas en lo teológico o pesimistas en cuanto a lo político, es sin duda alguna el que proviene de observar la obra como una parábola o teoría del conocimiento humano. (...) Podemos advertir el calco que en este argumento existe respecto al célebre Mito de la caverna que Platón expone en *La República*” (Rodríguez Cuadros, 2002: 93).

Calderón (...) concibe la vida -y su formación jesuita le facilitó tal concepción- *sub specie theatri*. Por eso, la primera de las características de su canon dramático es la conversión de la acción exterior en el eje de sus obras. Una acción que desborda y supera a los personajes, aunque éstos intenten retenerla, o dominarla, sin conseguirlo, en largos discursos (...) mostrando la inutilidad de la especulación cuando se intenta confrontar con la pragmática de los acontecimientos. Como consecuencia de ello, los personajes se subordinan enteramente a esa acción: son empujados por ella, son ellos mismos la acción (pues en la acción cifraba precisamente Aristóteles el carácter de un personaje). Una acción que analizan y escrutan desde su propia conflictividad en memorables soliloquios que responden a la circunstancia psicológica universal que representasen en ese momento (Rodríguez Cuadros, 2002: 26).

Nos encontramos, por lo tanto, con unos personajes que no cejan en su voluntad de aprehender la realidad, los acontecimientos en que se ven envueltos, reflexionando e interpretándolos con mayor o menor acierto. Salvando las distancias, se podría decir que Calderón refleja aquella condición hermeneuta general del ser humano que encuentra su concreción más consciente en el tratamiento de textos, o, en sentido más amplio, discursos. Así, al comienzo de *La vida es sueño* la conciencia de cada personaje divaga en la incertidumbre de su realidad buscando su justificación; toda la

primera jornada es un desentrañar algo o a alguien: de entrada, Rosaura pretendiendo descubrir si ve peñasco o edificio, Segismundo la causa de su estado, si es Clotaldo quien le ha escuchado y qué tipo de ser humano es Rosaura (recuérdese que va vestida de hombre y la importancia del código vestuario en la época) cuya belleza le embarga; la cual sufre “nueva confusión” con la entrada en escena de Clotaldo quien descubre en el delincuente a su hija/o, lo que le pone en situación de elegir entre el deber como soldado y el deber como padre.

En esta obra, el juego dramático barroco de los equívocos está señalando de forma ostensiva algo más: la conciencia de la imposibilidad de conocer en grado último lo exterior, conciencia de que en cualquier momento toda metáfora que establezcamos, mediatizada por el lenguaje, entre nuestro juicio y lo *en sí*, puede verse desmontada evidenciando que sólo se trataba de una metonimia; en otras palabras, que lo que queríamos coincidente, fusionado, sólo puede llegar a tocarse por un punto, debido a alguna circunstancia, pero sin formar una misma cosa. Todo eso está expresado de forma mitopoética, por decirlo así, en el motivo de la vida como sueño; y se puede comprobar, por ejemplo, en una escena que funciona como abismación temática y en clave graciosa (muy propio de Calderón las duplicaciones en clave cómica de la línea seria principal) de toda la obra: al principio de la tercera jornada, Clarín hace una breve reflexión sobre la idoneidad o no de la correspondencia entre su estado y su nombre; seguidamente los soldados sublevados entran en la cárcel de la torre buscando a Segismundo de quien lo único que saben es que está encerrado ahí; al oírlos llegar el gracioso Clarín, que también estaba encerrado, cree que vienen a rescatarle, y cuando los soldados entran y le ven creen que él es Segismundo, le aclaman y se postran ante él, lo que produce en el gracioso la repetición del cuestionamiento anterior. Finalmente el malentendido se resuelve cuando aparece el propio Segismundo y todo queda aclarado. Acabamos de asistir, por tanto, a la construcción y deconstrucción de una metáfora por una metonimia: los soldados identifican a Clarín con Segismundo por estar en la misma cárcel pero resulta que lo único que tienen en común el gracioso y el príncipe es tan sólo ese único punto, estar en la misma prisión, pues no son la misma persona sino más bien lo contrario en su función actuarial. El propio Segismundo, víctima de otras metáforas y deconstrucciones de las mismas (verse como príncipe y luego como prisionero) sin fiarse ya de la correspondencia entre lo que percibe y lo que realmente es, decide actuar correctamente porque obrar bien no se pierde aunque sea entre sueños. *La vida es sueño* escenifica el funcionamiento del lenguaje, y por ende, del pensamiento así como de la relación entre éste y la visión de la realidad. El lenguaje pugna por fijar la fantasmagoría, el *en sí* kantiano o, simbólicamente, la niebla unamuniana.

En verdad, desde el principio, Calderón no se está limitando a hacer referencia al mito de la caverna platónico sino que da un paso más: que la vida sea sueño, tal es lo que indica el título,

quiere decir que, ya sea dentro o fuera de la caverna, la incertidumbre continúa envolviéndonos al punto que ha de ser la ética el fundamento de la conducta (lo que ya en sí es una apuesta personal, en sentido amplio, frente a la mera existencia biológica) y no la reacción natural ante las causas (lo instituido como tal, o entorno) ya que éstas se nos presentan inaccesibles en su totalidad y globalidad arrojándonos a la parcialidad; el título lo dice y el planteamiento inicial de la obra lo remarca: Segismundo posee únicamente un conocimiento teórico del mundo (gracias a la instrucción de Clotaldo) que no le sirve para explicarse su propio estado, como bien expresa en el formidable soliloquio inicial; mientras que Rosaura, literalmente, arrojada en el mundo, experimentadora de éste, pese a poseer esa experiencia, vive igualmente en la incertidumbre: carece de la figura paterna (Clotaldo) garante del honor de la mujer (acorde a las consideraciones sociales de la norma del honor en la época) y símbolo, en cierta forma, de un principio de estabilidad, de lo real, cuya falta origina el viaje en búsqueda de compensación por el agravio de Astolfo. Ya sea en clave de Segismundo, es decir, desde la teoría, o en clave de Rosaura, es decir, desde la vivencia, se nos representa el mismo problema: el gesto antropológico de la persecución de la identidad, de intentar afirmar, fijar, el ser pese a la incertidumbre de lo teórico y lo vivencial.

Recapitulando: la insistencia en exponer los procesos silogísticos para desentrañar la realidad, la reflexión, aunque sea de pasada y superficial, sobre la propiedad o impropiedad de los nombres para designar, los equívocos que deshacen las metáforas en metonimias o muestran la metonimia tras la metáfora, la comparación del libro en el discurso de Basilio y su mal interpretación o interpretación desviada... de todo ello se puede decir que un gesto ostensivo emerge del texto dramático calderoniano apuntando una sensibilidad sobre las interrelaciones entre lenguaje, realidad y pensamiento próxima a la modernidad.

Así pues, en la proyección de todo lo anterior sobre *El pintor de batallas*, se podría decir que ambas obras mantienen una relación de negativo de la fotografía o imagen invertida en el espejo en sus similitudes y diferencias. Se podría decir que Faulques realiza el camino inverso de Segismundo: poseedor de la experiencia del mundo, decide enclaustrarse, en cierto modo, en un torreón donde lograr la imagen teórica que plasme la violenta condición humana, mientras que el protagonista calderoniano, inicialmente ejemplo en sí mismo de esa condición violenta y que sólo conoce el mundo por boca de Clotaldo, saldrá al mundo en busca de la experiencia; sin embargo tanto uno como otro fracasan en cierta manera, Faulques acaba aceptando lo inacabado, reconociendo la imposibilidad de plasmar una totalidad que se resiste a ser contada aún partiendo de su dilatada experiencia, y Segismundo, pese a encontrarse en el mundo no se fía de su percepción; ambos acaban por asumir la falibilidad de sus discursos sobre lo que testimonian, y parte de la clave en esa asunción pasa por la pérdida de la mujer a la que aman: Olvido en el caso de

Faulques y Rosaura en el de Segismundo.

3. 2. 2. Desde esta orilla: el mito.

La novela comienza con una cita previa de Pascal: “San Agustín ha visto que se trabaja por lo incierto en el mar y en las batallas y todo lo demás, pero no ha visto las reglas del juego.” Cita que sirve de clave de toda la novela.

Nada más empezar se nos presentan los espacios fundamentales: el mar y la torre en la que se pinta el mural. Dos espacios claramente simbólicos; el mar que tiene que ver tradicionalmente con la muerte (Manrique, Machado...), de manera que el ejercicio de nadar todos los días nos presagia el final tratándose de un ir muriendo todos los días como el dormir o el soñar. Por otro lado, la torre tiene que ver con la interioridad de Faulques, lo vivido, la memoria... “poco tenía que ver con su talento pictórico y sí mucho con su memoria” (Pérez-Reverte, 2006: 12). Señala Walsh que el pasado de Faulques vuelve, literalmente, para cazarle. Con su presencia, Markovic hace que el pintor de batallas tenga que confrontar ese pasado y a su vez el exsoldado aprende a confrontar también el suyo. La memoria también caza a Faulques mediante los recuerdos de su amor perdido, Olvido Ferrara. De hecho, aquellos personajes en la novela, en la actualidad de Faulques, que no están conectados con ese pasado y su memoria quedan relegados a una presencia secundaria (Walsh, 2007). Por tanto, a ese último espacio, la torre, iremos volviendo para ampliar su carga sémica.

Faulques buscaba la imagen que capte el orden del caos (su fractal), pero ésta no se encontraba fuera sino dentro de él. Las fotografías le proporcionaban puntos concretos pero es su memoria la que los hilvana generando el relato, un sentido que vierte en el mural también relato: “Un panorama mural que desplegase, ante los ojos de un observador atento, las reglas implacables que sostienen la guerra –el caos aparente- como espejo de la vida” (Pérez-Reverte, 2006: 17). Es decir, la indagación de una poética que permita contarlo; exactamente eso se puede considerar toda la novela.

Miró con atención aquel otro rostro, o más bien su depurada representación pictórica en la pared. Había sido portada de varias revistas después de que él lo captase, casi por azar –el preciso azar, sonrió esquinado, del momento exacto-, en un campo de refugiados del sur de Sudán. Un día de rutina laboral, de tenso y silencioso ballet, sutiles pasos de baile entre niños que morían extenuados ante los objetivos de sus cámaras, mujeres enflaquecidas con la mirada ausente, huesudos ancianos sin otro futuro que sus recuerdos. Y mientras escuchaba el zumbido del motor de la Nikon F3 rebobinando la película, Faulques vio de soslayo a la muchacha. Estaba tumbada en el suelo sobre una esterilla, tenía una jarra desportillada en el regazo y se tocaba la cara con gesto cansado, exhausto. Fue el ademán lo que llamó su atención. Con reflejo automático comprobó la escasa cantidad de película que le quedaba en la vieja y sólida Leica 3MD con objetivo de 50 milímetros que llevaba

colgada al cuello. Tres exposiciones serían suficientes, pensó mientras empezaba a moverse hacia la muchacha con suavidad, intentando no ser causa de que ésta descompusiera el gesto –aproximación indirecta lo llamaría después Olvido, aficionada a aplicar una cínica terminología militar al trabajo de ambos-. Pero cuando Faulques ya estaba pegado al visor y tomaba foco, la muchacha advirtió su sombra en el suelo, retiró un poco la mano y alzó el rostro, mirándolo. Ésa fue la causa de que él tomase dos exposiciones rápidas, apretando el obturador mientras su instinto le decía que no dejara perderse una mirada que tal vez nunca más volvería a estar allí. Después, consciente de que sólo tenía una oportunidad más de fijar aquello en el gelatinobromuro de plata de la película antes de que se esfumara para siempre, rozó con un dedo el anillo para regular el diafragma y adecuarlo al 5.6 que calculó para la luz ambiente, varió unos centímetros el eje de la cámara y disparó la última fotografía un segundo antes de que la muchacha volviera el rostro, cubriéndoselo con la mano. Después ya no hubo más; y cuando él, cinco minutos más tarde, volvió a acercarse con las dos cámaras otra vez cargadas y a punto, la mirada de la muchacha ya no era la misma y el momento había pasado. Faulques viajó de regreso con aquellas tres fotografías en el pensamiento, preguntándose si el revelado las haría aparecer tal y como las había creído ver, o las recordaba. Y más tarde, en la penumbra roja del cuarto oscuro, acechó la aparición del rostro cuyos ojos lo miraban desde el fondo de la cubeta. Después, secas las copias, Faulques pasó mucho rato frente a ellas, consciente de que se había acercado mucho al enigma y su formulación física (Pérez-Reverte, 2006: 22, 23).

Como bien señala Olvido (equivalente a la Mary Anne de O'Brien), nos encontramos, una vez más y como fuera el caso de Márquez, con el cazador, aquella figura de transición hacia el samurái. La secuencia es en sí misma, condensada, toda la novela: su patrón repetitivo de búsqueda apoyado en lo fotográfico de donde saltará a lo pictórico sin abandonar su rastreo y siempre desde la escritura; tan sólo se trata de un cambio de armas, por así decirlo.

Al poco de esto va a entrar en escena un personaje importante: Markovic, el cual viene a dinamizar la novela y acelerar el proceso de búsqueda de Faulques. Markovic es un soldado que fotografió Faulques en Vukovar; su imagen publicada le granjeó al pintor de batallas un premio y reconocimiento internacionales:

Faulques, al pasar junto a ellos, decidió registrar la imagen de aquella extenuación. Así que se llevó a la cara una cámara, y mientras buscaba foco, diafragma y encuadre, dejó pasar un par de rostros y eligió el tercero a través del visor, casi por azar: unos ojos claros extremadamente vacíos, unos rasgos descompuestos por el cansancio, la piel cubierta de gotas del mismo sudor que apelmazaba sobre la frente el pelo sucio y revuelto, y un viejo

AK-47 apoyado con descuido sobre el hombro derecho, sostenido por una mano envuelta en un vendaje manchado y pardo. Después el obturador hizo clic, Faulques siguió su camino, y eso fue todo. La foto se publicó cuatro semanas después, coincidiendo con la caída de Vukovar y el exterminio de todos sus defensores, y aquella imagen se convirtió en un símbolo de la guerra. O, como concluyó el jurado profesional que la premió con el prestigioso Europa Focus de aquel año, en el símbolo de todos los soldados de todas las guerras (Pérez-Reverte, 2006: 30, 31).

Para contarnos su historia se hace referencia a la Teoría de los Sistemas Complejos, conocida también como Teoría del Caos, y su principio de que pequeñas acciones pueden desencadenar grandes consecuencias con el rizo de alimentación adecuado: cuando Markovic cayó en manos de los serbios fue reconocido por la foto lo que le conllevó tortura, prisionero durante dos años y medio. Cuando fue liberado, buscó a su mujer e hijo; la notoriedad de la foto también les delató a ellos: fue violada y asesinada junto a su hijo. Por todo ello ahora quiere matar a Faulques para vengarse, pero antes le concede unos días para acabar el mural y comprenderle. Al final de la novela, al alba de la mañana siguiente de cumplido el plazo, Faulques sale de la torre al encuentro con Markovic provisto de un cuchillo. Mantienen una conversación y al final de ésta se nos dice que Markovic ya no estaba allí, únicamente quedaban las colillas de sus cigarrillos. Faulques se dirige entonces a nadar, como todas las mañanas, sólo que esa vez, habiéndose puesto bajo la lengua una moneda para Caronte, decide adentrarse en el mar todo lo que sus fuerzas le permitan sin que previamente se nos haya dicho nada sobre la suerte de Markovic. Este final nos deja así una serie de interrogantes abiertos: en ningún momento se nos dice que Faulques se haya deshecho de la amenaza de Markovic, ¿se suicida acosado por su amenaza?, o podemos interpretar que, de manera similar a como ocurre en la película *Una mente maravillosa* (Ron Howard, 2001), Markovic sea fruto de la mente de Faulques por algún tipo de trastorno (esquizofrenia paranoide, por ejemplo) o por algún efecto secundario de la medicación para las intensas punzadas de dolor abdominal que sufre habitualmente, de manera que podríamos leer la novela como reverso de esa película; el hecho de que ningún otro personaje interactúe con Markovic, que aparezca casi siempre de improviso y que en todo momento sea visto desde fuera por el narrador refuerza ese sentido. Es más; si el desencadenante de la historia de Markovic es la ficcionalización metonímica que de él hace Faulques con su foto, nos encontraríamos ante un caso similar al de Augusto Pérez en la novela *Niebla* de Miguel de Unamuno: el personaje que viene a pedir cuentas a su creador (sólo que aquí es el creador quién acabaría suicidándose), o a la caza del cazador; en todos los casos, se trata de decir que la condición de lo ficticio, de dechado bélico o de presa que arrojamos, está también en quien

escribe, fotografía y caza. Por otra parte, muy acertadamente, Walsh señala que este final con esas preguntas no resueltas sobre el destino de Markovic, entre otras, se corresponde con lo inacabado del propio mural, de manera que deja para el lector, como hemos hecho, la labor de otorgación de sentido. La manera en que se nos describe a Faulques adentrándose en el mar (“Nadaba concentrado, vigoroso, adentrándose en el mar con buen ritmo y precisión geométrica, en una línea recta que cortaba en dos mitades exactas el semicírculo de la caleta” -Pérez-Reverte, 2006: 292), en concreto la descripción del semicírculo de la caleta que nos insinúa la totalidad del círculo, sugiere que el personaje abandona esa circularidad de la que hablábamos, esa suspensión del tiempo y del espacio, de manera que queda en manos del lector interpretar el final del protagonista. Y como la propia Walsh señala, ese final tiene ecos del de *Territorio comanche*: Barlés y Márquez quedan en encontrarse en un lugar indeterminado, que bien podría ser más allá de la vida. Faulques afronta con la misma actitud estoica su final y mientras éste se pone una moneda bajo la lengua para Caronte, aquéllos llevan el dólar que intercambian habitualmente (Walsh, 2007).

Markovic le enseña a Faulques la foto que éste le hizo:

-Es una buena foto –prosiguió el visitante-. Se me ve cansado, ¿verdad?.. Y lo estaba. Supongo que el cansancio es lo que le da a mi cara ese aspecto dramático... ¿El título lo eligió usted?

Aquello era precisamente lo opuesto al arte, pensaba Faulques. La armonía de las líneas y formas no tenía otro objeto que llegar a ser claves íntimas del problema. Nada que ver con la estética, ni tampoco con la ética que otros fotógrafos usaban –o decían usar- como filtro de sus objetivos y su trabajo. Para él todo se había reducido a moverse por la fascinante retícula del problema de la vida y sus daños colaterales. Sus fotografías eran como el ajedrez: donde otros veían lucha, dolor, belleza o armonía, Faulques sólo contemplaba enigmas combinatorios. Lo mismo ocurría con la vasta pintura en la que ahora trabajaba. Cuanto intentaba resolver en aquella pared circular estaba en las antípodas de lo que el común de la gente llamaba arte. O tal vez lo que ocurría era que, una vez dejado atrás cierto punto ambiguo y sin retorno donde, ya sin pasión, languidecían la ética y estética, el arte se convertía –y tal vez las palabras adecuadas eran *de nuevo*- en una fórmula fría y puede que eficaz. Una impasible herramienta para contemplar la vida (Pérez-Reverte, 2006: 37).

En cierta forma, tal como deja entrever en sus propias observaciones, más que alejarse de lo que sea el arte, se acerca a él, por lo menos en el sentido hegeliano de la autocognición que hereda la hermenéutica gadameriana y que también lo vimos en referencia a Saer: la antropología especulativa de la literatura. Precisamente el hecho de pintar el mural pone todavía más de relieve la

búsqueda de esa poética a través del propio relato que la anterior novela estudiada. Su primera formulación, como veremos, sería ésta: superar la ética y la estética instituidas para contemplar la vida.

Tratar de desligarse por completo de lo ético y lo estético es seguramente algo utópico, pero no por ello se cede en el intento de sorprender a la vida y, en concreto, lo siniestro de ésta. En cuanto que afirmamos esto ya va implicada la ética y, obviamente, en la producción va inscrita la estética, se quiera o no. Pese a ello, el gesto de Pérez-Reverte, en consonancia con su postmodernidad, es intentar moverlas, agitarlas aunque no se pueda escapar de ellas, para que la nueva forma que surja delinee mejor, o cuanto menos con mayor humildad, a aquello que se quiere presentar en el discurso; operación similar a lo efectuado por la Deconstrucción. Como bien es sabido, ésta y la mencionada Hermenéutica no dejan de ser los opuestos complementarios de toda la teoría moderna en el ámbito de la Filología y las Humanidades. De hecho, Luís E. de Santiago Guervós, en su reseña (<https://philosophybooks.info/2015/11/02/gomez-ramos-a-dialogo-y-deconstruccion-los-limites-del-encuentro-entre-gadamer-y-derrida-madrid-uam-1998-260-pp/>) del libro *Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida*, señala que “no obstante, y a pesar de las diferencias, hay un fondo común que los une [a Gadamer y Derrida]. (...) En primer lugar son filosofías posthegelianas y postmetafísicas que se sitúan en la estela de Nietzsche y de Heidegger. En lo esencial son filosofías del lenguaje que se desarrollan dentro de la tradición del llamado *linguistic turn*. También les une la preocupación por el texto, en concreto, por el texto literario y su interés por los problemas cruciales de la filosofía contemporánea. Una y otra están comprometidas con los problemas inherentes a la superación de la metafísica y del saber absoluto y se sitúan, sin mayores problemas, en el espacio postmetafísico que inaugura el pensamiento postmoderno. Gadamer y Derrida, cada uno a su modo, se enfrentan también a la conceptualidad de la metafísica” (Santiago Guervós, 2015). El entrecorchetado es mío.

Dice Gadamer:

Todo comprender es interpretar, y toda interpretación se desarrolla en el medio de un lenguaje que pretende dejar hablar al objeto y es al mismo tiempo el lenguaje propio del intérprete.

Con esto el fenómeno hermenéutico se muestra como un caso especial de la relación general entre pensar y hablar, cuya enigmática intimidad motiva la ocultación del lenguaje en el pensamiento. Igual que la conversación, la interpretación es un círculo encerrado en la dialéctica de la pregunta y la respuesta. Es una verdadera relación vital histórica, que se realiza en el medio del lenguaje que también en el caso de la interpretación de textos

podemos denominar “conversación”. (...) La relación esencial entre lingüística y comprensión se muestra para empezar en el hecho de que la esencia de la tradición consiste en existir en el medio del lenguaje, de manera que el *objeto* preferente de la interpretación es de naturaleza lingüística. (Gadamer, 1975: 467, 468).

La relación con esa lingüística (bien sea mediante tratado o novela...) es postmoderna, no ingenua, aunque en sentido estricto nunca lo fue del todo (como se puede apreciar, por ejemplo, en Miguel de Unamuno), ya que en el ámbito hispánico, la conciencia de esa desnaturalización del lenguaje se produce más en la literatura que en la filosofía (caso, por ejemplo, del mencionado Calderón de la Barca).

Ya dijimos que antes que teorizar sobre cómo escribir, Pérez-Reverte preferiría escribir una novela sobre la escritura sin dejar de ser el mismo resultado; exactamente eso es lo que hace en esta novela tal como podemos ir constatando. El devenir iterativo del arte tiene la capacidad de ganar la perspectiva temporal suficiente como para captar ese patrón oscuro que nos gobierna.

Ese gesto de mover los límites de lo ético y lo estético lo confirma Olvido al comentar sobre Faulques que “tus ojos (...) quieren pedirle cuentas a Dios (...) quieren entrar en el Paraíso, no al comienzo de la Creación, sino al final, justo al *borde del abismo*” (Pérez-Reverte, 2006: 88). La cursiva es mía.

El pintor de batallas había trabajado durante mucho tiempo en aquel detalle, dedicándole especial atención. Tenía vagas reminiscencias del *Duelo a garrotazos* de Goya: dos hombres acometiéndose enterrados hasta las corvas, en el más crudo símbolo de la guerra civil que se hubiera pintado nunca. Comparado con aquello el *Guernica* picassiano era un ejercicio de estilo –aunque en realidad esas figuras no sean gran cosa, había dicho Olvido; el cuadro auténtico está pintado en el lado derecho del lienzo, ¿no te parece? El viejo don Francisco era tan moderno que hace daño-. (...) Yo he visto esto antes, dijo de pronto. (...) Lo he fotografiado muchas veces, y nunca pude conseguir una imagen que lo expresara con tanta precisión. Observa esas caras. El hombre que mata y muere, ofuscado, ciego, abrazado a su enemigo. La historia del laberinto, o del mundo. Nuestra historia (Pérez-Reverte, 2006: 93, 94).

Ciertamente en esos cuadros que sirven de referente para Faulques puede apreciarse la síntesis de lo buscado. En el *Duelo a garrotazos* encontramos una de esas imágenes de la oscura condición; dos hombres que parecen nacer de la tierra, símbolo de la naturaleza violenta que los domina, se lanzan el uno contra el otro dispuestos a golpearse. La violencia así captada produce tal impacto a la

razón que intenta aprehenderla que no puede dejar de traducirlo en ese desequilibrio estructural que los deja desplazados hacia la izquierda del lienzo...

-(...) El hombre tortura y mata porque es lo suyo. Le gusta.

(...)

-¿Y cuál es, a su juicio, la razón de que el hombre torture y mate por gusto?

-La inteligencia, supongo.

-Qué interesante.

-La crueldad objetiva, elemental, no es crueldad. La verdadera requiere cálculo.

Inteligencia, como acabo de decir...

(...)

-Digo que somos malvados y no podemos evitarlo. Que son las reglas de este juego. Que nuestra inteligencia superior hace más excelente y tentadora nuestra maldad... El hombre nació predador, como la mayor parte de los animales. Es su impulso irresistible. Volviendo a la ciencia, su propiedad estable. Pero a diferencia del resto de animales, nuestra inteligencia compleja nos empuja a depredar bienes, lujos, mujeres, hombres, placeres, honores... Ese impulso nos llena de envidia, de frustración y de rencor. Nos hace ser, todavía más, lo que somos.

(...)

-Está aquí, bajo la piel –dijo al fin-. En nuestros genes... Sólo las reglas artificiales, la cultura, el barniz de las sucesivas civilizaciones mantienen al hombre a raya de sí mismo. Convenciones sociales, leyes. Miedo al castigo (Pérez-Reverte, 2006: 101, 102, 103, 104, 107, 108).

Exactamente eso mismo pensaba Primo Levi, uno de los supervivientes de los campos de exterminio de Auschwitz. En uno de los apéndices de su obra *Si això és un home* (Levi, 1958) en contestación a la pregunta de un lector sobre la motivación del odio de los nazis a los judíos señala que:

La aversión contra los judíos, impropriamente llamado antisemitismo, es un caso particular de un fenómeno más amplio, esto es, de la aversión contra quien es diferente de nosotros. Es indudable que se trata, en origen, de un hecho zoológico: los animales de una misma especie pero pertenecientes a grupos diferentes manifiestan entre ellos fenómenos de intolerancia. Eso también ocurre entre los animales domésticos: es sabido que, si introduces una gallina de un determinado gallinero en otro, es rechazada a picotazos durante diversos días. Sucede lo mismo entre los ratones y las abejas, y en general en todas las especies de

animales sociales. Ahora bien, el hombre es sin duda un animal social (ya lo afirmó Aristóteles): ¡pero pobres de nosotros si tuviéramos que tolerar todas las compulsiones zoológicas que sobreviven en el hombre! Las leyes humanas sirven precisamente para eso: ¡para limitar los impulsos animales!

El antisemitismo es un fenómeno típico de intolerancia. Para que una intolerancia se manifieste, hace falta que entre los dos grupos en contacto exista una diferencia perceptible: ésta puede ser una diferencia física (los negros y los blancos, los morenos y los rubios), pero nuestra complicada civilización nos ha hecho sensibles a diferencias más sutiles, como ahora la lengua, o el dialecto, o incluso el acento (Levi, 1958: 270, 271).

La traducción es mía. “-Mírelos. Tan civilizados dentro de lo que cabe, mientras no les cueste demasiado esfuerzo. Pidiendo las cosas por favor, quienes todavía lo hacen... Méталos en un cuarto cerrado, prívelos de lo imprescindible, y los verá destrozarse entre sí” (Pérez-Reverte, 2006: 108).

En relación con esto hay otra escena clave que, al igual que ocurría en *Territorio comanche* con el pasaje de los ancianos abandonados, sirve de mecanismo siniestro para evidenciar la deleznable condición humana:

Había ocurrido en la confusa línea de demarcación serbocroata, poco antes de Vukovar. El pueblo se llamaba Dragovac: una iglesia ortodoxa, otra católica, un ayuntamiento, un polideportivo. Un lugar campesino, tranquilo. El conflicto de los Balcanes había pasado por allí sin ruido aparente; la única huella visible era un solar arrasado donde antes se levantaba la iglesia católica. Por lo demás no había ninguna casa incendiada, en ruinas o con huellas de combates ni disparos. Los habitantes se dedicaban a sus tareas y apenas se veían soldados. Todo habría sido casi bucólico de no mediar un detalle: los croatas de Dragovac, un centenar de personas, habían desaparecido de la noche a la mañana. Allí sólo quedaban serbios. Corrían rumores de otra matanza; así que Faulques y Olvido se proveyeron de salvoconductos del ejército yugoslavo y viajaron por la carretera que corría a lo largo del Vrbas. Llegaron a Dragovac por la mañana, cuando casi todos los vecinos estaban trabajando en el campo. Estacionaron el coche frente al ayuntamiento y pasearon sin que nadie los molestara. No hubo hostilidad, ni cooperación; a cada pregunta la gente respondía con evasivas o silencios. Nadie sabía nada de los croatas, nadie había visto croatas. Nadie los recordaba. (...) Volvieron al automóvil, y estaban a punto de salir del pueblo cuando pasaron ante el polideportivo. No se veía un alma. De pronto él tuvo una sensación extraña y detuvo el coche. Se quedaron sentados, Faulques con las manos en el volante, Olvido con la bolsa de las cámaras en el regazo, mirándose. Luego, sin pronunciar palabra, bajaron del coche y caminaron. No había nadie, excepto un niño que los observaba de lejos, junto a un árbol

seco. Flotaba algo siniestro en el ambiente, en la ausencia de sonidos del edificio de cemento gris, tan sombrío y desierto que ni siquiera los pájaros volaban por encima. Y cuando pasaron bajo el arco de entrada y salieron al campo de fútbol desprovisto de césped, con la tierra removida y aquel curioso olor, Olvido se detuvo, estremeciéndose. Están aquí, dijo en voz baja. Todos. Fue entonces cuando se les unió el niño. Los había seguido, y ahora fue a sentarse cerca, en una grada del estadio. Debía de tener ocho o diez años y era flaco, rubio, de ojos muy claros. Un niño serbio. Llevaba una tosca pistola de madera metida en la cintura del pantalón corto. Y entonces, sin que ninguno de los dos hubiese pronunciado una palabra, el niño sonrió. ¿Buscáis croatas?, preguntó en inglés escolar. Después, sin aguardar respuesta, acentuó la sonrisa. En este pueblo no encontraréis ninguno, dijo burlón. *Nema nihta*. Aquí no hay croatas ni los hubo nunca. Entonces Olvido se estremeció otra vez, como si por aquel lugar corriese un soplo de aire frío. Lo sabe igual que tú y que yo, murmuró. Pero Faulques negó con la cabeza. Lo sabe mejor que nosotros, dijo. Y le gusta. Luego alzó la cámara para enfocar el rostro del niño: los ojos helados como escarcha, y aquella sonrisa despiadada y maligna (Pérez-Reverte, 2006: 250, 251, 252).

En comparación con el asilo de Petrinja, hemos ido de un extremo al otro: de la vejez a la infancia, de la víctima al futuro verdugo. Aquello que, debiendo permanecer oculto, emerge: en la aparente normalidad de todo, la ausencia absoluta de croatas y la tierra removida de la pista del polideportivo funcionan como un primer mecanismo de lo siniestro: la barbarie escondida tras la máscara de la civilización, quedando contaminadas, rota la barrera que las separa, como también la que separa la paz de la guerra, el azar del orden. El segundo mecanismo es el niño serbio: juguete/arma, inocencia/maldad. La posibilidad de la contaminación y sus terribles consecuencias es lo que para una sociedad debe permanecer oculto, pero, parafraseando una vez más a Espronceda, la guerra le arranca las falsas galas al esqueleto de este mundo.

El resultado de toda esa antropología especulativa no es precisamente alentador en tanto en cuanto muestra lo observado y al observador en la misma esfera, pero aún así...

Si no hay consuelo como resultado de la observación, sí puede haberlo en el acto de la observación misma. Me refiero al acto analítico, científico, incluso estético de la observación. Es –Gödel aparte- como los procedimientos matemáticos: poseen tal seguridad, claridad e inevitabilidad, que proporcionan alivio intelectual a quienes los conocen y manejan. Son analgésicos, diría yo. Así volvemos a un Aristóteles algo maltrecho, pero todavía útil: la comprensión, incluso el esfuerzo por comprender, nos salva. O al menos consuela, porque convierte el horror absurdo en leyes serenas (Pérez-Reverte, 2006: 117).

Observar, ordenar lo caótico, es construir un sentido que nos salve de quedar suspendidos en la vorágine. Porque precisamente el pararse a observar, es decir, considerar, está en la base de todo principio moral, de cualquier ética y cualquier estética: el arte nos salva. Lo cual se vuelve evidente en la contemplación del mural, relato dentro del relato alternado con el de los recuerdos con Olvido Ferrara. Tenemos así una tríada, tres formas de contarnos, en cierta manera, lo mismo: la memoria, el mural y la novela en sí.

De hecho, Olvido, con todas las connotaciones de su nombre presentes (como, por ejemplo, Borges que señalaba que el olvidar es el fundamento de la memoria), sigue una estética de la ausencia en las fotografías que realiza; nunca incluía personas, sólo los objetos dejados atrás, los síntomas, la parte vacía en la huella, nuestra fragilidad ante el universo; lo que corroboramos cuando realiza la siguiente reflexión: “Y ni siquiera hay ruinas como las de antes, (...) las ruinas eran indestructibles. ¿No crees? Se quedaban ahí siglos y siglos” (Pérez-Reverte, 2006: 148): la ruina es resto de una presencia pasada, parte de la huella que posibilita el discurso en su *dejar para luego* (Asensi, 1987) abriendo un espacio enunciativo. En consonancia con lo señalado al inicio sobre las características generales de la obra revertiana, ella también es una lectora avezada respecto de Faulques tal como, una vez más, nos explica Walsh: habiendo pasado años en frente de una cámara, ella sabe, mejor que Faulques, la influencia que la cámara puede conllevar, una lección cuya conciencia adquirirá claramente Faulques cuando escuche el efecto que tuvo en la vida de Markovic. Es ella misma quien rechaza usar esa influencia en la vida de las personas y fotografiar sólo objetos. Como exmodelo, ha sido objetivo de las cámaras durante mucho tiempo como para ser consciente de ese peligro. Ella sabe que Faulques nunca encontrará lo que está buscando, eso que la fotografía no le permite, y por tanto, por su parte, se conforma con la recopilación de eslabones sueltos de la cadena mediante los objetos dejados atrás. Es la única que parece saber cómo funciona el mundo, cómo terminan las cosas y cuáles son las reglas. Su reacción es mantenerse en el borde; y ella le animará a usar la pintura a sabiendas de la limitación de la fotografía (Walsh, 2007). Para ella, la guerra se corresponde con aquel otro gesto igualmente siniestro de violar la separación entre dos conceptos: la enfermedad, mezcla de vida y muerte: “Mi única duda es si esa horrible comprensión mía se debe a un contagio, como si se tratara de un virus o una enfermedad secreta e incurable. Si estoy cogiendo la guerra, o si ya estaba en mí” (Pérez-Reverte, 2006: 219). Enfermedad de la que adolece Faulques y que, simbólicamente, se podría interpretar en sus ataques periódicos de dolor que alivia mediante pastillas; de manera que el propio Faulques, con su enfermedad, contagiado de lo siniestro, lo encarna. En palabras de Markovic: “Cuando vine en su busca, señor Faulques, creía que iba a matar a un hombre vivo” (Pérez-Reverte, 2006: 290).

Ella que, por su actitud y personalidad, era todo presencia, fotografía la ausencia, y él, cuya

humanidad se va resquebrajando por lo testimoniado, fotografía un presente menguante, precario. En la fotografía que Faulques hace de Olvido recién muerta se aúnan simbólicamente las dos estéticas quedando revelada su continuidad. Precisamente con su muerte, la ausencia del ser se le impone y sería una razón más por la que dejar la fotografía. En el inicio de la secuencia final encontramos el fruto de esa unión:

Dispuesto a reanudar el trabajo, revisó otra vez la parte no pintada. Entonces vio algo que antes no había visto. Se insinuaba allí, descubrió con estupor, una obra diferente, más heterodoxa y atrevida. Un espacio en blanco donde lo incompleto, la ausencia, era confirmación de la presencia misma. Movido por esa intuición, dejó el pincel –sin enjuagar ni secar, tal como estaba- e intentó conseguir el efecto impregnando el dedo pulgar de la mano derecha con la mezcla que había en la paleta. Luego frotó deslizándolo a lo largo del camino recién pintado, dándole apariencia de río inexorable de prolongados surcos, de líneas y crestas minúsculas difíciles de apreciar a simple vista. Siguió trabajando con las manos, sin pinceles. Aplicaba ahora la pintura con los dedos, blanco, azul, amarillo y blanco, obteniendo verdes singulares parecidos a la luz de la mañana sobre un prado, grises semejantes al asfalto de una carretera removida por la metralla, azules sucios de cielo brumoso por el humo de casas en llamas. Y un verde líquido como los ojos de la mujer a la que recordaba en aquel paisaje, pantalones tejanos ajustados a las largas piernas, sahariana caqui, cabello rubio recogido en dos trenzas sujetas con cintas elásticas, la bolsa con las cámaras a la espalda y una de ellas sobre el pecho. Olvido Ferrara caminando por la carretera de Borovo Naselje.

(...)

Fue entonces cuando ella vio un cuaderno roto y descolorido en el suelo. Un cuaderno escolar, de tapas azules, con algunas hojas arrancadas, abierto sobre la hierba. Empuñó la cámara, dio dos pasos adelante buscando el encuadre, dio otro paso hacia la izquierda, y pisó la mina.

Faulques se miró las manos manchadas de pintura roja, y luego observó el mural que lo circundaba. Las formas cambiaban en contacto con el color. Los espacios en blanco, el esbozo a carboncillo sobre la imprimación de la pared, habían dejado de parecerle zonas vacías. Bajo la intensa luz de los focos halógenos, todo parecía fundirse en su cerebro a la manera de las pinturas impresionistas: colores, espacios, volúmenes que sólo alcanzaban su integración correcta en la retina del espectador. Tan reales, tan veraces –sólo el artista es veraz, recordó de nuevo- eran allí las figuras y paisajes acabados como los que apenas se insinuaban, las formas anunciadas en la pared, las pinceladas minuciosas y los trazos gruesos, fresca la pintura todavía, aplicados con los dedos sobre figuras ya pintadas o sobre

espacios en blanco. Un largo camino. Había una trama subyacente, una perspectiva fabulosa e interminable como un bucle, que recorría el círculo del mural sin detenerse nunca, integrando cada uno de los elementos, relacionando entre sí las naves que zarpaban bajo la lluvia, la ciudad en llamas sobre la colina, los fugitivos, los soldados, la mujer violada y el niño verdugo, el hombre a punto de morir, los bosques con ahorcados colgantes como frutos, la batalla en el llano, los hombres acuchillándose en primer término, los jinetes a punto de entrar en combate, la ciudad durmiente y confiada entre sus torres de acero, hormigón y cristal. El universo visible y la inmensidad concebible de la naturaleza. Todo lo que había querido pintar estaba allí: Brueghel, Goya, Uccello, el doctor Atl y los demás, cuantos dispusieron la mirada y las manos de Faulques para expresar lo que a lo largo de su vida había penetrado por el visor de la cámara hasta la caverna de Platón de su retina –la película fotográfica y el papel de positivar sólo jugaban roles secundarios en todo aquello- se explicaban al fin, combinados en la formulación geométrica cuyo principio y resultado final convergían en el triángulo que lo presidía todo: el volcán negro, pardo, gris, rojo. El símbolo del criptograma, desprovisto de sentimientos e implacable en simetrías, que extendía sus grietas de lava como una tela de araña cuya red abarcaba la cifra del universo, las fisuras en la pared de la vieja torre que servía de soporte a todo ello, el alba del día que pronto iba a penetrar por las ventanas, el hombre que aguardaba afuera mientras el pintor de batallas culminaba su trabajo.

Sólo algo quedaba por hacer. De pronto parecía tan evidente que le torció la boca una sonrisa. Olvido Ferrara, de estar allí, habría reído a carcajadas con eso: la imaginó echando atrás la cabeza trigueña, mirándolo burlona con sus ojos líquidos y verdes. Cuestión de imaginación más que de óptica, Faulques. La fotografía miente, y sólo el artista, etcétera.

Fue hasta la mesa y cogió la portada de la revista con la foto de Ivo Markovic: un joven rubio con gotas de sudor en el rostro, ojos vacíos y gesto fatigado, tan diferente al hombre que aguardaba junto al acantilado.

(...)

Al fin encontró un bote grande de medium acrílico brillante, casi lleno. Con un pincel grueso y limpio impregnó bien el dorso de la página y luego se volvió hacia el muro, en busca del lugar adecuado. Eligió un espacio todavía en blanco situado entre el volcán y la ciudad moderna y confiada, y la pegó allí, extendiéndola bien alisada sobre la superficie ligeramente irregular de la pared. Después retrocedió para observar el efecto. (...) Ahora sí, se dijo. Ahora todo está donde debe estar. Después, con varios tubos de color puro en la mano izquierda, se acercó de nuevo y empezó a aplicar pintura en gruesos trazos primero curvos y luego rectos y libres, húmedo sobre húmedo, usando los dedos como espátulas hasta que la foto de Ivo Markovic quedó integrada en el conjunto, unida a la pared y al resto del mural con un entramado poliédrico de ocre, amarillos y rojos, que remató con un trazo

oscuro, alargado y fantasmal como una sombra, destinado a permanecer allí cuando el deterioro del mural hiciera desaparecer la página pegada.

El pintor de batallas dejó en el suelo los tubos de pintura y se lavó las manos en la jofaina. Se sentía extrañamente relajado. Vacío como una cáscara de nuez, pensó de pronto. Acabó de secarse despacio, reflexionando sobre eso. Era extraño verse a uno mismo como pintado en el mural, casi al final del viaje.

(...)

Antes de apagar los focos y salir afuera, a la noche, el pintor de batallas contempló su obra por última vez. Se vería mejor, pensó, cuando la luz real penetrase por la ventana de levante y diese, como cada día, su característico tono dorado a los efectos de la luz pictórica representada en el mural. Entonces, a medida que los rayos de sol recorriesen la pared, el fuego de la ciudad sería más rojo, el volcán más sombrío y la lluvia más gris. Aunque no era una obra maestra, se dijo ecuánime. Movía despacio la cabeza, reflexionando sobre eso. No lo era en absoluto. De extraña la habían calificado Ivo Markovic y Carmen Elsken. Todos esos ángulos, etcétera. Con sonrisa absorta, Faulques se preguntó qué habría dicho Olvido Ferrara. Qué pensarían quienes en el futuro contemplasen aquel mural, mientras la torre estuviera en pie.

No era una buena pintura, concluyó. Pero era perfecta (Pérez-Reverte, 2006: 270, 274, 277, 278, 279).

Como diría Borges, todo está ahí: la fragmentariedad, el espacio en blanco y lo rellenado, la búsqueda de un patrón, las diagonales, la red, las interconexiones, el vacío y la traza, Olvido y Faulques, poética y obra, teoría y práctica... la alegoría de la huella como discurso del flujo de lo siniestro; lo único que, en resumidas cuentas, puede acercarnos a la realidad.

3. 3. EL FRANCO TIRADOR PACIENTE.

“Un encargo editorial pone a Alejandra Varela, especialista en arte urbano, tras la pista de Sniper, un reconocido artista del grafiti, promotor de acciones callejeras al límite de la legalidad –algunas de ellas con resultados fatales- del que casi nadie ha visto jamás el rostro ni conoce el paradero. La búsqueda conducirá a la protagonista de Madrid a Lisboa, y de ahí a Verona y Nápoles en su intento por descifrar cuál es el objetivo al que apunta la mira mortal del cazador solitario.”

Éste es el resumen argumental que podemos encontrar en la contraportada del libro. Durante la realización de su encargo, Lex, que es como todos llaman a la protagonista, Alejandra Varela, se percata de que la están vigilando y acaba por descubrir que los agentes de Lorenzo Biscarrués siguen sus pasos; el acaudalado e influyente empresario también anda buscando a Sniper ya que, en una de esas arriesgadas y extremas campañas de acción que el grafitero propone usando las redes sociales pero de las que no toma parte, murió, participando, su hijo, David Biscarrués. El empresario culpa de todo a Sniper y desea cobrarse venganza; venganza en la que se involucrará Lex tanto por motivos ajenos como propios ya que la joven grafitera Lita, su anterior pareja y gran amor, también murió en una de esas llamadas del grafitero a una acción grandilocuente y arriesgada.

Parte de la génesis de esta obra es posible encontrarla en la anterior novela estudiada durante una conversación entre Faulques y Markovic:

-¿Me está diciendo que todos los cuadros cuentan historias? ¿Hasta los que llaman abstractos, los cuadros modernos y todos esos?

-Los que a mí me interesan sí las cuentan. Mire.

(...)

Markovic prestó atención. Parecía un tipo bien dispuesto, pensó Faulques. Un alumno interesado y prudente.

-Pues más extraño todavía. Es igual que esas pintadas que hay en las paredes de ciertos barrios. *In Italian*, dice al pie... ¿De quién es?

-De Jean-Michel Basquiat, un negro hispano-haitiano. Lo pintó en los años ochenta.

-No parece relacionado con la guerra.

-Pues lo está. No con cargas de caballería, ni con soldados ebrios, claro. Habla de otra guerra distinta de aquella en la que pensamos usted y yo al oír la palabra. Aunque no sea tan distinta en realidad... ¿Ve esas inscripciones y el círculo de la izquierda? Dinero, *blood*, sangre, *In God we Trust*. La Libertad como marca registrada. Ese cuadro también habla de guerra, a su manera. Los esclavos revueltos contra Roma. Bárbaros pintando con aerosol en las paredes del Capitolio.

-Eso no lo entiendo muy bien.

-Es igual. No importa.

El recuerdo cruzaba, doloroso y fugaz. El último trabajo de Olvido antes de irse con él a la guerra había sido fotografiar a Basquiat para la revista *One+Uno*, a pocos meses de que el pintor grafitero reventase del todo, entre sobredosis de heroína y casetes de Charlie Parker (Pérez-Reverte, 2006: 211, 212, 213).

Queda asociado en este pasaje el grafiti a otro tipo de guerra, dice Faulques, aunque en cierta manera no deja de ser la misma. De hecho, la referencia a la revolución, a los “bárbaros pintando con aerosol en las paredes del Capitolio” es un claro anticipo de *El francotirador paciente* (2013). No es la única raíz; algunas más aparecen como arañazos que sorprende encontrar y que forman parte del mundo del autor. Así por ejemplo, en un artículo de 1994 titulado “Los viejos reporteros”, hay una frase que de alguna manera nos ayuda a captar parte del interés que pudo mover a Pérez-Reverte hacia el mundo del grafiti: “Ya no hay periódicos ni periodistas así. Llegué al oficio cuando estaban a punto de irse, y tuve la suerte y el privilegio de echar los dientes con ellos. (...) Aquella droga que cada amanecer, bolingas y de arribada, les manchaba los dedos de tinta fresca, con grandes titulares en primera y su firma en un recuadro. *Firma que fue, por otra parte, su único patrimonio*” (Pérez-Reverte, 1994). La cursiva es mía; exactamente lo mismo se podría decir de los grafiteros. Es más, en una entrevista realizada por Alfonso Armada en el ABC (2013): “Arturo Pérez-Reverte: <<El grafitero tiene derecho a llamarse escritor>>”, nuestro autor afirma que “hay una cosa muy singular que es que la aspiración de todo grafitero es que lo vean, que lo lean, que lo lean mucho, que lo vean mucho. (...) El grafitero es alguien que quiere hacerse oír. Igual que yo soy alguien que quiere hacerse oír con la escritura. Otros hacen cine, o hacen radio... Y estos se hacen oír pintando paredes. El dónde ya es otra cosa. Poner su nombre y hacer que la gente lo vea es una afirmación: existo. El núcleo fundamental de los grafiteros -aunque hay niños pijos- son barrios pobres, marginales, de gente que no tiene ningún tipo de expresión. Para ellos su nombre en una pared es: escribo, luego existo, soy.” Además, en el propio inicio del primer capítulo podemos leer una suerte de continuidad respecto uno de los núcleos temáticos de *El pintor de batallas*:

Mientras prestaba atención a la propuesta que iba a cambiar el sentido de mi vida, pensé que la palabra azar es equívoca, o inexacta. El Destino es un cazador paciente. Ciertas casualidades están escritas de antemano, como francotiradores agazapados con un ojo en el visor y un dedo en el gatillo, esperando el momento idóneo. Y aquél, sin duda, lo era. Uno de tantos falsos azares planeados por ese Destino retorcido, irónico, aficionado a las piruetas. O algo así. Una especie de dios caprichoso y despiadado, más bromista que otra cosa (Pérez-Reverte, 2013: 17).

En este párrafo se pueden leer las diagonales, el sistema oculto, que perseguía Faulques y que podemos leerlo también en relación a la muerte de Olvido; de hecho se puede establecer un juego de reversos complementarios: el motor de la búsqueda interior del pintor es el recuerdo de Olvido, de la misma manera que el recuerdo de Lita en Lex (como llaman todos a Alejandra Varela) es la clave del desencadenamiento final de la búsqueda de Sniper. Otra inversión en el espejo: Olvido, como Lita, era una mujer también con una íntima búsqueda o desazón, sin embargo, era muy independiente y tenía una clara visión del mundo; mientras que, en referencia a la sonrisa de Lita, Lex nos dice que: “En cuanto a la sonrisa, ésta era inconfundible, muy propia de Lita: abstraída, ingenua, casi inocente. Como la de un niño que mirase atrás en mitad de un juego complicado o difícil, quizá peligroso, en busca de la aprobación de los adultos que observan. Esperando un elogio o una caricia” (Pérez-Reverte, 2013: 47, 48). Un último eslabón: “Lita, recordé. Tras cada esquina sentía -Roma intensificaba ese efecto- sus ojos ingenuos y tristes pendientes de mí. Adivinaba su mirada empañada de sueños que nunca fueron. Su dulce fantasma atento al eco de mis pasos. *Es demasiado oscuro, pensé, el lugar donde ella ahora vive*” (Pérez-Reverte, 2013: 155). La cursiva es mía. La frase subrayada la podemos encontrar casi tal cual en boca de un personaje secundario de *El pintor de batallas*, y después en boca del propio Faulques referida a Olvido.

En una aproximación formal, aplicando las categorías genettianas, nos encontramos con dos tipos de narradores: El primero se limita exclusivamente al pasaje previo al primer capítulo, titulado “En la ciudad. 1990.” Se trata de un narrador extradiegético-heterodiegético en focalización cero que nos describe a dos jóvenes grafiteros que acechan a un tercero mientras éste termina de realizar su *tag* o firma: *Sniper*; escena que sirve de presentación de éste y para la instauración del misterio de su auténtica identidad cuya búsqueda sostiene la obra aunque no se nos diga nada sobre él, de manera que la curiosidad del lector quede captada: el narrador nos proporciona información tanto exterior como introspectiva de los dos grafiteros que acechan pero, respecto de Sniper, se dedica a describirnos desde fuera su actividad tal como podemos apreciar en este fragmento:

Había alguien allí, frente al muro, en plena escritura, justo en el límite de la luz y la sombra. Desde la esquina sólo podía vérselo de espaldas: delgado, aspecto joven, una sudadera de felpa con la capucha puesta sobre la cabeza, la mochila abierta a los pies, un aerosol en la mano izquierda, con el que en ese momento rellenaba de rojo una enorme *r*; sexta letra de un *tag* marcado con caracteres de un metro de altura y aspecto singular: un estilo de pompa sombreado, sencillo y envolvente, fileteado con outline azul, grueso, en el que parecía estallar, como un brochazo o un disparo, el rojo de cada una de las letras que

contenía.

-Hostia hostia -murmuró el chico alto.

Estaba inmóvil junto a su compañero, mirando asombrado. El que trabajaba en la pared había terminado de dar color a las letras, y ahora, tras buscar en el interior de la mochila ayudándose de una pequeña linterna, empuñaba un aerosol blanco con el que cubrió el interior del punto de la letra central, que era una *i* (Pérez-Reverte, 2013: 11).

El segundo narrador es el encargado del resto de la novela; se trata de la propia Lex que nos cuenta en primera persona cómo fue su aventura; se trata por tanto de un narrador extradiegético, ya que nos narra una acción pasada y acabada respecto del momento presente de la voz narrativa, y homodiegético, ya que ella misma participa de la historia como protagonista, desarrollando, en consecuencia, una focalización interna fija:

Me llamo Alejandra Varela, aunque todos me llaman Lex. Hay quien después de pronunciar mi nombre añade un par de adjetivos no siempre agradables; pero estoy hecha al asunto. Curtida por diez años de oficio y treinta y cuatro de vida. El caso es que los astros empezaron a alinearse desde aquel momento, tras esas palabras, cuando la voz educadísima de Mauricio Bosque, propietario y editor de Birnan Wood, sonó a mi espalda en la librería del Museo Reina Sofía (Pérez-Reverte, 2013: 17).

No parece que exista relación alguna entre ese primer narrador anónimo en tercera persona y la Lex narradora, teniendo el pasaje previo la única función de proporcionarnos una secuencia casi cinematográfica a modo de introducción o tarjeta de presentación del escurridizo artista. Si Lex, como narradora, no se esconde tras ese otro narrador anónimo, el efecto que produce es ponernos en primer plano, como decía Booth, la imagen del autor implícito como organizador y editor, por así decirlo, del material narrativo, decidiendo incorporar ese *otro* pasaje que no tiene que ver directamente con el resto. En todo caso, el narrador principal y que al fin y al cabo nos cuenta la historia es la propia Lex. Si tenemos en cuenta la temática central de la obra, no es casualidad que en esta novela el autor opte por ese narrador extradiegético-homodiegético que nos cuenta su propia historia ya que, en el mundo del grafiti, el *tag* o firma es una escritura de afirmación existencial, autobiográfica, de ahí que lo más apropiado sea esa Lex, narradora de su propia aventura, de manera que podemos interpretar toda la novela como si fuera su *tag*; de hecho, en ese sentido de afirmación de una personalidad, recordemos que al final de la novela se descubre su auténtica identidad: ella es la asesina de esta historia. Si le aplicamos la categorización de Oleza-Renard obtendríamos:

- Sabiduría parcial, por estar focalizada en sí misma y tratarse de sus recuerdos. Administra la información y puesto que se trata de su experiencia ella ya sabe lo que pasó, aunque reconoce los límites de su perspectiva como cuando en algún momento utiliza expresiones del tipo: “En Florencia, en unos vagones de ferrocarril abandonados, *creí advertir* al paso unas calacas de Sniper firmadas con el círculo de francotirador; (...) Sólo podía tratarse de Sniper, *concluí*” (Pérez-Reverte, 2013: 146). La cursiva es mía.

- Privilegiado, como consecuencia de tratarse de una narración autobiográfica

- Intervención; las digresiones de Lex sirven para aproximar el mundo del grafiti a un lector no avezado, de lo que se obtiene la siguiente cualidad.

- Participación. La cual incluso se vuelve obvia en el pasaje en que la protagonista grafitea un vagón de metro.

- Identificación; estas últimas justificables en el hecho obvio, como hemos dicho, de la perspectiva fija del narrador homodiegético.

- Transitividad; el relato no se cuestiona a sí mismo.

Si nos fijamos, toda la categorización señalada es coherente con la clasificación realizada desde Genette. Sirva de ejemplo el siguiente fragmento donde podemos apreciar la presencia de todas las categorías señaladas, especialmente desde Privilegio hasta Transitividad:

Cogí la lata sin preocuparme de qué color contenía ni cuál era mi función en aquello. La agité, haciendo tintinear las bolitas, acerqué la boquilla a un palmo de la superficie metálica y la oprimí. El sonido del líquido pulverizado al salir me produjo una explosión interior casi física. Olía fuerte, mucho, a pintura y disolvente; y ese olor ascendía por tus fosas nasales hasta el cerebro, con la intensidad de una espesa droga. Moví la mano y pinté por todas partes sin objeto, sin plan, casi enloquecida, sin otro concierto que seguir escuchando aquel sonido, aspirando aquel olor, cubriendo de cualquier manera mi parte del vagón mientras unos pasos a mi izquierda Flavio trabajaba serio, metódico, marcando y rellenando letras enormes que ejecutaba con una rapidez y una facilidad pasmosas (Pérez-Reverte, 2013: 225).

Por lo que se refiere al narrador de “En la ciudad. 1990”, se trataría de:

- Sabiduría total, es decir omnisciencia: “El mayor de los dos tenía dieciséis años. Se habían conocido en el metro dos semanas atrás, por las mochilas y el aspecto, mirándose de reojo hasta que uno de ellos hizo con un dedo, sobre el cristal, el gesto de pintar algo” (Pérez-Reverte, 2013: 9).

- Privilegiado, sobre los dos grafiteros que acechan a Sniper: “Los dos eran chicos recién llegados a las calles, todavía con poca pintura bajo las uñas. Chichotes vomitadores, dicho en jerga

del asunto: escritores novatos de firma repetida en cualquier sitio, poco atentos al estilo, sin respetar nada ni a nadie” (Pérez-Reverte, 2013: 10).

- Intervención, ya que es valorativo en los términos descriptivos que utiliza: “Eran lobos nocturnos, cazadores clandestinos de muros y superficies, bombarderos sin piedad que se movían en el espacio urbano, cautos, sobre las suelas silenciosas de sus deportivas. Muy jóvenes y ágiles” (Pérez-Reverte, 2013: 9).

- Contemplación; pese a utilizar la jerga propia de los grafiteros para realizar ese trabajo de acercamiento a su mundo: “Chichotes vomitadores”, “bombardear”, “el tag”... este narrador no forma parte del mundo narrado.

-Transitividad, ya que el relato no se cuestiona así mismo.

- Diferenciación: el uso de la tercera persona, pese a toda la aproximación de la jerga, unido a la visión exterior de Sniper, hace que se mantenga cierta distancia que impide la identificación con el mundo representado, o en todo caso se podría hablar de una identificación parcial si se quiere; no obstante, al tratarse de un texto breve resulta difícil confirmar absolutamente cualquier opción. Aún así, en esa idea de introducción o presentación, como tal, el punto de partida necesariamente es de la diferenciación.

Volviendo a Booth, y centrándonos en Lex como narradora, podemos clasificarla como una narradora dramatizada, obviamente (ya que nos cuenta su propia aventura), y falible: en el propio acto narrativo de suministrar la información y generar un suspense se da una precariedad o parcialidad; el hecho es pasado pero no nos da toda la información de entrada; es más, los motivos iniciales por los que acepta el encargo de buscar a Sniper se revelan al final truncados por la auténtica motivación oculta de hacer justicia a Lita. Si tuviéramos que expresarlo en las secuencias tipo de Bremond, diríamos que básicamente toda la novela responde a un proceso de mejora A: encontrar a Sniper, que en realidad oculta un proceso de mejora A': hacer justicia a Lita, y de paso también al hijo de Lorenzo Biscarrués (A"). Podemos apreciar también momentos en que la narradora nos escatima información deliberadamente, como cuando consigue que le pongan en contacto con Lorenzo Biscarrués mediante una llamada telefónica: “Después me pasó el teléfono, y con él en la mano salí al pasillo. Cuando regresé a la habitación, Cara Flaca parecía más repuesta. (...) -Quiere hablar contigo -dije a Bigote Rubio, pasándole el teléfono” (Pérez-Reverte, 2013: 212).

Por lo que se refiere al género novelesco al que pertenece nos encontramos ante una variante del relato policial, en concreto la inversión de su estructura clásica. El relato y/o novela policial, tal como señalaba Ricardo Piglia en su mencionada obra, cuenta dos historias: la historia de la investigación de un crimen y la propia historia del crimen; el primero se inicia con el final del segundo y va reconstruyendo hasta que ambos convergen en el desenlace con la identificación y

captura del asesino. En el caso de *El francotirador paciente*, esa estructura, que sería lo esperable, se ve modificada pues ambos relatos quedan fusionados en uno ya que detective y asesino son, al final, la misma persona: “-También en esto te equivocaste, francotirador. Tú como los otros -me puse de pie, quitándome los guantes-. Era yo la asesina” (Pérez-Reverte, 2013: 297). Lex indaga sobre el paradero de Sniper por un encargo profesional, cuando lo encuentra y entiende cómo es, cuál es su manera de ver el arte y su falta de consideración por aquellos que le siguen, decide matarlo en venganza de Lita (que murió participando en una de las iniciativas que él divulgó). A ello se une la venganza del hijo de Lorenzo Biscarrués, Daniel, que murió de forma similar a Lita, participando en otra iniciativa del grafitero. Las historias de Lita y Daniel serían ese relato segundo que se va incrustando en el primero aunque no están exactamente al mismo nivel: la historia de Lita es el principal desencadenante de la acción de Lex mientras que la historia de Daniel sirve de cortina de humo para evitar que se pueda anticipar el desenlace.

Con esta novela se produce un giro en la búsqueda del “territorio comanche”: si hasta ahora tanto en la homónima novela como en *El pintor de batallas* ese espacio se dibujaba de una manera limítrofe con la civilización o como una transformación de lo civilizado en lo contrario, ahora, precisamente con esta novela, lo que hace Pérez-Reverte, retomando la cita de Scavino en referencia a Saer, es que ese territorio siniestro vive en el propio espacio civilizado; ya no está fuera, ya no es un límite, ahora está en el mismo centro, llevando así a cabo el segundo gesto de revelación ya mencionado. No es casualidad que el desenlace, el asesinato de Sniper por Lex, se produzca en los túneles del metro, símbolo de la propia circulación, las propias venas y arterias de la ciudad y, por tanto, de la sociedad.

La cita previa a la novela, como siempre, nos da el tono y la clave bélica de la misma: “Érase una vez una raza especial de personas llamadas escritores de grafiti. Pelearon una fiera batalla contra la sociedad. El resultado todavía se desconoce.” Ken, grafitero. En una pared de Nueva York, 1986.

Una guerra contra la sociedad... En palabras de Sarah Giller citadas por Jesús de Diego en su obra *Graffiti. La palabra y la imagen* (2000):

En busca de la identidad y del reforzamiento de su identidad, los jóvenes de procedencia afroamericana y puertorriqueña empezaron a utilizar, en la ciudad de Nueva York, un viejo modo de expresión, el grafiti, con pautas propias, sobre las áreas que les eran accesibles: los muros de las calles y de los túneles del metro, que definían cotidianamente el espacio de su existencia urbana. Transgrediendo constante e intencionadamente las nociones estéticas, la comodidad visual y la propiedad privada inmobiliaria (no es sorprendente, ya que todas esas

cosas les eran negadas *a priori*), el graffiti se convirtió en una exitosa y cada vez más presente estrategia utilizada por una cultura marginada para hacerse oír” (Giller, 1997, en De Diego, 2000: 59, 60).

En el documental *Bomb it* de Jon Reiss (2007), las primeras frases que escuchamos afirman que el grafiti es un arma, energía, un movimiento que no pide espacio sino que directamente lo toma. En él, además, se aclara que el origen no se sitúa exactamente en Nueva York, sino en Filadelfia con las primeras pintadas de *Cornbread*. En Europa, “en muchos aspectos, será el concepto de lucha de clases -entendida ésta como la dialéctica que enfrente a pobres y ricos- legado por la tradición de pensamiento marxista, la que sustituya de cierta forma a la etnicidad como elemento cohesivo del grupo” (De Diego, 2000: 61). Influenciado por la cultura *soul*, el cine, los comics, la cultura *hip hop*, el *rap*, y que se ha ido desarrollando, además, de la mano de los *mass media*, la publicidad, los videojuegos... el grafiti deviene una protonarración (De Diego, 2000) que es a la vez signo (como pseudónimo), icono (elemento pictórico y figurativo) y símbolo de todo ello. En este sentido, Joan Garí, en su obra *La conversación mural* (1995), dice que el grafiti es un “arte repetitivo, excesivo, fragmentario, efímero, caótico, laberíntico, disipador, impreciso y subversivo, el discurso mural es posmoderno” (Garí, 1995: 252). Al tratarse de una mezcla entre pintura y escritura, el grafiti se sitúa en la marginalidad de ambas adecuándose así su posición estética a su posición política.

De hecho, para Pérez-Reverte, los grupos marginales con sus reglas internas, como los grafiteros, son una deconstrucción del espacio social, lo cual se aprecia en la paradoja de que, habitualmente entre ellos, sus normas son más claras y respetadas que las leyes sociales: “En el mundo del grafiti, casi todo puede resumirse con la palabra respeto. Las reglas internas del asunto, claro. Los códigos que manejan los iniciados. Cuando todavía estábamos juntas, Lita me había dicho algo que no olvidé nunca: ahí fuera, en esas paredes que pintamos, se han refugiado cosas que la gente ignora. Palabras viejas que ya no pronuncia nadie. Palabras que los chicos como yo salen a buscar cada noche, soñando con hacerlas suyas” (Pérez-Reverte, 2013: 189). Herederos del inconformismo revolucionario romántico, hoy estas generaciones se postulan como opositoras a unas leyes constreñidoras y a los poderes fácticos macroeconómicos que condicionan sus vidas. Identifican en ello a los políticos de alto nivel en el organigrama del Estado como unos *otros* a los que oponerse. Existe en consecuencia una lucha doble que se traduce, por un lado, en la violación del espacio urbano con los grafitis: “si es legal no es grafiti”, lema de Sniper; y por otro del código lingüístico estándar con frases incendiarias que juegan con diferentes sentidos para denunciar todo lo anterior. El enemigo, además de esos *otros*, también sería la mansedumbre entendida como falta de espíritu crítico y de acción contra el hacer de aquellos. Y por otro lado, se trata también de una

lucha por sobrevivir al anonimato.

Ricardo Piglia en su artículo “Una trama de relatos” (contenido en *Crítica y ficción* -1986-, en Barcelona, Anagrama, 2001, p. 35) comenta:

Valéry decía: “La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias.” ¿Qué estructura tienen esas fuerzas ficticias? Quizás ése sea el centro de reflexión política de un escritor. La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando la sociedad (Piglia, 1986: 35).

Nos encontramos, entonces, en una lucha por el espacio público de enunciación.

En ese sobrevivir al anonimato encontramos aquella reenergización de lo sublime unido a una solidaridad guerrera: “Allá afuera, dijo, mientras agitas el spray, hueles la pintura fresca que ha dejado otro escritor en la misma pared como si olieras su rastro, y te sientes parte de algo. Te sientes menos sola. Menos nadie” (Pérez-Reverte, 2013: 37).

Aparece a las pocas páginas una secuencia metonímica que viene a evidenciar lo que venimos subrayando:

(...) mientras veía el telediario: crisis, paro. Desesperanza. Manifestación del día frente al Congreso de los Diputados con antidisturbios repartiendo estopa y jóvenes corriendo. Y no tan jóvenes. Un jubilado al que unos y otros habían pillado en medio miraba a la cámara aturdido desde la puerta de un bar –en la esquina del paseo del Prado, me pareció–, con la cara sangrando. Hijosdeputafascistas, decía, sofocado. Sin especificar quiénes. En torno, más carreras. Pelotazos y botes de humo. También, un policía al que varios manifestantes con la cara oculta por mangas y pasamontañas lograban aislar, moliéndolo a golpes y patadas. Las últimas, en la cabeza. Cloc, cloc, cloc. Se había quitado el casco, o se lo quitaron, y casi podías oírlas resonar. Cloc, cloc. Las patadas. Tras aquellas imágenes, con una sonrisa mecánica que parecía parte del maquillaje, la presentadora cambiaba de escenario. Y ahora –la misma sonrisa, reavivada– nos vamos a Afganistán. Bomba de los talibán. De nuestro corresponsal, en directo. Quince muertos y cuarenta y ocho heridos. Etcétera (Pérez-Reverte, 2013: 43, 44).

La violencia no se produce sólo en alejados países precarios; va inscrita en el ser humano esperando las condiciones que la hagan aflorar. Por otro lado, la crítica a la actitud de la presentadora del noticiario lo es también al discurso oficial y su manera de acercarse a la violencia ya sea aquí o en cualquier otro lado tal como hemos comentando en las novelas anteriores.

Obviamente, cuando hablamos de discurso oficial o del Estado, no nos referimos sólo a la versión que más o menos superficial o parcial puedan transmitir los medios de comunicación y a la política; debemos contemplarlo en un sentido más foucaultiano: los edificios oficiales, los monumentos, la disposición de los espacios y transportes públicos, los circuitos urbanos: “esto es lo que ha sido llevado a cabo regularmente por el poder disciplinario desde los comienzos del siglo XIX: el asilo psiquiátrico, la penitenciaría, el correccional, el establecimiento de educación vigilada, y por una parte los hospitales, de manera general todas las instancias del control individual, funcionan de modo doble: el de la división binaria y la marcación (loco-no loco; peligroso-inofensivo; normal-anormal); y el de la asignación coercitiva, de la distribución diferencial (quién es; dónde debe estar; por qué caracterizarlo; cómo reconocerlo; cómo ejercer sobre él, de manera individual, una vigilancia constante, etc.)” (Foucault, 1975: 184). En concreto, los museos y galerías de arte contemporáneo ejercerían también esa misma función de control al separar lo que es y no es arte actual, y de ahí la resistencia del grafiti.

A las pocas páginas nos encontramos con la consabida clave común de los protagonistas de estas tres novelas: “No hay caza que no acabe marcando al cazador” (Pérez-Reverte, 2013: 64, 65).

Decíamos que se trata de una guerra por el dominio de la enunciación:

(...) Si tienes algo que contar, debes contarlo donde lo vean, con el arte. Y para Sniper, todo arte consistía en no ser capturado. Pintar donde no debes. Huir de los guardias y que no te cojan. Llegar a casa y pensar “lo hice” es lo mejor. Más que el sexo, o las drogas. Y en eso tuvo razón. A muchos, el grafiti nos salvó de cosas.

Recordé la conversación reciente mantenida con Luis Pachón.

-Hace poco, refiriéndose a Sniper, alguien me habló de ideología...

-No sé si es la palabra que yo usaría –respondió Topo tras reflexionar-. Una vez comentó que, según las autoridades, el grafiti destruye el paisaje urbano; pero nosotros debemos soportar los luminosos, los rótulos, la publicidad, los autobuses con sus anuncios y mensajes estúpidos... Se adueñan de toda superficie disponible, me dijo. Hasta las obras de restauración de edificios se cubren con lonas de publicidad. Y a nosotros nos niegan el espacio para nuestras respuestas. Por eso el único arte que concibo, repetía, es joder todo eso. Acabar con los filisteos... El grafiti de Sansón y los filisteos, lo llamaba bromeando: todos a tomar por saco (Pérez-Reverte, 2013: 82, 83).

“Nos niegan el espacio para nuestras respuestas”, ésta es la afrenta. Independientemente de que se esté más o menos de acuerdo políticamente hablando, lo que se viene a señalar es la paradoja de que el espacio público no lo es en su uso o administración; no pertenece a la totalidad de los ciudadanos sino que se adscribe a una entidad abstracta que lo representa, la Administración y/o el Estado. El problema entonces aparece cuando se produce la distancia entre representante y representado de manera que la metáfora se disuelve; podemos entenderlo, entonces, en términos de un clausura previa de la metáfora (Asensi, 1987) que se necesita abrir, apertura de la enunciación pública para reinscribirla en una nueva cadena significativa, tal como los poetas realizan con el código lingüístico estándar. Es necesario deconstruir la metáfora desgastada que ya no se lee como tal para recuperar el potencial significativo. Es en este sentido como se podría entender el grafiti como una acción ideológica y política. La negación, por parte de la Administración, para la contestación en el mismo espacio donde se permite la enunciación publicitaria se puede considerar, de acuerdo con la tesis de Johan Galtung, como un ejemplo de *violencia estructural* al que contestarían los grafiteros, y de ahí la batalla. Dicho autor, en su artículo *Violence, peace and peace research* (Sage Publications, *Journal of Peace Research*, Vol. 6, No. 3, 1969, pp. 167-191) señala que la violencia se produce cuando el ser humano es influenciado o condicionado de tal manera que su auténtico desarrollo mental y físico esté por debajo de su potencial. La violencia queda así definida como la causa del aumento de la diferencia entre lo potencial y lo real o factible y como impedimento para su reducción. Si por ejemplo, una persona muriese en el siglo XVIII de tuberculosis sería difícil concebir esto como violencia en lugar de como algo prácticamente inevitable, sin embargo, si por esa misma causa muriese hoy día, a pesar de todos los recursos médicos mundiales, se puede entender como un acto violento acorde a la definición dada. Por lo tanto, cuando lo potencial es mayor que lo real (o dado) es susceptible de anulación y cuando eso ocurre la violencia se hace presente. A partir de ahí, Galtung señala que debemos distinguir entre una violencia personal o directa y una violencia indirecta o estructural; igualmente se produzca una u otra las personas pueden ser asesinadas, mutiladas, heridas o manipuladas. Centrándonos ya en la segunda, ésta se construye dentro de una estructura relacional y muestra un poder desequilibrante que crea situaciones de vida desequilibradas: los recursos, como la educación o la sanidad, son distribuidos desigualmente ya que el poder para decidir su distribución también lo está. Si bien es cierto que la violencia directa es más visible (ya que es ejercida por un sujeto concreto sobre otro), la estructural no deja de serlo: cuando un marido golpea a su mujer es un acto de violencia directa, pero si muchos maridos golpean a sus mujeres entonces se trata de una violencia estructural que se solapa, de la misma manera que la violencia estructural estaría presente también en aquella sociedad

donde la esperanza de vida de la clase alta duplique la de la baja. Por tanto se puede decir que la violencia estructural es, significativamente, como un patrón para llevar a las personas a la subordinación o sometimiento. Tradicionalmente, se ha puesto la atención en la violencia directa mientras que la indirecta pasa más desapercibida ya que, bien puede resultar difícil señalar un responsable directo, o bien por el interés de los beneficiados en mantener el *statu quo*. En el contexto que nos ocupa, la violencia estructural se produce por la desigual administración del recurso del espacio público para la expresión, tal como leíamos en la novela; otorgado únicamente a compañías y empresas mediante la satisfacción de una cuantía económica que suele escapar de las posibilidades del ciudadano medio, por lo que su potencial de expresión pública queda anulado, lo que afecta su desarrollo mental en dos sentidos: por un lado la influencia que la publicidad, en una sociedad de consumo como la nuestra, puede ejercer sobre los ciudadanos, y por otro la frustración ante la imposibilidad de la contestación, la negación de la voz propia en el mismo espacio.

El problema, como irá descubriendo Alejandra Varela, es que para Sniper no hay más allá del deconstruir mismo, el misterio de su identidad y de su obrar sólo ocultaba la nada; lo que le arroja al silencio de la nihilidad: es la vorágine lo que lleva el francotirador en sí.

Al principio, en la conversación que llegan a mantener ella y Sniper, no parece que sea así cuando él afirma: “El arte sólo sirve cuando tiene que ver con la vida -dijo-. Para expresarla o explicarla...” (Pérez-Reverte, 2013: 238). Por lo tanto, para Sniper...

-El único arte posible –añadió- tiene que ver con la estupidez humana. Convertir un arte para estúpidos en un arte donde serlo no salga gratis. Elevar la estupidez, lo absurdo de nuestro tiempo, a obra maestra.

-Y eso es lo que tú llamas intervenciones.

-Exacto.

-Es falso que estimes a alguien –cada vez lo veía más claro-. Nos desprecias a todos. Hasta a los que te siguen. Quizá porque te siguen.

-También el desprecio puede ser fundamento de la obra artística (Pérez-Reverte, 2013: 288).

En resumidas cuentas: con Sniper se da el último paso, se desvela el horror, la vacuidad, el más puro sin sentido que no sea otro que la futilidad de todo, la pura nadería. La novela revertiana, en ese sentido, anula la poca esperanza que pudieran proporcionarnos las novelas sobre futuras distopías sociales por lo que tienen de advertencia sobre el futuro para situar el horror en el aquí y ahora.

Sniper, como el Napoleón de *La sombra del águila* (Pérez-Reverte, 1993), acaba traicionando en su nihilismo los ideales que enarbola hipócritamente, ideales por los que mueren sus soldados. Ambos se dedican a “matar a distancia” sin importarles el destino individual de los soldados o colegas que desprecian. El monstruo podemos encontrarlo en ambos bandos independientemente de las razones. A ellos se les puede recriminar las palabras de Íñigo que citábamos hacia el principio.

Pero en toda esta negatividad, estamos bordeando siempre, como decíamos, en la obra revertiana, un mensaje positivo: el respeto a la vida ha de ser el límite de todo; respeto a la vida por la vida misma. Por eso Alatriste no es capaz de matar a sangre fría al protector del rey de Inglaterra cuando pide cuartel para éste y no para sí mismo (*El capitán Alatriste*, Pérez-Reverte, 1996); es más: en el dúo Alatriste-Malatesta podemos ver las dos actitudes en la batalla: la magnánima del primero y la deshumanizada del segundo. Con el asesinato de Sniper, el samurái le ajusta las cuentas al depredador en un doble sentido; el más obvio, el del menosprecio hacia todos de Sniper, y por otro el del capricho ciego y caótico de la propia vida. Recordemos que se dice al principio que el destino es también un francotirador paciente; con sus ocultas y oscuras normas que nos rigen, desencadena la tragedia (Lita) y también, paradójicamente, parece ofrecer una suerte de su propia redención, reincidente en la muerte y el asesinato (la vorágine), cuando pone a Sniper ante Lex, de manera que ésta parece lograr, en cierta forma, aquello que decía Olvido de la actitud Faulques en *El pintor de batallas*: el querer pedirle cuentas a dios y a la creación entera.

3. 3. 1. Ampliando la red: calacas, grafiti, chistes o la sonrisa de Medusa.

“Creo que los cómics pueden estar relacionados con una antigua forma de transmitir la historia; los egipcios dibujaban en las paredes, hay países que aún transmiten el conocimiento mediante formas pictóricas. Creo que los cómics pueden ser una forma de historia que alguien, donde fuera, sintió o experimentó. Entonces, a esa experiencia y a esa historia las engulló la máquina comercial y fueron embellecidas y actualizadas para la venta.” Elijah Price (*El protegido* -M. Night Shyamalan, 2000-).

Pese a la justicia poética del final de la novela, no debemos dejar de tener presente en su lectura esa antropología negativa de la que hace gala Pérez-Reverte: pese a los matices de su abreviatura, Lex cae en el asesinato. Sniper, por su parte, declara: “Ahora el único arte posible, honrado, es un ajuste de cuentas. Las calles son el lienzo. Decir que sin grafiti estarían limpias es mentira” (Pérez-Reverte, 2013: 240). Sin embargo Alejandra se va dando cuenta de sus incoherencias: pedir respeto para su pareja, su autocontemplación y su preocupación por su seguridad y supervivencia (buscando refugio en otros países, ganándose un mínimo sustento con trabajos normales) restan sentido a su nihilismo; esos aspectos hacen permanecer a los protagonistas en la esfera de lo humano. No se trata de una heroína y un villano al uso. Si ambos hubiesen desarrollado coherentemente sus posiciones morales hasta las últimas consecuencias nos habrían dado como resultado el Batman y el Joker de Christopher Nolan en la película *Batman. El caballero oscuro* (2008). Ahí sí, Joker, que lleva la calaca de Sniper “grafiteada” en su cara, es absolutamente coherente con el “yo busco destruir nuestro tiempo” (Pérez-Reverte, 2013: 292) hasta el punto de no dudar en jugarse la vida en al menos dos ocasiones. Y por otro lado Bruce Wayne no cede a la venganza, al asesinato (ya sea por acción u omisión), incluso habiendo perdido, como Lex, a quien amaba a manos de su antagonista; parafraseando a Nietzsche y Unamuno: tanto Lex como Sniper se encuentran, más bien, más acá del bien y del mal. Puestos a la comparación con superhéroes y villanos, se puede decir también que Sniper es un reverso de Spiderman (grafitero de telarañas, por así decirlo): la consabida frase del tío Ben sobre que “un gran poder conlleva una gran responsabilidad” se refiere a la capacidad de influencia en la vida de los demás, lo cual puede ser para bien, caso del superhéroe de Marvel, o para mal, arrastrándolos indirecta y conscientemente a la muerte, caso del grafitero.

En todo caso, ya sea con superhéroe y villano o en la más humana versión revertiana, ambas historias (Sniper-Lex y Batman-Joker) son actualizaciones de una historia más antigua, la de Perseo y Medusa: lo mismo vale decir que contemplar directa y cercanamente la brutalidad de la violencia humana, la pulsión de destrucción y muerte, nos paraliza de horror, a decir que la mirada de la

Medusa, ese ser símbolo de la doble naturaleza humana, animal-racional, del lado de la violencia instintiva (de cuyo cabello formado por serpientes podemos apreciar una reminiscencia en el tinte verde del Joker), petrifica a todas sus víctimas, o que éstas se quedaban de piedra, traumatizadas ante el impacto de lo siniestro sublime. Lo mismo da decir que, para atenuar esa pulsión de crueldad, debemos servirnos del espejo de la cultura, a decir que la mirada de la Medusa únicamente puede combatirse en el escudo pulido de Atenea, diosa de la sabiduría. Y que de la misma manera que Medusa podía haberse petrificado a sí misma al verse, cual espejo, en el escudo, el nihilismo sólo conduce a su autocancelación. Dualidades en estos relatos que en el fondo son unidad.

3. 3. 2. *Guerreros urbanos: ninjas con el tag entre los dientes.*

Tres años después de la publicación de *El francotirador paciente*, Pérez-Reverte publica junto con el grafitero Jeosm (su *tag*) la obra titulada *Guerreros urbanos* (2016); en ella los textos de nuestro novelista se van intercalando con las fotografías del grafitero sobre diferentes incursiones, por así decirlo, llevadas a cabo por él y sus colegas. Es una obra con la que nuestro autor, tal como comenta en las palabras introductorias, pretende agradecer la acogida e instrucción que recibió por parte del grafitero y sus amigos durante la preparación de la novela anteriormente estudiada. Nos encontramos, por tanto, ante un relato híbrido de escritura e imagen, o mejor dicho, dos formas de narración que se combinan para generar un único relato. Su comentario, dentro del análisis global de *El francotirador paciente*, resulta interesante ya que volvemos a encontrar la clave bélica, que hemos podido apreciar antes, manteniendo las consideraciones sobre la *violencia estructural* ya vistas, y podemos apreciar cómo el reflejo de esa batalla queda instituido en el relato revertiano; de entrada, ya el simple hecho de articular esa combinación entre imagen (fotográfica) y escritura supone una continuidad del planteamiento analizado sobre la interrelación de las artes; por otra parte, el formato peculiar de la obra ahonda en la influencia de lo cromático sobre lo escrito y viceversa: algunas veces las páginas son ocupadas por la totalidad de la fotografía (incluso, en algunos casos, a doble página) y la escritura queda inserta en un recuadro, o se alternan páginas de fondo blanco con otras de fondo negro (con las letras en blanco) e incluso encontramos páginas de fondo dorado con letras en negro; es como si se hubiera querido fusionar el formato libro, el grafiti y la fotografía en la materialidad de la obra, como resulta apreciable desde la propia portada en donde el título aparece en grandes caracteres amarillos con una ligera inclinación ascendente y superpuesto a la fotografía en blanco y negro de un grafitero acechante sentado sobre la hierba.

Como hemos dicho, la narración está formada por dos relatos, el fotográfico y el escrito, y por lo tanto tenemos dos narradores (aunque prioricemos el narrador del relato escrito sobre el fotográfico), por lo que ambos deben ser analizados desde un punto de vista narratológico antes de entrar al comentario del contenido. Esto es necesario porque entre ambos vuelven a presentarnos esa amalgama entre realidad y ficción, comentada en el análisis de *Territorio comanche*, que nos da como fruto la memoria, sostenida en lo fotográfico y actualizada en lo escrito ya que todo se narra en presente. Así pues, en lo que se refiere al narrador fotográfico (con la salvedad de que sería legítimo pedir el análisis para cada una de las fotos por separado como textos en sí mismos. Al comentarlas en conjunto, reconocemos que estamos, indirectamente, refiriendo el análisis a la figura del autor implícito ya comentada; pero, por cuestiones pedagógicas, creemos que es mejor así), desde el punto de vista de la distancia (Genette, 1972) obviamente predomina el relato de

acontecimientos. En lo que a la voz (Genette, 1972) se refiere, se trataría de un narrador extradiegético-homodiegético, pues cuenta una historia de la que participa, un episodio biográfico, por lo que, obviamente, la perspectiva (Genette, 1972) es de focalización interna. Por lo que hace a la clasificación del sistema que vimos con Oleza y Renard (1983), éste narrador se caracterizaría por: 1. Ignorancia o sabiduría muy parcial, únicamente sabe lo mismo que nos muestra desde la perspectiva en que ha tomado la foto; 2. Privilegio, como no puede ser de otra manera por su condición de autor de las fotos; 3. Intervención, pues como ya hemos visto, el acto fotográfico arrastra una carga subjetiva por parte del fotógrafo en el momento de la toma; 4. Participación, cualquiera puede apreciar que las fotos testimonian desde dentro de la acción contada: no hay ningún plano alejado de aquellos que aparecen retratados que nos sugiera lo contrario. 5. Transitividad, el relato no se cuestiona así mismo; y 6. Identificación, por las mismas razones que lo expuesto en la participación, no se adopta ningún plano que se desapegue de la acción compartida de las personas que aparecen en las imágenes. Si tuviéramos que aplicar la tipología del narrador de Booth (1961), diríamos que se trata de un narrador no dramatizado y fidedigno. Y en cuanto a las estructuras tipo de Bremond (1966) se trataría, aceptando la aparente correlación de las imágenes, de un proceso de mejoramiento: lograr inscribir el *tag* en el espacio deseado.

Entrando ya en el análisis narratológico del narrador escrito, y teniendo en cuenta que articula su discurso a partir de las fotografías, por lo que hace a la distancia (Genette, 1972) predomina el relato de acontecimientos. Sobre la voz (Genette, 1972), nos encontramos ante un narrador extradiegético-heterodiegético puesto que enuncia el relato de una historia de la que no forma parte. Respecto de la perspectiva (Genette, 1972) es focalización interna, adopta el punto de vista de un tú que refiere la mayor parte del texto (los verbos de acción aparecen formulados en segunda persona del singular) aunque con ciertas paralepsis en que el narrador muestra tener un conocimiento mayor que el del personaje; es una focalización fija aunque muy puntualmente cambia a variable, es decir, sobre otros personajes. En cuanto a la clasificación Oleza-Renard (1983), se caracterizaría por: 1. Sabiduría total, la focalización no le impide realizar observaciones generalizadoras y/o valorativas puntuales sobre las acciones descritas, de hecho se podría decir que toda su narración es exactamente eso a partir de lo particular de las imágenes. 2. Privilegio de ese “tú” y cuyo punto de vista adquiere; 3. Intervención, como se ha dicho, la focalización adoptada no impide la aparición de la subjetividad del narrador mediante símiles, uso de adjetivos valorativos y alguna escueta digresión puntual. 4. Participación; como efecto de ese privilegio en la focalización y también gracias a las herramientas valorativas se produce la participación del mundo representado, en este caso, el de los grafiteros. 5. Transitividad, el relato no se cuestiona así mismo. 6. Identificación, por lo ya mencionado sobre la participación. En cuanto a Booth (1961) y Bremond (1966), vale lo

mismo que para el narrador fotográfico: por la parte de Booth, se trata de un narrador no dramatizado y fidedigno, y respecto al tipo de proceso narrativo sería uno de mejora por la misma razón ya señalada. La presencia de ambos narradores, cada uno con sus peculiaridades, traza una dirección de fuera hacia dentro, desde la posición externa del narrador de lo escrito hacia la interioridad del narrador de las fotografías; efecto que se potencia con la apelación, por parte del narrador de lo escrito, al narratario, a un tú que, como se verá, incluiría al narrador-fotógrafo. Así pues la relación entre ambos sostiene todo el gesto de la obra de invitación a la participación, es decir, al descubrimiento de un mundo desconocido para los legos del grafiti, por así decirlo.

Lo primero que encontramos en las páginas previas a lo que es propiamente la obra, incluso antes de los agradecimientos, es la cita completa del capítulo introductorio de *El francotirador paciente*, “En la ciudad. 1990”, lo que sugiere la continuidad con el universo representado en esa novela y, por otra parte, algo así como que lo que vamos a leer y observar podría ser una especie de historia alternativa o más bien simultánea a la de Lex y Sniper. Centrándonos en las imágenes que vamos a encontrar, las fotos testimonian, como decíamos, una incursión en la que no sabemos si participó o no el narrador de la parte escrita, lo que sí sabemos es que esa voz narrativa las hilvana en una trama generando una intriga a la vez que una memoria; al hacer evidente el proceso, tal como señalaba Walsh en su mencionado artículo (Walsh, 2009), nos encontramos ante un ejercicio postmoderno de mostrar lo impostado de la ficción narrativa que ha de servir para la concienciación y reflexión metadiscursiva: si un relato que se fundamenta en la veracidad de lo ocurrido, en este caso además con un soporte gráfico, es una construcción, ¿qué no habrá de constructo en el relato público y social?, ¿quién narra ese relato y con qué interés? Otro aspecto de las imágenes a destacar es que todas son en blanco y negro, al igual que los colores dominantes de las páginas, lo que recuerda la tinta de las palabras impresas sobre el papel, lo que aunaría más el grafiti, la escritura y la fotografía.

-Capítulo uno: *sombras en la noche*.

Desde el principio, como se ha señalado, el narrador (del relato escrito) se dirige a un “tú” que bien podríamos identificar con el grafitero que aparece en la primera fotografía (la cual ocupa la totalidad de las dos primeras páginas), rostro oculto cubierto por un pasamontañas negro y mirando a cámara directamente. Un “tú” que nos evidencia el narratario. Sobre este aspecto, Santiago Renard en su artículo “Sobre el narratario: problemas teóricos y metodológicos” (I Simposio de la Asociación Española de Semiótica, Toledo, 1984), que desarrolla el concepto propuesto por Genette (1972) y G. Prince (1973), explica que se trata de una instancia fundamental constituyente, junto con el Narrador, el Espacio y el Tiempo de la *modalización narrativa*. Se trata de un receptor figurado del discurso del narrador, el cual, la mayoría de las veces permanece elíptico pero que en

casos como éste se hace presente de forma directa mediante la alusión del narrador. Se trata, tal como explica, de una instancia a un nivel simétrico del narrador, ya que todo acto enunciativo se dirige a un tú, pero subordinado jerárquicamente a éste puesto que depende de que decida mencionarlo o no a la vez que es quien administra toda la información relacionada con el supuesto destinatario. Dice también que, atendiendo a dicha simetría, el narratario no se muestra sino que es aludido o no por el narrador, por lo que la *alusión*, en grado positivo o negativo, es una de las marcas características del narratario. Otra de las marcas sería la de la *inclusión* o no del narratario en los hechos contados por el narrador, por lo que le serían aplicables las mismas categorías vistas con Genette: homodiegético, si participa de la acción narrada / heterodiegético, si no. Atendiendo a la subordinación jerárquica, Renard explica que es posible que a lo largo del relato un mismo narrador se dirija a diferentes narratarios de manera que se produce un *desdoblamiento* dentro de esta instancia. Con ello obtenemos las tres marcas que definen al narratario: *alusión*, *inclusión* y *desdoblamiento* siendo posible modular entre la presencia total o la ausencia absoluta de cada una, modulación que señala como *cantidad* (Renard, 1984). Así pues, aplicado todo ello a ese “tú” referido, tal como hemos dicho, al grafitero de la fotografía, obtenemos que nuestro narratario tendría las marcas: *alusión* +, por el propio “tú”, *inclusión* +, pues el narrador nos cuenta las acciones que llevó a cabo ese “tú”, y *desdoblamiento* -, pues en ningún otro momento se apela a un narratario distinto. El texto inscrito en un recuadro reivindica su auténtica identidad: “No eres un artista -equivoca palabra, que detestas- ni tampoco un fulano que pinta muros o vagones. Eres un escritor de grafiti, de pies a cabeza. Con orgullo de casta” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 9). Sí, ese rostro cubierto con el pasamontañas a manera de máscara junto con su *tag* denota su auténtico ser de manera similar a como le ocurre a Bruce Wayne en la conversación final con Rachel Dawes hacia el final de la película *Batman begins* (Christopher Nolan, 2005): en una inversión de identidades, cuando él le dice que Batman es sólo un símbolo, ella le toca su rostro diciendo que no, que esa, su cara al natural, su rostro público, esa es su máscara, su auténtico rostro es el que ahora temen los criminales de Gotham, es decir, la propia máscara de Batman. Para el escritor de grafiti su identidad social cotidiana, la que refleja su documento nacional de identidad, es la auténtica máscara, por lo que, en contra de lo que pueda parecer, la que vemos en la fotografía sería su auténtico rostro, es por tanto una imagen de identificación que corrobora el texto. Ese “tú” vale también para todos los grafiteros. A partir de ahí, se nos describe cómo se aproxima, en mitad de la noche, hacia la cochera de los trenes del metro. La comparación entre dicha acción con las maniobras de guerra es una constante a lo largo de toda la obra; como ocurría en *El francotirador paciente*, otra vez los trenes y metro que simbolizan las arterias y venas de la sociedad. Recordemos que se trata de un guerra por el espacio público de enunciación en respuesta a la violencia

estructural (Galtung, 2015) previa. La maniobra de aproximación descrita, la sopesación del protagonista, arrastra una identificación también con los reporteros de guerra moviéndose por el *territorio comanche* tal como se describe en la novela homónima y apuntaba Olvido en *El pintor de batallas*: esa zona enemiga y amiga al mismo tiempo; enemiga en cuanto que pone en riesgo su salvaguardia y amiga en cuanto que es el espacio donde inscribirá su firma; la misma reflexión es aplicable al reportero de guerra ya que es en el “territorio comanche” donde obtendrá el testimonio de la guerra, es decir, donde extraer una escritura, una permanencia, del referente al que ha intentado dejar hablar. Ambas acciones giran por tanto sobre la escritura, sólo que el reportero trabaja sobre la evidencia de una negatividad así como la disolución de la identidad cultural y civilizada, es decir, colectiva, y el grafitero busca afirmar su identidad individual.

La diferencia de encuadre entre la primera y la segunda fotografía que encontramos puede ser relevante: la primera abarca la totalidad de las dos páginas contiguas de manera que parece desbordar los límites, afirmación absoluta de la identidad del protagonista de todo el relato; mientras que la segunda está enmarcada, centrada; no se trata ya de la metáfora absoluta de la primera, sino de presentación y representación, por restricción metonímica, del espacio social en esa panorámica centrada en los vagones inmóviles. Por otra parte, la fotografía está tomada desde la elevación de una suave loma dejando a la derecha la espalda del grafitero que observa; no es una casualidad: la mirada desde la altura sugiere la superioridad moral, reforzada en las palabras revertianas, y recuerda la idea del “descenso al infierno”, al espacio bélico. “El acecho”, esas son las dos primeras palabras del fragmento narrativo, lo que nos aporta todas las connotaciones del cazador.

“Empieza la acción”, como se muestra en imagen, con el asalto tanto legal como físico con la superación del muro; la ciudad, siempre presente, siempre terreno hostil (se la puede considerar un espacio de guerra donde la violencia, por ser estructural, se naturaliza de la misma manera que, en verdad, el discurso capitalista liberal naturaliza la diferencia contrariamente a la igualdad de oportunidades que propugna, por lo que aquí es necesario, como ya comentamos, recordar a Foucault y cómo el poder se ejerce mediante una estructura al servicio de la biopolítica), aparece a lo lejos, de un lado a otro de la fotografía; si no fuera por el texto escrito, la imagen bien podría representar, si anulásemos la profundidad, la huida de lo social instituido saltando el muro que lo delimita; paradójicamente la libertad se encontraría en la ilegalidad. El grafitero, sobre el muro, ha sido captado en el momento de máxima potencialidad: parece estar a punto de erguirse, de ponerse en pie, de alzarse cual gigante (obviando la perspectiva y la profundidad) sobre la ciudad; y en cierta manera eso es lo que va a hacer llevando a cabo su acción. “No eres más que una sombra sigilosa. (...) Acabas de pasar la frontera y ya no hay vuelta atrás” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016:

12), y sin embargo es en esa acción cuando está más cerca de su identidad; se trata de una incursión por el ser, lo que se aprecia en la cadena de símiles que cierra el fragmento de texto que acompaña la imagen: “Ahora el lugar huele a trenes, a hierro y a grasa de vías. Ninguna otra cosa de las que conoces huele así. Es el olor de la aventura, de la noche. *El olor de la vida*. El olor más fascinante del mundo” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 12). La cursiva es mía.

Unas pocas líneas más tarde, se nos presenta ese efecto reenergizador que tiene la proximidad de la violencia, de lo siniestro (la violación de la ley, del espacio cerrado y lo social): “Más tarde, cuando regreses, pensarás que lo mejor no es pintar. *Escribir*, en jerga grafitera. Lo mejor es el antes y el después. Escribes en vagones y muros para ir a hacerlo, y para recordar más tarde” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 14). La encrucijada en la que se encuentra ese tú grafitero se sugiere visualmente por la disposición del texto respecto de la imagen en la página, la cual es reducida y central (con un párrafo encima y otro debajo cuyos márgenes son más estrechos que los de la fotografía), mostrando, en primer plano a la derecha, la nuca del grafitero asomado, vigilando la cochera situada al fondo y ocupando el resto de la imagen.

El segundo párrafo de esa misma página nos habla sobre la imagen de la página contigua que ocupa la totalidad de la superficie: “La alambrada. Te mueves, por precaución, por hábito, por experiencia, por entrenamiento, como un soldado de una guerra incruenta y silenciosa. Cortas metal, apartas, saltas. Te infiltras bajo el alambre o a través de él. Hay fotos bélicas menos elocuentes que éstas, aunque tal vez ni tú mismo lo sepas. Eres un guerrero en territorio enemigo” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 14). Lo dicho es correcto sin duda: si miramos la foto, al grafitero plegando con sus manos el alambre de la verja, bien podría parecer una secuencia extraída de alguna misión bélica de infiltración. Tanto el texto como la imagen siguen reforzando la identificación absoluta entre guerrero y grafitero.

En el segundo párrafo de la página diecisiete se describe la peculiar condición de ese “territorio comanche” que es la cochera a la que va a acceder el grupo de grafiteros: “Una cochera con trenes inmóviles es tu paraíso. El coto de caza más hermoso y excitante del mundo. Antes de atacar te detienes para el último acecho, reconoces el lugar, escuchas con todos tus sentidos alerta. Ahora vas a entrar en la luz, bajo las cámaras y las miradas. Vas a estar bajo el fuego, sin otra protección que tu rapidez y tu cautela” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 17). “Las cámaras y las miradas”, recordemos lo que decía Pérez-Reverte en nuestra primera novela comentada: “Territorio comanche es allí donde oyes crujir bajo tus botas, y aunque no ves a nadie sabes que te están mirando” (Pérez-Reverte, 1994: 17); en ambos casos la visibilidad es la clave de la denuncia y el detonante de la acción represiva. En ese sentido, recuerda la mirada panóptica que describe Foucault en *Vigilar y castigar* (1975); de hecho, toda ley, todo control, obedece a esa voluntad de hacer visible, por ello

hablamos de registros, archivos, economía sumergida, dinero en B... lo que de por sí no es negativo, lo malo es el uso represivo injustificado, desmesurado. En el caso que nos ocupa, se podrá estar de acuerdo o no, la evasión de esa visibilidad, la ilegalidad (“si es legal no es grafiti” decía Sniper), responde, como hemos visto, a una violencia previa, a una desmesura anterior. La paradoja está en que la causa es la negación de la visibilidad pública de la contestación a las estructuras de mercado, así que lo que se persigue es una visibilidad no controlada que no pasa por el circuito establecido, una visibilidad *otra*.

Como si en la disposición y edición del libro se hubiera tenido presente todo lo que acabamos de comentar, el siguiente párrafo, en la página dieciocho, empieza diciendo “Ya estás dentro”, las letras se presentan en blanco y el párrafo se ubica en el centro de una página completamente en negro, representando así ese espacio de ceguera que hemos comentado en ocasiones anteriores, espacio o punto ciego sobre el que se sobrepone el discurso enunciado, impreso; el contraste hace más presente el vacío, por un lado, y el anhelo de presencia de la escritura, por el otro. Anhelo no sólo representado por las líneas impresas sino también por la referencia de las mismas al *tag* o firma del escritor de grafiti que representa su afirmación existencial: “Ya estás dentro. En los muros, visitas anteriores. Tu *tag*. Tu firma, la de tus compañeros o la de otros escritores de grafiti” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 18).

El momento en que comienza la acción es también el elegido por el narrador (página 21) para extender la comparación con la acción de guerra del momento presente al pasado con el reconocimiento de la zona (*fichar*, en jerga), exploración y planificación: “Para este momento han hecho falta muchas noches anteriores perdidas. A veces te acercas, incluso entras, sólo para lo que llamas *fichar* en jerga de escritores de grafiti: explorar, ver sistemas de seguridad, controlar recorridos y horarios de vigilantes. Muchas veces te fuiste sin hacer nada. Preparando esta noche. Preparando lo que haces ahora” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 21). Y en esa línea de extender la comparación permanece al describir la camaradería del grupo de grafiteros reproduciendo el conocido lema de las fuerzas armadas estadounidenses: “A nadie se le deja atrás” (*No one left behind*); lo que no deja de ser otra forma de aludir a “la tribu” tal como veíamos en *Territorio comanche*. El reportero de guerra Sebastian Junger, en su conferencia “*Why veterans miss war*” (TedTalk, TedSalon, NY2014), lo explica muy bien: se trata de una sensación tribal, la fraternidad, que es diferente de la amistad; ésta ocurre de persona a persona en sociedad, mientras que la fraternidad tiene que ver con la relación entre el individuo y el colectivo, un colectivo afin a ti pese a las diferencias individuales (Junger, 2014). Obviamente una y otra no son excluyentes entre sí. La fraternidad no tiene que ver tanto con lo que se siente por otro individuo, sino que se trata de un acuerdo mutuo de convivencia en grupo que, como decía Lita en *El francotirador paciente*, hace

que te sientas menos solo y más conectado a una comunidad.

Merece la pena transcribir y leer íntegros los dos párrafos de la página veinticinco:

Listos para pintar. Buscando dentro de la bolsa una lata adecuada. En esa singular trinchera excavada en el corazón de la ciudad ya hay huellas anteriores. Aquí nadie habla de arte sino de firmar, de multiplicar el nombre en las paredes. Tu tag. Tu huella. Escribo, luego existo. Buscas un hueco o regresas sobre lo que escribiste para renovarlo y que no lo pisen otros. Hay que estar ahí para que no te olviden.

La telaraña de catenarias, el tejido que arropa tus ambiciones. El *skyline* de la estación por la que te mueves. Es tu mundo, tu álbum de vida y fotos. Hay estaciones míticas por las que pasan todos los grandes escritores de grafiti. Los mejores. Sin tu firma en ellas no eres nadie. No eres nada (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 25).

Al igual que en anteriores ocasiones nos encontramos con la referencia a la firma y su condición de huella, potenciando la parte de la traza, la que permanece “para que no te olviden”, para seguir formando parte de la fraternidad grafitera y de la vida en general. La foto que separa los dos párrafos ilustra esa telaraña de catenarias que se apunta en el segundo párrafo: la referencia a la red, de la que hablábamos en *El pintor de batallas*, que vamos tejiendo al vivir y a la vez, en cuanto que refiere (simbólicamente) también las firmas de otros escritores de grafiti, hace referencia también a una intertextualidad que, en este caso, habla de experiencias similares; esa fraternidad que puede salvar de la nada en vida.

Avanzamos en el relato y llegamos por fin al momento de realizar la pintada que es descrito como una pelea: “Es la acción pura, el momento de gloria que pasa rápido, fugaz y violento como un combate” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 26). Es significativo que, precisamente en la fotografía que acompaña esa palabras, encontramos al grafitero en primer plano y la ciudad de fondo a su espalda, de manera que esa batalla particular al inscribir su firma se expande hacia el fondo, al resto del espacio urbano. De hecho, la sugerencia visual de esa extensión sirve para que, al momento, cambiemos de escenario: de la cochera de los trenes a la ciudad propiamente, al barrio: “La ciudad, el barrio, los muros. Marcas tu territorio. Paradójicamente, aquí estás más tenso que en las cocheras, con los trenes. Puede pasar cualquiera: un vecino, un vigilante, un *madero*, un *chapa*. Te expones más a la vista de todos. Lo curioso es que donde te juegas la vida entre vías y trenes es donde más tranquilo estás. Allí, cuando vienen a por ti, los oyes venir. Aquí te acecha todo a la vuelta de la esquina” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 29). Este pasaje sirve para desnaturalizar la relación cotidiana con las calles del barrio y mostrarlas como espacio de lucha. Finalmente, la penúltima

foto de este primer capítulo, por oposición a la primera, nos muestra la nuca del grafitero admirando su firma poco antes de iniciar la retirada.

-Capítulo dos: *territorio enemigo*.

El primer párrafo del segundo capítulo recuerda aquel pasaje que vimos de la novela de O'Brien en el que Mary Anne le decía a su novio, Mark Fossie, que aquello de llevar puesto un collar de lenguas no era malo; en este caso se trataría de esas latas, boquillas y colores a veces robados, pues “toda moral convencional puede ser relativa allá fuera” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 38), puesto que “esas son las armas y munición del guerrero urbano” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 38). Comentario que hace ver la imagen a doble página llena de *latas* como si se tratase de un arsenal.

A partir de ahí, se habla de otras maniobras, por así decirlo, y se centra en una nueva víctima: un túnel del metro. Sobre la entrada al mismo asoma, una vez más, la omnipresente ciudad de fondo. En la fotografía de la página contigua, una vez más, el grafitero con pasamontañas acecha con la red del tendido eléctrico sobre su cabeza: seguimos un nuevo trazado al mismo corazón de lo civilizado, ese “inframundo”, como dice el narrador pocas líneas más adelante: “Bajas al inframundo. Al reino de las sombras. De camino encuentras, como de costumbre, huellas de compañeros” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 42). Recordemos que el primer capítulo se titulaba “Sombras en la noche”, donde las sombras son los propios grafiteros; de hecho, en la página doce afirmaba: “No eres más que una sombra sigilosa que se mimetiza con otras sombras” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 12). Al decir ahora que baja al reino de las sombras se produce una saturación, un espesor, que indica una pertenencia a ese espacio confirmada en esas otras firmas que se ven: el escritor de grafiti provendría del inframundo social donde otros lo confinaron, por lo que su acción es un echar en cara para aquellos que sólo están de paso, y también es un gesto de rebelión contra su propia condición de prácticamente nula visibilidad. Recordemos que en una entrevista Pérez-Reverte afirma que la mayoría de grafiteros provienen de zonas deprimidas: “Al menos, que conste que estuviste aquí” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 42).

Para los escritores de grafiti, esa violencia estructural se concreta en las figuras de la policía y guardias jurados, figuras de autoridad, el enemigo: “Ellos son el enemigo. La amenaza. Eso no lo olvidas en ningún momento” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 45). La fotografía a doble página refuerza lo dicho ya que se puede ver en medio de la oscuridad, recortada por la tenue luz que desprende la llama de un mechero, la silueta, de espaldas, de un grafitero que ilumina una pintada en grandes letras que alguien dejó: “Maderos muertos.” Es curioso que, simbólicamente, cuando los grafiteros descienden a la oscuridad absoluta, al abrigo de lo recóndito, aparezca en ese instante la manifestación expresa de la pulsión de muerte y destrucción agazapada tras el deseo de afirmación de la existencia como su reverso inevitable. “Cada cual hace su oficio” (Jeosm y Pérez-Reverte,

2016: 45).

“Estás con la mente en blanco, sólo atento a tus sentidos en alerta extrema. Concentrado como un guerrero *ninja*. Como un *samurái* antes de sacar la espada de la vaina. Atento al territorio hostil como si te fuera la vida en ello. Porque a veces, a menudo, te va la vida” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 49). La cursiva es mía. Ninja y samurái; se podría decir que tanto la mención a esos dos tipos de guerreros como el orden en que los presenta está lleno de sentido: la verdad es que la figura del ninja está gravitando desde el título mismo de la obra; y por otro lado, ya hemos visto cuán importante es la figura del samurái en las obras estudiadas. De las dos figuras guerreras, la que mejor se ajusta a todo lo descrito en la obra que nos ocupa es la del ninja, de ahí su mención en primer lugar, mientras que la referencia al samurái es más complementaria, periférica en cierta manera, ya que se refiere a un único momento concreto del proceder del samurái: justo cuando va a desenvainar la espada; mientras que la apelación al ninja es global, apela a una condición general de su forma de proceder. Sin embargo, si no queremos quedarnos en la punta del iceberg del símil y a sabiendas de la importancia de la mención de determinadas figuras bélicas o predatoras en la narrativa revertiana, será necesario profundizar y comprobar lo apropiado de la comparación mediante la revisión de la genealogía del término ninja y el carácter que ello refleja. Para ello nos serviremos de la introducción de Axel Mazuer a la obra *Shoninki. El arte del disimulo* de Natori Masazumi. En ella comenta que “los ninjas fueron, en el Japón feudal, agentes empleados para llevar a cabo misiones de espionaje, infiltración y guerrilla. (...) Por definición, Nin-jutsu y nin-ja designan, desde luego, el “arte de la invisibilidad” y el “individuo furtivo.” (...) Ninja también es “el que coloca su corazón sobre la hoja de la espada”” (Masazumi, 2009: 11, 15). Si nos fijamos, todas las acciones de los grafiteros se acomodan a dicha etiqueta: infiltración, invisibilidad, acción furtiva... Ese tipo de actitud no es concebible en el samurái ya que éste combate abiertamente; hacerlo de otra manera, sin asumir sus aciertos y desaciertos, implicaría perder su honor y por lo tanto su identidad. El samurái tenía algo que perder, su honor; en el caso de su equivalente en las obras estudiadas, los reporteros de guerra tienen también su honor, su razón de ser (previa incluso a la guerra en su condición de periodistas), en el deber de testimoniar, de ser los ojos de quienes no ven (y si se respetase su condición de agente neutral en la guerra por el hecho de ser prensa, podrían llevar a cabo su tarea con parecida visibilidad). El grafitero no tiene una identidad previa social y reconocida que le respalde hasta que logra inscribir su *tag*, por lo que le interesa la máxima eficacia en su acción; de igual modo, los ninjas tenían algo a ganar, el cumplimiento de su misión de la forma más eficaz posible y sin miramientos; en el caso del grafitero, su subsistencia. Todo ello nos permite que podamos establecer esas equivalencias en el mundo revertiano que se nos ofrece: el reportero de guerra es al samurái (admirado por su entregada preparación para soportar el horror de

la guerra al igual que al reportero para testimoniarlo) lo que el grafitero al ninja.

Más o menos a mitad de la obra (páginas 52 y 53), llega otra vez el momento clave de la pintada, el momento de plenitud que se resalta en las dos páginas contiguas de color dorado: “Pintando. Tintineo de bolitas mezcladoras, el olor de la pintura y el siseo de la boquilla cuando sale el chorro pulverizado. Esto es vivir la gloria. Marcas, rellenas, pones contornos. Te embriagas de ser escritor. El oído funciona aparte, sereno siempre, captando sonidos. Detectando posibles amenazas. El resto sólo es tu firma y tú” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 53). El proceso de exaltación del escritor de grafiti culmina con la descripción de su mirada: “Pero sus ojos, donde se mezclan la noche y los colores, han visto cosas que otros seres humanos no verán jamás” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 57). La verdad es que no dejan de resonar en esas palabras cierto eco del conocido discurso final del replicante Roy Batty (“Yo he visto cosas que vosotros no creeríais...”) en la película *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982); replicantes que precisamente se rebelan reivindicando para sí mismos el mismo estatus que los humanos, es decir, identidad también y libertad; de hecho la cita del discurso final del replicante aparece integrada al final, prácticamente, de *Territorio comanche*. Volviendo a las palabras revertianas, tenemos la insistencia sobre la mirada y la visibilidad, ya comentada, reivindicando la singularidad de su manera de ver y lo propiamente visto.

A partir de ahí, se sigue narrando la actitud durante la pintada (“A veces querías dejarte llevar, aspirar el aire y la noche borracho de olor y colores, pero no puedes. Sabes que si te dejas ir estarás en peligro” -Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 58-) y el manejo de las “armas”: “En pleno combate, los soldados eligen armas, (...) manejas latas, boquillas finas o *fat-cap*, botes de platas y negros, algún color para pompa o fondo, blanco para brillos. Debe ser eficaz y ligera, siempre, la escueta panoplia del escritor en campaña” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 60). Todo ello acompañado de fotografías ilustrativas de lo descrito. Una de ellas resulta especialmente curiosa (página 59): dos grafiteros de perfil en el centro de la imagen, uno de ellos alineado con el eje central vertical, como dividiendo en dos partes la imagen; el otro queda a su derecha. Pintan en un muro mirando al lado izquierdo, dejando a sus espaldas, a la derecha, las torres de las catenarias sobre las que se recortan sus siluetas, de manera que, simbólicamente, sus brazos, que trazan las firmas, conectan una red, la de las catenarias, con otra, suman su texto a una intertextualidad que también está dada en el muro con las firmas previas de otros. El capítulo se cierra con dos referencias temáticas: la presencia de las mujeres grafiteras, a las que ensalza, y los tatuajes, otro tipo de escritura, de grafiti sobre la propia piel, recuerdo de la efectuada en un muro, escritura de la escritura, espesor que intenta ganar la máxima perdurabilidad.

-Capítulo tres: *vagones, muros y bombardeo*.

La tercera parte comienza hablando del álbum personal del grafitero, escritura de la escritura nuevamente; de hecho se podría decir que eso es la obra que estamos comentando, con la diferencia de que no aparece ninguna fotografía directa de las firmas u obras una vez acabadas, todas tienen que ver con el proceso en sus diferentes fases. A partir de aquí, se centrará más en la descripción de otras prácticas de los escritores de grafiti. La primera de ellas, salir a bombardear:

Salir a bombardear. Aquí no hay refinamiento, ni medida. Pistoleros caminando por las calles de cualquier ciudad, dispuestos a hacerla suya. Es una incursión de castigo, casi siempre en territorio enemigo. Esta noche, todos los territorios lo son. Dejar tu marca, tu firma, en cuantos lugares puedas. Sin respeto. Para que no haya dudas llevas botes grandes, equipados con boquillas para trazos de medio metro de ancho. Esta noche es la barbarie sin reglas. Todo vale. Aquí te pillo, aquí te mato.

Bombarderos en acción. Concentrados en la locura de la escritura y el muro. Ni siquiera necesitas color para esto. Bastan una lata de pintura y una pared. Cualquier pared. Muchas paredes. Se trata de machacar muros, calles, ciudades. Dejar un rastro asocial, sangriento. Vandálico. Esta noche, que se jodan. Ciudadanos, maderos. Todos. *Eres un samurái peligroso, en modo robot* (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 74).

La cursiva es mía. Si tenemos en cuenta todo lo que se ha visto sobre el samurái y el uso de su figura en las novelas estudiadas, se podría decir que, en esa última frase, el complemento circunstancial de modo cancela al atributo, el propio discurso revertiano, en su voluntad de dignificar, se deconstruye a sí mismo reduciendo la trabajada imagen del guerrero japonés a una mera figura de prestigio que se intenta, fallidamente, aprehender para la acción descrita. Sería más adecuado hablar, en este caso, de la “sombra” del cazador: la depredación; el grupo de grafiteros se convierte en jauría: “Estás más a lo que salga que a cuidar el resultado. Meas las paredes como perro peligroso que marca su territorio. Mañana, la ciudad sabrá que estuviste aquí” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 78).

Y hablando de grupos o del colectivo de escritores de grafiti, se hace referencia también a éstos, su solidaridad para con otros escritores y su acción más allá de las fronteras políticas: “A veces recorres todo el mundo para pintar paredes y trenes. Ellos dos son extranjeros, viajan juntos desde hace años. No hacen otra cosa que escribir en todas partes. En su país de origen están fichados. Irían a prisión para mucho tiempo, si los atrapan. En cada lugar son acogidos por los colegas, que los amparan y guían. Los llevan a paredes y lugares. Los respaldan.” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 87). Ese “ellos dos” se refiere a una pareja, un chico y una chica, de grafiteros fotografiados

mientras pintan como podemos ver en la imagen precedente al párrafo citado. Paradójicamente, en otro contexto, la foto mostrada sería una prueba del delito: “Nunca te planteas si lo que haces es vandalismo o es otra cosa. No te importan un carajo las definiciones ni las teorías sociológicas. Pintas, escribes, para ser. Para que tu nombre exista. A veces una cosa lleva a la otra, y algunos acaban pintando, que no escribiendo -ésa es otra fase-, por diversas razones. Pero la palabra *arte* está tan lejos de tu intención como la Luna. Un artista callejero es otra cosa. Arte urbano y otros etcéteras nada tienen que ver contigo. No eres un artista, sino un escritor de grafitis. Alguien que no pretende exponer en galerías ni en ninguna parte. Que no vende su culo, sueles decir, como Banksy y otros charlatanes de paredes. Ésa es tu marca diferencial. Tus reglas. Tu orgullo de casta” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 89). Y sin embargo su acción individual tiene algo de artístico en cuanto que revela, en su práctica, la condición del ser humano: en ese pintar para que tu nombre exista, en esa voluntad de persistir, se puede leer el eterno deseo de evitar la aniquilación absoluta, un remedo de la costumbre occidental de enterrar a los muertos y su inscripción en el epitafio como última protesta de la vida; *tags* o epitafios desplazados, y es que, como decía Unamuno, “la vanidad del mundo y el cómo pasa, y el amor son las dos notas radicales y entrañadas de la verdadera poesía” (Unamuno, 1912: 80-82), y, para el escritor vasco, cualquier tipo de texto que las contenga se puede considerar un poema.

-Capítulo cuatro: *olor a trenes*.

Las páginas 94 y 95 ocupan en su totalidad la fotografía de un túnel de trenes en el que las vías discurren en paralelo hacia el fondo perdiéndose en la oscuridad, el infinito. En los muros de ambos lados, como si de un peculiar Paseo de la de las estrellas se tratase, se extienden las firmas de tantos otros escritores que pretenden atrapar ese infinito sugerido: “El lugar huele a trenes y a gloria” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 95). Por su parte, el tren o vagón de metro permite desplazar la firma por todo el circuito urbano siendo además un concurrido medio de transporte público, lo que aumenta aún más la visibilidad, y de ahí que, al igual que las zonas por las que pasa, sea una de las piezas más codiciadas.

Por otro lado, la introducción del exceso decorativo en la superficie del vagón es un “ataque” contra la funcionalidad que representan, su sentido de “engranaje” deshumanizador de la máquina social: “Los trenes. El objetivo más buscado. La meta absoluta. Total. Hacerse un *whole-car* o un *end to end*. Vagones, trenes completos. Osados palancazos a la luz del día, en mitad de un trayecto, golpea y vete a toda prisa, o incursiones nocturnas en cocheras para machacar los vagones aparcados” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 100).

Pocas páginas más tarde encontramos las palabras que confirman el sentido de arte que hemos asignado al escritor de grafiti en la línea de la autocognición, ya sea individual y/o social: “La

acción es lo que media entre la infiltración y la fuga. Cada cual vuelca lo que tiene dentro en la pared o en la chapa: orgullo, rabia, impotencia, amor, satisfacción, felicidad, amargura. En ese momento sólo, o por encima de todo, eres lo que escribes. Lo que pintas. O quizás simplemente escribes lo que eres” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 108). Curiosamente las fotografías que acompañan dichas palabras en la propia página y la contigua repiten los motivos de la red mediante el cableado de las catenarias y la ciudad de fondo mientras el grafitero pinta... “La soledad del guerrero, incluso en compañía. Cada cual busca y tiene su espacio. Persigues todos los sitios posibles, buscas huecos para colmarlos hasta acabar la pintura. Hasta vaciarte tú mismo en el chorro de pintura. Llegar a la última gota es lo más. A eso lo llamas *matar los culos*. Fundir latas” (Jeosm y Pérez-Reverte, 2016: 111).

La obra se cierra, prácticamente, con la misma cita que encontramos previa a *El francotirador paciente*, lo que sugiere una suerte de continuidad con la novela como si *Guerreros urbanos* fuera un largo prólogo, añadido posteriormente, antes de la historia de Sniper y Lex.

4. LO REVERTIANO Y POSIBLES PRECEDENTES: REVERTERACIONES.

Rubén Castillo, en su ya mencionada ponencia, realiza un somero análisis comparativo para destacar las virtudes de *Territorio comanche* frente a la obra de otros autores de renombre que también han querido reflejar la guerra en sus páginas; en primer lugar, hace referencia a Hemingway y su obra *Enviado especial*. “La diferencia entre Hemingway y Pérez-Reverte es que el segundo nunca llega al sibaritismo señorito del americano. Pérez-Reverte no se jacta de su frialdad, ni presume de su posición de -digamos- privilegio; y Hemingway sí lo hace” (Castillo, 2003: 22).

También menciona dos afirmaciones: la primera de Jorge Luís Borges y la segunda de Ortega y Gasset, ambas sobre la vida y la guerra, y en favor de la segunda respecto de la primera; las dos, según cuenta Castillo, escritas desde la comodidad de una sala de estudio, frutos de un común belicismo *snob* bien alejado de la cruda realidad.

Por último, menciona dos anécdotas sobre la actitud de Juan Goytisolo y Susan Sontag referidas a la guerra de los Balcanes de las que el autor cartagenero también se hace eco en su novela. Del primero, el hecho de que publicase *Cuaderno de Sarajevo* tras haber pasado de puntillas por la zona y que además, en dicha obra “el narrador se indigna porque un general norteamericano (en un gesto que a Goytisolo le parece inadecuado, dado el clima de dolor que se vive en la zona) ha llevado a los niños de un hospital un gran oso de felpa; pero, en cambio, le parece mucho más lógico y mucho más razonable proponer, al poeta Abdulah Sidran, en medio de un bombardeo, la elaboración de “una antología literaria bosnia” (Goytisolo, 1993: 104). Sin comentarios. Y si hablamos de la famosa Susan Sontag, sólo habría que recordar que acudió al frente de guerra para el montaje de una obra de Samuel Beckett, consiguiendo de esa forma que todo el mundo la mimase en los suplementos culturales de los periódicos y la considerara una intrépida Primera Dama de la Cultura” (Castillo, 2003: 25). La intención del análisis de Castillo queda así remarcada: ensalzar, mediante las diferencias, que Pérez-Reverte estuvo allí, en primera línea, y supo ver lo que tenía delante.

Se suele decir, de manera popular, que las comparaciones son odiosas, sin embargo, el análisis comparativo no trata simplemente de asignar lugares en escalas creadas *ad hoc* según mayor o menor tenencia de determinado valor, sino que, al poner en juego las similitudes y diferencias de una obra frente a otra, nos amplía el espectro de referencia de las coordenadas culturales, enriqueciendo así la lectura de ambas, para bien o para mal, según el punto de vista adoptado. Como señala Armando Gnisci: “La literatura comparada se presenta, pues, como el discurso común a todas las lenguas que la literatura mantiene con el (su) público mundial de los alfabetizados y con los que *todavía* no lo son, para que éstos puedan serlo. Un público que, amaestrado por la literatura, pueda llegar a ser una zona de no-infierno, como dice Calvino. (...) El comparatismo induce a pensar y educa para que veamos la literatura/literaturas como un inmenso y múltiple discurso con el que tenemos una relación de *imprescindible interés*. Los textos literarios están escritos para nosotros,

nos cuentan y enseñan los mundos y el mundo, y de ellos aprendemos de forma ejemplar y comunitaria, aunque familiar, o bien personal. Sin literatura/literaturas no habría mundo y mundos” (Gnisci, 1999: 13, 14). Ese ejercicio de traducción, que dice Gnisci, se fundamenta, por tanto, en una metafórica (es decir, en la construcción de una identificación comparativa ya que toda metáfora es una comparación) al establecer una identidad (una equivalencia entre dos entidades o rasgos de estas entidades) y una diferencia al mismo tiempo de manera que ambos términos comparados quedan enriquecidos. Como señala Asensi: “La identidad-diferencia que se juega en la metafórica es un tipo de conocimiento. Decir que “la tarde es la vejez del día” o que “Aquiles es un león” no es dejar las cosas tal cual estaban, es añadir algo más. Sólo que ese añadir algo más puede darse bajo la forma de una metáfora gastada o bajo la forma de una metáfora viva” (Asensi, 1987: 63), de lo que se puede deducir que la literatura comparada sería metáfora de alegorías. Como señala Borges, en su ensayo *Kafka y sus predecesores*, precisamente la comparación nos permite dar nombre a un rasgo, lo kafkiano, y apreciarlo en otros autores, a la vez que, en infinita reciprocidad, podemos entender a estos como antecedentes de aquél, de manera que sus obras, la del uno y las de los otros, se iluminan mutuamente. Como bien intuía el autor argentino y bien sabía Kristeva con su concepto de la intertextualidad, no podemos escapar, en cierto modo, de la lectura comparativa. Sin embargo, la concepción borgiana es más ambiciosa, va más allá de lecturas previas realizadas y nos mueve al espacio abierto de la biblioteca eterna, dicho de otro de modo, al mundo y los mundos que decía Gnisci.

Así pues, la labor de Castillo no es ociosa ni odiosa sino necesaria. Y con ese mismo objetivo, me parece adecuado abrir un poco más el abanico comparativo, el cual podría llevarse *ad infinitum*, tratando de conducirlo a un grupo determinado de obras que trabajan, ya sea por semejanza o por diferencia, puntos similares en la problemática revertiana sobre la representación de la violencia bélica. Éste ha sido el principal criterio de selección. El segundo, para poder establecer un límite razonable, es que fueran publicadas antes de 1994, año de publicación de *Territorio comanche*, primera novela, cronológicamente, de nuestra tríada; y por último, se ha tenido en consideración que se trate de obras escritas originalmente en castellano: compartir un mismo espectro sémico lingüístico aumenta la naturalidad con la que se puede establecer el diálogo. En consecuencia, las obras seleccionadas son *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) de Blasco Ibáñez, *París bombardeado* (1919) de Azorín, *La mala hora* (1962) de Gabriel García Márquez y *El entenado* (1982) de Juan José Saer. En cuanto a la posible herencia de “lo revertiano” en otros autores, hemos escogido *La noche detenida* de Javier Reverte (2002).

4. 1. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis; entre el cielo y la tierra.*

De entrada son apreciables algunos paralelismos entre Blasco Ibáñez y Pérez-Reverte: ambos son periodistas que han indagado en la guerra y su violencia, más directamente el segundo que el primero pero igualmente; y ambos son también novelistas de éxito en su tiempo. En ese éxito, se podría decir que comparten también una cierta marginalidad respecto a la posición central de la intelectualidad del momento. Todo ello, unido a la labor que lleva a cabo Blasco Ibáñez en la novela mencionada, nos permitiría llegar a considerarlo como un precedente o que, como diría Borges, algo “revertiano” se puede leer en la novela del escritor valenciano a la vez que su visión, quizá, puede haber repercutido en nuestro novelista; es más: no creo que sea casualidad el hecho de que en otra novela suya, *El tango de la guardia vieja* (2012), el protagonista, Max Costa, encuentre casualmente al amor de su vida, Mecha, leyendo precisamente esta obra de Blasco Ibáñez. Posteriormente comentaremos las diferencias.

En *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), Blasco Ibáñez, a través de los avatares de dos familias, los Desnoyers y los Hartrott, nos cuenta la participación de Francia en la Primera Guerra Mundial. Sin duda, ambos autores comparten una concepción, de base, negativa sobre el ser humano; ya en las primeras páginas de la novela podemos leer: “Eran criadas de las casas próximas que hacían labores o charlaban, siguiendo con mirada indiferente los juegos violentos de los niños confiados a su vigilancia” (Blasco Ibáñez, 1916: 16); a penas un detalle en la descripción del paisaje urbano y que sin embargo, recortado y realzado por el narrador de entre el pacífico gris de la ciudad, nos permite leer, en esos juegos violentos de los niños, como una premonición o anticipo a escala de lo que vendrá, un símbolo de la naturaleza violenta que atribuye al ser humano, mientras la razón, esas indiferentes cuidadoras, anda distraída en sus labores, construcciones, progresos técnicos o ensueños; escena que no deja de tener los dos sentidos críticos y simultáneos que podemos interpretar en el aguafuerte de Goya: *El sueño de la razón produce monstruos* (1799).

Esa primera advertencia se irá confirmando a lo largo de la novela; de hecho, uno de los personajes clave, Madariaga, dirá que: “Sea por lo que sea, hay que reconocer que aquí se vive más tranquilo que en el otro mundo [Europa]. Los hombres se aprecian por lo que valen y se juntan sin pensar en si proceden de una tierra o de otra. Los mozos no van en rebaño a matar a otros mozos que no conocen, y cuyo delito es haber nacido en el pueblo de enfrente... El hombre es una mala bestia en todas partes, lo reconozco; pero aquí come, tiene tierra de sobra para tenderse, y es bueno, con la bondad de un perro harto. Allá son demasiados, viven en montón, estorbándose unos a otros, la pitanza es escasa, y se vuelven rabiosos con facilidad. ¡Viva la paz, gabacho, y la existencia tranquila! Donde uno se encuentre bien y no corra el peligro de que lo maten por cosas que no

entiende, allí está su verdadera tierra” (Blasco Ibáñez, 1916: 80). El entrecorchetado es mío. “El hombre es una mala bestia en todas partes”, frase que podía haber dicho perfectamente Faulques en su conversación con Markovic y que de seguro suscribiría; eso sí: “con perdón de las bestias”, habría apostillado seguramente el pintor de batallas. Sirva de ejemplo otro fragmento: “A Lacour le pareció que las filas de cañones cantaban algo monótono y feroz, como debieron ser los himnos guerreros de la humanidad de los tiempos prehistóricos. Esta música de notas secas, ensordecedoras, delirantes, iba despertando en los dos algo que duerme en el fondo de todas las almas: el salvajismo de los remotos abuelos. El aire se caldeaba con los olores acres, punzantes, bestialmente embriagadores. Los perfumes del explosivo llegaban hasta el cerebro por la boca, por la orejas, por los ojos. (...) Enardecidos por esta actividad mortal, embriagados por la celeridad destructora, sometidos al vértigo de las horas rojas, Lacour y Desnoyers se vieron de pronto agitando sus sombreros, moviéndose de un lado a otro como si fuesen a bailar la danza sagrada de la muerte, gritando con la boca seca por el acre vapor de la pólvora: “¡Viva... viva!”” (Blasco Ibáñez, 1916: 462).

Otra de las notas coincidentes que encontramos es la conciencia de que la “intelectualidad” del momento participa en la generación y justificación del conflicto en aquellos países deseosos de desatarlo, bien generando una cobertura pseudonacional, bien aplicando sus conocimientos para la consecución del objetivo: eliminar al rival. En el caso de Pérez-Reverte lo hemos podido ver tanto en sus novelas como en sus artículos; podíamos apreciarlo en *Territorio comanche* cuando Barlés imagina al inventor de la bala retozona 5.56 absolutamente indiferente del fin que persigue su invento, o cuando alude al papel que jugaron los intelectuales de la antigua Yugoslavia en los diferentes procesos bélicos de separación con su revisión historicista interesada tal como hemos visto.

Con ese mismo fin de denuncia, Blasco Ibáñez, en diferentes momentos de la novela, nos acerca a la justificación que la intelectualidad alemana hacía de sus posicionamientos; podemos apreciarlo en la conversación que mantienen el español Argensola y Hartrott, profesor alemán, a propósito de Nietzsche: “Ya sabe usted -continuó Argensola- que, al pelearse con Wagner por el exceso de germanismo en su arte, proclamó la necesidad de *mediterraneizar en música*. Su ideal fue una cultura para toda Europa, pero con base latina. Julius von Hartrott contestó desdeñosamente, repitiendo las mismas palabras del español. Los hombres que piensan mucho dicen muchas cosas. Además, Nietzsche era un poeta que había muerto en plena demencia, y no figuraba entre los sabios de la Universidad. Su fama la había labrado en el extranjero... Y no volvió a ocuparse más de aquel joven, como si se hubiese evaporado después de sus atrevidas objeciones” (Blasco Ibáñez, 1916: 157). La posición del académico Hartrott es clara: denostar todo aquello que no favorece su

propósito. También en otro pasaje, refiriéndose a los soldados alemanes: “Algunos de ellos, los más ilustrados y temibles, ostentaban en el rostro las teatrales cicatrices de los duelos universitarios. Eran soldados que llevaban libros en la mochila, y después del fusilamiento de un lote de campesinos o del saqueo de una aldea se dedicaban a leer poetas y filósofos al resplandor de los incendios. Hinchados de ciencia con la hinchazón del sapo, orgullosos de su intelectualidad pedantesca y suficiente, habían heredado la dialéctica pesada y tortuosa de los antiguos teólogos. Hijos del sofisma y nietos de la mentira, se consideraban capaces de probar los mayores absurdos con las cabriolas mentales a que les tenía acostumbrados su acrobatismo intelectual. El método favorito de la tesis, la antítesis y la síntesis lo empleaban para demostrar que Alemania debía ser señora del mundo” (Blasco Ibáñez, 1916: 504).

No debemos olvidar que, en el planteamiento absolutamente maniqueo del escritor valenciano, algunos personajes del bando francés llegan a realizar similar operación menospreciativa sobre la cultura alemana, como también se puede apreciar en algunas descripciones hacia el inicio de la novela: “Dice, señor -continuó-, que desea que Francia sea muy grande y que algún día marchemos juntos contra otros enemigos... ¡contra otros! Y guiñaba un ojo sonriendo maliciosamente, con la misma sonrisa de común inteligencia que despertaba en todos esta alusión al misterioso enemigo. Al final, el capitán consejero levantó su copa por Francia. “¡Hoch!” gritó como si mandase una evolución a sus soldados de la reserva. Por tres veces dio el grito, y toda la masa germánica, puesta en pie, contestó con un ¡Hoch! Semejante a un rugido” (Blasco Ibáñez, 1916: 24). En esta secuencia del brindis realizado por un alemán podemos apreciar que es descrita por el narrador de manera que, aún sin estar en guerra y sin ser soldados, los alemanes quedan directamente asociados a lo bélico.

Todo lo dicho sobre la intelectualidad nos lleva a otro punto de coincidencia que es la asociación entre inteligencia y crueldad que señalaba Faulques; la primera permite la segunda ya que los animales con menos capacidad cognitiva utilizan la violencia justa a una pulsión; a mayor capacidad, ésta puede volverse excesiva, cruel, incluso hasta llegar a justificarla como hace un personaje en la novela de Blasco: “No se dan cuenta de lo que es la guerra moderna, ignoran que nuestros generales han estudiado el arte de reducir al enemigo rápidamente y que lo emplearán con un método implacable. El terror es el único medio, ya que perturba el entendimiento del contrario, paraliza su acción, pulveriza su resistencia. Cuanto más feroz sea la guerra, más corta resultará: castigar con dureza es proceder humanamente. Y Alemania va a ser cruel, con una crueldad nunca vista, para que no se prolongue la lucha” (Blasco Ibáñez, 1916: 161).

Comentaba Nabokov, en su *Curso de literatura europea*, sobre *La metamorfosis* de Kafka, que a veces los autores utilizan claves estructurales en sus relatos o novelas que no tienen que significar nada más allá de su función organizativa, lo que no implica que no puedan hacerlo. Lo decía a

propósito del número tres en el conocido relato sobre Gregor Samsa. En nuestro caso se trataría del puente. Lo vimos en *Territorio comanche*, donde le atribuimos la representación del fracaso de la cultura en general y del relato en particular al ser destruido; y lo volvemos a encontrar en la novela de Blasco Ibáñez: Desnoyers acompaña a un destacamento francés en retirada cuando oyen la explosión del puente, lo que les deja aislados y les obliga a la confrontación directa del enemigo por primera vez en la obra. A libertad de cada uno queda dejarlo en mera casualidad o asignar el mismo sentido global de fracaso: “¿Qué es eso? -preguntó el oficial mirando por primera vez a Desnoyers. Éste dio una explicación: era el puente, que acababa de ser destruido. Un juramento del jefe acogió la noticia. Pero su tropa, confusa, agrupada al azar del encuentro, permaneció indiferente, como si hubiese perdido todo contacto con la realidad. -Lo mismo es morir aquí que en otra parte -continuó el oficial” (Blasco Ibáñez, 1916: 287).

Finalmente llegamos a un pasaje que claramente conecta con el planteamiento de Pérez-Reverte y a la vez nos servirá de transición hacia las diferencias. Se trata del momento en que el joven Desnoyers contempla los supervivientes del frente de batalla en el hospital; merece la pena leer el fragmento completo:

La guerra se mostró a los ojos de Desnoyers con toda su cruel fealdad. Había hablado de ella hasta entonces como hablamos de la muerte en plena salud, sabiendo que existe y que es horrible, pero viéndola tan lejos... ¡tan lejos! Que no infunde una verdadera emoción. Las explosiones de los obuses acompañaban su brutalidad destructora con una burla feroz, desfigurando grotescamente el cuerpo humano. Vio heridos que empezaban a recobrar su fuerza vital y sólo eran esbozos de hombres, espantosas caricaturas, andrajos humanos salvados de la tumba por las audacias de la ciencia; troncos con cabeza que se arrastraban por el suelo sobre un zócalo de ruedas; cráneos incompletos cuyo cerebro latía bajo una cubierta artificial; seres sin brazos y sin piernas que descansaban en el fondo de un carretoncillo como bocetos escultóricos o piezas de disección; caras sin nariz que mostraban, lo mismo que las calaveras, la negra cavidad de sus fosas nasales. Y estos medio-hombres hablaban, fumaban, reían, satisfechos de ver el cielo, de sentir la caricia del sol, de haber vuelto a la existencia, animados por la soberana voluntad de vivir, que olvida confiada la miseria presente en espera de algo mejor.

Fue tal su impresión, que olvidó por algún tiempo el motivo que le había arrastrado allí... *¡Si los que provocan la guerra desde los gabinetes diplomáticos o las mesas de un Estado Mayor pudiesen contemplarla, no en los campos de batalla, con el entusiasmo que perturba los sentidos, sino en frío, tal como se aprecia en los hospitales y cementerios por los restos que deja tras su paso!...* El joven vio en su imaginación el globo terráqueo como un buque

enorme que navegaba por la inmensidad. Sus tripulantes, los pobres humanos, llevaban siglos y siglos exterminándose sobre la cubierta. Ni siquiera sabían lo que existía debajo de sus pies, en las profundidades de la nave. Ocupar la mayor superficie a la luz del sol era el deseo de cada grupo. Hombres tenidos por superiores empujaban estas masas al exterminio, para escalar el último puente y empuñar el timón dando al buque un rumbo determinado. Y todos los que sentían estas ambiciones por el mando absoluto sabían lo mismo... ¡nada! Ninguno de ellos podía decir con certeza qué había más allá del horizonte visible, ni adónde se dirigía la nave. La sorda hostilidad del misterio los rodeaba a todos; su vida era frágil, necesitaba de incesante cuidados para mantenerse; y a pesar de esto, la tripulación, durante siglos y siglos, no había tenido un instante de acuerdo, de obra común, de razón clara. Periódicamente, una mitad de ella chocaba con la otra mitad; se mataban por esclavizarse en la cubierta movediza flotante sobre el abismo, pugnaban por echarse unos a otros fuera del buque; la estela de la nave se cubría de cadáveres. Y de la muchedumbre en completa demencia todavía surgían lóbregos sofistas para declarar que éste era el estado perfecto, que así debían seguir todos eternamente, y que era un mal ensueño desear que los tripulantes se mirasen como hermanos que siguen un destino común y ven en torno de ellos las asechanzas de un misterio agresivo... ¡Ah, miseria humana! (Blasco Ibáñez, 1916: 303, 304).

La cursiva es mía. En las líneas resaltadas podemos leer aquella misma acusación de Íñigo sobre el matar desde lejos con que abrimos nuestro análisis. El autor valenciano utiliza la descripción siniestra y acumulativa de las heridas, estragos y deformidades recibidas que nos hace presente la enorme fragilidad de la existencia. El autor se sirve también del “narrar de cerca” aunque, en este caso, no sea sobre el propio frente sino sobre sus secuelas. Tras ello, como se puede apreciar, el autor se lanza a alegorizar sobre la condición humana en ese mundo-navío que cumple, en ese sentido, la misma función que el mural del pintor de batallas. Pero precisamente ese gesto alegórico es también la principal diferencia con el autor de *El pintor de batallas*, ya que mientras en éste, el mural es producido desde dentro del relato vivencial/experiencial y como fruto de éste, en aquél esa alegoría repite la composición estructural que lleva a cabo, y ya dentro de ella, al revés que Pérez-Reverte, se desarrolla la experiencia de los personajes. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* se sustenta en una estructura mítica y, en algunos puntos, transculturada. Por un lado tenemos la referencia directa a la Biblia como el propio título atestigua y se concreta en las palabras del personaje Tchernoff hacia la mitad de la novela y también en otros personajes hacia el final de la misma: “Miró al horizonte, allí donde él se imaginaba que debían estar los enemigos, y cerró los puños con rabia. Creyó ver a la Bestia, eterna pesadilla de los hombres. ¿Y el mal quedaría sin castigo, como tantas veces?...” (Blasco Ibáñez, 1916: 514). Unas pocas líneas después encontramos la añoranza

por el paraíso perdido, el particular Edén, en Argentina, donde el viejo Desnoyers fue acogido por Madariaga y se casó con una de sus hijas: “-Señor, ¿por qué vinimos a estas tierras [Francia-Europa]? ¿Por qué no continuamos viviendo en el lugar donde nacimos?... Al adivinar estos pensamientos, vio Desnoyers la llanura inmensa y verde de la estancia donde había conocido a su esposa. Le pareció oír el trote de los ganados. Contempló al centauro Madariaga en la noche tranquila, proclamando bajo el fulgor de las estrellas las alegrías de la paz, la santa fraternidad de unas gentes de las más diversas procedencias unidas por el trabajo, la abundancia y la falta de ambiciones políticas” (Blasco Ibáñez, 1916: 515). El entrecorchetado es mío. Es aquí dónde podemos apreciar la transculturalización que aludíamos: como si de una continuación de los *Diarios* de Colón se tratase, América, Argentina en concreto, es presentada como ese espacio mítico donde las nacionalidades y las diferencias se disuelven y queda sólo la fraternidad tal como explica Madariaga:

-Fíjate, gabacho -decía, espantando con los chorros de humo de su cigarro a los mosquitos que volteaban en torno de él-. Yo soy español, tú francés, Karl es alemán, mis niñas argentinas, el cocinero ruso, su ayudante griego, el peón de cuadra inglés, las *chinas* de la cocina, unas son del país, otras gallegas o italianas, y entre los peones los hay de todas castas y leyes... ¡Y todos vivimos en paz! En Europa tal vez nos habríamos golpeado a estas horas; pero aquí todos amigos.

Y se deleitaba escuchando las músicas de los trabajadores: lamentos de canciones italianas con acompañamiento de acordeón, guitarreos españoles y criollos apoyando a unas voces bravías que cantaban el amor y la muerte.

-Esto es el arca de Noé -afirmó el estanciero.

Quería decir la torre de Babel, según pensó Desnoyers, pero para el viejo era lo mismo.

-Yo creo -continuó- que vivimos así porque en esta parte del mundo no hay reyes y los ejércitos son pocos, y los hombres sólo piensan en pasarlo lo mejor posible gracias a su trabajo. Pero también creo que vivimos en paz porque hay abundancia y a todos les llega su parte... ¡La que se armaría si las raciones fuesen menos que las personas! (Blasco Ibáñez, 1916: 79).

De hecho, la figura del propio Madariaga responde a ese mito transculturado: por una parte es apodado “el centauro” por sus frecuentes paseos a caballo, por lo que ya los tildes mitológicos van en el sobrenombre; pero además, por sus reiterativas correrías nocturnas, tiene muchos hijos no reconocidos, y al casar sus hijas con Desnoyers y Karl, que repiten el esquema de Abel y Caín, nos encontramos con que toda la historia de Madariaga (todo el capítulo segundo de la novela) es una

suerte de mito fundacional donde Madariaga es una especie de Adán transculturado, todavía en su Edén y padre de la humanidad. Es por todo esto que la principal diferencia entre Blasco Ibáñez y Pérez-Reverte es esta: el primero se sirve de los esquemas del relato mitológico para hablar de “el Mal” (así, en abstracto) en el ser humano descendiendo al testimonio de sus consecuencias. Mientras que el segundo habla directamente de la maldad humana, de nuestra violencia, mediante relatos que apelan a la experiencia casi directa, a lo cotidiano de lo siniestro. Se podría decir que entre ambos existe la misma diferencia que entre Platón y Aristóteles: el autor valenciano hablaría de la Idea del Mal mientras que el cartagenero la introduce en el propio ser humano.

4. 2. *París bombardeado*; ceguera por deslumbramiento.

Otro escritor español, por los mismos años que Blasco Ibáñez, en calidad de periodista, fue enviado a París para cubrir los bombardeos alemanes que se estaban produciendo: Azorín. Como él mismo explica en su obra fruto de su estancia allí, *París bombardeado* (1919): viajó a la capital francesa en mayo de 1918 como enviado del diario ABC, con la intención de “dar una visión directa, sobria y fiel de las cosas” escribiendo unas veces “día por día, hora por hora, bajo la presión inmediata de lo que iba viendo”, y otras veces con “algunos meses de distancia.”

Ya los versos de Marivaux que cita previamente al texto nos proporcionan el tono en el que o desde el que Azorín acomete su empresa: “*Paris c'est le monde*” (“París es el mundo”); se trata de un punto de vista admirativo que no va a abandonar a lo largo de su crónica. También resulta llamativo que la abra y cierre haciéndose prácticamente la misma pregunta o reflexión: “Todo se ha desenvuelto como un sueño. Casi no puedo explicarme lo que ha sucedido” (...) “¿No es un sueño todo esto?” (Azorín, 1919: 15, 51). La apelación onírica, como marco a la memoria, permite abrir paso a la evocación subjetiva, lo cual se puede constatar a las pocas líneas del comienzo cuando refiere el encuentro con una de las pasajeras que le acompañaba en el tren: “¿Qué dignidad, qué nobleza, qué ánimo imperativo y bondadoso a la vez hay en esta señora! Castilla, la gran Castilla, fuerte, dueña de sí misma y señorial, está representada en esta dama” (Azorín, 1919: 16).

De manera que, sobre lo experimentado, sin ningún tipo de contención o autovigilancia, Azorín vierte su propio imaginario, lo que va a condicionar, obviamente, su mirada, es decir, aquello que decide resaltar, seleccionar, desgajar de la compleja realidad y lo que no. Así por ejemplo, uno de los aspectos que menciona de forma reiterada es el silencio: “El silencio es perfecto, maravilloso: *maravilloso* como el silencio de que Cervantes habla en varios pasajes de sus libros. Ni servidores ni huéspedes hablan en voz alta, ni mueven violentamente los muebles, ni dejan caer estrepitosamente objetos. La sensación de quietud y sedancia es admirable” (Azorín, 1919: 17). Incluso un cielo nublado y el tráfico son diferentes en la capital francesa: “El cielo, gris, ceniciento, es de una dulzura y una suavidad incomparables” (...) “Muchedumbre de automóviles van y vienen, como una enorme madeja que se moviera vertiginosamente. Y el ruido que producen no es el tableteo y el estrépito seco y violento de los vehículos de Madrid, sino algo así como el ruido de una serrería y de una cascada a la vez. Como el movimiento es tan intenso, el ruido sordo de los automóviles es una cosa continua, regular, uniforme, que no molesta ni desazona” (Azorín, 1919: 18, 20).

En ese incomparable marco, los síntomas de la guerra son algo muy puntual: “Yo miraba atentamente las casas, sus muros, sus techumbres. Quería ver si descubría alguna señal de

desquiciamiento, de ruinas, producidos por los bombardeos. Al cruzar una plaza he columbrado la parte alta de una casa toda derruida, con andamios. En algunos monumentos públicos, grupos de obreros se ocupan en cubrir con sacos de arena y con tierra los bajo-relieves y las partes delicadas de la obra artística. Al pasar por las avenidas, por los jardines, veía a la gente sentada en los bancos y las sillas charlando reposadamente” (Azorín, 1919: 20, 21). Pero no son motivo de reflexión en los que se detenga, sino que tres líneas más tarde otro hecho merece más atención: “Contemplo, un instante, una linda muchacha que mira como extasiada a los árboles y tiene sobre las rodillas un libro. (¿Será un libro de versos?) Yo quisiera haber hecho parar el coche; haber bajado; haberme acercado lentamente a esta joven soñadora, y haberla dicho, con el sombrero en la mano: “Señorita, ¿quiere usted que hablemos un poco?”” (Azorín, 1919: 21). De ahí pasará a describirnos cómo se arroja con “precipitación y ansiedad” sobre las librerías en busca de las últimas publicaciones.

Llegado el momento en que comienza a centrarse en su objetivo primordial, declara lo siguiente: “Yo no quise preguntar nada a mi llegada a París, ni después, de los bombardeos, ni de cómo se daban las señales de alarma, ni qué se hacía cuando la señal de alarma sonaba. No había hablado de esto con nadie ni siquiera una palabra. ¿Diré la razón? Me parecía poco decoroso. Los franceses están en su casa y pueden hablar de ello lo que gusten. Yo, un extranjero -y además español; permitid esta jactancia-, no debía mostrar ni el más mínimo recelo, ni la más insignificante preocupación. Hubiera sido esto, además -pensaba yo-, faltar a la cortesía, no corresponder a la irreprochable cortesía, exquisita cortesía, que conmigo se había tenido y se seguía teniendo” (Azorín, 1919: 23, 24). El celo decoroso hace que toda la crónica mantenga ese mismo tono inicial ya apuntado. A lo largo de ella, otra de las cosas que resalta constantemente es la alegría y falta de preocupación que mantenían los parisinos cuando sonaban las alarmas o los cañonazos lejanos: “Yo estaba un poco sorprendido de esta indiferencia” (Azorín, 1919: 25). Es más: el espacio dedicado a esas alegres anécdotas y a su inalterable rutina es mayor que el dedicado a los partes oficiales de los periódicos. Azorín se deja llevar fácilmente por la misma despreocupación estoica que observa a su alrededor: “En Madrid se siente más temor a los bombardeos de París que en el propio París. La disposición de ánimo la forma el ambiente. En Madrid se me hablaba de estos peligros; en París nadie habla de estas cosas. Se fuma en las puertas.” (...) “Vi ya bastante con lo visto; subí a mi cuarto y me acosté” (Azorín, 1919: 32).

Si en *Territorio comanche*, de manera directa, e indirectamente en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, la voladura de un puente simbolizaba, por metonimia, a la guerra entera, en el caso de Azorín será el ruido del disparo de un cañón lejano: “El estampido del cañón resuena en todo París: es un ruido seco, violento, brevísimo. (...) El cañón no interrumpe la vida. (...) La vida se sobrepone a todo. Se sobrepone a dolores y angustias. La vida encierra en sí misma, para subsistir,

cierta cruel impasibilidad. Nos rebelamos -notablemente- contra el hecho, y el hecho nos vence. En silencio, sin conmociones, con suavidad, ideas y sentimientos, que parecían inmovibles en nosotros, se van esfumando en lo pretérito. Y esto es acaso más terrible que el cañón” (Azorín, 1919: 36). Para Pérez-Reverte esa impasibilidad estoica y rutinaria que identifica Azorín con la vida sería en verdad un producto social artificial (lo que no implica ni mucho menos una condena, muy al contrario), mientras lo identificable con la vida, lo natural, sería en verdad ese hecho que nos vence, es decir, el peligro del mundo.

Tras insistir en los mismos motivos de la tranquilidad y quietud parisinos así como la risa constante de alguna joven, Azorín finalmente se despedirá del cañón en el anuncio de su regreso a España, donde a su llegada, como dijimos, se preguntará otra vez si lo vivido ha sido un sueño.

En los pasajes sueltos que añade posteriormente, hay un fragmento que llama la atención: “En París he estado, pues, en las horas más trágicas de la guerra. Recordaré siempre los paseos que di el día de la toma de Château-Thierry. Había mucha menos gente en los bulevares. El ferrocarril subterráneo iba lleno. Y nunca, jamás, olvidaré el silencio, la seriedad, el recogimiento de la gente. Sobre todos pesaba una tremenda preocupación” (Azorín, 1919: 55). Una tremenda preocupación. Es la primera vez que el autor utiliza esa palabra en referencia a la actitud de los parisinos, por lo que, en cierta forma, deconstruye la imagen previa forjada de despreocupación y confianza. A sabiendas de ello, da un giro a esa nueva imagen mediante una última anécdota para fundar aquella primera en un apreciable sentido del deber: “Vivir aquí [París] es vivir siete veces más que los otros mortales. (...) El espíritu de Corneille -el espíritu del deber- estaba en el ambiente. ¡Minutos inolvidables! Esos formidables estampidos, que oíamos sin pestañear, sin interrumpir la conversación, eran la señal -la señal última- de la más trágica y trascendental contienda que ha presenciado la Humanidad. Y comprendo, sintiendo todo lo formidable de la hora -decisiva para Francia, decisiva para el mundo- nosotros estábamos allí charlando tranquilamente, plácidamente, como si no sucediera nada” (Azorín, 1919: 58, 59).

Como hemos ido viendo, Azorín, por su imaginario, estaba predispuesto positivamente para empatizar con el estoicismo parisino. Salvo en la parte final, ya de vuelta en España, se podría decir que ha estado narrando “de lejos” aunque se encontraba allí mismo, tal cual le ocurrió a Colón. Esto nos hace evidente la dificultad del testimoniar. Por eso Pérez-Reverte, por boca de Barlés, defiende el decir las cosas con la máxima honestidad posible, sin implicarse emocionalmente, intentando dejar hablar al hecho aunque *en sí* sea imposible. La crónica de Azorín nos sirve de contra-ejemplo de lo pretendido por nuestro novelista, y nos conduce de nuevo a esa relación entre la memoria, el imaginario y cómo darle voz a aquella, es decir, cómo construir el discurso de la experiencia, ficción en cuanto que discurso y elegía en cuanto que referencia; siempre huella.

4. 3. *El entenado*; la mirada atrás.

Desde ese punto de vista, encontramos similitudes con otro autor cuyo nombre ya se ha deslizado anteriormente. Se trata de Juan José Saer y su obra *El entenado* (1982). En esta novela encontramos el diario de un anónimo y viejo grumete que nos cuenta cómo se embarcó, siendo muy joven, en una de las primeras expediciones que salían de España hacia el descubrimiento de las Américas. Cuando llegan a costas desconocidas, la expedición es arrasada por los indios colastiné, pero en lugar de matarle le llevan para que conviva con ellos durante un tiempo que se convertirá en años, en los que asumirá y profundizará en su peculiar y cíclico modo de vida. Un día, estando próxima otra expedición española al poblado indio, le liberan y al poco la aldea y todos los colastiné son arrasados por esa misma expedición. De vuelta en España, conoce al padre Quesada que le enseña a leer y escribir. Tras su muerte, se une a una compañía teatral rutilante; en ella elaboran un espectáculo a raíz de su experiencia entre los indios con la que ganará el dinero que le permita asentarse, crear una familia con hijos adoptados y fundar una imprenta. Desde el sosiego de su vejez, por las noches, se dedica a escribir sus memorias.

A propósito de esa realidad cruenta que emerge de golpe quebrando el imaginario previo “civilizado”, podemos apreciar ya una primera coincidencia entre la mencionada obra de Saer y *El húsar* (1986) de Pérez-Reverte. En la novela del primero leemos: “Cuando ya estábamos casi al borde del agua, el capitán se dio media vuelta y, retrocediendo varios metros, se puso a sacudir la cabeza con la expresión de la persona que está a punto de manifestar una convicción profunda que las apariencias se obstinan en querer desmentir. Mientras lo hacía, no dejaba de escrutar la maleza, los árboles, los accidentes del terreno y el agua. Nosotros esperábamos, indecisos, a su alrededor. Por fin, mirándonos, y con la misma expresión de convicción y desconfianza, empezó a decir: *Tierra es ésta sin...* al mismo tiempo que alzaba el brazo y sacudía la mano, tratando de reforzar, tal vez, con ese ademán, la verdad de la afirmación que se aprestaba a comunicarnos. *Tierra es ésta sin...* -eso fue exactamente lo que dijo el capitán cuando la flecha le atravesó la garganta, tan rápida e inesperada, viniendo de la maleza que se levantaba a sus espaldas, que el capitán permaneció con los ojos abiertos, inmovilizado unos instantes en su ademán probatorio antes de desplomarse” (Saer, 1982: 28, 29). La secuencia es representativa de lo que venimos diciendo; el capitán no vio a los indios que los estaban acechando, y cuando va a verter el juicio europeo sobre el “nuevo mundo” su voz es cortada; el hecho se impone al discurso del imaginario que pretendía sobreponerse. De la misma manera, en el caso de Frederic Glüntz... “En la carrera de armas buscaba la cristalización de un anhelo superior, de un sentimiento que lo arrancaba de las comodidades de la vida burguesa y lo ponía en el camino de la heroicidad, de los sentimientos nobles, del sacrificio supremo. (...) Deseó

que los seres queridos pudieran ser testigos de su valor sereno, de su forma de moverse a través del campo de batalla, del gesto impasible con que permanecía atento al camino, listo para actuar en caso de que apareciesen jinetes o infantes enemigos, velando por esos jóvenes reclutas confiados al cuidado de los hombres bajo su mando. Partieron varios tiros de un bosquecillo de pinos próximo, y un húsar del pelotón soltó un quejido ronco, desplomándose de la silla” (Pérez-Reverte, 1986: 111, 112). Tanto en un caso como en otro, el discurso de las expectativas se ve interrumpido por la cruda manifestación del territorio comanche. Ambas novelas son viajes de aprendizaje en los que se cuestiona el relato oficial previo; frente a él se plantea un discurso *otro*, periférico, que, aunque no sea el caso concreto de *El húsar*, pasa por la memoria: ocurre con los recuerdos del viejo grumete saeriano, y ocurre con los recuerdos de Barlés y Faulques.

Así pues, para mejor entender dicha relación, debemos triangular la posición de ésta: de la misma manera que a partir de dos referencias conocidas podemos localizar la posición de una tercera desconocida hasta entonces, a partir de la comparación entre el narrador grumete y el narrador Íñigo Balboa de la saga Alatraste podemos comprender mejor la relación coincidente entre el papel de la memoria en Saer y en *Territorio comanche* y *El pintor de batallas*.

En el libro recopilatorio de artículos, *Alatraste. La sombra del héroe* (2009), Gonzalo Navajas, con su artículo “De Ernest Renan a Homi Bhabha. Macrohistoria y ficción en Arturo Pérez-Reverte”, y Anne L. Walsh, con su artículo “El capitán Alatraste: un enigma narrativo”, analizan la figura del narrador Íñigo Balboa. Navajas afirma que “lo que propone Balboa es la reinscripción de la voz histórica marginal, la legitimación de los sin historia” (Navajas, 2009: 317), lo que nos proporciona la otra cara del relato de la historia a semejanza de como las memorias del viejo grumete dan voz a quienes fueron aniquilados durante la conquista del “nuevo mundo”. Los indios colastiné imbuyen de su voz al protagonista permeando su memoria con gestos concretos y mediante la repetición de ciclos vitales, ya que más tarde “comprendí que si el padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance” (Saer, 1982: 111); Íñigo podría haber hecho exactamente el mismo razonamiento.

Como señala Gonzalo Navajas:

Desde una posición existencial más que intelectual, Íñigo se propone presentar el examen crítico de un segmento del pasado con el que el presente está conectado de manera indirecta a causa de la lejanía temporal e intelectual, pero que puede ofrecernos todavía un modelo “paragónico” o ejemplar de actuación para un presente en el que se han devaluado los principios que motivaron ese pasado ejemplar.

Frente a la discontinuidad temporal de la era digital en la que la temporalidad se disuelve en un magma de presente ininterrumpido y constante, en un permanente “tiempo real”, Íñigo plantea la opción del imperativo histórico, la necesidad de la referencia retrospectiva, la pertinencia urgente del pasado, la relevancia de la conexión con un tiempo aparentemente muerto y cerrado que parece ya no poder dirigirse a nosotros y hablarnos de manera significativa y poderosa. En lugar de la indefinición axiológica posmoderna y los conceptos de explosión temporal apocalíptica representados, a través de todo el espectro ideológico, por Derrida, Paul Virilio y Samuel Huntington, Íñigo hace un planteamiento que recupera la opción de la estructura histórica, la posibilidad de abrir el pasado y de insertarlo en el presente de manera activa y no meramente como un objeto inerte que adquirimos pero que carece de capacidad de afectarnos directamente. Para Íñigo, el tiempo pasado implica reciprocidad, la orientación de una comunicación bidireccional, ya que ese tiempo está dotado de unos atributos excepcionales que pueden abrir opciones imprevistas para un presente que, inmerso en el paradigma de la globalización, parece haber perdido su capacidad para la dimensión temporal profunda. Íñigo, protagonista y narrador, actualiza la agencia de la temporalidad plural constituida por múltiples sedimentos interrelacionales que cuestionan e invalidan el *hic et nunc* absoluto que propone la temporalidad virtual (Navajas, 2009: 294, 295).

De igual modo a lo anterior, la memoria de Barlés, como la de Íñigo o la del grumete, rescata del olvido a los que finalmente serían olvidados bajo el polvo de la historia, con mayúsculas, y que prestaron su ser para dar cuenta del lado salvaje de la vida: los reporteros de guerra.

Del lugar de donde entresaca Íñigo a sus compañeros, a la vez que lo refleja, es la caída, el desmoronamiento político y social de toda una época: “Y no lo olvidé nunca. Todavía hoy, tantos años después de aquello, me llevo la mano a la coronilla y siento allí el contacto de los dedos afectuosos del Fénix de los Ingenios. Ni él, ni don Francisco de Quevedo, ni Velázquez, ni el capitán Alatraste, ni la época miserable y magnífica que entonces conocí, existen ya. Pero queda, en las bibliotecas, en los libros, en los lienzos, en las iglesias, en los palacios, calles y plazas, la huella indeleble que aquellos hombres dejaron de su paso por la tierra. El recuerdo de la mano de Lope desaparecerá conmigo cuando yo muera, como también el acento andaluz de Diego de Silva, el sonido de las espuelas de oro de don Francisco al cojear, o la mirada glauca y serena del capitán Alatraste. Pero el eco de sus vidas singulares seguirá resonando mientras exista ese lugar impreciso, mezcla de pueblos, lenguas, historias, sangres y sueños traicionados: ese escenario maravilloso y trágico que llamamos España” (Pérez-Reverte, y Pérez-Reverte, 1996: 187).

En el caso de los colastiné, serán exterminados por los colonizadores, pero el desmoronamiento

ya iba en ellos:

En ese idioma, no hay ninguna palabra que equivalga a *ser* o *estar*. La más cercana es *parecer*. (...) Pero *parece* tiene menos el sentido de similitud que el de desconfianza. Es más un vocablo negativo que positivo. Implica más objeción que comparación. No es que remita a una imagen ya conocida sino que tiende, más bien, a desgastar la percepción y a restarle contundencia. (...) Para los indios, todo parece y nada es. Y el parecer de las cosas se sitúa, sobre todo, en el campo de la inexistencia.

Con dificultad, los indios chapoteaban en ese medio chirle y sentían, en todo momento, la amenaza de la aniquilación. Lo externo, con su presencia dudosa, les quitaba realidad. (...) El universo entero era incierto; ellos, en cambio, se concebían como algo un poco más seguro; pero como ignoraban lo que el universo pensaba de sí mismo, esa incertidumbre suplementaria disminuía su autoridad.

A ese mundo lo cuidaban, lo protegían, tratando de aumentar, o de mantener, más bien su realidad.

Había que mantener entero y, en lo posible, idéntico a sí mismo ese fragmento rugoso que poblaban y que parecía materializarse gracias a su presencia. Todo cambio debía tener compensación; toda pérdida sustituto. El conjunto debía ser, en forma y cantidad, más o menos igual en todo momento (Saer, 1982: 133, 135, 136, 137, 138).

Si el recuerdo de Alatríste conlleva el desmoronamiento y el de los colastiné el de la amenaza de la aniquilación, la memoria de Faulques intenta entresacar al propio monstruo de la destrucción humana en la guerra y, en coincidencia con los colastiné, la conciencia de la vacuidad y peligro del mundo.

Sin embargo, como Walsh señala, no todo es tan conciso. En su mencionado artículo, apunta fallas en el discurso de Íñigo ya que a veces sabe más de lo que debería saber. Parte de la crítica ha comentado esto como un error por parte del autor que perdería de vista el foco limitado que utiliza para narrar, es decir, la perspectiva de Íñigo, lo que introduce una segunda voz narrativa desconocida. No obstante, esta autora le da otro sentido: “Por medio de Íñigo y de sus fallos, la serie se convierte en metaficción, en la consideración de la importancia de la ficción por medio de la propia ficción. Y por eso tiene algo que sobrepasa el mero recuento de tiempos pasados: hace que esos tiempos pasados tengan relevancia hoy, haciéndonos ver cómo se cuenta una historia, la

Historia: la subjetividad, la imposibilidad de la verdad, la influencia del punto de vista, el efecto de la nostalgia, de la distancia entre el hecho contado y el acto de contar. Todo esto forma un conjunto que mantiene una impresión de misterio alrededor del capitán Alatraste, un conjunto narrativo que yo calificaría de enigmático” (Walsh, 2009: 497). Dicho de otro modo, se podría considerar que la escritura de Íñigo Balboa repite el cariz de la lengua colastiné; es decir, la conciencia de la precariedad de todo, en general, y de la propia lengua, en particular (condensada en las dos sílabas del vocablo *def-ghi* con el que los indios apelaban al grumete y metonimia, a su vez, del abecedario y, por extensión, de la escritura), tiene que ver con esos “fallos” que nos revelan la propia imperfección del medio, los propios límites de la escritura que pugna, pese a todo, por esclarecer y fijar... “Como todos los otros que componían la lengua de esos indios, esos dos sonidos, *def-ghi*, significaban a la vez muchas cosas dispares y contradictorias; (...) *def-ghi* llamaban también a ciertos objetos que se ponían en lugar de una persona ausente y que la representaban en las reuniones; (...) le decían *def-ghi*, de igual modo, al reflejo de las cosas en el agua; una cosa que duraba era *def-ghi*. (...) De mí esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia y que fuese capaz, cuando me devolvieran a mis semejantes, (...) por haber sido testigo de algo que la tribu todavía no había visto, pudiese volver sobre sus pasos para contárselo en detalle a todos. Amenazados por todo eso que nos rige desde lo oscuro, manteniéndonos en el aire abierto hasta que un buen día, con un gesto súbito y caprichoso, nos devuelve a lo indistinto, querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador” (Saer, 1982: 148).

La conclusión que nos queda, indistintamente se trate de ficción o realidad, es que el esfuerzo por plasmar la memoria, por mantenerla en su “narrar de cerca”, es un doble gesto ético frente a la barbarie (el oscuro siniestro que se muestra en el límite y más allá del lenguaje), y frente al inmisericorde olvido colectivo de la historia... “Empecé a sentir, de golpe, de un modo confuso, que tal vez no estábamos donde creíamos ni éramos como pensábamos ser y que esa luz inusual iba a mostrarnos, con su brillo desconocido, *nuestra condición verdadera*” (Saer, 1982: 171). La cursiva es mía.

4. 4. *La mala hora*; lo oscuro que nos gobierna.

Como hemos visto, la percepción de Pérez-Reverte sobre esa “condición humana” es, en general, bastante negativa. Si no fuera por la cultura y las normas sociales, en opinión del autor, acabaríamos devorándonos los unos a los otros; conviene recordar en este punto el pasaje de *Territorio comanche* donde explica cómo se desata el conflicto balcánico: “Pero en los Balcanes la memoria es más fresca. Los bisabuelos de quienes ahora combaten todavía se acuchillaban en el nombre de la Sublime puerta o de la Viena imperial. (...) Puesto que la canallada es rentable, se dijeron, seamos canallas antes que víctimas camino del matadero. Después *la miserable condición humana* se disparó sola, e hizo el resto del trabajo, y así van las cosas” (Pérez-Reverte, 1994: 93, 94). La cursiva es mía. Y en *El pintor de batallas*: “El hombre tortura y mata porque es lo suyo. Le gusta” (Pérez-Reverte, 2006: 101). Esa sería nuestra condición verdadera.

En 1962, con la publicación de su novela *La mala hora*, Gabriel García Márquez venía a decir lo mismo; no sólo por boca exclusivamente de un personaje en concreto, que también, sino además por el panorama que nos plantea: en un pueblo, colindante del mítico Macondo, donde recientemente se ha instaurado la democracia tras una guerra civil, comienzan a aparecer pasquines en las puertas haciendo públicas habladurías referidas a secretos vergonzantes de cada vecino. El teniente-alcalde, del que se deduce que formó parte de las patrullas de represión durante el conflicto, de manera similar a los cerdos en *Rebelión en la granja* de Orwell, se aprovecha en beneficio propio de las leyes y procedimientos democráticos a la vista de todos hasta el punto de acabar incumpléndolos y convirtiéndose en un dictador.

En esa situación de memoria de sangre fresca, que decía Pérez-Reverte, y de aprovechados y canallada, los pasquines, distribuidos por diferentes personas, soliviantan a los vecinos; de hecho, la novela comienza con el asesinato, por parte del marido, del que se decía era amante de su mujer. En ese contexto, el médico del lugar, el doctor Giraldo, y el párroco, el padre Ángel, mantienen la siguiente conversación:

-Sin embargo -replicó el médico- estoy preocupado por usted: hay que reconocer que su régimen de vida no es el más adecuado para un octubre como éste.

-Nuestro Señor es exigente -dijo el padre.

El médico le dio la espalda para mirar el río oscuro por la ventana. “Me pregunto hasta qué punto -dijo-. No parece cosa de Dios esto de esforzarse durante tantos años para tapar con una coraza el instinto de la gente, teniendo plena conciencia de que por debajo todo sigue lo mismo.”

Y después de una larga pausa, preguntó:

-¿No ha tenido usted en los últimos días la impresión de que su trabajo implacable ha empezado a desmoronarse?

-Todas las noches, a lo largo de toda mi vida, he tenido esa impresión -dijo el padre Ángel-. Por eso sé que debo empezar con más fuerza al día siguiente.

Se había incorporado. “Van a ser las seis”, dijo, disponiéndose a abandonar el consultorio. Sin moverse de la ventana, el médico pareció extender un brazo en su camino para decirle:

-Padre: una noche de éstas, póngase la mano en el corazón y pregúntese si no está usted tratando de ponerle esparadrapos a la moral.

El padre Ángel no pudo disimular una terrible sofocación interior. “A la hora de la muerte -dijo- sabrá cuánto pesan estas palabras, doctor.” Dio las buenas noches, y ajustó suavemente la puerta al salir (García Márquez, 1962: 185, 186).

De ella se trasluce exactamente la misma concepción que la de Pérez-Reverte. Ese río oscuro que no deja de mirar el médico mientras cuestiona la labor del padre Ángel puede considerarse muy bien un símbolo de la pulsión de muerte que discurre inconsciente, subterránea, y que en esta ocasión ha emergido entre los habitantes del pueblo. Es más: hacia el final de la novela, el médico y el párroco se presentan para hacer la autopsia a un preso del que el teniente-alcalde se ha desembarazado dejándolo en manos de sus subalternos que lo torturan hasta la muerte. La versión del alcalde es que no está ya que se ha fugado, versión falsa que nadie cree. Finalmente, ante la insistencia de los dos primeros, quebrando la misma ley que representa, el alcalde les amenaza con dispararles si no se marchan, a lo cual acceden; y cuando van a separarse: “Cuando se separaron en la esquina del cuartel, el padre Ángel estaba demolido, y tuvo que apartar la cara porque tenía los ojos húmedos. El doctor Giraldo le dio una palmadita en el hombro sin haber dejado de sonreír. “No se sorprenda, padre -le dijo-. *Todo esto es la vida.*” Al doblar la esquina de su casa vio el reloj a la luz del poste: eran las ocho menos cuarto” (García Márquez, 1962: 204). La cursiva es mía.

Toda esta obra de Márquez apunta a la presencia de lo incivilizado en lo civilizado, a que, de alguna manera, la barbarie está inscrita en el ser humano en un ciclo que siempre se re-vuelve sin importar escala. La antropología negativa, como algunos han dado en llamar, obviamente no es exclusiva de Pérez-Reverte. Un año después de la publicación de *Territorio comanche*, en 1995, José Saramago publicó *Ensayo sobre la ceguera* exactamente con los mismos presupuestos; de ahí que, más tarde, nuestro autor le rinda su particular homenaje en *El francotirador paciente* (2013) mediante uno de los protagonistas; el perseguido grafitero lleva a cabo una de sus grandilocuentes intervenciones en Portugal: “Por las razones que sean, Sniper se fijó en Lisboa. Se trataba de bombardear la ciudad con ese ojo tachado, en homenaje a Saramago” (Pérez-Reverte, 2013: 91).

4. 5. *La noche detenida*; vuelta a la tragedia griega.

Finalmente, tras haber analizado posibles antecesores o precursores, resulta interesante acabar el ejercicio comparativo vertiendo la mirada hacia delante, tras la publicación de *Territorio comanche* (1994). Sin duda se seguirán escribiendo novelas que giren en torno a la guerra pero venimos a proponer aquí el análisis de una que, por diferentes razones, parece cercana a los planteamientos revertianos y cuyo año de publicación es 2002. Quizá aún no se haya dado la suficiente distancia temporal para que eso que englobamos como “lo revertiano”, esos núcleos problemáticos y temáticos, sean tratados de igual manera por obras posteriores, pero la novela de Javier Reverte, *La noche detenida* (2002), sí nos ofrece otra vía de aproximación a los mismos. Ya en la “Nota del autor” previa a la novela encontramos prácticamente un inesperado primer reflejo: “(...) Muchos hombres y mujeres vivos no alcanzan a decirnos tan sólo por sí mismos cuanto oculta una historia verdadera; y por ello precisamos de personajes imaginarios que nos expliquen con mayor hondura la médula de la existencia humana. A veces, para aproximarse mejor a la verdad es necesario recurrir a la ficción” (Reverte, 2002: 7, 8).

Javier Reverte es un periodista y escritor que también cubrió el asedio de Sarajevo durante la Guerra de los Balcanes realizando crónicas periodísticas, sin embargo, con esa apreciable remembranza aristotélica, por así decirlo, afirma aquí la necesidad de la estructura ficcional para “aproximarse mejor a la verdad.” La novela, en formato libro de memorias, cuenta cómo su protagonista y narrador, el periodista Miguel Chaves, llevaba una vida monótona en París, sin estar seguro de amar y ser amado por su compañera, hasta que un día el director de un periódico, amigo suyo, le propone viajar a Sarajevo, durante el sitio serbio, para realizar una serie de reportajes. A su llegada, tras algunas peripecias, se encontrará con otros periodistas y con una mujer en concreto, Alma, con la que iniciará una historia de amor durante la que aprenderá a resignarse a su propia y segura separación cuando él regrese a París y ella se quede.

Ya en las primeras líneas encontramos otro de esos curiosos paralelismos: “Vuelvo mi memoria hacia los días de Sarajevo. (...) Ahora al escribir sobre ello, tantos años después, apenas distingo con claridad las fronteras entre el recuerdo, la imaginación, la realidad y la pesadilla” (Reverte, 2002: 10). Palabras en las que encontramos tanto el eco de las de Pérez-Reverte como las de Juan José Saer. Una vez más asistimos al ejercicio de una memoria que poetiza (en el sentido de construcción) aquellas imágenes hilvanándolas en una estructura narrativa que las haga inteligibles.

“Para mi sorpresa, en Sarajevo, en los territorios de la infamia y del espanto, volví a amar como cuando era un muchacho” (Reverte, 2002: 10). Esa es sin duda la gran diferencia: la trama amorosa entre Miguel y Alma, ya que en este caso no se construye mediante ella una concepción o una

aproximación al hecho violento bélico, sino que sirve meramente de contraste con ese hecho como fondo, a diferencia de como ocurría con Olvido y Faulques. Casi la primera mitad de la novela nos narra las dificultades de Miguel para llegar a Sarajevo mientras que la segunda se centra en el amor de la pareja; la guerra y todo lo que conlleva se convierte en un escenario, segundo plano, para la relación, de manera que las reflexiones sobre la misma se convierten en salpicaduras (desde un punto de vista estructural; no por su valor) dentro de la trama sentimental, muy a la inversa de como ocurre en *Territorio comanche*. Otra diferencia más: “Creo que hay cosas que están muriendo en Sarajevo más importantes que yo: tal vez la propia historia humana” (Reverte, 2002: 34, 35). Para Pérez-Reverte no es que esté muriendo sino que se presenta, en ese momento, en su último epígono violento, por así decirlo, lo que se acomodaría mejor a las palabras posteriores de otro personaje de la novela, Jean, cuando le comenta al protagonista que “en Sarajevo está el corazón maligno de nuestro tiempo. (...) Una víscera enferma: te hace descubrir que no te gustas a ti mismo” (Reverte, 2002: 43).

Tanto en *Territorio comanche* como en la comparación con su homónimo filmico, vimos que “el narrar de cerca” no es tanto una cuestión de distancia física como de una opción ética, un querer dejar hablar al referente: recordemos que en la película, Laura llega a primera línea de combate pero su discurso inicial arrastra una estructura “de lejos” que sólo busca la espectacularidad. Podemos encontrar la misma crítica en Javier Reverte cuando un personaje periodista, Climent, le comenta al narrador-protagonista, Miguel, lo siguiente:

- (...) Ahí te va un consejo: cuando cruces un puesto de control musulmán, pide que te suelten unos tiros en la chapa del coche. Te cobran a dólar el disparo. Y rompe una de las ventanillas y la cubres con cinta adhesiva. Luego te puedes hacer fotos con aire bélico. Eso vende, chaval: al lector le gusta ver cómo nos la jugamos los de la prensa. Y no olvides llevar puesto siempre el chaleco antibalas. ¿Lo has traído?

- No.

- ¡Joder! ¡Pues cómprate uno, al menos para las fotos! (Reverte, 2002: 59, 60)

Los tiros en el coche, el aparecer con el chaleco antibalas y casco aunque sean innecesarios en el momento, todo unido a imágenes truculentas para construir una espectacularidad heroica deshonestas que consiga llamar la atención del espectador por unos segundos, pero que apenas le lleva más allá de lo visualizado, es decir, del impacto, lo que, la mayor parte de las veces, escatima el tiempo suficiente para la reflexión, para la concienciación, aún más, si cabe, teniendo en cuenta la trepidante yuxtaposición de los telenoticiarios, pasando de unos temas a otros aunque nada tengan

que ver. La denuncia continúa, páginas más tarde, por boca de un barman en referencia al “narrar de lejos”: “De todas formas, puede que usted no entre en Sarajevo y luego invente una crónica, eso lo hacen a menudo los periodistas” (Reverte, 2002: 98). En labios de Sean, un militar de la ONU: “La guerra real no es la de Hollywood” (Reverte, 2002: 108). O en los de un soldado bosnio en un puesto de control: “¿Le interesan un par de disparos en la puerta trasera del coche? -me preguntó un soldado-. A dólar cada disparo. Muchos periodistas lo hacen” (Reverte, 2002: 109).

Como vemos, la denuncia, pese a que el protagonista narra su propia historia, es más coral, proviene de más personajes, aunque sean secundarios, que en seguida desaparecen para no volver, a diferencia de como sucede en *Territorio comanche* y en *El pintor de batallas*, donde la voz narrativa, focalizada en Barlés y Faulques respectivamente, es la que sostiene la mayor parte de la denuncia. Se trata, por tanto, de una estrategia que persigue generar una mayor sensación de objetividad al poner en boca de otros la crítica. Sin embargo, esta estrategia cae en una clara contrapartida que podemos evidenciar leyendo un fragmento representativo:

Me acodé en la ventana y miré a la noche, intentando imaginar, más allá de sus velos invisibles, la promesa de la alborada. Pensé que la noche nos sumerge siempre en una extraña locura, es un espacio muerto que al mismo tiempo promete vida, como un vacío lleno de esperma invisible, una muerte que anuncia la resurrección de tu carne. Fin y promesa, lo mismo que la pesadilla y el sueño, la noche nos impulsa a imaginar nuestro corazón distinto a como es.

Salí de la habitación con la linterna y bordeé la galería hacia el ala sur del piso, la zona del Holiday expuesta a los francotiradores y ahora inhabilitada como hotel. El foco de mi lámpara recorría las desiertas estancias heridas por las balas y las granadas, los pasillos de suelos agujereados. En una ventana sin cristales, abierta a la oscuridad y al viento, los visillos volaban como pájaros espectrales impulsados por el aire de la noche. Más allá de las ventanas, el mundo era negro, un espacio hondo y vacío donde atronaban los disparos y las explosiones. Sentí un pavor infantil y regresé aprisa sobre mis pasos” (Reverte, 2002: 139, 140).

Como se puede apreciar, el gesto del narrador es hablar desde sí sin intentar dejar de hacerlo (aunque en última instancia sea imposible), es decir, sin abrirse a *lo otro*. En esta secuencia vemos que parte de un espacio de seguridad, su habitación en el hotel, que se concreta en ese gesto de acodarse en la ventana. Desde ahí, su capacidad analítica se vuelca sobre la noche, tratándola como un trasunto del caos primigenio “como un vacío lleno de esperma invisible,” espacio vacío que “nos sumerge en una extraña locura,” refiriéndose a esas imágenes irracionales siniestras que se resisten a

la discursividad y, por lo tanto, al pensamiento, el cual nace, entre otros motivos, como voluntad de negación de aquellas, esa promesa de vida y resurrección a la que se refiere. Conviene recordar aquí lo explicado sobre la diferencia entre el funcionamiento de lo siniestro y lo sublime: la distancia, ya que, al encontrarse en un espacio de seguridad para él, la reflexión sobre esa locura en la que nos sumerge la noche no le genera ninguna inquietud; a medida que se desarrolla la secuencia y pierda esa barrera va dejando de ser así. Abandona esa seguridad para visitar la zona del hotel expuesta a los francotiradores. El texto nos permite identificar metafóricamente su percepción personal con el foco de su lámpara, de la misma manera que nuestra visión personal es un foco más sobre lo real. Poco a poco va descubriendo los oscuros síntomas del “territorio comanche”: “estancias heridas por las balas”, “suelos agujereados”... Podemos apreciar cómo se construye progresivamente una apertura a lo siniestro en cuya proximidad, por tratarse de un exceso donde el discurso racional va perdiendo su vigencia, sólo la ficción, la apertura del sentido mediante un símil, puede llegar a dar idea de su cercanía cuando dice que los visillos, marco de ese punto ciego, “volaban *como pájaros espectrales*.” Apertura que, en ese avance, pasa del símil a la metáfora en la que finalmente se detiene: “una ventana sin cristales abierta a la oscuridad”; la mirada queda expuesta al referente, la oscuridad, sin cristales de por medio, sin ningún tipo de protección (por poca que sea), y simultáneamente ve y no-ve: “el mundo era negro, un espacio hondo y vacío donde atronaban los disparos.” Finalmente, llevado por el miedo, regresa su habitación. Se trata, por tanto y como decíamos, de una conciencia que no sale de sí misma y que, cuando va a hacerlo, acaba por replegarse (sin quitarle mérito a la aproximación), lo intenta pero no lo culmina. Ese es el tono general de la novela con respecto al horror; es más, en ningún momento, a diferencia de las novelas de Pérez-Reverte, se habla o se nos muestran directamente cadáveres; tan sólo lo hará una vez al referirnos un atentado en el mercado, y lo hace de manera general (antes y después de dicho momento nos mostrará heridos a lo sumo), cuando en *Territorio comanche* es con un cadáver de un soldado asesinado con lo que se abre la novela, ejemplo de la aniquilación absoluta; hay maneras y maneras de acercarse a la muerte. Aún así, el intento ya contiene mucha más honestidad que el que nada hace, o el que simplemente se pliega a lo que le piden:

-Tal vez para ti -Climent se encogió de hombros-, a mí no me piden esas cosas.

-¿Qué te piden?

-Lo que a todas las televisiones: sangre y muertos. (...) La televisión es antes espectáculo que información. No es lo mismo que escribir (Reverte, 2002: 146, 147).

Consciente de todo esto, quizá en parte a modo de justificación, el narrador señala aquella

misma idea de Pérez-Reverte, en la que hemos insistido, sobre que el horror puede ser mostrado pero jamás comunicado, incluso llegando un poco más allá refiriéndose a, también como decía el escritor cartagenero, que al fin y al cabo el periodista lleva un billete de vuelta en el bolsillo:

Un periodista puede aproximarse a la realidad más atroz, y sin embargo no la hará suya. Podrá ver la guerra y sentir su horror, pero jamás la sufrirá en carne propia, íntimamente, y no la odiará con tanta virulencia como quienes la padecen y no la han elegido. Un testigo no puede alcanzar a saber nunca lo que es sentirse víctima (Reverte, 2002: 194).

Otra afinidad que encontramos es ese pesimismo sobre la condición humana al cual contesta, como un rayo de esperanza, la relación amorosa entre el protagonista y *Alma* (nombre no por casualidad, como en el caso de *Olvido* Ferrara): “Lo peor no son los francotiradores, lo peor de Sarajevo son las almas de algunos de los nuestros” (Reverte, 2002: 172). Frase lapidaria contra todo aquel que, en circunstancias tales, desea medrar y aprovecharse de la miseria, lo que no deja de ser un cierto tipo de violencia, una mezquindad que sale a relucir: “Yo también puedo habitar esa región tenebrosa del alma” (Reverte, 2002: 182).

Cabe mencionar otra afinidad más que es la alusión al efecto reenergizador que posee el testimoniar de cerca ese horror; refiriéndose a la guerra, Climent dice:

-La odio tanto o más que tú. Pero es como una droga, algo que odiamos al tiempo que lo necesitamos. Y todos somos débiles: tú, yo..., todos. Creo que yo no serviría ya para otro periodismo que para esta *merda*, para chapotear en el espanto. Quizá es que, para olvidarlo, sólo he aprendido a sumergirme en ello... No conozco otra vida, viejo (Reverte, 2002: 371, 372).

Por todo lo señalado y desde el punto de vista global que se adopta en la novela, el horror es presentado más como una espada de Damocles, que puede caer desde fuera o desde dentro de uno mismo, que como una evidencia consumada; es decir, la amenaza permanente de la destrucción. Espada que acaba por desdibujar el radio inicial que marcaría la distancia entre París, centro del círculo que representa el discurso racional europeo, y Sarajevo, un punto en la circunferencia que delimitaría dicho círculo, periferia donde lo civilizado se abriría a la barbarie. A medida que avanza la novela, París, con todo lo dicho y simbolizada en Paula (compañera sentimental con la que convivía), se diluye en la mente de Miguel a medida que va olvidando llamarla para mostrarnos que el filo alcanza a todos y que hay sitios de los que no se puede volver igual: “Hace tiempo que aprendí que en las guerras no hay valientes. Sólo gente que sufre y gente que muere. Y todos ellos

pierden: unos la dignidad y otros la vida. Y nosotros los periodistas perdemos la fe” (Reverte, 2002: 339).

5. NARRACIÓN Y ARTETERAPIA. UNA ÚLTIMA PROPUESTA DE
LECTURA: *WE ALL HAVE OUR DEMONS*.

“Deseo ocuparme un poco del mundo que me rodea, pudiendo, una vez vacío, apartar los ojos de ese otro mundo que llevo dentro de la cabeza.”

Bécquer.

Comentábamos, a propósito de Booth y el autor implícito, que éste es un efecto de lectura del narrador y que, como cualquier otro personaje, lleva inscrito por el lenguaje mismo el gesto ostensivo de la referencialidad hacia el ser, de manera que es visto, muchas veces, como una fantasmagoría del autor o su máscara que le oculta y muestra a la vez. Tiene, por tanto, una función de mediación: aglutina las percepciones durante la lectura, capta el flujo disperso de las ideas y las objetiviza en una imagen. En ese sentido, no es de extrañar que Melissa Walker (arte-terapeuta en el *National Intrepid Center of Excellence*, en Bethesda, Maryland, Estados Unidos) utilice máscaras en su tratamiento del estrés postraumático (EPT). Así lo explicaba en su conferencia “El arte puede sanar las heridas del EPT” que tuvo lugar en la TEDMED de noviembre del 2015 (California):

Eres un miembro de alto mando del servicio militar desplegado en Afganistán. Eres responsable de las vidas de cientos de hombres y mujeres, y tu base está siendo atacada. proyectiles de mortero explotan a tu alrededor. Luchando para lograr ver a través del polvo y del humo, haces tu mayor esfuerzo por ayudar a los heridos y después arrastrarte a algún búnker cercano.

Consciente, pero aturrido por las explosiones, te recuestas y tratas de procesar lo que acaba de suceder. Al recuperar tu vista, observas una cara sangrienta que te mira fijamente. La imagen es aterradora, pero pronto comprendes que no es real.

Esta imagen te persigue durante el día y mientras duermes. Decides no contarle a nadie por temor a perder tu trabajo o ser visto como débil. Le das un nombre a la imagen, La Cara Sangrienta del Búnker, y lo abrevias como CSB. Mantienes a la CSB guardada en tu mente, atemorizándote en secreto, por los siguientes años.

Ahora cierran los ojos. ¿Pueden ver la CSB? Si pueden, están comenzando a ver la cara de las heridas invisibles de la guerra, comúnmente llamadas trastorno por estrés postraumático y lesión cerebral traumática.

(...) Gracias a los avances en tecnología y a las neuroimágenes, ahora sabemos que ocurre un bloqueo en el área de Broca; esto es, el área del lenguaje del cerebro, cuando un individuo sufre un trauma. Este cambio fisiológico, o “terror sin habla”, como también se le conoce, unido al estigma de cordura, el temor a ser juzgados o incomprendidos, tal vez hasta apartados de sus tareas actuales, conduce a las batallas invisibles de nuestros militares, hombres y mujeres. (...) Yo creía en la arteterapia, pero tenía que convencer a los militares.

(...) Los resultados han sido espectaculares. Nuestros militares, hombres y mujeres están

creando obras de arte vívidas y simbólicas, y cada obra cuenta una historia. (...) Hacer arte accede a las áreas sensoriales del cerebro que codifican el trauma. Los militares pueden aprovechar el arte para trabajar sus experiencias de una manera no amenazante. Pueden posteriormente nombrar o describir sus obras, reintegrando los hemisferios izquierdo y derecho del cerebro.

Hemos observado que esto funciona con cualquier tipo de arte pero lo que parece tener el mayor impacto es hacer máscaras. Al fin y al cabo, estas heridas invisibles no sólo tienen un nombre, tienen también una cara. Y cuando los militares crean estas máscaras, literalmente tocan y lidian con el trauma. Y es impresionante cómo eso les permite fracturar el trauma y comenzar a sanar.

¿Recuerdan la CSB? Eso fue una experiencia real para uno de mis pacientes, y cuando creó su máscara, pudo superar esa imagen que lo atormentaba. Al principio, fue un proceso abrumador para el paciente, pero, poco a poco, comenzó a identificar la CSB como máscara y no como su herida interna. (...) Ahora, cada vez que es atormentado por algún recuerdo traumático, sigue pintando. Y cada vez que pinta estas imágenes perturbadoras, las ve con menos frecuencia o deja de verlas por completo.

Los filósofos nos han dicho desde hace miles de años que el poder de crear está íntimamente relacionado con el poder de destrucción. Ahora la ciencia nos muestra que el área del cerebro que registra una lesión traumática puede ser la misma parte del cerebro donde ocurre la sanación. Y, el arteterapia nos enseña cómo hacer esa conexión (Walker, 2015).

El caso del paciente al que se refiere lo describe en un artículo especializado, “*Art therapy for PTSD and TBI: A senior active duty military service member's therapeutic journey*” (Walker *et alii*, Elsevier, 2016); en él explica que varios estudios confirman la desactivación del área de Broca en el cerebro que ha sufrido un trauma. Se trata del área encargada de la representación semántica tanto visual como discursiva, principalmente la segunda. En ese contexto la arteterapia provee de un entorno seguro en el cual procesar o re-experimentar el trauma sin ningún tipo de amenaza mediante la recreación artística, siendo la visual la más efectiva (Walker *et alii*, 2016). Se desprende por tanto que, por un lado, la estimulación de la zona mediante la representación artística ayuda a normalizar la actividad del área de Broca, y por otro, la transformación de la experiencia en aparato artístico (y en ese sentido acercándose a la mencionada concepción del arte en Hegel como autoconocimiento) permite la objetivación, la reflexión y el discurso crítico sobre el mismo rebajando la carga de estrés emocional ya que la experiencia queda atrapada en los códigos de representación al uso que generan el artefacto y posibilitan su manipulación, transformación y

tratamiento. El resultado es una reconstrucción (o re-representación, si se quiere) de la memoria. En palabras del propio paciente Fillmore (pseudónimo escogido por él): “En mi opinión, estoy liberando un miedo reprimido y admitiendo que de hecho estaba asustado. Estar asustado es algo que siempre he negado a los demás y a mi mismo. Entender que el miedo no es una debilidad me ha ayudado y comprender que la debilidad no es un error es algo que todavía estoy trabajando intensamente para asimilarlo en mi pensamiento” (traducción aproximada del original: “*In my opinion, I am bringing some compartmentalized fear into the open and admitting I was in fact afraid. Being afraid is something I have always denied to other people and to myself. Realizing fear is not weakness has helped me, and realizing weakness is not failure is something I am still working hard to engrain in my thought process*” - Walker et alii, 2016).

Eva Marxen, en su obra *Diálogos entre arte y terapia* (2011), considera que no es indispensable el hecho de estar enfermo o haber padecido algún trauma para iniciar un tratamiento de arteterapia ya que bien puede estar motivado por la necesidad de autoconocimiento o del desarrollo de la creatividad:

La ventaja de la arteterapia consiste en que se puede “hablar” del conflicto sin hacerlo directamente, respetando así las defensas de las personas. El lenguaje de las imágenes es más indirecto y, por este motivo, puede proporcionar más seguridad. Esta posibilidad que ofrece el arte para la expresión indirecta en un contexto terapéutico se ha denominado en arteterapia, y en todas las terapias creativas, el distanciamiento estético.

La producción de imágenes y objetos artísticos se utiliza para ayudar a restablecer la capacidad natural del individuo para relacionarse consigo mismo y con el mundo que le rodea de forma satisfactoria. Las imágenes y objetos artísticos creados en un entorno seguro y en presencia del arteterapeuta posibilitan la contención, expresión, exploración y resolución de emociones conflictivas. Además, el trabajo creativo conecta a la persona con su propia fuerza. Asumiendo el papel de creador, el individuo tiene la oportunidad de aumentar la autoestima y la confianza en sí mismo (Marxen, 2011: 14).

La autora concluye, recogiendo las observaciones de Molloy (1997) y Dannecker (1999), que esas experiencias persistentes y/o traumas no pueden extirparse, quedan parte de la memoria, pero sí pueden ser dominadas (Marxen, 2011). Se podría decir que las palabras de Marxen y Walker vienen a confirmar lo que ya sabía Hegel y que, como mínimo, intuyen todos los grafiteros: de alguna manera, el arte en general y la escritura en particular siempre ha tenido algo de balsámico. De hecho, Anne L. Walsh, comentando las palabras de Paul Ricoeur en relación a la obra de Pérez-Reverte, señala que el papel de la memoria en la reconstrucción del pasado ocupa un lugar central

ya que es todo lo que nos conecta con él y por tanto está ligada al deseo del reconocimiento de la veracidad; aunque la memoria sea, necesariamente, selectiva, inestable e incompleta, la mejor estrategia para aprender del pasado es recordarlo pese a que sea doloroso ya que para poder olvidar de verdad, para poder reconciliarte con él es necesario, antes, conocerlo bien (Walsh, 2007). Teniendo todo esto en cuenta, resulta interesante volver a *El pintor de batallas*; retomemos algunos pasajes de la novela:

El mural no estaba destinado a otro público que a él mismo, poco tenía que ver con el talento pictórico, y mucho, sin embargo, con su memoria. Con la mirada de treinta años pautados por el sonido del obturador de una cámara fotográfica (Pérez-Reverte, 2006: 12).

Paradójicamente, sólo desde que había arrinconado las cámaras y empuñado de nuevo los pinceles en busca de la perspectiva -¿tranquilizadora?- que nunca pudo captar mediante una lente, Faulques se sentía más cerca de lo que durante tanto tiempo buscó sin conseguirlo. Quizás después de todo -pensaba ahora- la escena no estuvo jamás ante sus ojos, en el verde suave de un arrozal, en el abigarrado hormigüeo de un zoco, en el llanto de un niño o en el barro de una trinchera, sino dentro de sí mismo: en la resaca de la propia memoria y los fantasmas que jalonan sus orillas. En el trazo de dibujo y color, lento, minucioso, reflexivo, que sólo es posible cuando el pulso late ya despacio. Cuando los viejos y mezquinos dioses, y sus consecuencias, dejan de incomodar al hombre con odios y favores (Pérez-Reverte, 2006: 15).

Faulques no respondió. Recordaba ahora, un poco desconcertado, lo que su amigo científico había añadido cuando conversaban sobre el caos y sus reglas: que un elemento básico de la mecánica cuántica era que el hombre creaba la realidad al observarla. Antes de tal observación, lo que verdaderamente existía eran todas las situaciones posibles. Sólo al mirar se concretaba la naturaleza, tomando partido. Había, por tanto, una indeterminación intrínseca de la que el hombre era más testigo que protagonista. O, puestos a apurar el asunto, ambas cosas a la vez: víctima tanto como culpable (Pérez-Reverte, 2006: 128, 129).

Aquel mural que lo rodeaba con sus sombras y espectros era la exposición científica de esa mirada, no un remordimiento ni una expiación. Pero había una grieta en el muro, en la pintura circular, que en esencia era confirmación de lo que en otro tiempo Faulques había intuido y ahora sabía. Pese a su arrogancia técnica, el científico que estudiaba al hombre desde la helada soledad de su observación no se hallaba fuera del mundo, aunque le gustara pensarlo. Nadie era por completo indiferente, por más que lo pretendiese. Ojalá fuera

posible, se dijo apurando el vaso y sirviéndose más coñac (Pérez-Reverte, 2006: 168).

Podemos interpretar el mural de Faulques como una suerte de arteterapia: busca mediante el mural objetivar la clave de su visión sobre el ser humano y su oscura condición captada en tantas fotografías tomadas, tantas imágenes que han ingresado en su memoria. En coherencia con nuestro comentario sobre la novela, Markovic bien puede ser el equivalente de la CSB que perseguía a Fillmore; de hecho, también pinta su máscara cuando hacia el final de la novela decide pegar en el mural la foto que le hizo e integrarla en la pintura; recordemos que no se nos dice nada del destino final de Markovic, simplemente desaparece de escena cuando el pintor de batallas decide adentrarse en el mar hasta el último suspiro, por lo que, en este caso, la terapia, en parte (en lo que tiene de buscar preservar la vida), habría fracasado.

No obstante, hemos dicho también, anteriormente, que la escriturización de las artes que se lleva a cabo entre *Territorio comanche* y *El pintor de batallas*, especialmente en la segunda, tiene consecuencias en sus dos direcciones: partiendo desde la escritura, ésta contamina a las otras de la voluntad de permanecer; y desde las otras hacia lo escrito, dijimos, se produce una saturación simbólica, es decir, que el propio relato puede servir a su vez como “máscara” creada por el autor implícito para objetivar su experiencia, realizando de manera similar la misma función que la pintada por Fillmore. Ello explicaría el hecho de que, tanto el narrador de una como de otra, por una parte describe sin más aquello que debe presentar a los ojos del lector, pero por otro lado asume en estilo indirecto libre todos los pensamientos de los protagonistas focalizando exclusivamente sobre ellos, de manera que, si unificásemos uno y otro narrador, nos damos cuenta de que éste repite el gesto de sus protagonistas de intentar mantener la distancia de aquello que testimonian: el narrador de *El pintor de batallas* tiene respecto de la historia que cuenta la misma actitud que Faulques respecto del mural lo cual le sirve también a él, al narrador, para racionalizar su relación con el horror de la guerra, como de igual manera sucede con Barlés y Márquez en *Territorio comanche*: “El horror. Barlés movió la cabeza: la gente no tiene ni puta idea. Cualquier imbécil, por ejemplo, lee *El corazón de las tinieblas* y cree saberlo todo. (...) El horror puede vivirse o ser mostrado, pero no puede comunicarse jamás” (Pérez-Reverte, 1994: 113, 114).

No podemos afirmar que ambas novelas sean producto de un tratamiento arte-terapéutico de Arturo Pérez-Reverte, pero sí podemos decir del común autor implícito que éstas se pueden interpretar como esas máscaras de Melissa Walker construidas en sus narradores, de manera que, ciertamente, el trauma (el testimonio del horror) no se cure pero sí pueda ser dominado, que sea posible convivir con él, más o menos, apreciando sus cicatrices. Tras la Guerra de los Balcanes, Pérez-Reverte ha publicado diferentes artículos en referencia a ella como “Regreso a Vukovar”

(1998) o “La chica del blindado” (2006) entre otros; pero hay uno que, por su contenido y a la luz de todo lo visto, llama especialmente la atención y merece la pena rescatar en su totalidad. Se podría apreciar en la cara del bosnio del que habla y que va a ser ejecutado una especie de particular CSB, y su pregunta, la que cierra el artículo, está claro que no la ha dicho únicamente él.

“Fantasmas de los Balcanes” (2007).

Llevo mucho tiempo sin querer saber nada del asunto. Me refiero a Bosnia, Croacia y todo aquello. Cada vez que en la tele aparece una noticia sobre el particular, cambio de canal o me largo. Eso incluye a mis amigos de entonces. Cuando estoy con Márquez, Jadranka o algún otro, procuro evitar los intercambios de recuerdos. Lo mismo ocurre cuando me proponen dar charlas o escribir artículos sobre eso. La palabra Balcanes es incompatible con mi ecuanimidad. Todavía se me dispara la memoria, y la mala leche, cuando una de aquellas viejas imágenes, foto, reportaje de televisión, comentario de radio, se cruza en mi camino. Me quedo luego sombrío, callado, mirando alrededor con rencor y con una especie de angustia desesperada, casi agresiva. O sin casi.

No exagero. La cosa llega al extremo de que el simple hecho de oír cerca una lengua eslava, que me recuerde el serbio aunque sólo sea de lejos, me hace ponerme tenso, nubla mis ojos y mi memoria. Me enfurece. Arrastra recuerdos siniestros, controles bajo la lluvia, cruel brutalidad, fosas comunes, gente degollada en campos de maíz, gentuza con Kalashnikov, psicópatas impunes. Materializa fantasmas que deseo olvidar, y con ellos la desesperación de entonces, la amargura impotente, las ganas, que conservo, no de lamentarme, sino de hacer daño y de matar, de buscar venganza. No por mí, que sigo vivo y coleando, sino por aquellos a los que nadie vengó. Por los muertos de un tiro en la nuca, por Jasmina, por Grüber, por la morgue del hospital de Sarajevo, por la matanza de Vukovar, por la gente fugitiva y asesinada en bosques cubiertos de nieve, por la mujeres violadas como animales en burdeles para soldados borrachos. Esa farsa de La Haya, esos juicios con cuentagotas, tan equidistantes, calculados, protocolarios, no me calman una puñetera mierda. Lo siento. Me cisco en esa justicia, en todas las justicias cuando llegan tarde, como suelen, y con la puntita nada más. Milosevic, que ya está criando malvas, e incluso Karadzic y Mladic, si alguna vez los trincan, no son sino una infinitesimal parte del tinglado. En los Balcanes, los hijos de puta eran decenas de miles. A fin de cuentas, quienes metían las manos en la sangre, hasta los codos, éramos nosotros mismos, sin freno. Era la simple y sucia condición humana.

Hoy escribo este artículo para maldecir a Lola, una amiga del Círculo de Lectores, que el otro día me envió un libro que yo no tenía la menor intención de leer, *Postales desde la tumba*, escrito por un bosnio que fue intérprete -y a eso debió salvar su vida- de los cascos

azules holandeses durante la matanza de Srebrenica. Cuando vi el título arrojé el libro a un rincón; pero al rato no pude evitar echarle un vistazo. Al cabo me puse a leer a trozos, envuelto en la vieja nube negra que siempre creo haber dejado atrás, pero que cada vez regresa de nuevo. Y bueno. Ningún bien me hizo encarar otra vez la abyecta cobardía de los holandeses ante los carniceros serbios, los tres mil prisioneros asesinados en Srebrenica tras la caída de la ciudad, la torpe indecisión de Naciones Unidas, la sonrisa injustificada, cobarde, del presunto negociador Javier Solana -prodigio de incompetencia que hoy sigue al frente de la política exterior de la Unión Europea-, al que toda mi vida, y la suya, recordaré lavándose las manos en los telediarios o dándose besitos en la boca con los carniceros serbios, mientras quienes estábamos allí, grabando sangre y mierda, contábamos los muertos de cada día, con imágenes a las que ese paniaguado inútil oponía declaraciones huecas, afirmando con solemne gravedad de tonto del haba que, pese a las apariencias, los serbios se mostraban receptivos y razonables y que el asunto estaba en buenas manos. Y así días tras día, año tras año, mientras caían las bombas, se mataba y se violaba ante los ojos de una Europa miserable que nada hizo hasta que -tiene huevos quién paró la cosa- los Estados Unidos de Clinton decidieron, por fin, dar un puñetazo sobre la mesa.

Y fíjense. Ni siquiera teclear esto me ha desahogado un carajo. Por eso digo que maldito sea el libro y quien me lo mandó. Me ha hecho pasar la noche en mala duermevela, recordando otra vez la cara de un bosnio de Srebrenica -ustedes pudieron verlo como yo, en la tele- al que un serbio preguntó, mientras lo filmaba en vídeo y se escuchaban los tiros de quienes ya asesinaban a sus compañeros: “¿Tienes miedo?” Y el hombre, a punto de morir, tras una breve duda, temblándole la voz, respondió: “¿Cómo no voy a tener miedo?”

6. ÉTICA Y ESTÉTICA: CUANDO MNEMÓSINE VIO LA SONRISA DE ARES Y EL ROSTRO TRISTE DE ATENEA O LA CRISTALIZACIÓN DE UNA MIRADA.

Y vime en posesión de una verdad terrible, que hasta ese instante sólo había sabido intuir en la mirada glauca del capitán Alatraste: quien mata de lejos lo ignora todo sobre el acto de matar. Quien mata de lejos ninguna lección extrae de la vida ni de la muerte: ni arriesga, ni se mancha las manos de sangre, ni escucha la respiración del adversario, ni lee el espanto, el valor o la indiferencia en sus ojos. Quien mata de lejos no prueba su brazo ni su corazón ni su conciencia, ni crea fantasmas que luego acudirán de noche, puntuales a la cita, durante el resto de su vida. Quien mata de lejos es un bellaco que encomienda a otros la tarea sucia y terrible que le es propia. Quien mata de lejos es peor que los otros hombres, porque ignora la cólera, y el odio, y la venganza, y la pasión terrible de la carne y de la sangre en contacto con el acero; pero también ignora la piedad y el remordimiento. Por eso, quien mata de lejos no sabe lo que pierde (Pérez-Reverte, 1998: 160, 161).

Empezábamos el presente trabajo con estas palabras de Íñigo señalando que de sustituir *matar* por *narrar* podíamos obtener buena parte de la poética revertiana como se ha ido demostrando. El gesto no es casual ni baladí: precisamente de la descripción del encuentro con el horror bélico, *matar*, de ese verbo, que condensa toda la violencia que podamos llegar a imaginar en una guerra, surge en la obra revertiana una posición doble, ética y estética, que, como señala el joven compañero de Alatraste, se sostiene en la memoria, lo que se aprecia no sólo en lo que dice sino también en el mismo hecho de decirlo: “quien *narra* de lejos ninguna lección extrae de la vida ni de la muerte.” Se trata de un cuerpo a cuerpo con el referente; en ese sentido cabe recordar cómo los “domingueros” de la guerra, que tan sólo pasaban por allí de puntillas y ya se creían doctos en la materia, eran vorazmente criticados por nuestro autor. Se podría decir, por tanto, que una batalla nos lleva a otras: de la física, de Íñigo y Alatraste por la supervivencia, a la pelea del reportero de guerra por ser capaz de dar ajustada cuenta de lo que ve, pasando por la del narrador con el referente que no se deja atrapar fácilmente en su discurso y llegando a la del ser humano corriente, al día a día de esta sociedad, por conservar la dignidad y la individualidad resistiéndonos a la cosificación. Todas ellas son batallas en las que no valen las “armas a distancia” ya que nos implican y apelan a nuestra totalidad dentro de cada uno de los grados señalados; “quien *narra* de lejos no sabe lo que pierde”: el honor, el testimonio, el referente y la dignidad; por esos motivos, esas son batallas que merecen la pena ser luchadas. Javier Hernández-Pacheco, en su obra *El duelo de Athenea* (2008), señala, en referencia al título de su obra, que hay dos tipos de guerra:

El título que originalmente pensé para este libro era “Ares o Athenea”. Se aludía en él a una contraposición de arquetipos a la hora de entender los conflictos históricos: salvaje, primitivo, agresivo y depredador el uno (representado por la fuerza telúrica del dios Ares y

por lo que en teoría política Hobbes con gran éxito terminológico denominó “estado de naturaleza” y que los griegos llamaban “barbarie”); y racional, legal y defensivo, el otro (representado por la diosa Athenea, que encarna, junto al valor militar, la medida, la justicia y la civilidad). Y esta contraposición guarda para los griegos, más concretamente para los atenienses, tal como Tucídides lo expresa en el discurso fúnebre de Pericles, la esencia misma de lo que después se llamará Humanismo, como actitud moral que, ciertamente, se opone a la guerra, pero como lo que, llegado el caso, es capaz de hacerla... y ganarla, allí donde, frente a esa barbarie, están en juego las libertades ciudadanas. Especialmente recoge también esa intención nuestra entrañable imagen de portada, la Athenea doliente del Partenón, que se guarda en el Museo de la Acrópolis, y que, como adecuado fondo plástico de ese discurso de Pericles, muestra a la diosa, con lanza y casco, guardando luto por los caídos atenienses. Nos recuerda esa imagen algo tan extraño para nosotros como esencial: que la virtud de la piedad es lo que delimita la esencia civil del militar (Hernández-Pacheco, 2008: 15, 16).

Siguiendo la lógica de Hernández-Pacheco, aquellas son esas batallas justas que nos incumben a todos por completo: “el *miles* romano, como el *hoplita* griego, es el ciudadano que toma las armas en defensa de la justicia y de las libertades públicas” (Hernández-Pacheco, 2008: 11); reflejo de todo ello es el conocido desprecio que sentían los antiguos griegos y romanos por el arco y las flechas (con la excepción del arco de Odiseo), un arma de lejos; así lo recoge María del Mar Gabaldón en su obra *Ritos de armas en la Edad de hierro* (2004):

En general, el arco era considerado un arma poco noble, ya que con ella se hiere de lejos, no hay un enfrentamiento “cuerpo a cuerpo” con el adversario. A ello podía unirse el que el arco fuera un arma de *bárbaros*, especialmente utilizada por los persas. En *Heracles* de Eurípides (151-164), Lico habla con desprecio de las hazañas del héroe, conseguidas con su arco, a las que contraponen el heroísmo del guerrero hoplita portador de la lanza y del escudo, firme en su puesto. Ciertamente, la forma de combatir de la falange se opone técnicamente al empleo del arco (Gabaldón, 2004: 140).

De hecho, si acudimos al referenciado pasaje de Eurípides en su obra *Heracles*, encontramos a Lico dirigiéndose a Anfitrión, padre del héroe, y la mujer de éste, criticando las hazañas de Heracles en los siguientes términos: “Cobró éste fama de valiente -no siendo nadie- en lucha con animales, pero en lo demás no fue guerrero insigne: jamás abrazó escudo con su mano izquierda ni se arrimó a las lanzas; sosteniendo su arco -el arma de los cobardes- siempre estuvo presto a huir. La prueba del valor de un hombre no es el arco, sino mantenerse a pie firme y sostener la mirada frente a una

puntiaguda mies de lanzas, firme en su puesto” (Eurípides, en 1978: 92). También en *La Iliada* de Homero encontramos afirmaciones en el mismo sentido que las de Lico; así Agamenón dice: “¡Argivos que sólo con el arco sabéis pelear, hombres vituperables! ¿No os avergonzáis? ¿Por qué os hallo atónitos como cervatos que, habiendo corrido por espacioso campo, se detienen cuando ningún vigor queda en su pecho?” (Homero, *La Iliada*, en 2011: 83) Y Diomedes le recrimina a Alejandro tras haber sido herido por una flecha de éste:

¡Flechero insolente, experto sólo en manejar el arco, mirón de doncellas! Si frente a frente midieras conmigo las armas, no te valdría el arco ni las abundantes flechas. Ahora te alabas sin motivo, pues sólo me rasguñaste el empeine del pie. Tanto me cuido de la herida como si una mujer o un insipiente niño me la hubiese causado, que poco duele la flecha de un hombre vil y cobarde. De otra clase es el agudo dardo que yo arrojo: por poco que penetre deja exánime al que lo recibe y la mujer del muerto desgarras sus mejillas, sus hijos quedan huérfanos, y el cadáver se pudre enrojeciendo con su sangre la tierra y teniendo a su alrededor más aves de rapiña que mujeres.

Así dijo. Ulises, famoso por su lanza, acudió y se le puso delante. Diomedes se sentó, arrancó del pie la aguda flecha y un dolor terrible recorrió su cuerpo” (Homero, *La Iliada*, en 2011: 207, 208).

Todo ello puede llevar, como señalaba Íñigo, a un tipo de mecanismo ético en el reconocimiento y solidaridad del/con el adversario, que es como yo, el encuentro íntimo alejados de las razones de los que matan de lejos tal como afirma el teniente Audebert durante una escena de la película *Feliz Navidad* (Christian Carion, 2005), basado en un peculiar hecho acontecido durante la Primera Guerra Mundial, la conocida como “Tregua de Navidad”, en que soldados de ambos bandos, sin ningún tipo de previsión, celebraron juntos la Navidad: “¿Qué sabe el país de lo que se sufre aquí, de lo que hacemos sin rechistar siquiera..? Y déjeme que se lo diga, me sentí más cerca de los alemanes que de todos los que se desgañitan gritando “¡Abajo los alemanes!”, bien calentitos en sus casas detrás de un pavo relleno. (...) ¡No nos podremos entender jamás! ¡Usted no está viviendo la misma guerra que yo, pero los que están ahí enfrente sí!”

Pérez-Reverte se alinea en esa perspectiva; durante una conferencia impartida a estudiantes de Periodismo y Medios de la información en el Instituto tecnológico y de Estudios superiores de Monterrey, bajo el título “La cobertura periodística del siglo XX” (18 de marzo de 1999, Monterrey, México, Cátedra Alfonso Reyes, publicado en 2014), conferencia en la que él mismo viene a sincretizar y confirmar gran parte de todo lo visto durante el presente trabajo, interpelado a que hablase de la literatura como combate, comenta lo siguiente:

La literatura no es más que un combate como otro cualquiera. Yo he llegado a una conclusión, y lo he dicho muchas veces y lo voy a decir otra vez: hay que pelear, cada uno pelea según lo que puede, no sé, si yo tengo tres hijos que necesitan pan no puedo pelear hasta el final pero puedo pelear algo, tengo que buscar la forma de hacerlo, de mirarme al espejo y no avergonzarme de ver la cara que me mira en el espejo. No podemos resignarnos; los malos van a ganar, lo he dicho muchas veces, nos van a ganar, lo siento, lo comunico: van a ganar, ganan siempre, esa película la gana siempre el malvado. Lo que pasa es que no podemos dejar que el malo gane cómodamente, tenemos que aspirar, como mínimo, a que al malo le duela el hígado, a que el malo se vaya a dormir diciendo “a ver si este tío mañana me la...”, hay que procurar que el malo sepa... hace un momento le decía a un amigo que democracia es cuando llaman a la puerta de un dictador a las 4 de la mañana y no es el lechero, es la policía. El saber que eso es posible, aunque nunca ocurra, el saber que un día pueden ir a por ti, el decir “oye, Augusto, o Mariano, como te llames, o Raúl, acompáñame que te vamos a pasar la factura”, hace que al menos el malo nunca disfrute del todo de su... y hay que pelear, cada uno como pueda, a veces pelear significa pues hacerle un favor a un amigo que sabes... no sé, buscarse; no tenemos ya, por desgracia nos han despojado, en este siglo que termina de tan mala manera, de todos aquellos consuelos y mecanismos que nos daban dignidad, palabras como patria, honor, bandera, amor, familia, religión, nos las han contaminado todas de basura, las han usado tanto los malos, los que tienen los medios de comunicación y los que salen en las fotos de los periódicos y en los monumentos de los parques, las han usado y abusado tanto de ellas, las han llenado tanto de mierda, si me permitís la expresión aunque suene muy mal, pero es verdad, no puedo hablar de otra forma: mierda, las han llenado tanto de eso, que han perdido su sentido. Entonces quedan muy pocas cosas a las que agarrarse, pero queda la dignidad personal y ese es nuestro único patrimonio, y ese patrimonio cada uno se lo hace como puede: el pobre hombre que se hace su rinconcito, tal, y le dice a la mujer “pues no, María, no me como la sopa”, por ejemplo, hasta el tipo que sale, se levanta, coge un cuerno de chivo y pelea. Hay mil formas, según la conciencia de cada cual, de pelear pero hay que pelear, porque, si no, somos mercenarios deshonestos, somos basura a merced del primero que llega. Para mí la literatura es una forma de pelear, y hablar ahora aquí es una forma de pelear, y escribir esos artículos es una forma de pelear y tengo otras, que esas son asunto mío, pero no puede uno... lo peor es la resignación; más despreciable que un canalla es un borrego resignado que se deja degollar sin balar siquiera. Así que les deseo que, como periodistas y como seres humanos, nunca se dejen degollar por los malvados sin pelear (Pérez-Reverte, 1999).

En la batalla se pone en juego quienes somos, nuestra manera de combatir denota nuestra ética

en la misma manera que lo hace también nuestro uso del lenguaje, tal como señala Agamben al final de su obra *La muerte y el lenguaje* (1982). Al identificar literatura y combate nuestro autor repite el gesto de sus protagonistas (lo itera); con todas las resonancias del samurái funcionando en sus obras, al plantearlo así, proyecta sobre sí mismo dicha figura: la literatura como forma de resistencia. Si pensamos en las tres obras estudiadas se vuelve patente dicha vertiente; decíamos de *Territorio comanche* que contiene una crítica al discurso oficial mostrando a su vez las penurias del reportero de guerra. En *El pintor de batallas*, esa posición se vuelve más radical, recordemos que Olvido le decía a Faulques que él pretendía pedirle cuentas a Dios, es decir, que su mural manifiesta una pregunta por el origen de la violencia; quien pregunta o cuestiona comete también cierto grado de rebeldía. El problema es que esa película siempre la ganan los malos, tal como dice nuestro novelista, lo que lleva a Faulques a por lo menos ejercer la denuncia y, aunque poco se consiga con eso a nivel global, le sirve para apaciguar sus fantasmas (léase Markovic). Pero no olvidemos que se trata de un combate, que el samurái no se dedica a moralizar con discursos a sus enemigos, por lo que es irremediable verse enfangado por lo mismo que se combate o denuncia, ahí está Lex, con su asesinato en *El francotirador paciente*, para demostrarlo; a nivel de autor ello tiene que ver con la violencia verbal (sarcasmo, expresiones malsonantes, palabrotas...) que suele caracterizar la prosa de los artículos revertianos tal como señala la crítica en general.

No deja de resultar curioso, en consonancia con lo que señalábamos al principio de que nuestro autor pertenece a ese grupo de escritores para los que teoría y práctica son la misma cosa, el apreciar durante dicha conferencia la utilización por parte del escritor de recursos literarios como pueden ser la acumulación descriptiva y su efecto intensificador: “No comer, no lavarte, que además te disparen, que te maten amigos, que maten a gente, correr riesgos, alimentarte mal, no dormir” (Pérez-Reverte, 1999); o la ilustración mediante diálogos ficticios: “si mi redactor jefe, en Madrid, me dice:

-¿Por qué no tienes las imágenes del mercado bombardeado?

Y yo le digo:

-Porque llegamos y empezamos a ayudar a los heridos.

-Pero las ha mandado la CNN.

-Bueno, pero yo es que estuve ayudando a los heridos, no las pude hacer.

-Vale, eres un tipo estupendo pero estás despedido” (Pérez-Reverte, 1999).

Precisamente Pérez-Reverte inicia esa conferencia explicando quién es él y, naturalmente, esa identidad sólo puede serlo asentada en la memoria tal como se puede apreciar desde las primeras palabras, en ese “fui”:

Buenos días, no hay mucho que comentar en principio salvo que prefiero el diálogo, detesto los monólogos y prefiero los diálogos así que sería mejor que hubiese preguntas pronto, pero mientras tanto puedo centrar el tema diciéndoles que durante 21 años fui reportero; yo era un reportero de infantería, es decir, yo cubría hechos, nunca hice o procuraba evitar el análisis, no trabajaba en la redacción, yo trabajaba sobre el terreno y mi trabajo era obtener información, obtener imágenes y transmitir las de la forma más rápida y más eficaz posible para que llegaran a tiempo al telediario o al programa que fuera. Entonces esa actividad que describí con detalle en mi único libro autobiográfico que es *Territorio comanche*, que tal vez alguno haya leído o tal vez hayan visto la película, y en esa actividad que era una actividad concreta y especializada en la que no me planteaba ningún tipo de problema salvo que no fuese el que acabo de citar, obtener la información que existía; eso quiere decir que yo y mi equipo, mi equipo y yo, éramos una especie de mercenarios honestos, es decir, cobrábamos por un trabajo, la guerra era un lugar de trabajo y así nos lo planteábamos; había entonces una doble vida, en esa actividad, una vida personal, íntima: pues la reacción ante el horror, ante la tragedia, lo que cualquier ser humano experimenta en situaciones como esa. Pero había otra vida paralela, en una relación a menudo esquizofrénica y procurando además que ambas no se mezclaran, que era una vida estrictamente profesional. Es decir, la reacción, el proceso sería: horror, imposición de la actitud profesional, elaboración del trabajo, transmisión y después, de nuevo, vuelta a la consideración del horror pero ya de modo personal y privado. Siempre procuré o procuramos que no se mezclaran ambos terrenos, y creo además que eso es importante: un periodista horrorizado, un periodista conmovido hasta el balbuceo por una realidad horrible, no hace bien su trabajo. Si yo tartamudeo horrorizado el espectador no se entera de lo que le estoy contando en el informativo de las 3. Entonces esa doble actitud, difícil, no siempre fácil de mantener, es la que caracteriza ese tipo de trabajo. Yo sé de eso, no sé de otra cosa, mi vida profesional fue siempre así o prácticamente el 95% fue eso, y nunca me planteé el análisis, el fondo moral de la cuestión, las causas intrínsecas del conflicto, el porqué, la humanidad, el horror, el milenio... jamás me planteé eso. Yo estaba en Sarajevo, en Beirut, donde fuera, y por la mañana salía a cazar; yo tenía que hacer dos informativos, con mi cámara, teníamos un coche blindado, hablo de Sarajevo, por ejemplo, nuestros equipos, me levantaba temprano, me lavaba, me afeitaba porque en televisión hay que aparecer con un aspecto razonablemente limpio, me lavaba cuando podía y con lo que podía, allí no había agua corriente, y salíamos a cazar. Íbamos en el coche blindado por Sarajevo como de patrulla y a ver lo que había, con la radio puesta, oyendo, atentos, preguntado a la gente, caían bombas, íbamos a los sitios, íbamos a los combates, a los bombardeos, filmábamos a los muertos, llevábamos heridos al hospital, hacíamos lo que podíamos, pero siempre era una actividad profesional, es decir, lo que primaba siempre era el trabajo. Un ejemplo: cuando la biblioteca de Sarajevo arde,

ustedes recordarán esas imágenes, las que se vieron aquí eran mías, de mi cámara y mías, con las que ustedes vieron arder Sarajevo entonces, ese día, esas imágenes las rodamos nosotros allí porque éramos el único equipo que llegó en ese momento, llegaron otros después, y primero estuvimos filmando y después ayudando a sacar libros, pero primero filmamos, lo hicimos, solamente cuando terminamos de hacer, cuando me dijo mi cámara “tengo bastante”, detuvimos todo y empezamos a sacar libros y a ayudar a la gente. Esa doble, esa actitud, no siempre es fácil de compaginar porque a menudo el horror golpea tan fuerte que te hace tambalearte la parte profesional. Pero siempre la mantuvimos, y eso en *Territorio comanche*, en el libro y en la película, queda también bien claro, esa actitud. Un periodista no va a la guerra a ayudar, me refiero a ayudar física e inmediatamente; para eso, si es lo que quiere realmente, y además es muy noble, muy legítimo hacerlo, va a la guerra de Médico sin fronteras, de enfermera o de lo que sea, o de voluntario, pero un periodista va a la guerra a informar, y para informar hay que hacer el trabajo; ahí viene el gran conflicto de todos los corresponsales de guerra: ¿ayudo o trabajo?, ¿filmo o lloro?, pero claro, si lloro no puedo enfocar. Entonces ese conflicto lo solucionábamos haciendo primero el trabajo y, cuando terminábamos, ayudábamos cuando podíamos hacerlo. Evidentemente no siempre el corazón se queda satisfecho, hay remordimientos, uno dice: “quizá ese día debí no filmar”, “quizá ese día debí dejar de filmar antes de que aquel niño se desangrara”, “quizá ese día en vez de mirar por el agujero de la cámara debí correr y llevar el coche y llevar los heridos al hospital cinco minutos antes”, pero claro, ¿quién es capaz de juzgar eso?; por otra parte si mi redactor jefe, en Madrid, me dice:

-¿Por qué no tienes las imágenes del mercado bombardeado?

Y yo le digo:

-Porque llegamos y empezamos a ayudar a los heridos.

-Pero las ha mandado la CNN.

-Bueno, pero yo es que estuve ayudando a los heridos, no las pude hacer.

-Vale, eres un tipo estupendo pero estás despedido.

Y yo comprendería perfectamente a mi redactor jefe. Con esto quiero decirles que son casos extremos pero que se pueden dar alguna vez en el ejercicio de la vida del periodista y no solamente en la guerra, también en la vida más cotidiana. Ese conflicto es continuo, es un conflicto moral de dudosa resolución que los periodistas comentamos siempre después, por la noche, y cuando estás en el hotel, después de los combates, con una botella de *whisky*, empiezas a hablar de esas cosas: ¿filmar o ayudar? Y no tiene respuesta, o sea, muchos hombres y mujeres lo han intentado antes que yo, le han dado vueltas a la cabeza, y no hay respuesta. Ahí está la ética de cada cual. En cuanto a mí puedo decirles que, como reportero, hice muchas cosas de las que no estoy orgulloso y dejé de hacer cosas, y ese dejar de hacerlas también me remuerde a veces la conciencia, quizá por eso soy novelista: es una

forma de, ya lejos de esos lugares, intentar ordenar el mundo, intentar ordenar la vida, intentar ordenar todos esos fantasmas que uno ha ido dejando por el camino, todos esos niños que te miraban y no pudiste o no quisiste ayudar, todas esas cosas que de vez en cuando te vienen encima y te recuerdan que no siempre fuiste un buen chico. Pues quizá con la literatura intento solucionarlas, intento ponerlas en su sitio, intento encontrar paz, explicaciones, consuelos... eso es un poco el esquema. Esa es mi actitud frente al periodismo, frente a la literatura y frente a la vida en este momento. Y es lo que quería decirles para que no se lleven a engaños: yo era un reportero, lo he dicho antes, yo era un mercenario honesto: contaba la verdad, me jugaba la vida por ello y me pagaban muy bien por ello y era un trabajo que me gustaba, no la guerra, no me gusta la guerra, hace un momento me preguntaba Leticia, una amiga periodista, me preguntaba por la guerra y yo le decía:

-A mí no me gustaba la guerra.

-¿Por qué ibas, entonces?

-Iba a la guerra porque era mi trabajo y me pagaban muy bien, y además alguien tenía que ir. Y después porque en la guerra ocurren cosas, la vida transcurre de una forma tan intensa, ocurren en tan poco tiempo tantas cosas que en una vida normal a lo mejor pasarían años sin ver. Y uno adquiere una lucidez especial, y para mí eso era un lugar de trabajo muy interesante. Entonces, bueno, quería antes de empezar a dialogar, quería dejarles claro quién soy y qué es lo que he hecho como periodista y porqué estoy sentado aquí. Dicho lo cual podemos empezar a dialogar si tienen preguntas que hacer (Pérez-Reverte, 1999).

Se podría decir que todo Pérez-Reverte, toda su producción, todas sus novelas y reportajes, están condesados en esta primera intervención. Confirma lo que veníamos señalando sobre el arte, la literatura en concreto, como una forma de dialogar y reconciliarse con el trauma (arteterapia), y nos lo presenta también como una pugna ética. Desde ese punto de vista, lo que hace la literatura es sanar, anular la distancia esquizofrénica, la escisión del yo producida por la contemplación del horror, acomodando lo inasumible, limitando lo excesivo mediante la comprensión de la naturaleza humana (tanto propia como ajena) mediante la imposición de categorías morales propias. Las palabras que en concreto refiere sobre la literatura bien recuerdan a las de Olvido sobre aquello de que la pintura puede lograr y la fotografía no. Sus palabras confirman también lo que comentábamos de que un referente indecible, siniestro, excesivo, necesita de la memoria y el ser de quien pretende hacerlo hablar para llegar a presentarse en la escena discursiva. En ese sentido, el gesto novelístico revertiano en las tres obras estudiadas, en especial en *Territorio comanche*, se correspondería con aquello que señala Leonor Arfuch, en su obra *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (2013), sobre que:

Tal vez, lo que importe es encontrar un yo (que narra), y no el yo que se desplegaría en plenitud en el umbral de la enunciación. Un yo que presta su rostro a aquello que no lo tiene por sí mismo, como la figura retórica de la prosopopeya, que Paul de Man (1984) asociara a la autobiografía: una máscara que viene a ocupar el lugar de una ausencia, que dota de rostro y voz a lo que no es previamente un yo. Dicho de otro modo, *un yo que no es sino su propia representación*.

Estos resguardos teóricos -que no cuestionan la validez del testimonio como verdad del sujeto, prueba para una acusación, documento- quizá permitan ver, en esa multiplicación de narrativas, la falta como síntoma -*los que faltan*- y los rodeos reiterados a través de los cuales el trauma -la experiencia traumática- intenta decir lo indecible, aquello que escapa a toda simbolización, el resto, *lo Real*, en términos lacanianos. Un “decir todo” exacerbado porque “todo” no puede decirse.

En ese “decir todo” está el detalle aterrador de la tortura, la violación, el sufrimiento. Detalle que, lejos de lo morboso, se instituyó en necesidad de prueba ante un tribunal, atestación del delito para la intervención de la justicia, y también documento para el registro de la historia (Arfuch, 2013: 82).

Palabras en las que ese yo indecible puede sustituirse por el referente del horror bélico o, mejor dicho, éste ya forma parte de aquél, lo que el propio Pérez-Reverte realza al afirmar el aspecto autobiográfico de *Territorio comanche*; de hecho, en esa misma conferencia, poco más tarde, es interrogado por el peculiar carácter de dicha novela tan diferente a sus otras obras literarias:

Es que no es una novela, es autobiográfica, en *Territorio comanche* no hay nada falso salvo el nombre del protagonista, Barlés, que soy yo pero no podía decir Reverte, por Reverte, firmado Reverte, eso suena a pedantería evidentemente insoportable, entonces puse un nombre al protagonista pero todo lo demás, Márquez el cámara, la gente, los compañeros, todo lo que se cuenta ocurrió, son todo casos reales y lo que quería contar era... yo me iba a ir ya del periodismo, yo ya estaba cansado de muchas cosas, quería escribir novelas por todo lo que he estado hablando antes y sabía que me iba a ir pero no quería irme sin antes decir: “mira, quiero que sepáis cómo se ve desde dentro, cómo es la guerra como lugar de trabajo, cómo vive, cómo trabaja, cómo bebe, cómo duerme, cómo ama, cómo odia, cómo se ríe, cómo se emborracha un periodista en la guerra, te voy a contar mi historia y la de mis amigos”, entonces, tampoco es un libro exhaustivo, utilizando como pretexto un episodio que nos pasó en Sarajevo a mi cámara Márquez y a mi, cuento al hilo de eso un montón de recuerdos y anécdotas y con eso construyo el libro. Fue una especie de despedida, de adiós al

periodismo, yo me iba ya y creía que había una cosa que nunca había hecho que era decir lo que nunca visteis, lo que nunca visteis en imagen, lo que siempre estuvo detrás y nunca os conté, la mirada del profesional que trabaja en la guerra como un sitio de trabajo y eso es *Territorio comanche*. La anécdota es que estábamos en un sitio llamado Bijelo Polje, avanzaban los bosnios y había un puente que iban a volar y mi cámara se empeñó en filmar el puente; Márquez es un tipo muy duro, se ha hecho todas las guerras, muy amigo mío, y dijo “yo quiero filmar el puente y me voy a quedar aquí”, se empeñó en quedarse en plena retirada para filmar el puente cuando lo volaban. Y en torno a todo eso, que pasaron un montón de cosas de todo tipo, en torno a eso construyo el relato, pero es un libro autobiográfico, no hay nadie inventado (Pérez-Reverte, 1999).

Sin descreer lo que afirma ahí, se puede decir, una vez más con Arfuch, que ese testimonio se construye teniendo en cuenta estrategias discursivas del ámbito de la ficción y que incluso el reparo de no caer en esa insoportable pedantería puede servir, ya sea consciente o inconscientemente, como una estrategia más:

El testimonio puede ser pensado como un tipo de autobiografía donde se unen -y se refuerzan- dos imaginarios de verdad y realidad: no sólo los hechos que tuvieron lugar sino también la propia experiencia que suscitan. Sin embargo, una vez más, no se trata de la expresión pura de lo vivido sino del despliegue del lenguaje en una configuración narrativa que involucra ciertas estrategias de autorrepresentación: cómo se construye el “yo” que narra, sus cualidades, atributos, circunstancias, valoraciones; la percepción del tiempo, su cronología -el orden de los sucesos que suele dispensar de la organización del relato-; los dichos y los hechos que se recuerdan y, por cierto, las marcas de género.

(...)

También parecería demostrarse la afirmación de Maurice Blanchot de que “él (ella) sufre” es más creíble y éticamente aceptable que el “yo sufro” (citado en Deleuze, 2003: 172). El deslinde del yo a la tercera persona -que quedará emblemáticamente marcado, en cuanto a la autobiografía, en el *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975)-, coloca a la experiencia íntima en otra dimensión, atenuando la tonalidad afectiva para dar lugar a la reflexión teórica y política, un gesto que supone también, en cierto modo, una postura crítica de la autorreferencia. El acto ético que implica todo testimonio tiene que ver aquí con el distanciamiento y la retención, con el gesto antiheroico de privilegiar la experiencia como un medio de esclarecimiento y de comprensión de los hechos y no como un fin en sí mismo o como justificación plena del relato. (...) La renuncia al yo, que exime tanto del protagonismo como del develamiento traumático de la intimidad; los hechos vividos, pero en tanto vividos

por muchos, de modo que trascienden la singularidad biográfica para constituirse, más allá de la “memoria”, en una herida histórica, una marca imborrable en el espacio ético colectivo (Arfuch, 2013: 85, 87, 88, 89).

Desde esa óptica, Barlés, como trasunto, era, pues, necesario para cumplir mejor o con mayor eficacia el objetivo de que lo testimoniado y el testimonio sean objeto de reflexión para el receptor y no únicamente motivo de elogio heroico, siendo importante recordar también el paralelismo entre la actitud de Barlés y del narrador en la sobria distancia con que cuentan las acciones que se van desarrollando. Ello implica, y confirma, que la estética conlleva una ética: la voluntad común a reportero y novelista, en este caso la misma persona, de mostrarnos el horror, su presencia, y lo que implica.

La relación entre esa memoria y lo literario, ambas queriendo testimoniar y narrar, es indesligable, una no desmiente a la otra sino que se apoyan mutuamente; decía Carl Sagan, en su novela *Contact* (1985), que “en el propio núcleo de la Galaxia, trabados en un apasionante abrazo gravitacional, había un par de portentosos agujeros negros, (...) dos monumentales agujeros negros giraban en órbita, uno alrededor del otro, en el centro de la Galaxia” (Sagan, 1985: 298); en la galaxia revertiana, que aquí exploramos, memoria y ficción se corresponden con sendos agujeros. En cierto momento de la conferencia que venimos reseñando, preguntado por si ha encontrado en la literatura un lugar donde liberar sus fantasmas, responde:

Sí, en realidad... la guerra, una vez dije, son una serie de preguntas sin respuesta para un reportero, para alguien lúcido que mira, para un testigo, no para un actor, para un testigo la guerra son muchas preguntas sin respuesta. Y todo se resume, lo he dicho alguna vez ya pero os lo voy a decir otra vez, en una pregunta básica: ¿por qué un niño de doce años, con la vida por delante, muere quemado por el *napalm*?, ¿por qué una bellísima niña de trece o quince es violada por un batallón serbio y después la degüellan y la ves muerta en los maizales?, ¿y por qué un canalla, un sinvergüenza, un corrupto, vive ochenta años y muere en la cama respetado, le hacen monumentos en su pueblo, le ponen su nombre a una calle y además pasa a los libros de historia como un prócer de la patria?, ¿quién nos gasta esas bromas tan macabras y tan sarcásticas? No es una mala pregunta que me he hecho muchas veces. En el periodismo nunca la he podido responder, la literatura sí me permite responderla. En la literatura uno reflexiona, contextualiza, sitúa todo eso en un marco general, en la historia, en la cultura, en la memoria, en sí mismo, uno se conoce a sí mismo, conoce a los demás, reflexiona. Y entonces gracias a la literatura, preguntas que me quitaban el sueño y me ponían furioso, me desesperaban cuando era reportero, gritos de dolor, insultos y blasfemias

que me venían a la boca ante escenas como las que acabo de describir, la literatura... es como un analgésico. Entonces hay cosas que me duelen menos, hay cosas que entiendo más; no es que tampoco sea la solución porque la humanidad tampoco se soluciona escribiendo libros ni leyéndolos siquiera, pero ayuda mucho a asumir el hecho de que la humanidad es así, de que el horror está ahí y que, bueno, lo que tiene que hacer el hombre es aplicar una serie de mecanismos de sentido común, de dignidad y de vergüenza personal y de decencia y de honradez y de caridad y de compasión para que todo eso sea soportable y eso es la literatura la que me lo ha dado (Pérez-Reverte, 1999).

Recordemos cómo Faulques le comentaba a Markovic que la distancia de la observación, esto es, lo mismo que señala Pérez-Reverte sobre la literatura, nos salva de alguna manera, resulta analgésica, ya que ésta nos proporciona ciertas certezas sobre cómo funciona el mundo en general, lo que alivia una parte de la responsabilidad individual y por tanto del remordimiento, a la vez que parece “naturalizar” otras según los parámetros de los que la sociedad se dota a sí misma, lo que no implica la resignación ante ello: un analgésico calma el dolor o lo atenúa pero no elimina su origen. Como leíamos antes, quizá no se puede luchar hasta las últimas consecuencias y eliminar del todo la raíz dolorosa pero se puede escribir. Poco más tarde, preguntado por la causa de su éxito literario, nuestro propio autor explica cómo funciona esa ligazón, ese apasionado abrazo orbital que mencionábamos:

Pues a qué se debe no lo sé. Yo cuento historias como siempre se contaron: con planteamiento, nudo y desenlace. Con las comas en su sitio y con una sintaxis en español razonable y ya está. O a lo mejor es precisamente por eso, a lo mejor es porque me limito a hacer eso. A lo mejor es porque, en realidad, en un tiempo en el cual hay demasiados escritores queriendo escribir una novela sobre la imposibilidad de escribir una novela, y sobre eso quieren hacer 500 páginas, yo me limito a contar cosas, como muchos otros. Quizá porque el lector encuentra los ingredientes que siempre estuvieron ahí desde ya la *Poética* de Aristóteles ya los enseña cuáles son. Lo que yo hago es utilizar esos mecanismos clásicos de la narración, ese material, esos grandes temas que interesan al hombre, al ser humano, de toda la vida, de siempre, el odio, el amor, la violencia, la muerte, el tesoro, la venganza... en fin, el adulterio, no sé, todo lo que... y aplicarles técnicas narrativas modernas, en fin, una novela es un poema narrativo. (...) Intentando ser eficaz, aplico esas herramientas, esos mecanismos de narración que tomo sin complejos de donde sea: de la televisión, del cine, de la literatura, de donde creo que pueden valerme. Ese material, esa versión moderna, ese tratamiento moderno aplicado a esos temas de siempre son mi literatura. Y además la historia ahí como fondo. Siempre está la historia como clave, como forma de entender el presente, un

enlace del presente con la memoria. De toda esa combinación sale la novela, y además otra cosa: yo soy sobre todo un lector, soy fundamentalmente un lector que accidentalmente escribe novelas, pero mi óptica es la de lector, yo escribo como lector, me gusta leer, vivo rodeado de libros, viví también rodeado de libros cuando era periodista, y entonces mi punto de vista es el del lector; quizá esa proximidad, quizá el otro lector reconoce en él: “este libro está escrito por uno de los nuestros, por un hermano de secta, de mafia, de culto”, y quizá por eso, a lo mejor, el lector entre en mis novelas en Japón, en Islandia o en donde sea. Quizá, no lo sé, yo no soy un especialista en mi obra, sólo la escribo (Pérez-Reverte, 1999).

Insistimos: se quiera o no, toda estética comporta una ética (y al revés); en esta conferencia, Pérez-Reverte habla desde la del reportero de guerra pero en verdad, como se viene señalando, la hace extensible a cualquier persona en cualquier oficio. En un momento determinado le preguntan si el periodista de guerra debe hacer consideraciones éticas o no, a lo que responde:

Debe si lo cree oportuno, si no, no. No hay una norma. El reportero de guerra, para mí, es el tipo que dice “a ver: hoy ha habido aquí tres muertos, o trescientos, aquí están”, telediario de las 3, minuto y medio y el espectador que saque sus conclusiones. Yo creo que así es como el reportero debe ser, entre otras cosas, porque quien está metido allí, en el frente, en la trinchera o en el agujero, en la basura o en la sangre o en la mierda no tiene nunca el criterio suficiente para evaluar eso. Estás tan metido, tan cerca, que no puedes ver el conjunto entonces es muy peligroso intentar dar puntos de vista generales. Como yo sé, he sabido toda mi vida, desde muy jovencito, que es imposible ser objetivo cuando estás cerca, es imposible, entonces he preferido no caer en ese riesgo y dedicarme a contar exclusivamente lo que veía. (...) Uno intenta ser objetivo y es imposible porque cuando uno está con un grupo cuya sangre te salpica, el niño lo llevas al hospital y ves tal, pues siempre tienes simpatía por aquél con el que estás trabajando pero si pasas al otro lado descubres que el otro también tiene sus motivos entonces nunca está claro, en la duda hay que abstenerse en este caso concreto. Yo creo que el reportero es un tipo que debe contar los hechos y para opinar ya están la redacción, los analistas, editorialistas, gente de retaguardia que tiene la CNN y la televisión iraquí y que tiene los periódicos y que tiene los libros y que puede, con todo eso, hacer un panorama explicativo, dando valoraciones y tal, pero el reportero de base debe contar historias, debe contar lo que está pasando y con eso ya tiene trabajo de sobra. Es mi punto de vista, creo que la ética en ese caso es la profesionalidad, la regla, la norma es mi trabajo es lo que tiene que llevar eso (Pérez-Reverte, 1999).

Esa ética profesional de la que habla, esa distancia, ese abstenerse de interpretar los hechos, esa

es precisamente una de las señales distintivas del narrador revertiano, común a *Territorio comanche* y *El pintor de batallas*, ya comentada. Ese eco, esa identificación entre el modo de narrar y la actitud de los protagonistas, reporteros de guerra, es lo que posibilita, como decíamos, la interpretación de la máscara que sirve no para ocultar sino para evidenciar lo que ya estaba oculto y así, quizá, sanarlo, tal como veíamos con Melissa Walker. Puesto que se está ahí, testimoniando el horror directamente, lo mejor es tratar de ser honesto, mostrarlo intentando que “se muestre” a sí mismo; pero recordemos, como veíamos al principio de la conferencia, que el reportero tiene que gestionarlo desarrollando sus mecanismos de defensa y es ahí donde está, como reverso, el peligro de abusar de ellos, lo que puede conducir a la deshumanización, al puro depredador, al nihilista, al cínico o, lo que es lo mismo, al Sniper de *El francotirador paciente*:

Antes he hablado del horror que es una constante; a veces me han preguntado ¿cuál es la principal característica que permite que uno pueda trabajar allí, en esos lugares, durante cierto tiempo? Cualquiera puede ir a la guerra durante dos días, pero trabajar días y días y meses y semanas y años dedicado a eso, ¿qué es lo que hace que uno..? Yo siempre digo, pues buena salud, una cabeza tranquila, y sobre todo una capacidad de encajar el horror sin que eso cree una perturbación psicológica importante, es decir, una estabilidad psíquica. No comer, no lavarte, que además te disparen, que te maten amigos, que maten a gente, correr riesgos, alimentarte mal, no dormir, vivir en la tensión y en la incertidumbre de esas cosas va creando un desgaste personal muy intenso que no todo el mundo, digamos, está biológica o físicamente preparado para soportarlo, solamente algunos pueden hacerlo como hay otros que son virtuosos del violín o pueden ser toreros o pueden ser narcotraficantes, que uno tiene que valer para alguna cosa; bueno, pues el reportero tiene unas características y son esas básicamente las que tiene que tener. Y, en ese contexto, el principal vicio, que no es un vicio: el horror es una constante, entonces uno debe crear mecanismos defensivos frente al horror, en el trabajo es muy importante porque si uno está viendo el horror a través del agujero de una cámara o está pensando en el informativo, en llegar a las tres para el satélite, eso ya crea una defensa profesional, uno no se deja invadir, no se deja desmoronar ni se deja golpear por el horror de forma excesiva, puede seguir trabajando pese a estar horrorizado. Pero después viene la bajada, como yo digo: tú has corrido todo el día, has trabajado, telediario a las tres, has mandado tu crónica, “ha habido otra bomba...”, vas corriendo, filmas los muertos y a los heridos, mandas otro telediario, haces tu directo, vuelves y ¡pum!, has terminado, hasta mañana no hay más trabajo, ahora tienes por delante una noche, doce horas, seis horas, si todo va bien, entonces te sientas y piensas, entonces es cuando todo eso, todo lo que durante el día has estado no mirando de forma personal sino de forma profesional te viene encima de forma personal. Entonces, el niño que lloraba, la mujer que lloraba, el hombre que se

desangraba, el compañero periodista al que has tenido que hacer un torniquete porque le han arrancado un brazo de un tiro, todo eso te viene encima y se apodera de ti. Frente a eso, hay pocos recursos defensivos y hay uno que es el cinismo; entonces, el reportero, a veces, para eludir, para soportar eso, crea unos hábitos sociales entre ellos, un lenguaje, unas bromas, un humor negro, una especie de cinismo profesional que no siempre es piadoso y que a menudo es cruel. Entonces a veces cuando uno escucha a unos reporteros después de un día duro en un bar de Sarajevo, de Beirut, dices: “estos son unos auténticos hijos de perra”, “pero estos tipos son unos cínicos, no creen en nada...”, no es verdad, no es eso y ahí está, como digo, *Territorio comanche*, la película y el libro como referencia. Pero es que es una forma de protegerse, entonces, quizá, ese cinismo cuando se convierte en un hábito, en una costumbre, cuando el periodista se vuelve cínico, cuando pierde la humanidad exterior y se convierte en un cínico que hace bromas y que parece no creer en nada, es un peligro, es una patología del reportero de guerra a la que es difícil escapar y en la que muchos caen con frecuencia. Quizá ese es, para mí, el principal vicio, el principal defecto (Pérez-Reverte, 1999).

Se debe reconocer la generosidad del autor al apuntar sólo la pérdida de la humanidad exterior como si no se pudiera llegar al máximo grado de cinismo como el personaje al que hemos hecho referencia. El cinismo, en lo que tiene de menosprecio a las convenciones sociales, las normas y los valores morales, abre la vía a poner en primer plano las propias pulsiones, el propio yo, propiciando ese efecto reenergizador del que hablábamos y cuyo siguiente paso, rotas ya todas las cadenas, es el que daba Mary Anne en la novela de O'Brien.

Ese intentar contar las cosas como son es también un acto de resistencia personal, un no ceder a la espectacularización, a otro tipo de relato deshonesto, por lo que la práctica profesional, como en todas las artes, profesiones u oficios y en la línea de lo que apuntábamos al comienzo de este apartado, deviene un tipo de batalla diaria. Todo medio de desarrollo profesional puede ser empleado para bien o para mal, por lo que en la ética individual se juega, como en el caso del samurái y el de buena parte de los protagonistas revertianos, la victoria o la derrota:

El periodismo puede ser igual arma para los buenos que herramienta para los malos. El problema está en que el periodismo, la tecnología periodística de ahora es tan cara, cuesta tanto dinero, no ya una guerra sino hacer un telediario, un informativo, cualquier programa, que únicamente con mucho dinero se puede hacer, eso excluye por definición aquellos que no lo tienen, y aquellos que tienen mucho dinero, por lo general, lo han conseguido de un modo u otro y además quieren mantenerlo y además quieren tener más dinero todavía, entonces, a menudo, el periodismo, el periodismo de masas, está en manos de gente que tiene intereses concretos que defender, políticos. Yo no conozco, bueno, sería excesivo, pero

conozco muy pocos propietarios de medios de comunicación que hagan un periódico o una televisión, o lo que sea, por el bien de la humanidad, por la solidaridad, por la democracia, quizá pueda decir que no conozco ninguno. Todos lo hacen por ganar dinero, poder, influencia política, lo que sea, a veces con buenas intenciones, a menudo con malas intenciones, casi siempre con malas intenciones. Entonces ¿qué pasa?, que el periodista trabaja en esos medios: o juegas según las reglas o no juegas, o trabajas aceptando el escenario y el marco o no trabajas y te vas a la calle y al paro. Entonces a menudo el periodista es un instrumento, como el medio en manos de grupos políticos, económicos... el problema es que, como cada vez es más dura la competencia y más necesidad hay de medios técnicos avanzados para responder al desafío informativo y a todo eso que hemos hablado antes, solamente aquellos que tienen esos medios en la mano pueden hacer grandes grupos de comunicación. Así que vamos listos. Me temo que el futuro va a ser muy... por eso, cuando hablamos de democracia electrónica o periodística, yo creo que vamos hacia tiranías de comunicación de grandes medios, hacia una concentración de grupos poderosos, hacia una presión intolerable sobre aquellos que no quieren jugar según las reglas. Eso es una cosa que para ustedes es muy importante, ustedes tienen ya que prepararse para ese desafío. Ustedes serán mercenarios, más o menos honestos, pero todos mercenarios. Trabajarán para empresas cuyos intereses no coincidirán con los suyos personales, a menos que ustedes asciendan y también alcancen poder, cosa que ocurrirá en algunos casos, y ahí es donde entra a jugar la ética y es donde está esa doble de la que yo hablaba, igual que yo tuve mi problema en Sarajevo, ustedes lo van a tener, a lo mejor, aquí, en donde sea, en Madrid, Monterrey: ¿y hasta qué punto un periodista puede o debe transigir? Y esa respuesta solamente la pueden hacer cada uno de ustedes. Pero quien no tiene un límite es un canalla y un miserable tanto como aquellos que lo mandan. Es bueno tener siempre una parte que está ahí, es decir, “hasta aquí”; hay una periferia negociable, todos tenemos hijos a los que alimentar, mujeres, hombres, a los que mantener, todos tenemos pan que comer, o necesitamos pan para comer, necesitamos cosas, llevar una chaqueta, un traje o un carro que esté bien, yo que sé, una casa, un vídeo... es normal, y es además como si estuviese en la naturaleza humana y no pasa nada, pero hay un límite en el cual nadie decente puede decir “sí, jefe; sí, jefe; sí jefe.” El límite depende de cada cual y cada cual llega a establecer ese esquema con su memoria, con su cultura, con sus libros que lee y con su forma de construir la vida. Bueno, les deseo la posibilidad de tener ese límite, ese territorio propio, lo más amplio posible, pero va a ser difícil así que pueden de verdad prepararse para llevarse durísimo y, de ustedes, la mayor parte se venderá, la mayor parte, pero bueno, hasta dónde se vende uno es lo que deben decidir (Pérez-Reverte, 1999).

Estas palabras de Pérez-Reverte repiten el gesto de *El francotirador paciente*, así como el

género de la novela negra, al mostrar la materialidad social, la motivación por el dinero y el poder que conlleva; al fin y al cabo lo que describe el autor es el esquema natural del más fuerte trasladado a la economía por lo que la violencia natural de la que huíamos al forjar las sociedades se transmuta en esa violencia estructural que señalaba Galtung, sigue estando ahí, en el propio espacio civilizado, y que se ilustra en esa novela por todo lo que se nos narra y, en especial, por el personaje de Lorenzo Biscarrués, el poderoso empresario metáfora de ese poder económico. “Quien no tiene un límite es un canalla y un miserable tanto como aquellos que lo mandan”; forjar nuestro límite, nuestro espacio, es el reto. Se trata de oponer a la vorágine del espacio siniestro el personal y ético, luchar por parte de Atenea y no de Ares, no cediendo tampoco a la vorágine socializada, reflejo o derivada de aquella, la de los poderosos (no hay que olvidar el postulado económico liberal sobre que el mercado de libre competencia tiende a la autorregulación; lo que no dice es que ésta, tal como decíamos, se fundamenta, al igual que la naturaleza, en la ley del más fuerte sin tener en cuenta lo que se lleve por delante) que también depredan, en cierta forma, libertades y vidas, la vorágine del poder y su discurso:

Lo que puedo decir es una cosa: que la cosa ha cambiado... yo era un reportero, entonces las palabras, los términos generales, los grandes planteamientos, las cuestiones, digamos, teóricas, la comunicación como teoría, el sujeto, el medio, el mensaje, McLuhan, todo eso me tiene sin cuidado por completo, lo estudié en su momento porque tuve que hacerlo y ya está. Lo que sí sé es que la televisión ha cambiado de mis tiempos a ahora; yo antes me iba a Eritrea y me estaba un mes allí y a la vuelta volvía y mi reportaje se emitía y valía y hoy, en Sarajevo, sin embargo, cuando ya estaba al final, si yo tardaba tres minutos en llegar al satélite para transmitir, mi información ya no valía nada porque ya la conocía todo el mundo que se había dado por veinte sitios a la vez. Esa inmediatez, ese gran avance o proceso de desarrollo tecnológico que hay ahora en los medios de comunicación encierra un riesgo gravísimo que es que el reportero, ahora al final, el periodista que está sobre el terreno, se limita a enviar y ya a veces hasta casi da igual lo que envíes, lo importante es enviar; voy a poner un ejemplo: yo entré en Kuwait con las tropas americanas, yo estuve en el Golfo seis meses y después el día del ataque a Kuwait entré con los americanos en la ciudad de Kuwait, bueno, cuando yo entré a Kuwait con mis compañeros en mi coche en aquella madrugada, se nos rendían los iraquíes, a mí me daba igual filmar o no filmar, me daba igual ver o no ver, lo que quería era encontrar un satélite para transmitir y decir que estábamos en Kuwait y que el pueblo estaba liberado. Eso es muy significativo: ya me daba igual lo que tenía que decir, el hecho era que TVE había entrado en Kuwait, era lo que mis jefes me exigían. Se está produciendo, desde mi punto de vista, una peligrosa inversión: ya cuenta menos el niño

degollado o los doscientos niños degollados en Kosovo, cuenta menos ese hecho que el hecho de que el periodista que está en Kosovo de la noticia antes que la CNN o la BBC aunque no los enseñe, aunque esté la noticia sin contrastar. Se está produciendo una superficialización de los contenidos informativos en base al espectáculo y a la inmediatez de la transmisión. Eso los técnicos en comunicación, los expertos, podrán analizarlo mejor que yo, yo hablo de los hechos, de lo que he visto y eso no me gusta, no me gusta porque la misión del reportero en la guerra, que es donde yo he trabajado siempre, ha sido siempre mostrar el horror para que eso sirva de algo, en teoría, para decir “bueno, esto está pasando” y para que el espectador se sienta conmovido y hayan unos elementos que permitan parar esa barbarie; pero resulta que ahora se está convirtiendo todo en espectáculo: si no hay un niño que está llorando y no hay una mujer que dice “me han violado” y enseña cómo la violaron eso no vale. Se está desplazando la información y está venciendo el espectáculo y la competencia y la rapidez en la transmisión. No me gusta, a menudo cuando veo la tele ahora me alegro mucho de haberme quedado fuera, de haberme salido. No me gusta la televisión que viene o que ya tenemos. No por razones morales sino por razones personales, no me gusta eso. Yo era un mercenario honrado, he dicho antes. Ahora el periodista corre a menudo el riesgo de ser un mercenario deshonesto y eso es muy grave para el periodismo, para la información y para la sociedad (Pérez-Reverte, 1999).

Lo que describe nuestro novelista es precisamente el proceso de transformación del periodismo por la influencia de esa competitividad, de esa violencia estructural solapada en la economía donde la información, que ha de mover y conmover a la ética, ha dejado de ser el objetivo para convertirse en un medio para otro fin distinto. Y todo eso vale tanto para el reportero, el escritor, como para cualquier otra persona; el desafío es ese, como decíamos, la resistencia del samurái y la de buena parte de los protagonistas revertianos a no ser devorado por completo. No se trata de que Pérez-Reverte se erija en un discurso moralista y adoctrinador: sus protagonistas y todo lo dicho en torno al propio código moral surge de un humus propio que, como el autor señala a lo largo de la conferencia, tiene que ver con su personal experiencia de la guerra:

¿Por qué la guerra se convirtió para Arturo Pérez-Reverte en un lugar interesante de trabajo si hay tanto horror y tanto dolor?

Pues supongo, sobre todo, porque tenía 20 años cuando empecé. Si hubiera empezado con 40 en la guerra supongo que estaría... habría huido de ella como el gato del agua fría. Pero a los 20 años se ve el mundo diferente, uno es cruel, entonces era joven y cruel, ahora soy viejo y a menudo cruel, pero entonces era joven y cruel todo el tiempo como casi todos los jóvenes en ese sentido. Yo me fui de mi casa muy pronto, con una mochila, yo quería

vivir cosas y quería moverme y quería conocer lugares, quería viajar, conocer chicas guapas y amigos generosos, emborracharme en bares y fumadores de opio de Bangkok, yo qué sé, quería vivir eso que uno lee en los libros y ve en las películas. Y entonces un día agarré una mochila, me embarqué en un petrolero y me fui por ahí. Y un día caí en un país en el que había una guerra; me di cuenta que aquello, con 20 años, insisto, que hay muchos matices ahí, era un lugar en el cual la vida se manifestaba de una forma brutal, intensa y muy apasionante. Me di cuenta que en las relaciones entre los hombres, ahí era el ser humano pero sin máscara, el barniz social se iba y entonces la gente se comportaba de otra manera; yo mismo me sentía de otra manera. Era una prueba continua para mí: el valor, la resistencia personal, la resistencia psicológica, los amigos, me eché una novia, me eché otra novia y bueno, ese tipo de cosas que hacen que un joven de 20 años convierta la guerra en una aventura. Después eso se convirtió en un medio de vida, me fue bien, gané dinero con eso, mi nombre se hizo más o menos conocido, me encomendaban los periódicos tal, me contrataron para... quiero decir, trabajaba bien, resultó que era un medio en el cual yo me podía desempeñar bien. Tenía las condiciones, digamos, físicas y psíquicas necesarias para trabajar ahí. Y seguí, me hice profesional y ya dejó de ser una aventura y empezó a hacerse más complejo. Empezaron a venir fantasmas y remordimientos; empecé a hacerme más humano en ese sentido. Descubrí palabras como *compasión*, como *caridad*, como *horror*. Lo que antes me apasionaba o me excitaba de pronto me horrorizaba, empecé a fijarme, la gente ya no era un objeto de trabajo que me permitía tener nombre, fama y dinero sino que eran seres humanos en los cuales a menudo me veía a mí mismo, veía a la gente que yo quería. Siempre recuerdo, una vez, una niña palestina en el sur del Líbano que la vi, estaba descalza, y de pronto la vi y vi que se parecía a mi hermanilla, yo tenía una hermana pequeña y vi que era igual. Y por primera vez en mi vida me di cuenta que eso que estaba ocurriendo podía ocurrirme a mí también. Me sentí solidario; tardé tiempo, la verdad que no puede decirse que fuera muy precoz, pero ese día, fue sobre el año 74, yo tenía 22-23 años, ese día descubrí la solidaridad de esa forma sentimental: de pronto vi a mi hermanilla ahí, que podía ser ella, y claro entonces “ésto también es mi guerra”, y ahí empezó a cambiar un poco mi forma de ver el mundo, empecé a hacerme adulto y empecé a ver cosas que un joven no ve; cuando tienes la cabeza llena de libros y de aventuras pues esas cosas no las ves, quieres eso, pasar al abordaje, conquistar a la princesa, beberte el ron y llevarte el tesoro pero nada más. Entonces, digamos, empecé a hacerme mejor persona quizá. Tampoco es que ahora sea muy buena pero quiero decir mejor de lo que era en ese momento. Y ese fue el proceso, por eso empecé a trabajar en la guerra, por eso viví en la guerra y por eso ya después me di cuenta... aparte que era mi medio de trabajo, era mi forma de vida, y si no iba a la guerra pues no tenía trabajo, pero, aparte de eso, empecé a ver los ángulos de luz y de sombra del ser humano, observaba a la gente, miraba a los soldados, a los guerrilleros, a la gente que sufría... aprendí

a despreciar a los canallas que manipulan la historia y la memoria, la palabra *patria*, la palabra *bandera*... me volví tolerante con muchas cosas a las que no daba importancia y me volví intolerante hasta la muerte con otras cosas a las que antes pues a lo mejor me eran indiferentes. Y bueno, me hice adulto, eso es todo, ese fue el proceso. En ese sentido la guerra fue el crisol en el que me hice como adulto, como ser humano, otros se hacen en el trabajo, para mi fue ese escenario (Pérez-Reverte, 1999).

Al final, una guerra implica otras de la misma manera que se implican las iteraciones del Conjunto de Mandelbrot: en la batalla contra el referente, en el testimonio, va implícita la batalla contra el poder en lo social cuando ese referente tiene que ver con el horror de la guerra, y en todas ellas la misma paladín luchando de nuestro lado: Mnemósine, la memoria. Sólo se puede existir y resistir desde la memoria; Borges lo sabía muy bien: “Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez. Cabe pensar lo mismo del universo. Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal -lo cual nos afantasma incómodamente” (Borges, 1936: 364). Las palabras del autor argentino referidas a la posible repetición cíclica de la historia nos sirven también para expresar esa visión violenta revertiana del ser humano ya que también la guerra es una constante; pero si somos capaces de servirnos de esa misma memoria individual, de nuestras lecturas, de nuestras experiencias, de nuestra cultura, de nuestra moral y ética, entonces podremos plantar cara venciéndonos a nosotros mismos, haciendo que podamos denunciar el horror en nuestro discurso y conservando la dignidad frente a las estructuras de poder social. Somos lo que recordamos ser, y en este caso específico, la memoria del reportero de guerra nutre las de las tres novelas estudiadas que son prácticamente todo recuerdo, y por tanto reflejo de esa lucha.

7. LA CONTINUIDAD DE LO REVERTIANO: CUATRO CENTÍMETROS DE PROFUNDIDAD.

Con las novelas anteriormente estudiadas hemos asistido a la configuración, desde nuestra lectura de las mismas, de una teoría y una práctica sobre el discurso revertiano de la violencia bélica. El siguiente paso sería constatar la ejecución de esa teoría en otras novelas del propio autor que, aunque carentes de dicha dimensión metadiscursiva (a diferencia de las tres principales estudiadas), suponen aplicaciones parciales de la misma. Ciertamente son muchas las obras en donde el motivo bélico aparece ya sea como tema principal, o como trasfondo, o incluso como un marco casi no perceptible ya que, al fin y al cabo, la sociedad no necesita una guerra explícita para demostrar que es violenta. No obstante, acorde a nuestro estudio, nos interesan aquellas en las que ésta es el motivo principal de manera que sus protagonistas quedan directamente imbricados en ella. Con ese fin hemos seleccionado un total de cuatro obras produciéndose la especial circunstancia de que podemos contar entre ellas la primera obra que publicó Pérez-Reverte, *El húsar* (1986), del que ya hemos hecho mención, y una de sus más recientes publicaciones, *Sidi* (2019); dentro de ese arco veremos también *La sombra del águila* (1993), a la cual hicimos alusión, y *El sol de Breda* (1998) que ya en su momento nos proporcionó una de las claves interpretativas fundamentales como se ha podido ver.

Lo que tienen en común estas cuatro obras respecto de las demás, dejando a un lado las ya estudiadas, es que el entorno bélico es directo, los protagonistas se encuentran ligados a él de manera indisoluble y vierten sobre él su perspectiva, ya sea con sus palabras o con sus acciones, lo que por otro lado pone de relieve la labor del narrador, es decir, la propia práctica discursiva, en la cual señalaremos las continuidades y diferencias respecto del programa dibujado, así por ejemplo, las variaciones sobre la figura del samurái y del cazador con sus respectivas sombras, por así decirlo, el mercenario y el depredador; o la ceguera como paradoja expresiva del exceso del horror. De la misma manera que muchos de los protagonistas revertianos se caracterizan por haber adoptado una imagen moral de sí mismos a la que procuran ser fiel, pues en ello juegan su dignidad y el sentido de su existencia, la recurrencia de los motivos y las prácticas narrativas, en un ejercicio sucinto de comparatismo y dando el salto, con todas las salvedades, hacia una especie de autor implícito común o patrón, nos puede proporcionar esa visión moral global a la que se rinde así cierta fidelidad, idea que queda reforzada por ese amplio arco cronológico en orden de publicación que va desde el jovencísimo Frederic Glüntz al veterano Rodrigo Díaz de Vivar.

Desde esa perspectiva caben, entre otras, principalmente dos opciones: o la dispersión de los reflejos narrativos o lo contrario, es decir, que precisamente pese a la conciencia de lo imaginario de la línea que une dos puntos, la posición y proximidad de dichos reflejos, como fragmentos que sugieren un espejo mayor, se empeñe en hacernos leer el bosquejo de un rostro humano, esa pulsión antropologizadora ya comentada que va inscrita en el propio lenguaje.

7. 1. *El húsar* (1986).

Ya realizamos una primera aproximación a esta obra cuando quisimos ver el paralelismo que se podía establecer entre la ruptura del imaginario previo sobre una realidad y ésta misma tanto en el pasaje citado de la novela (en el que la compañía de Frederic Glüntz se ve asaltada de repente por unos guerrilleros mientras el protagonista anda ensimismado en sus ensoñaciones de gloria épica) como en el de Juan José Saer perteneciente a *El entenado* (en concreto, el momento en que el capitán de la expedición colonizadora se dispone a tomar posesión de las nuevas tierras declarando aquella como una tierra deshabitada, momento en el que una flecha le atraviesa la garganta impidiendo que termine su frase). Esta obra revertiana, redactada entre dos reportajes de guerra (según nos informa el autor en una nota previa), cuenta cómo el joven Frederic, perteneciente al cuarto regimiento de Húsares, al servicio de Napoleón, destacado en España, descubre la crueldad y desesperación de la guerra en contraste con todas las imágenes de gloriosa épica que albergaba antes de verse envuelto en auténtico combate por primera vez en su vida.

En consecuencia con lo señalado, la novela se abre con la fascinación del protagonista por la hoja de su sable elevándolo, en su imaginación, a la categoría de símbolo del honor bélico, mientras se encuentra en su tienda, junto a su compañero y amigo, Michel de Bourmont (el cual tampoco ha entrado en combate aunque sí se ha batido ya en algún duelo), en un campamento seguro, mucho antes de entrar en combate: “La hoja del sable lo fascinaba. Frederic Glüntz era incapaz de apartar los ojos de la bruñida lámina de acero que refulgía fuera de la vaina, entre sus manos, arrojando destellos rojizos cada vez que una corriente de aire movía la llama del candil” (Pérez-Reverte, 1986: 15). Sólo en semejantes circunstancias se entiende que ambos compañeros discutan, condicionados por el mismo imaginario previo, sobre si el sable es o no arma de caballero frente al florete que sí lo es:

-No es arma para un caballero -sentenció sin cambiar de postura.

Frederic Güntz hizo un alto en la tarea y miró a su amigo.

-¿Por qué?

De Bourmont entornó los ojos. En su voz había un deje de aburrimiento, como si la respuesta fuese obvia.

-Porque un sable excluye cualquier filigrana... Es pesado y condenadamente vulgar.

Frederic sonrió, bonachón.

-¿Acaso prefieres un arma de fuego?

De Bourmont lanzó un horrorizado gemido.

-Por el amor de Dios, claro que no -exclamó con la distinción apropiada-. Matar a distancia no es muy honorable, querido. Una pistola no es más que el símbolo de una civilización decadente. Prefiero, por ejemplo, el florete; es más flexible, más...

-¿Elegante?

-Sí. Quizá sea ésa la palabra exacta: elegante. El sable es más instrumento de carnicería que de otra cosa. Sólo sirve para dar tajos (Pérez-Reverte, 1986: 15, 16).

En dicha discusión podemos leer el menosprecio, de fundamento moral, a las armas de fuego y al matar de lejos (que vimos en palabras de Íñigo y en *La Iliada*) combinado con la banal defensa del florete sobre el sable por el mero hecho de que sea más elegante en su manejo, lo cual deja amortiguada la crítica primera sobre las armas de fuego; es decir, resulta más una pose por ser parte de un discurso adquirido pero no experimentado tal como le ocurrirá al mochilero del capitán Alariste.

Resulta difícil no leer esta obra en relación a la posterior *La sombra del águila* (1993) que nos contará los avatares del ejército napoleónico en la campaña de Rusia:

Los tiempos de la guillotina estaban lejos, y los vástagos de la vieja aristocracia podían ya levantar la cabeza sin temor a perderla, siempre y cuando tuviesen el tacto de no cuestionar los méritos de quienes habían escalado peldaños en el nuevo orden social mediante el valor de su espada, o de la mano de los próximos al Emperador.

(...)

Frederic Glüntz hizo destellar por última vez la llama del candil a lo largo de la hoja y después lo introdujo delicadamente en la vaina, acariciando con los dedos la *N* imperial estampada sobre la guarda de cobre. Michel de Bourmont, que seguía fumando en silencio, sorprendió el gesto y sonrió desde el catre. No había en ello desdén alguno (Pérez-Reverte, 1986: 16, 20).

Podríamos leer así la contraposición de dos puntos de vista sobre el interior de un mismo momento histórico de lo que resultaría una denuncia más sobre la distancia que existe entre el soldado que se juega la vida y el alto oficial, a salvo de todo peligro: la devoción y entrega del joven Frederic a su imaginario sustanciado en la figura del Emperador, y la despreocupación y el empeño de Napoleón a la hora de enviar soldados al frente con tal de conseguir sus objetivos, cada vez más suyos que colectivos, sin mirar por la suerte particular de éstos. A lo largo de la presente novela serán varias las muestras del grosor de esa venda que la realidad se encargará de quitarle al joven húsar:

Para Frederic Glüntz, joven subteniente nutrido con todos los dilatados sueños de gloria que podía albergar una sólida cabeza de diecinueve años, el coronel Letac era lo que le gustaría llegar a ser, mientras que Michel de Bourmont era aquello que habría querido ser, encarnación de un rango personal y social que jamás, aunque en el futuro curso de su vida lograra hacer fortuna, alcanzaría (Pérez-Reverte, 1986: 23).

Al poco llegamos a un pasaje algo extenso donde el autor hace hincapié en uno de los aspectos estudiados con relación a la guerra:

-Estoy seguro -dijo- de que si los realistas lograran crear un auténtico ejército y nos enfrentásemos a ellos en campaña, más de uno de los que están con nosotros se pasaría al enemigo. Llevan las flores de lis en la sangre.

Que el comentario hubiese brotado entre los vapores del alcohol y el ambiente cargado por humo de pipas y cigarros no justificaba su impertinencia. Todos los presentes, incluido Frederic, miraron a Michel de Bourmont, y éste se creyó en la obligación de darse por aludido. Torció la boca con su característica sonrisa de lobo, pero la mirada que dirigió al imprudente, fría como un témpano, establecía con toda claridad que no había el menor rastro de humor en su gesto.

-Teniente Fucken -dijo con absoluta serenidad, en medio del silencio expectante que se había hecho en torno a la mesa-. Deduzco que su inoportuno comentario alude a una clase determinada a la que me honro en pertenecer... ¿Estoy equivocado?

Fucken, un lorenés de pelo rizado y ojos negros que recordaba vagamente a Murat en su apariencia, parpadeó incómodo. Era consciente de su desliz, pero varios oficiales presenciaban la escena. Resultaba imposible retractarse de lo dicho.

-Allá cada cual, si se da por aludido -respondió adelantando la mandíbula.

Todos los testigos se miraron unos a otros, con aire de haber comprendido lo que ya era inevitable. Sólo quedaba seguir con la máxima atención el ritual que, sin duda, vendría de inmediato. Los rostros permanecieron graves e interesados, dispuestos a no perder ningún detalle de la conversación. Cada uno de ellos retenía ya mentalmente las palabras y gestos que, cuando todo hubiese terminado, les permitiría narrar el suceso a los camaradas de sus respectivas unidades.

Frederic, que se veía por primera vez en tal situación, estaba sorprendido e incómodo, pues su bisoñez en esos lances no le impedía captar el significado de la dramática escena, ni sus consecuencias. Miró a su amigo De Bourmont, viéndole colocar el vaso sobre la mesa con deliberada lentitud. Un capitán, el oficial de más edad entre los presentes, murmuró un

poco convincente “caballeros, seamos sensatos”, para intentar apaciguar los ánimos, pero nadie se hizo eco ni prestó mayor atención. El capitán se encogió de hombros; también aquello formaba parte del ritual.

De Bourmont extrajo un pañuelo de la manga del dormán, secó cuidadosamente sus labios y se puso en pie.

-Las alusiones inoportunas suelo discutir las con un sable en la mano -dijo con la misma sonrisa helada-. Aunque nos diferencia un grado, espero que, en honor al uniforme que ambos vestimos, esté dispuesto a darme la satisfacción de discutir el tema conmigo.

Fucken permanecía sentado, mirando con fijeza a su oponente. Al comprobar que no respondía, De Bourmont apoyó suavemente una mano sobre la mesa.

-Estoy al corriente -prosiguió en el mismo tono- de que los usos en este tipo de cuestiones desaprueban que dos oficiales de distinta graduación se enfrenten con las armas en la mano por cuestiones privadas... Pero como mi ascenso a teniente ya está aprobado, y recibiré el despacho dentro de pocas semanas, estimo que los aspectos formales del asunto quedan cubiertos de ese modo. Podríamos aguardar a que mi nuevo grado sea efectivo; pero ocurre, teniente Fucken, que dentro de unos días nuestros regimientos salen a campaña. Me irritaría en extremo que alguien lo matase a usted antes de que lo haga yo.

Las últimas palabras pronunciadas por De Bourmont no podían ser pasadas por alto, y los presentes admiraron en silencio su oportunidad, que no dejaba a Fucken, como oficial y hombre de honor que era, otra salida que batirse.

Fucken se puso en pie.

-Cuando guste -respondió con firmeza.

-Ahora mismo, por favor (Pérez-Reverte, 1986: 25, 26, 27).

Más allá de lo risible o no que nos parezca el nombre del teniente Fucken, lo primero que viene a la cabeza al leer la escena son aquellas sarcásticas líneas de Larra en su artículo “El duelo”: “En los tiempos antiguos, tiempos de confusión y barbarie el que faltando a otro abusaba de cualquier superioridad que le daban las circunstancias o su atrevimiento, se infamaba a sí mismo, y sin hablar tanto de honor quedaba deshonrado. Ahora es enteramente al revés. Si una persona baja o mal intencionada le falta a usted, usted es el infamado. (...) ¡Milagros todos de la ilustración! En la historia antigua no se ve un solo ejemplo de un duelo. Agamenón injuria a Aquiles, y Aquiles se encierra en su tienda, pero no le pide satisfacción. Alcibíades alza el palo sobre Temístocles, según una expresión de nuestra moderna civilización, queda como un cobarde” (Larra, 1835: 319, 320). Pero además de las observaciones de nuestro *Figaro*, la escena funciona como una miniatura de los resortes de la violencia de los que tan profusamente ha hablado nuestro autor en *Territorio comanche*: la agitación de la memoria fresca sobre los motivos de confrontación, los bandos

opuestos (realistas y republicanos, en este caso, con el trasfondo de la Revolución francesa de por medio), basta para crear el conflicto alimentado por la colectividad: recordemos que es al mirar todos a De Bourmont que éste se siente aludido, y por lo mismo Fucken no se retracta; de manera que ambos quedan expuestos por “el que dirán” que es ese extraño sentido del honor “moderno” que decía Larra. La violencia connatural al ser humano se abre paso en medio de lo que se supone un ambiente civilizado y ordenado que salta por los aires. El narrador llega a calificar la escena de *ritual*, lo que alude a una repetición cíclica, ancestral y primitiva de la violencia de la que también participan los compañeros expectantes que nada hacen para evitarlo más allá de enunciar algún vago formalismo (“caballeros, seamos sensatos”), de manera que, pese al aparente civismo con que se conducen los protagonistas de la secuencia, éste se deconstruye, todo por una mera posible incómoda alusión. De hecho, aunque en dicho duelo, ambos oponentes se regirán por el código de honor del combatiente, éste desaparece en la confrontación con el enemigo (los españoles, en este caso) donde rige una primitiva versión de la Ley del talión en crecimiento exponencial, por así decirlo:

Al propio coronel Letac le habían matado su mejor caballo al entrar en un pueblecito minúsculo llamado Cecina; un solo tiro de mosquetón y una magnífica yegua rodando por el suelo, a la que hubo que sacrificar. No se pudo encontrar al agresor, así que Letac, furioso por el incidente -“Es intolerable, caballeros, una yegua excelente, ¿verdad?, repugnante cobardía y, ejem, demás”-, ordenó una represalia apropiada:

-Ya saben, cuélguenme a alguno de esos desgraciados, vaya, que nunca saben nada ni han visto nada, caramba, una lección ejemplar, el cura, por supuesto, son la peste aquí, caballeros, uno que ya no predicará rebeldía desde el púlpito...

(...) Cuando le echaron el lazo al cuello, sólo unos momentos antes de que los dos corpulentos húsares tirasen del otro extremo de la cuerda, el cura murmuró entre dientes un “hijos de Satanás” que fue claramente audible, aunque apenas movió los labios. Después escupió en dirección a Letac, que montaba un nuevo caballo, y se dejó ahorcar sin más comentarios.

(...) Cuatro días después, en un recodo del camino, una patrulla encontró el cadáver de un correo. (...) Juniac, que así se llamaba el infortunado, estaba completamente desnudo, atado por los pies a un árbol con la cabeza a dos palmos del suelo. Le habían abierto el vientre, y los intestinos, cubiertos por un enjambre de moscas, colgaban como un despojo de horror. La aldea más próxima se llamaba Pozocabrera, y estaba desierta; sus habitantes se habían llevado hasta el último grano de trigo. Letac ordenó arrasarla hasta los cimientos, y el 4.º de Húsares prosiguió su marcha (Pérez-Reverte, 1986: 34, 35, 36).

Llegados a este punto, aunque aún nos encontremos en las primeras páginas de la novela, llama la atención por contraste con las tres principales obras estudiadas que no hay rastro (salvo, más adelante, el recuerdo de una cena y una bellísima joven rubia de ojos azules) de la narración de una memoria a diferencia de las otras donde el presente del protagonista alterna con el buceo por sus recuerdos. Al ser tan joven, Frederic no tiene una memoria, un relato personal, que le sustente frente al mundo y al hecho bélico, esto es, como ya se ha dicho, un cúmulo de experiencias que oponer al vacío cruel y al riesgo de la desaparición. Por eso su mente se ve colonizada por el “folclore” de la guerra, por esa visión idealizada (“Por Dios que la guerra podía llegar a ser hermosa” -Pérez-Reverte, 1986: 37-) por la que poco a poco irán surgiendo las grietas hasta que acabe por desmoronarse y entonces sí, sea él mismo quien describa su visión de la guerra:

En el horizonte brilló el resplandor de un relámpago, y el trueno llegó al poco rato, amortiguado por la distancia. Los caballos relincharon inquietos y Frederic se estremeció, levantando el rostro para interrogar al cielo que las nubes volvían negro como la tinta. Una patrulla de exploradores pasó junto al cercado, inclinados los hombros sobre sus cabalgaduras, silenciosas sombras desfilando en la noche. Frederic miró una vez más el cielo, pensó en la lluvia, en el teniente Juniac colgado boca abajo de su olivo, en los rostros morenos y crueles de los campesinos, y por primera vez en su vida sintió en la boca el sabor del miedo (Pérez-Reverte, 1986: 41, 42).

Otro elemento que ayudará a la aparición de esa nueva perspectiva es la consideración o detenimiento sobre la actitud de algunos soldados veteranos, con más experiencia que el protagonista y una perspectiva mucho más ajustada de la realidad; se trata de esa figura, próxima al samurái oriental de la que ya se ha hablado anteriormente, que ha conseguido hallar su propio camino ante el horror venidero. Dicha apreciación se dispersa en la descripción de algunos veteranos de la compañía y se concreta en la figura del oficial Dombrowsky:

Sólo el capitán Dombrowsky, ligeramente inclinado sobre la mesa junto a Berret, mantenía su helada impasibilidad. El poblado mostacho de color pajizo y las trenzas prematuramente grises daban al segundo jefe del escuadrón el aspecto de un curtido veterano, cosa que en realidad era. Polaco de origen, se había batido bajo la bandera de Francia en los campos de batalla de toda Europa; quizá en ellos había adquirido aquel aire de desengañada frialdad que lo caracterizaba. Jamás nadie le había oído pronunciar una palabra más alta que otra, ni siquiera al dar órdenes. Era un tipo silencioso y huraño que rehuía la

compañía de sus camaradas, tanto de los superiores como de sus iguales. Pero era valiente soldado, excelente jinete y experto oficial. Si bien no era amado, al menos todos lo respetaban por ello (Pérez-Reverte, 1986: 52, 53).

Al poco llegamos a una secuencia que bien podemos considerar una especie de formulación previa de aquella otra en *El pintor de batallas* cuando Faulques y Olvido llegan a Dragovac, un pueblo de donde han desaparecido los croatas de la noche a la mañana, y descubren con horror, en el suelo removido del polideportivo, el síntoma inequívoco de que estaban todos muertos y enterrados ahí, lo que queda confirmado por las palabras de un niño bosnio que con maligna expresión les dice que no encontrarán croatas. Algo parecido sucede con la secuencia de la entrada nocturna en un pueblo, Piedras Blancas, aunque también es posible que sea al revés y la lectura previa del pasaje de Dragovac influya en la lectura de éste:

Frederic vio un resplandor rojizo al frente, como el de un incendio. Durante media legua mantuvo los ojos fijos en él, calculando la distancia, y decidió que se hallaba en la ruta que seguían. Al poco rato, ya con el resplandor muy próximo, comenzaron a perfilarse en la oscuridad algunas casas de formas confusas. Pasó frente a ellas, pensando que las paredes encaladas se asemejaban a sudarios inmóviles en la noche, y descubrió que la columna entraba en una población.

-Esto es Piedras Blancas -dijo un húsar, pero nadie confirmó sus palabras.

No había un alma en las calles desiertas, donde sólo se escuchaba el eco de los cascos de los caballos. Las casas estaban cerradas a cal y canto, como si sus moradores se hubieran marchado. También pudiera ser que permaneciesen despiertos y aterrados, sin atreverse a abrir una ventana, espiando por las rendijas el paso de aquella larga fila de diablos negros. A su pesar, Frederic se estremeció con la incómoda sensación de que aquel escenario, el pueblo silencioso y a oscuras, sin un mal farol que iluminase cualquier esquina, tenía algo de siniestro y horrible.

También aquello era la guerra, se dijo. Hombres y bestias que se movían en la noche, pueblos cuyo nombre no se llegaba a conocer jamás, y que sólo significaban etapas en el camino hacia alguna parte. Y sobre todo, aquella inmensa tiniebla que parecía cubrir la superficie de la tierra, hasta el punto de que resultaba difícil imaginar que, en otro lugar del planeta, el cielo era en ese mismo instante azul y brillaba el buen padre sol en lo alto.

El subteniente Frederic Glüntz, de Estrasburgo, a pesar de estar rodeado por muchas docenas de camaradas, miró a diestra y siniestra y tuvo miedo. Temió lo que la noche ocultaba a su alrededor, e instintivamente llevó la mano a la empuñadura del sable. Jamás en su vida había deseado tanto ver alzarse el sol en el horizonte.

El resplandor provenía de un incendio. En la plaza mayor del pueblo (...) ardía una casa, sin que nadie hiciera el menor esfuerzo por atajar el fuego. Un pelotón de fusileros de línea, descansando bajo los soportales de un edificio que parecía el Ayuntamiento, contemplaba plácidamente las llamas (Pérez-Reverte, 1986: 66, 67).

Todo se puede considerar síntoma de muerte. Fijémonos, acorde a lo que venimos diciendo, que es lo literario lo que abre el juego de la enunciación para, en este caso, mejor dar cuenta de la experiencia referida. Todo empieza con ese símil en las primeras líneas del pasaje: “las paredes encaladas se asemejaban a sudarios inmóviles en la noche” La referencia a los sudarios nos hace presente la muerte, su proximidad, y desde ahí condiciona o contamina la lectura del resto del pasaje; por ejemplo, el verídico nombre del pueblo, Piedras Blancas, bien puede sugerir un desfile de lápidas gracias al símil anterior. Después se puede leer la ruptura de la barra que separa lo civilizado (pueblo) y lo vacío (silencio y oscuridad) poniéndolas en contacto y produciendo el consecuente efecto siniestro, lo que viene a reforzar y dar continuidad al efecto del símil anterior: “el pueblo silencioso y a oscuras, sin un mal farol que iluminase cualquier esquina, tenía algo de siniestro y horrible.” En el párrafo siguiente el sustantivo “tiniebla” sigue expandiendo el efecto del símil inicial puesto que se relaciona etimológicamente con lo “tenebroso” (*tenebrae, -arum*), es decir, que a la oscuridad le suma una indefinida y aniquiladora amenaza perversa. Finalmente, el cúmulo expansivo e intensificador desencadena y naturaliza la reacción esperada en el protagonista: “miró a diestra y siniestra y tuvo miedo.” Pero hay otra reacción buscada, sólo que esta vez, en el lector, la cual tiene que ver con el párrafo siguiente y tiene su origen en la contigüidad de éste con los anteriores vistos: la casa que lleva ardiendo desde que Frederic ve el resplandor de la llamas en el horizonte, las paredes como sudarios, lo desierto del pueblo, la oscura amenaza entre tinieblas... todo propicia una lectura siniestra de esa casa ardiendo que contempla plácidamente un pelotón de fusileros “sin que nadie hiciera el menor esfuerzo por atajar el fuego”, y es sugerir que, como pasará con la tierra del polideportivo de Dragovac, dentro haya algún cadáver carbonizado. Desde ese punto de vista se nos estaría dando otra muestra del *territorio comanche*: el espacio sintomático del horror no visible en su plenitud pero delineable por el discurso literario. Y no será la última. De hecho, páginas después, cuando la compañía de Frederic se encuentra ya cerca del frente de batalla, él y seis húsares más son enviados a reconocer el progreso de su avanzada en un pueblo cercano:

Las columnas de humo que se levantaban sobre el pueblo parecían inmóviles, suspendidas entre cielo y tierra, condensadas en la mañana gris. El suelo estaba hollado por señales de caballos y rodadas de carros o cañones. El aire olía a madera quemada.

Salieron a un camino que discurría entre almendros. El pueblo estaba ya muy cerca y al otro lado se oían descargas cerradas, pero todavía no se alcanzaba a distinguir ser viviente alguno. El desconocido sendero que se abría ante él trajo cierta aprensión a Frederic, que de un momento a otro se creía a punto de topar con una partida enemiga. Sin dejar de espolpear a *Noirot*, se puso las bridas entre los dientes y extrajo una pistola de las fundas gemelas, liberándola del paño encerado antes de volver a dejarla en su sitio, al alcance de la mano y lista para ser utilizada.

Había un carro volcado a un lado del camino, y junto a él un hombre muerto. Lo miró fugazmente al pasar. Tenía el rostro hundido en la tierra húmeda, la ropa empapada y los brazos abiertos en cruz. Una pierna estaba extrañamente retorcida y le habían quitado las botas. No reconoció el uniforme, por lo que supuso se trataba de un español. Algo más lejos había otros dos cadáveres junto a un caballo muerto. Concentrada su atención en las primeras casas del pueblo, ya próximas, y **en el cercano estrépito de fusilería**, tardó algún tiempo en caer en la cuenta de que, por primera vez en su vida, acababa de ver hombres muertos en un campo de batalla.

Un par de casas ardían a pesar de la llovizna. Al desplomarse, las vigas carbonizadas desprendían un haz de chispas que volaban hasta convertirse en cenizas. Frederic tiró de las riendas y puso el caballo al paso mientras desenfundaba el sable. Desplegados a su espalda, los seis húsares empuñaban las carabinas, atisbando a su alrededor con ojos de veteranos. La calle principal parecía desierta. Más allá de los edificios blancos, las descargas daban paso a tiros aislados.

-No vaya al descubierto, mi subteniente -le dijo un húsar de largas patillas negras, que cabalgaba pegado a su grupa-. Junto a las casas ofrecemos menos blanco.

Frederic juzgó razonable el consejo, pero no respondió y mantuvo a *Noirot* por el centro de la calle. El húsar permaneció a su lado, refunfuñando entre dientes. **Los otros cinco avanzaban detrás, junto a los muros de las casas**, con las riendas flojas y las carabinas atravesadas en el arzón.

Un perro con el pelo erizado por la lluvia cruzó corriendo la calle, perdiéndose en una callejuela. Recostado contra una pared, con los ojos cerrados y la boca abierta, había otro cadáver. Esta vez se trataba de un francés.

(...) Al otro lado de un muro sonó una descarga próxima que hizo a Frederic, muy a su pesar, dar un respingo en la silla. El húsar de las patillas negras se puso a protestar. No conducía a nada, dijo, hacerse matar yendo a caballo por mitad de la calle.

Esta vez Frederic estuvo de acuerdo. **Empezaba a pensar que la guerra real no se parecía en nada a las heroicas imágenes que aparecían en los grabados de los libros, o en los cuadros de bellos colores referentes a gestas militares. Sólo alcanzaba a ver, en el húmedo marco gris de la mañana, pequeños fragmentos aislados en tonos fríos, escenas**

individuales y mezquinas desprovistas de los matices cálidos y de la hermosa perspectiva global que, hasta ese día, había creído que caracterizaban un combate. No sabía si estaban perdiendo o ganando. A decir verdad, ni si quiera sabía a ciencia cierta si estaba en el campo de batalla o si, por el contrario, lo que se libraba allí eran tan sólo pequeñas escaramuzas marginales, alejadas del escenario en donde realmente se decidía sin él la contienda.

(...) Al rodear una casa descubrieron a un pelotón de infantería que **hacía fuego parapetado tras una cerca, en dirección a un bosque próximo.**

(...) Un sargento de bigote gris y ojos enrojecidos vio a los húsares y se acercó caminando tranquilamente. (...) Saludó con desenvoltura y dio la bienvenida a los húsares.

-No sabía que andaban por aquí -dijo con visible satisfacción-. Siempre da gusto tener cerca a la caballería ligera. Si quieren descabargar, se encontrarán más seguros. **Nos están tirando desde el bosque** (Pérez-Reverte, 1986: 81, 82, 83, 84).

La negrita es mía. Lo resaltado presenta anticipaciones de lo que encontraremos en otras obras posteriores como las principalmente estudiadas. Así, por ejemplo, los primeros síntomas del espacio bélico revertiano suelen ser el humo sobre los edificios y un primer cadáver aislado, a los que se puede sumar, en ocasiones, el sonido de los disparos tal como se puede apreciar en *Territorio comanche*, tanto en la novela como en la versión filmica: “Márquez tomó foco en la nariz del cadáver.” (...) “El paisaje habría sido apacible de no ser por los tejados en llamas entre los árboles del otro lado del río, y la humareda negra suspendida entre cielo y tierra” (Pérez-Reverte, 1994: 13, 14). En el consejo del húsar veterano podemos leer la misma instrucción, para desenvolverse en zonas de conflicto, de no exponerse de manera que se facilite el tiro de un posible francotirador; consejo proporcionado también por el narrador de dicha novela: “Barlés sabía muy bien que hay otras dos formas de que te maten en la guerra. Una es cuando llevas poco tiempo, y todavía no sabes moverte bien. A la mitad de los que mueren los matan en el estreno, sin darles tiempo a aprender trucos útiles como distinguir un disparo de salida de otro de llegada, moverse por una calle donde hay francotiradores, no recortarse en las puertas y las ventanas” (Pérez-Reverte, 1994: 42).

En la nueva concepción sobre la guerra que se va abriendo paso en la mente del joven subteniente podemos leer el inicio del mismo proceso de ruptura del *discurso de lejos* que se produce en el personaje de la versión filmica, Laura Riera. Y por fin, ese punto ciego, esos enemigos presentes pero que no se ven, marca característica del *territorio comanche*, esos guerrilleros españoles disparando ocultos en el bosque: “es allí donde (...) aunque no ves a nadie sabes que te están mirando. Donde no ves los fusiles, pero los fusiles sí te ven a ti” (Pérez-Reverte, 1994: 17). Es posible que no sea así, pero dichas recurrencias podrían estar destinadas a reforzar

aquella idea de nuestro autor, expresada en *El pintor de batallas*, de que siempre se trata de la misma guerra y que hay lugares de los que no se puede volver sin quedar marcado.

Tras contemplar cómo los fusileros avanzan hacia el bosque dejando atrás a un herido en la cabeza a la vez que otro es alcanzado con un disparo en el abdomen, ese “empezaba a pensar” se va convirtiendo en una certeza: “Así que era eso. Barro en las rodillas y sangre en el vientre, atónita sorpresa en la rígida expresión de los muertos, cadáveres despojados, lluvia y enemigos invisibles de los que apenas se percibía la humareda de los disparos. La guerra anónima y sucia. No había rastro de gloria en el soldado que gemía con la cabeza vendada y el rostro entre las manos, ni en el otro herido que contemplaba sus propias entrañas desgarradas como quien formula un reproche” (Pérez-Reverte, 1986: 86, 87). Frederic regresa con sus húsares para informar de lo visto en la zona. El regimiento se reordena y parte hacia el frente y es durante esa maniobra que se produce el pasaje que citamos en su momento en comparación con Saer, una muestra de la aparición del *territorio comanche*: “Partieron varios tiros de un bosquecillo de pinos próximo, y un húsar del pelotón soltó un quejido ronco, desplomándose de la silla” (Pérez-Reverte, 1986: 112).

Pasada la breve escaramuza, la novela progresa: “El escuadrón se congregó de nuevo en una cañada que discurría entre cerros punteados de olivos, teniendo a la vista la altura donde estaba situada la plana mayor del Regimiento. En el horizonte, bajo el pesado cúmulo de nubes, el cañón seguía tronando y el estrépito de fusilería procedente de la aldea recién atacada llegaba nítido y cercano. Hombres y caballos descansaban a discreción. Frederic se quitó el colbac y lo colgó por el barboquejo en el pomo de la silla. (...) Se encontraba relajado, en excelente forma física. Llevó su caballo hasta una roca grande y plana y se sentó en ella, estirando las piernas” (Pérez-Reverte, 1986: 131). Estando así, De Bourmont se acerca hasta el joven húsar para hacerle compañía a la vez que interrumpe la evocación de los recuerdos de éste sobre Claire Zimmerman, casi la única memoria en la que puede bucear el protagonista. En su diálogo encontramos un apunte especial de Frederic: “-¿Sabes, Michel? He descubierto que la guerra es un poco de acción y un mucho, demasiado, de espera. A uno le hacen levantarse de madrugada, lo llevan de acá para allá, lo pasean por un campo de batalla sin que pueda averiguar si los suyos están ganando o perdiendo... Hay escaramuzas, tedio, cansancio. Pero nadie puede garantizar que, cuando todo termine, tu aportación al resultado final haya sido valiosa o no. Incluso hay montones de soldados que asisten a una batalla y no llegan a pegar un tiro, a dar un sablazo. Es injusto, ¿verdad?” (Pérez-Reverte, 1986: 137). Curiosamente, como se verá, encontraremos la misma reflexión, muchos años después, en boca de todo un veterano de batallas y protagonista de una de las últimas publicaciones revertianas: *Sidi* (2019). Por lo que podemos apreciar que dicha reflexión queda como una constante en el imaginario de nuestro autor, una espera que quizá, como reportero de guerra, el mismo presencié y, en cierta

forma, también experimentó. Frederic, en su apertura a la realidad de la guerra, descubre lo deshumanizadora de ésta, lo excesiva y relativizadora, acercándose a ese efecto sublime y siniestro, a la par, que comentábamos. En ello también ve, como consecuencia, la borradura de sus sueños de gloria: “nadie puede garantizar que, cuando todo termine, tu aportación al resultado final haya sido valiosa.” Se va bosquejando así, paradójicamente, ese exceso que escapa a todo discurso sobre el mismo, y por eso mismo siempre será bosquejo, es decir, que permanecerá en lo inacabado tal cual el mural de Faulques.

Realizada la apertura, Frederic se internará rápidamente, dando sus primeros pasos, en esa nueva visión de la guerra:

-Ya lo sé. Sin embargo, ocurre que esas unidades están compuestas por hombres como tú y como yo; por seres humanos. La responsabilidad de quien tiene poder para tomar decisiones de las que depende la vida de cien, doscientos o diez mil hombres, es enorme. Yo no estaría tranquilo, ni tan seguro de mí mismo como parecen estarlo Letac, Darnand y los demás. (...) Lo único que pasa es que, cuando uno piensa en una batalla que no ha visto jamás, tiene en la cabeza ideas preconcebidas que luego, en contacto con la realidad, resultan equivocadas, o inexactas... (...) Lo que pasa es que hoy, con tantas idas y venidas cuya razón desconocemos o sólo podemos intuir, creo haber comprendido que en la guerra nosotros sólo somos peones sin iniciativa, a los que se utiliza y de los que se prescinde según la necesidad del momento. ¿Comprendes lo que quiero decir?

(...)

No lograba quitarse de la cabeza un pensamiento que iba y venía sin nunca desaparecer del todo. Durante la conversación mantenida momentos antes con Michel de Bourmont, le había asaltado de pronto una idea que se guardó muy bien de expresar en voz alta. Una vez, cuando era niño, Frederic cogió un puñado de soldaditos de plomo y los echó a la chimenea, observando cómo el fuego derretía el metal hasta convertirlo en gotas de metal fundido. Y durante la conversación sobre la responsabilidad de los jefes que —había dicho Frederic— enviaban a miles de hombres a la muerte quizá por un mero error de cálculo, por afán de gloria, emulación u otros motivos más oscuros, al joven se le había ocurrido el más apropiado símil para describir una batalla: dos generales que cogían a puñados los soldaditos de carne y hueso y los echaban a la hoguera para contemplar después cómo el fuego los consumía. Compañías, batallones, regimientos enteros, podían correr la misma suerte. Todo estaba en función —y esto fue lo que horrorizó a Frederic al caer en la cuenta— del antojo de un par de hombres a los que un rey o un emperador concedían el derecho de hacerlo así, en nombre de una costumbre ancestral que nadie osaba discutir. Frederic no se había atrevido a comentarlo con su amigo, temeroso de lo que De Bourmont hubiera podido pensar de tales

manifestaciones (Pérez-Reverte, 1986: 138, 139, 146).

En este fragmento realiza dos operaciones fundamentales. Por un lado está adelantando las palabras de Íñigo sobre el matar de lejos o de cerca (y con ello el narrar) así como sobre la irresponsabilidad de los dirigentes, la cual traiciona los ideales que enarbolan tal como le ocurría al Sniper de *El francotirador paciente*. Se muestra el aspecto depredador (ese afán de gloria o motivos más oscuros) que es también a lo que se refiere con esa “costumbre ancestral”; recordemos que Faulques decía que el hombre mata y depreda porque es lo suyo, depreda recursos, bienes, hombres... de manera que se establece una continuidad entre el campo de batalla y los dirigentes con la salvedad, tal como señalaba el joven mochilero, de que, al permanecer exentos de todo, no son conscientes de los valores humanos (ni el propio valor de la vida) que se pueden llegar a apreciar en un combate: no sólo la violencia, sino también la magnanimidad. Y por otro lado está ese símil, la comparación con echar al fuego soldaditos de plomo, figura retórica que, ficción dentro de la ficción, añade espesor a la obra ya que la repite como una miniatura del total para volver más diáfano el sentido de la misma; con ello reivindica para sí lo literario como recurso privilegiado para hablar de lo inaprensible, la ficción como medio de cognición, de manera que hace válido para sí mismo aquello que dirá en *El pintor de batallas*: “sólo el artista es veraz, recordó Faulques” (Pérez-Reverte, 2006: 273).

Pocas páginas más tarde, mientras dura la espera, Frederic repara sobre un veterano húsar:

Frederic vio atraída su atención por un viejo húsar solitario que había a poca distancia. Montaba un inmóvil caballo tordo, sobre el pomo de cuya silla se apoyaba con el codo izquierdo, ligeramente encorvado hacia adelante, pensativo, con la mirada perdida en el infinito. No sólo el aspecto del húsar, mostacho, coleta y trenzas salpicadas de canas, una cicatriz perpendicular en la mejilla, paralela al barboquejo, delataba al veterano. Los arneses de su caballo eran viejos pero estaban cuidadosamente engrasados, la piel de carnero que cubría la silla de montar se veía pelada por el uso bajo los muslos del jinete. El húsar tenía una mano bajo el mentón, con el índice pasando una y otra vez, distraídamente, por las guías del frondoso mostacho. La otra mano se apoyaba en la culata de la carabina que asomaba de la funda sujeta a la silla; y al costado izquierdo, sobre el portapliegos y las ceñidas perneras de los pantalones húngaros que le cubrían las botas hasta el tobillo, pendía un viejo sable curvo de caballería, el ya casi desaparecido modelo de 1786. La visera del chacó rojo —el colbac de piel negra era privilegio exclusivo de los oficiales— descendía sobre una nariz aguileña y fuerte, como la de un halcón. Tenía la piel del rostro tostada y unos ojos tranquilos en torno a los que se agolpaban innumerables arrugas. En cada oreja llevaba un aro de oro.

Frederic se preguntó sobre la edad del veterano: cuarenta y cinco, cincuenta años. Resultaba evidente que no era ésta su primera batalla. Había en él esa inmovilidad serena, esa economía de movimientos superfluos, ese abstraído aislamiento del hombre que sabía con lo que iba a enfrentarse. No parecía un húsar que esperase, impaciente, conquistar otra parcela de gloria; más bien daba la impresión de ser un profesional que se concentraba antes de pasar un mal rato, con la calma del que había salido de muchos trances similares con la piel indemne y sólo esperaba, revestido con el resignado fatalismo de quien conocía lo inevitable, que el trabajo por el cual le pagaban pudiera hacerse en poco tiempo, con rapidez y la mayor limpieza posible, encontrándose al terminar éste sobre la misma silla de montar, en un estado de salud similar al que gozaba en aquel momento.

Frederic comparó la silenciosa e inmóvil figura con los gestos meridionales y el aire fanfarrón de Filippo, incluso con la juvenil confianza de Michel de Bourmont, que de pronto comenzaba a antojársele injustificada. Y sintió la incómoda sospecha de que, entre todos ellos, posiblemente el viejo húsar fuese el único que tenía razón (Pérez-Reverte, 1986: 140, 141, 142).

En toda la descripción realizada, y especialmente en la cicatriz en la cara y la nariz aguileña, se podría leer una prefiguración de Alatríste, ese samurái a la española, por así decirlo; al igual que el guerrero oriental, este tipo de combatientes veteranos, tan del gusto de Pérez-Reverte, han forjado su propio sistema de valores (creándolos o adoptándolos como propios) y una imagen de sí mismos a la que permanecer fiel incluso durante la batalla. En este tipo de personaje (que como hemos visto, abarca desde el húsar al reportero de guerra), por su experiencia, todo discurso previo al contacto con el referente suena hueco, y su memoria se hace presente físicamente en su actitud, una memoria que no pasa por el discurso sino por la corporalidad; se trata del correspondiente reverso del exceso referencial que supone lo bélico a la vez que cumple aquello que leíamos en *El pintor de batallas* y vimos en *Territorio comanche* de que todo cazador queda marcado por lo que caza. La actitud del veterano húsar, como veremos, tiene mucho que ver con la de otro veterano, el protagonista de *Sidi* (2019). De hecho, Frederic, además de la contemplación del veterano y otras reflexiones, seguirá sumando grietas al imaginario previo al ser decepcionadas sus expectativas sobre momentos que esperaba estuviesen llenos de la apropiada solemnidad como cuando el comandante Berret, reunidos los oficiales bajo su mando, proporciona, de manera expeditiva y sin más, las últimas instrucciones antes de entrar en batalla:

Frederic parpadeó, desconcertado. ¿Eso era todo? Ninguna frase escogida, ningún gesto de aliento que infundiese entusiasmo entre los hombres que iban a pelear por Francia. No es

que el joven esperase un discurso patriótico, pero siempre había pensado que, antes del combate, un jefe debía arengar a sus tropas con la elocuencia apropiada para insuflar en los espíritus débiles el sagrado fuego del deber. Se sentía decepcionado. Berret dejaba pasar de largo la ocasión de pronunciar, quizá, la hermosa frase que merecería después figurar en los libros de Historia, y en cambio se había limitado a mencionar, como puro trámite, adónde iban y para qué. Seguro que el coronel Letac, a quien por cierto no habían visto en toda la jornada, habría sabido escoger las palabras apropiadas antes de enviar a los hombres bajo su mando a un lugar del que algunos no regresarían (Pérez-Reverte, 1986: 143, 144).

En la comparación con Letac podemos leer la peregrina resistencia de la presa que aún pugna por no ceder pese a verse desbordada puntualmente. Ese momento de clímax llegará algo más tarde, pero el siguiente mazazo contra dicha presa llega casi de inmediato cuando contempla la panorámica del campo de batalla.

La guerra.

Había un olivar del que pendían dos españoles, colgados de las ramas más altas. Había granjas que humeaban a lo lejos, caballos muertos, uniformes verdes, pardos y azules de cadáveres diseminados por todas partes. Había un cañón volcado, la boca hundida en el barro, con un clavo en el orificio de fuego, inutilizado sin duda por el enemigo antes de abandonarlo. Había un soldado francés tendido boca arriba a un lado del camino, con los ojos muy abiertos, el cabello húmedo y las manos engarfiadas, cuyas entrañas se le desparramaban sobre sus muslos inertes. Había un herido sentado en una piedra, con el capote sobre los hombros y la mirada ausente, que negaba con la cabeza a un compañero que, de pie a su lado, parecía querer convencerlo para que prosiguiera camino hacia el hospital. Había un caballo ensillado y sin jinete que mordisqueaba la hierba entre sus patas delanteras, y que cuando algún soldado se acercaba intentando cogerlo por la brida, levantaba la cabeza y se alejaba con un trote corto y despectivo, como si deseara que lo mantuviesen al margen de esa historia.

El universo aparecía a ojos de Frederic más sombrío que nunca en aquella jornada, bajo el cielo encapotado que seguía destilando humedad, en aquel valle de donde el bramido del cañón había alejado las aves, dejando sólo a los hombres que se mataban con saña. Por un momento quiso imaginar que todo habría sido diferente si, en lugar de aquella gris bóveda, de la lluvia y el barro que comenzaba a formarse bajo las patas de *Noirot*, la tierra hubiera estado seca, el cielo azul, y el sol luciese en lo alto. Pero tal idea sólo pudo sostenerse un instante en su cabeza; ni siquiera un luminoso día de la más radiante primavera podría suavizar el horror de las imágenes que iban jalonando el camino de Frederic hacia la gloria

(Pérez-Reverte, 1986: 149, 150).

Como se puede apreciar en el pasaje, la impresión es tal que a su menguado imaginario previo no le quedan fuerzas para oponer resistencia frente a la desoladora estampa. De aquí en adelante, en progresivo aumento, es cuando el narrador irá haciendo acopio de más detalles sintomáticos del horror con el fin de concienciar al lector, es decir, que ha de servirse de la acumulación de figuras enumerativas y metonímicas, esto es retórica, en sentido particular, o literatura, en sentido general, para ese intentar dar cuenta del total del campo de batalla y la lucha; la misma técnica de la que, años después, se servirá para contarnos parecidas impresiones en su obra de carácter biográfico, *Territorio comanche*, por lo que se difumina la barrera entre lo real o verdad con lo ficticio sin que suponga perjuicio para lo primero. No olvidemos que, en esta novela, nos encontramos ocho años antes de que el autor formulase esa reflexión a la que tanto hemos aludido sobre que “el horror puede vivirse o ser mostrado, pero no puede comunicarse jamás” (Pérez-Reverte, 1994: 114); la abundante descripción de detalles sintomáticos en *El húsar cae*, seguramente, más del lado de ese intentar mostrar, y digo *intentar* ya que su realización máxima es imposible, como el propio autor nos apercibe, puesto que eso sería, prácticamente, *comunicar*. Por fin, la batalla:

El estrépito de los cascos batiendo la tierra, la furiosa galopada de *Noirot*, el poderoso resuello del animal, los pulmones de Frederic ardiendo por el acre olor de la pólvora, el sudor que empezaba a cubrir el cuello de la montura, las mandíbulas del jinete apretadas, la llovizna que continuaba cayendo, el agua que chorreaba del colbac hacia la nuca... Ya no había punto de retorno.

(...) Sin saber si estaba herido o no, saltó arrastrado por su caballo entre el bosque de bayonetas. Descargó sablazos sobre cuanto tenía a su alcance, golpeó, tajó con desesperada ferocidad, gritando como un poseso, sordo y ciego, empujado por un odio inaudito, con el ansia de exterminar a la Humanidad entera. Una cabeza hendida hasta los dientes, una masa de hombres revolcándose en el barro bajo las patas de los caballos, un rostro moreno y aterrado, la sangre chorreando por hoja y empuñadura, el chasquido del acero sobre la carne, un muñón sanguinolento donde antes había una mano que empuñaba una bayoneta, *Noirot* encabritado, un húsar que descargaba sablazos a ciegas con la cara cubierta de sangre, más caballos sin jinete que relinchaban despavoridos, gritos, batir de aceros, disparos, fogonazos, humo, alaridos, caballos que se pisaban las tripas, hombres cuyas entrañas eran pisoteadas por caballos, acuchillar, degollar, morder, aullar (Pérez-Reverte, 1986: 161, 162, 163).

Los pasajes citados son claro ejemplo de lo que veníamos diciendo, especialmente en esa última

línea. Las imágenes descritas, como vemos, suponen variaciones siniestras de diferentes pares conceptuales cuyos componentes no deberían tocarse, dado el contexto, por lo que se produce ese extrañamiento del que hemos hablado en páginas anteriores; así por ejemplo el par unidad/división en esa “cabeza hendida hasta los dientes”; presencia/ausencia (o amputación) en ese “muñón sanguinolento donde antes había una mano”; cultura/instinto en el rostro del húsar oculto bajo una máscara de sangre que simboliza la encarnación de la pulsión de destrucción; o el adentro/fuera y el humano/animal en esos “caballos que se pisaban las tripas, hombres cuyas entrañas eran pisoteadas por caballos.” Después de testimoniar todo eso; la ruptura final de la presa que comentábamos es inevitable, la renuncia definitiva al imaginario y al discurso preconcebidos, desde lejos, tal como le pasaba a Laura Riera en la versión filmica de *Territorio comanche*:

La guerra. ¡Qué lejos estaba de las enseñanzas de la escuela militar, de los manuales de maniobra, de los desfiles ante una multitud encandilada por el brillo de los uniformes! (...) Y la gloria. Mierda de gloria, mierda para todos ellos, mierda para el escuadrón. Mierda para el estandarte por el que había sucumbido Michel de Bourmont, que en aquel momento estaría siendo paseado como trofeo por uno de esos lanceros españoles. Que se quedaran todos ellos con su maldita gloria, con sus banderas, con sus vivas al Emperador. Era él, Frederic Glüntz, de Estrasburgo, el que había cabalgado contra el enemigo, el que había matado por la gloria y por Francia, y que ahora estaba tirado en el barro, en un bosque sombrío y hostil, aterido de frío, con hambre y sed, la piel ardiéndole de fiebre, solo y perdido. No era Bonaparte quien estaba allí, por el diablo que no. Era él. Era él.

(...) Al diablo. Al diablo todos ellos con su romántica y estúpida idea de la guerra. Al diablo los héroes y la caballería ligera del Emperador. Nada de eso se sostenía a la luz de aquella terrible oscuridad, entre los matorrales, junto al resplandor del incendio cercano.

Lo acometió un violento cólico. Desabotonó el pantalón y se quedó allí en cuclillas, sintiendo la inmundicia deslizarse entre sus botas, angustiado ante la idea de que los españoles lo sorprendieran así. Barro, sangre y mierda. Eso era la guerra, eso era todo, Santo Dios. Eso era todo (Pérez-Reverte, 1986: 182, 183).

Al final, como no podía ser de otra forma, aparece la renuncia al discurso oficial (esos manuales de maniobra) y al matar desde lejos (“No era Bonaparte quien estaba allí, por el diablo que no”). El joven húsar, tras sobrevivir a la batalla, culminará su proceso de aprendizaje sobre la guerra llegando a entender el estado de aceptación de la fatalidad, que contemplaba en los veteranos, poco antes de que se vea acorralado por españoles. Frente a ese discurso oficial se plantea, como se ha dicho, ese discurso personal sostenido por tres palabras: barro, sangre y mierda; metonimias

personales del todo bélico: la destrucción de todo lo material, la violencia asesina y la destrucción de todo valor. Es más, en esa última palabra, mierda, podemos leer lo abyecto tal como lo define Kristeva en su obra *Poderes de la perversión* (1980): “Estos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos deshechos caen para que yo viva” (Kristeva, 1980: 10); de manera que, tal como la propia autora explica, lo abyecto deviene un grado superior o más intenso que lo siniestro ya que efectivamente conecta dos esferas opuestas que no deberían tocarse, pero a diferencia de lo siniestro, no hay una familiaridad previa con dicho objeto, no es conocido previamente. Las dos esferas que se ponen en juego pertenecen a la identidad del ser en la oposición yo/no-yo:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. (...) Lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. (...) Lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo. Sin avisar(le), solicita una descarga, una convulsión, un grito. (...) Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. (...) No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. (Kristeva, 1980: 7, 8, 9, 11).

Lo que aplicado a la escena, en su acto de convulso defecar, podría permitirnos interpretarla como una suerte de muerte y grotesco parto simultáneos (puesto que la hez señala un límite del yo y un desprendimiento -dentro/fuera-, un no-yo, para que aquél pueda seguir siendo, tal como veíamos con Kristeva) donde una identidad deja paso a otra: el Frederic que encarnaba el discurso previo deja su lugar a un nuevo Frederic que ha asimilado la precariedad de la existencia, el caos y el peligro del mundo. La vieja identidad defecada aún queda ahí, amenazante de la nueva, la ceguera que quiere sobrevenir. Nuestro joven protagonista, siguiendo el revertiano juego de las figuras bélicas, muere como húsar y nace (o renace) como sujeto propio, como un samurái:

Se sentó sobre el tocón de un árbol con una rama seca en las manos, hurgando abstraído la tierra entre sus botas manchadas de lodo. Y cuando vio acercarse por la linde del bosque el grupo de campesinos armados con hoces, palos y navajas, se levantó despacio con la cabeza erguida, miró sus rostros cetrinos y aguardó, inmóvil y sereno. Pensaba en el abuelo Glüntz, en el húsar herido bajo la gran encina. Y no sentía más que una cansada indiferencia (Pérez-Reverte, 1986: 196).

7. 2. *La sombra del águila* (1993).

La siguiente obra también fue escrita en vísperas de ir a cubrir otro conflicto, el de Bosnia; concebida como un relato ligero que se publicase por entregas, fue recopilada y publicada como obra completa enmarcada en la producción de la narrativa breve del autor. La obra nos proporciona lo que podríamos considerar una perspectiva complementaria a la de *El húsar*, nos sitúa, una vez más, en el bando de Napoleón durante su campaña en Rusia, invierno de 1812. En plena batalla de las tropas francesas contra las rusas, una compañía de soldados españoles que militan a la fuerza en las tropas napoleónicas pretende aprovechar la contienda para desertar y pasarse al bando ruso en mitad de la batalla haciendo creer a los mandos imperiales que cargan contra el enemigo. El plan no sale como esperaban: Napoleón interpreta el gesto como un acto de heroicidad y decide enviar apoyo a los soldados españoles, de manera que, finalmente, muy a su pesar, son pieza clave en la victoria francesa, por lo que serán condecorados y proseguirán la penetración en Rusia hasta la llegada del invierno a partir del cual se inicia una lenta y penosa retirada, hasta que, al final, sólo once hombres, en condiciones deplorables, consiguen regresar a España.

En esta obra cobra más sentido aquel símil de Frederic sobre los comandantes, Napoleón en este caso, enviando a sus hombres a la batalla, cual si fuesen soldaditos de plomo al fuego, todo por apenas justificables motivos. Las perspectivas *de lejos* y *de cerca* chocan especialmente en este relato pues por un lado tenemos al propio personaje de Napoleón, acompañado de su alto mando, y por otro tenemos al grupo de soldados rasos, expresidiarios obligados a combatir, de los españoles. De hecho, en nuestro comentario de *El francotirador paciente* llegamos a hacer referencia a este Napoleón poniéndolo en relación con Sniper en cuanto que a ambos no les importa arrastrar a la muerte a sus subordinados y/o a sus ciegos seguidores, como los del grafitero (también el primer Frederic -en la anterior obra- estaba cegado de devoción), traicionando así los ideales que enarbolan al caer en el desprecio a la vida.

En coherencia con lo señalado, ya de entrada nos encontramos con las dos perspectivas establecidas y con un narrador que cae del lado de la *de cerca* al integrarse en el bando de los españoles usando la primera persona plural:

Estaba allí, de pie sobre la colina, y al fondo ardía Sbodonovo. Estaba allí, pequeño y gris con su capote de cazadores de la Guardia, rodeado de plumas y entorchados, gerifaltes y edecanes, maldiciendo entre dientes con el catalejo incrustado bajo una ceja, porque el humo no le dejaba ver lo que ocurría en el flanco derecho. Estaba allí igual que en las estampas iluminadas, tranquilo y frío como la madre que lo parió, dando órdenes sin volverse, en voz

baja, con el sombrero calado, mientras los mariscales, secretarios, ordenanzas y correveidiles se inclinaban respetuosamente a su alrededor. Sí, Sire. En efecto, Sire. Faltaba más, Sire. Y anotaban apresuradamente despachos en hojas de papel, y batidores a caballo con uniforme de húsar apretaban los dientes bajo el barbuquejo del colbac y se persignaban mentalmente antes de picar espuelas y salir disparados ladera abajo entre el humo y los cañonazos, llevando las órdenes, quienes llegaban vivos, a los regimientos de primera línea. La mitad de las veces los despachos estaban garabateados con tanta prisa que nadie entendía una palabra, y las órdenes se cumplían al revés, y así nos lucía el pelo aquella mañana. Pero él no se inmutaba: seguía plantado en la cima de su colina como quien está en la cima del mundo. Él arriba y nosotros abajo viéndolas venir de todos los colores y tamaños. *Le Petit Caporal*, el Pequeño Cabo, lo llamaban los veteranos de su Vieja Guardia. Nosotros lo llamábamos de otra manera. El Maldito Enano, por ejemplo. O *Le Petit Cabrón* (Pérez-Reverte, 1993: 101, 102).

Lo primero que salta a la vista, es que volvemos, con el uso de la primera persona, a la estrategia discursiva de la memoria, del testimonio, del “yo estuve allí”; sin embargo, en esta caso, quizá de ahí la nota disculpativa previa a la narración, esa voz narrativa, focalizada en uno de los soldados españoles de la compañía (del cual no se nos proporciona el nombre; el anonimato facilita la identificación: cualquier soldado, cualquier español), cae sin ambages en diversas paralepsis (Genette, 1972) al proporcionar información que excede la focalización, por ejemplo, al contarnos en estilo directo los diálogos mantenidos entre Napoleón y el resto de sus oficiales próximos mientras el narrador y sus compañeros, como él mismo afirma, están en el frente por lo que difícilmente tendría noticia de dichas conversaciones, tal como podemos apreciar en el siguiente ejemplo:

-¿Alguien puede decirme —se había vuelto hacia sus edecanes, pálido y rechoncho, y los fulminaba con aquellos ojos suyos que parecían carbones ardiendo cuando se le atravesaba algo en el gaznate— qué diablos está pasando en el flanco derecho?

Los mariscales se hacían de nuevas o aparentaban estar muy ocupados mirando los mapas. Otros, los más avisados, se llevaban la mano a la oreja como si el cañoneo no les hubiera dejado oír la pregunta. Por fin se adelantó un coronel de cazadores a caballo, joven y patilludo, que había estado abajo: ida y vuelta y los ojos como platos, sin chacó y con el uniforme verde hecho una lástima, pero en razonable estado de salud. De vez en cuando se daba golpecitos en la cara tiznada de humo porque aún no se lo creía, lo de seguir vivo.

-La progresión se ve entorpecida, Sire.

Aquello era un descarado eufemismo. (Era igual que, supongamos, decir: «Luis XVI se

cortó al afeitarse, Sire». O: «El príncipe Fernando de España es un hombre de honestidad discutible, Sire»). La progresión, como sabía todo el mundo a aquellas alturas, se veía entorpecida porque la artillería rusa había machacado concienzudamente a dos regimientos de infantería de línea a primera hora de la mañana, sólo un rato antes de que la caballería cosaca hiciera filetes, literalmente, a un escuadrón del Tercero de Húsares y a otro de lanceros polacos (Pérez-Reverte, 1993: 103).

Flanco derecho en el que precisamente se encontraban los españoles, que, pese a todo, siguiendo su plan preconcebido, tal como se ha explicado, deciden avanzar en solitario hacia las tropas rusas, hecho que capta la atención de Napoleón: “Durante unos interminables segundos mantuvo la vista fija en aquel batallón. Sus rasgos pálidos se habían endurecido, marcándole los músculos en las mandíbulas, y los ojos de águila se entornaron mientras una profunda arruga vertical le surcaba el entrecejo, bajo el sombrero, como un hachazo” (Pérez-Reverte, 1993: 106). Con lo visto hasta aquí, el gesto revertiano de introducir la ficción en la historia (repetido y representado cuando de la misma manera Faulques introduce la pintura en la fotografía al integrar la instantánea del rostro de Markovic en su mural) queda configurado claramente en esta obra al tratar la figura histórica de Napoleón frente a ese intrahistórico y anónimo “nosotros” del narrador; y lo vuelve a realizar, a escala reducida, cuando, en esas últimas líneas citadas, aplica la metáfora, esos “ojos de águila”, al elemento histórico para mejor dar cuenta de éste, de manera que bien puede estar condensando en ella el carácter depredador del personaje histórico, bien su personal megalomanía al identificarlo con su propio símbolo militar, o, lo más seguro, ambas a la vez; de hecho es desde ahí que debe entenderse el título de la obra, la sombra del águila es también el oscuro reverso de ésta, es decir, del mismo Napoleón.

A partir de ese momento, el narrador, cual si de un movimiento cinematográfico se tratase, salta al batallón de españoles, el 326 de Infantería de Línea, para describirnos desde dentro sus acciones posicionándonos en mitad de la contienda. La estrategia discursiva para describir los hechos es otra muy diferente de la novela anterior: el humor, ese humor negro, al que aludía nuestro autor en *Territorio comanche*, como mecanismo de defensa; así por ejemplo, de entrada, el narrador se fija más en el ruido de la metralla (véanse las diferentes onomatopeyas) que en la consideración de los efectos de ésta: “Hasta ese momento habíamos tenido suerte: las granadas rusas pasaban altas, roncando sobre nuestros chacós, con una especie de *raaas-Zàca* parecido al rasgarse de una tela, antes de reventar con un ruido sordo, primero, y algo parecido a una pila de objetos de hojalata cayéndose después. *Cling clang*. Hacían como *cling clang* y eso era lo malo, porque en realidad el ruido lo levantaba la metralla saltando de acá para allá: algo muy desagradable” (Pérez-Reverte,

1993: 111); también esa opción refleja las pocas opciones de éxito que tiene el plan de los españoles por no calificarlo de absurdo: “Raaas-zaca-bum. Tanto va el cántaro a la fuente. Cling-clang. La primera granada que nos acertó de lleno hizo un agujero en el ala izquierda de la formación y convirtió en casquería surtida al sargento Peláez y a dos fulanos de su pelotón. (...) Raas-zaca-bum-cling-clang. Allí seguían los cañones rusos dale que te pego, y nosotros cada vez más cerca. El pobre Peláez se iba quedando atrás, charcutería fresca entre los maizales quemados, y había llovido mucho desde el follón de Dinamarca” (Pérez-Reverte, 1993: 112, 113, 114). Con este salto, la novela asienta aquel contrapunteo entre Napoleón (historia; visión de lejos) / nosotros (intrahistoria; visión de cerca) como mecanismo de progresión: mientras el alto mando discute las decisiones a tomar, los soldados rasos arriesgan sus propias vidas poniendo más en juego que los propios interesados enzarzados, muchas veces, en discusiones banales.

Además de la ruptura de la focalización con las mencionadas paralepsis, se produce otro tipo de ruptura, la diacrónica, cuando el narrador, además del uso de nombres propios humorísticos, algunos de ellos con referencias actuales (Labraguette, Smirnoff...) -tal como señala Andrés Amorós en la edición empleada-, utiliza términos contemporáneos para describir lo que ve, como por ejemplo “domingueros” (Pérez-Reverte, 1993: 126); con todo ello nos hace presente aquella reflexión de Anne Walsh sobre que el autor pone en evidencia el cómo se construye la Historia, su artificiosidad discursiva (dicho sin ningún sentido peyorativo), y, de igual modo, la memoria, es decir, que el relato nos invita a una reflexión metanarrativa y por ende metaficcional. En ese sentido, desenmascara la historia mediante la propia práctica discursiva situando lo verídico y lo ficticio en un terreno común no para desmerecer lo uno frente a lo otro sino, como ya se ha dicho, para sumar capacidad de captación sobre lo acaecido; en este caso, la contraposición de perspectivas y discursos no se usa para desmentir sino para completar:

Eso de vengar a los generales tenía lo suyo: cuando palmaba uno con gorro de plumas todo era hay que vengarlo y demás, que si el honor de la *Grande Armée* y todo eso. Pero a los cientos de desgraciados de a pie que cascábamos a diario en la tropa podían perfectamente darnos *boudin*, que es como en el ejército franchute llaman a la morcilla. Total. Que tú andabas por allí, tomando, es un suponer, el reducto de Borodino a puro huevo, y habías dejado en el camino y en el asalto a trescientos compañeros y no pasaba nada. Pero si los Iván le habían dado candela a uno de nuestros generales, siempre había un gilipollas que gritaba lo de *pas de quartier* cuando algún oficial estaba cerca de ti para comprobar cómo ejecutabas la orden, y bueno, pues suspirabas hondo y le metías al *niet tovarich* que se rendía la bayoneta por las tripas, y santas pascuas (Pérez-Reverte, 1993: 136).

De esta manera y con dicho objetivo, el narrador realiza el mismo gesto que el que realizará el de *Territorio comanche* y el de *El pintor de batallas* al dejar en suspenso la acción principal para bucear por la memoria particular del protagonista sólo que en este caso el recuerdo entronca con la acción principal (analepsis interna -Genette, 1972-; caso de no ser así se trataría de una analepsis externa, es decir, que el pasaje referido no tiene conexión directa con la acción principal):

Total que, entre Vilna y Vitebsk, ciento y pico españoles, no del 326 sino de otro regimiento, el José Napoleón, intentaron abrirse por las bravas. Salió mal la cosa y terminaron por meter la pata del todo al disparar sobre los franceses encargados de cortarles el paso. Así que, tras rendirse, los hicieron formar y fusilaron a uno de cada dos, por sorteo. Tú sí, tú no. Tú sí, tú no. Carguen, apunten, bang. Después nos hicieron desfilar junto a los fiambres para que el paisaje sirviera de escarmiento. Aquella noche, en el vivac, ni siquiera Pedro el cordobés tuvo ganas de tocar la guitarra, y el comandante Gerard se pasó todo el rato callado, por una vez, sin darnos la paliza con la historia de su gitana de ojos verdes.

Así nos fuimos acercando a Moscú, cada vez más convencidos de pasarnos a los rusos a la primera ocasión. Después de la carnicería de Borodino estuvo más claro que nunca: treinta mil bajas nosotros entre muertos y heridos y sesenta mil los rusos. Aquello fue excesivo, y algunos mariscales empezaron a murmurar que el Ilustre estaba perdiendo los papeles. Y si los de los galones y entorchados se mosqueaban, pues figúrense nosotros, que nos habíamos comido el baile de cabo a rabo. Así que los españoles del 326 fuimos corriendo la voz, hay que quitarse de en medio a la primera ocasión, pero con más tacto. El aniquilamiento de nuestro primer batallón en Sbdonovo puso las cosas más fáciles, de modo que convencimos al capitán García, le arreglamos el cuerpo al coronel Oudin y al pobre comandante Gerard, y nos fuimos hacia los Iván aprovechando la coyuntura. El problema residía en escoger el momento adecuado para dar el cante. Demasiado pronto, nos cascaban los franceses. Demasiado tarde, los rusos. Lo difícil era encontrar el término medio. Lo malo de estas cosas es que, hasta que el rabo pasa, todo es toro.

Y en esas estábamos en el flanco derecho, con el Petit Cabrón mirándonos por el catalejo desde su colina, cuando de pronto, en la retaguardia, los húsares del Cuarto y los coraceros de Baisepeau, que llevan toda la batalla contemplando el paisaje, ven que aparece Murat muy airoso a caballo y se dicen unos a otros la jodimos, Labruyere, vienen a invitarnos al baile. Estar aquí pintándola era demasiado bonito para que durase. Y el Rizos que llega con el sable desenvainado y los arenga:

-¡Hijos de Francia! ¡El Emperador os está mirando! (Pérez-Reverte, 1993: 137, 138).

Llama la atención esa expresión final, “el Emperador os está mirando” puesto que, bastantes

novelas después, la encontraremos, dicha en primera persona, en boca del protagonista de *Sidi*: “os estaré mirando.” A partir de ahí, podemos notar otra diferencia respecto de la obra anterior y que se convertirá, como se ha visto, en una suerte de constante, que es la progresiva generalidad con la que el narrador afronta los pasajes más sanguinolentos y de mayor vorágine combativa y destructiva. Como se ha venido señalando, la reflexión sobre la incomunicabilidad del horror tantas veces comentada a propósito de *Territorio comanche*, que será publicada al año siguiente de la presente novela, parece haberse asentado ya en el narrador de ésta de manera que apunta a esa idea, presente aunque no declarada, del exceso referencial del horror; sirva el siguiente pasaje de ejemplo:

La granja del Vorosik se había convertido en una de esas carnicerías memorables, sablazo va y sablazo viene, bayonetas por todas partes, fulanos gritando de furia o de pavor y sangre chorreando a espuertas, como si entre los muros calcinados de aquel recinto de locura hubiesen degollado a una piara de cerdos. Y en esto que los rusos empiezan a chaquetear, *tovarich, tovarich*, y a largarse hacia el río, y Ney les dice a los suyos apretad que es pan comido, muchachos, dadles lo suyo y que no vuelvan a por más, y los granaderos de la Guardia con los bigotazos y los aros de oro en la oreja y los gorros de pelo de oso y las bayonetas de cuatro palmos que avanzan como segando hierba, zas, zas, no deis cuartel, grita Ney cabreado porque lleva toda la mañana atascado en la puñetera granja, y a los ruskis les meten el *niet niet* en el cuerpo a bayonetazos, salvo a los jefes y oficiales que se rinden. A éstos la orden es cogerlos vivos porque los oficiales son unos caballeros, Marcel, que no te enteras, cómo se te ocurre volarle la sesera a ese capitán que se rendía, acabas de cargarte a un caballero, pedazo de imbécil, a ver si crees que todos son como tú, carne de cañón, o sea, chusma (Pérez-Reverte, 1993: 144).

En las líneas anteriores podemos apreciar también la crítica al sistema de valores militares occidental del momento, clasismo, en realidad, que viene a contraponerse indirectamente con esa figura del samurái oriental de la que tanto hemos hablado y a la que suele aproximar nuestro autor muchos de sus personajes protagonistas ya que el sentido del honor, es decir, moral, que les hace sobresalir no se desprende de su cargo sino de sus acciones, incluso en mitad de la batalla. Crítica que le sirve para evidenciar, una vez más, la diferencia entre la perspectiva histórica, los nombres propios que serán recordados en los libros de historia (Ney) y los que no, es decir, la intrahistoria, la cual, en su supervivencia, no se para a mirar rangos. Todo ello además de que el pasaje, una vez más, repite el gesto, a escala, que venimos señalando del recurso a la literatura, el símil, la personificación y la onomatopeya, para mejor narrar la verdad histórica: “*como si* entre los muros calcinados de aquel *recinto de locura* hubiesen degollado a una piara de cerdos (...) las bayonetas

de cuatro palmos que avanzan *como segando hierba, zas, zas*, no deis cuartel.” Ese punto de vista general, sin entrar al detalle, se complementa perfectamente con ese uso del mencionado humor negro que sirve de marco a los momentos más cruentos para hacerlos más llevaderos a ojos del lector:

Ahora íbamos a quedar al descubierto ante todas las bocas de fuego de la madre Rusia, imagínense el diálogo de los artilleros: Popof, mira quiénes asoman por ahí con la que va cayendo, están locos estos franzuskis, acércame el botafuego que voy a arreglarles el cuerpo con la pieza de a doce. Carga metralla, Popof, que a esta distancia es lo que más cunde. Ahí va eso, que aproveche. Ésta por la liberté, ésta por la egalité y ésta por la fraternité.

Raaas-zaca-bum. De pronto no hubo cling-clang porque el sartenazo de los ruskis cayó en medio de la formación, toda la metralla entró en blando, y es imposible saber a cuántos se llevó por delante entre el humo, los gritos y la sordera que viene cuando una granada te revienta a la espalda. A los de las primeras filas nos salpicó sangre encima, pero no era nuestra, y sólo Vicente el valenciano soltó el fusil con una mano pegada todavía a la culata, el fusil girando en el aire con la mano incluida y Vicente mirándose el muñón esperando que alguien le explicara aquello. Quisimos agarrarlo para que se mantuviera en pie, pero el valenciano fue cayéndose al suelo hasta quedar de rodillas, siempre mirándose la mano, y se quedó atrás y ya no volvimos a verlo. Igual tuvo suerte y alguien le hizo un torniquete y se emboscó allí con una Marujka de tetas grandes y se convirtió en campesino (Pérez-Reverte, 1993: 149).

Como se puede apreciar, el humor atenúa pero no elimina ni evita la confrontación con el horror aunque sea en parcialidades. De hecho, el relato de la batalla prosigue hasta alcanzar uno de sus puntos álgidos donde el humor desaparece y la vorágine se hace patente con más intensidad, sin embargo ésta sigue caracterizada por cierto grado de ceguera, de generalidad, o valdría decir, de fragmentación en detalles que impide la visión total ya que ésta es imposible, lo que viene representado en la humareda de la pólvora que todo lo envuelve en el momento en que los españoles prácticamente disparan a bocajarro a los rusos:

El humo de pólvora negra empieza a cubrir la calle y las andanadas parten a ciegas, hacia el lugar de donde vienen los alaridos y los relinchos, fusilando a los cosacos a bocajarro.

(...)

Así cinco minutos. Ahora ya no se ve nada de nada, y todos estamos dentro de una humareda oscura y acre, disparando contra un muro de niebla del que brotan alaridos, lamentos, detonaciones. La pólvora negra quemada se mete por las narices y aturde los

sentidos, y ya no sabes dónde diablos estás, y tu único contacto con la realidad son las voces que te llegan, el capitán García de la derecha, el teniente Arregui de la izquierda, diciéndote que cargues y dispaes, que cargues y dispaes, que cargues y dispaes. Y el otro contacto real es la culata, el gatillo, la baqueta del fusil que te quema las manos al tocar el cañón donde hasta la bayoneta parece al rojo. Y entonces, de pronto, unos jinetes cosacos consiguen llegar hasta nuestra izquierda, hay fognazos y alaridos y *chas-chas* de sablazos que dan en blando, la fila parece estremecerse por ese lado y el teniente Arregui ya no dice nada y no vuelves a oírlo más, el tambor de Luisillo deja de pronto de redoblar, y es García quien te dice ahora que cargues y dispaes, en pie o rodilla en tierra, que cargues y dispaes. Y después oyes su voz, un grito desgarrado y brutal ordenando al ataque a la bayoneta, vamos de una vez a terminar con esos ruskis de mierda. Y a tu lado notas que los compañeros, a los que tampoco ves, se mueven contigo, adelante, y aúllan vamos a por ellos a masticarles los hígados, cagüentodo, rediós y la Virgen santa, y aprietas fuerte el fusil con la bayoneta y corres entre la niebla oscura de la pólvora hasta tropezar con cuerpos de caballos y de hombres, unos inmóviles y otros agitándose cuando trepas por encima de ellos, cuando escalas el montón y distingues brillos de acero entre la humareda espesa, y percibes sombras que también gritan en otra lengua, y tú empiezas a clavar la bayoneta en todo cuanto se pone delante, ¡*Vaspaña!*, ¡*Vaspaña!*, y nuevos fognazos de pólvora te chamuscan la cara mientras sigues adelante entre patas de caballos y cuerpos de hombres que se debaten ante ti, ¡*Vaspaña!*, ¡*Vaspaña!*, y entre golpe y golpe de bayoneta tienes la visión fugaz de la cara de un crío que te espera en alguna parte, de una silueta de mujer que llora mientras te vas del pueblo camino abajo, o el rostro de tu madre junto al fuego, cuando eras zagalico. ¡*Vaspaña!* O a lo mejor esas imágenes no son tuyas, no te pertenecen a ti sino a la memoria de los hombres que tienes enfrente, y tú se las vas arrancando a tajos de bayoneta.

Por fin la niebla empieza a disiparse y sigues corriendo con la garganta en carne viva de gritar, y el cuerpo destrozado de fatiga, hasta llegar a la otra punta del pueblo. Entonces te apoyas en el pretil de un puente hacia el que convergen por ambos lados muchos jinetes con gran estruendo de cascos y trompetas. Y ya te dispones a levantar la bayoneta para acuchillarlos también y llevarte lo que puedas por delante antes de ir a Dios y descansar de una puñetera vez, cuando te das cuenta de que son coraceros y húsares franceses, de tu bando, si es que a estas alturas puedes todavía sentirte en bando alguno, y que te aclaman entusiasmados porque acabas de cruzar Sbodonovo de punta a punta, haciendo huir a cuatro regimientos rusos y aniquilando a dos escuadrones cosacos (Pérez-Reverte, 1993: 170, 171, 172).

Podemos apreciar esa contraposición de la memoria en destellos, en imágenes familiares, frente a las imágenes siniestras de destrucción que deben estar testimoniando los protagonistas pero de las

que se nos habla de manera sintomática: cuerpos de caballos, cuerpos de hombres, brillos de acero, la voz del teniente Arregui que ha dejado de escucharse al igual que el tambor de Luisillo. Y una vez más la sugerencia de que el soldado que muere es el mismo en la misma guerra de siempre sea en el bando que sea, brutalidad y exterminio (independientes de las causas) pues van incluidas, según nuestro novelista, en el proceder humano de cualquier época. Desde aquí, como dijimos, la novela prosigue narrando la incursión en tierras rusas hasta la llegada del cruento invierno que obliga a una penosa retirada llevándonos ya hacia el final del relato. En el transcurso de dichos acontecimientos, bastantes días después y tras la condecoración de los españoles, el capitán García y el propio Napoleón mantendrán una conversación en la que éste le pregunta el motivo de su carga en la batalla de Sbodonovo, a lo que el español, guardándose la verdad, le contesta que no había otro sitio hacia donde ir. Tras mirarlo fijamente, Napoleón sonríe y parece dar por buena la respuesta marchándose al poco. Cuando más tarde el capitán refiere la conversación a sus compañeros comenta lo siguiente: “—Se dio cuenta —nos diría el capitán, más tarde—. Ese tío sabía que en Sbodonovo nos quisimos largar. Se dio cuenta pero le importa un carajo... Su instinto le dice que la *Grande Armée* tiene los días contados, y ni él mismo está seguro de salir bien de ésta” (Pérez-Reverte, 1993: 195). Estas palabras confirma el paralelismo comentado entre el emperador francés y Sniper: dos líderes que, bajo escusa de ideales que en el fondo les son indiferentes, arriesgan vidas de otros, cual los soldaditos de plomo que comentaba Frederic, a fin de enaltecerse personalmente menospreciando a los demás. Pero incluso ese objetivo se concibe de manera absurda, es decir, aceptando la propia falibilidad y fatalidad, lo que evidencia ese nihilismo del que hablábamos.

El relato prosigue y al principio del décimo episodio se nos ofrece una panorámica de la anunciada retirada:

Fue un largo camino y una larga agonía. El 326 se había ido diluyendo a retaguardia en el barro, la nieve y la sangre desde aquella noche del incendio, cuando el capitán García cambió unas palabras con el Enano en las murallas del Kremlin. Incapaz de sostenerse en la ciudad, con el invierno encima, el Ilustre convocó a sus mariscales y generales para tocar retirada, o sea, caballeros, a casita que llueve. Y empezó el viacrucis: trescientos mil hombres iban a quedarse en el camino, jalonando aquella tragedia con nombres de resonancia bárbara: Winkowo, Jaroslawetz, Wiasma, Krasnoe, Beresina... Columnas de rezagados, combates a quemarropa en la nieve, hordas cosacas acuchillando a espectros en retirada demasiado embrutecidos por el frío, el hambre y el sufrimiento para oponer resistencia, así que puede irse usted directamente al carajo, mi coronel, no pienso dar un paso más, etcétera. Batallones exterminados sin piedad, pueblos ardiendo, animales sacrificados

para comer su carne cruda, compañías enteras que se tendían exhaustas en la nieve y ya no despertaban jamás. Y mientras caminábamos sobre los ríos helados, envueltos en harapos, arrancando las ropas a los muertos, pasando junto a hombres sentados inmóviles y rígidos, con los copos de nieve cubriéndolos lentamente como estatuas blancas, el aullido de los lobos nos seguía a retaguardía, cebándose con los cuerpos que dejábamos atrás en la retirada. ¿Se imaginan el panorama...? No, no creo que puedan. Hay que haber estado allí para imaginar eso (Pérez-Reverte, 1993: 197, 198).

Tampoco la literatura es infalible; precisamente lo que el relato acumulativo de detalles logra es que nos lo lleguemos a imaginar pero dicha recreación obviamente nunca supliría del todo la experiencia directa; en lógica con todo lo que venimos diciendo: el discurso, histórico o ficticio, no puede aprehender lo en sí pero puede tentar el acercamiento, y en el caso de lo literario, al verse liberado de los límites del relato histórico, puede aproximarse más aunque igualmente nunca llegará a tocar. La pregunta del narrador cuestiona también el relato mismo, se autodeconstruye poniendo de manifiesto, una vez más, su metanarratividad, lo que en ningún momento implica renuncia.

El título de ese décimo capítulo final, al que le sigue el “Epílogo”, nos da cuenta de la presencia de un elemento ampliamente tratado en la novela que, como se ha señalado, nuestro novelista publicará al año siguiente, *Territorio comanche*: “El puente de Beresina.” Capítulo que se cierra de la siguiente manera:

Llegamos al último puente cuando los zapadores ya prendían fuego a las mechas de los explosivos. Lo hicimos alejando con las bayonetas a los cosacos que pretendían cogernos prisioneros, retrocediendo a tropezones sobre los heridos y los muertos que nos obstruían el paso. Cruzamos el puente pegando tiros casi a ciegas, roncros de desesperación y pavor, con el capitán García que paraba y devolvía sablazos con la espalda apoyada en los maderos del lado izquierdo y azuzaba a los rezagados, vamos, cagüentodo, vamos, cruzad ya hijos de la gran puta, cruzad o no volveréis a casa jamás, cruzad antes de que el diablo nos lleve a todos. Y un pequeño grupo congregado a su alrededor, gritando ¡*Vaspaña!*, ¡*Vaspaña!* para reconocernos unos a otros en mitad de aquella locura, bayonetazo va y bayonetazo viene, y la artillería ruski raaas-zaca-bum, y la metralla zumbando por todas partes, y los cosacos ¡*Hurra, pobieda!*, clavándonos las lanzas y degollando a mansalva, en una orgía de vodka y sangre. Y el fusilero Mínguez disparando pistoletazos mientras le tira a García de la manga, vamos para atrás que están ardiendo las mechas, mi capitán. ¡*Vaspaña!* Eso es, mi capitán, vámonos a España de una puta vez. Y en esto, de pronto, más cosacos que llegan y se amontonan en el lado izquierdo del puente, y el capitán con un sablazo en la cara, la hemorragia chorreándole por las patillas y el mostacho, esto se acaba, hijos míos, corred,

salid de aquí, corred, maldita sea mi sangre. Y los últimos echamos a correr y él nos sigue cojeando, apoyándose en Mínguez que lo sostiene con una mano mientras en la otra lleva una bayoneta. ¡Vaspaña! ¡Vaspaña! Y Mínguez nos grita esperad, hijos de puta, no podéis dejar aquí al capitán, esperad. Y de pronto ya no puede más y deja caer sentado al capitán y se vuelve hacia los cosacos empuñando la bayoneta. Y los últimos del 326, que ya ganamos la otra orilla, nos volvemos a mirar por última vez a Mínguez de pie entre la humareda de pólvora, erguido en mitad del puente, las piernas abiertas con desafío y el capitán García agonizando abrazado a una de ellas. A Mínguez que está vuelto hacia los cosacos a los que corta el paso y grita ¡Vaspaña! mientras le hunde la bayoneta a uno de ellos en la garganta y los demás le caen todos encima, y en esto que el puente salta por los aires bajo sus pies y Mínguez se larga, con su capitán, derecho a ese cielo donde van, con dos cojones, los maricones de San Fernando que también son pobres soldaditos valientes (Pérez-Reverte, 1993: 205, 206).

La destrucción del último puente, grotesco altar, que a su vez es puente entre lo humano y lo divino, como bien da a entender el narrador (“a ese cielo donde van”), en el que se produce el sacrificio del padre (“hijos míos, corred”). La voladura, así, suma, paradójicamente, a todo lo ya comentado sobre su interpretación (también aplicable aquí), la idea de la orfandad trascendental, la soledad y el silencio en el que se desenvuelve la vida humana con sus pulsiones de muerte y destrucción sin que ninguna divinidad interceda. La demolición es doble; no sólo queda destruida la comunicación, humana o divina, sino también, en última instancia (y como igualmente sucederá en *Territorio comanche*), la intención del propio relato por abarcar el horror de la guerra.

7. 3. *El sol de Breda* (1998).

Tal como señala Andrés Amorós en su estudio previo a *La sombra del águila* en la edición empleada (concretamente en la página 58), dentro de la saga Alatríste, “en la tercera entrega, la más novelesca, asistimos al asedio de Breda por los Tercios españoles. Una vez más, presenciamos el terrible espectáculo de la guerra y comprobamos que todo hombre lúcido, en un momento determinado de su vida, debe cruzar esa “línea de sombra” que hizo famosa Conrad.” Estas palabras vienen a condensar varias de las afirmaciones que hemos sostenido durante el presente análisis; confirma que, efectivamente, la guerra es un telón de fondo constante en muchas de las obras revertianas pero no son tantas, comparativamente, en las que ésta se vuelve protagonista, y *El sol de Breda* es una de ellas aunque no lo sea en la línea de la indagación sobre la representación de la guerra como ocurre con las tres obras estudiadas. Siendo así, el calificarla como “la más novelesca” refuerza la coherencia de su selección en el sentido que venimos observando de cómo el autor trabaja a la par, en un único discurso, lo histórico y lo literario de manera que el segundo le permite en muchas ocasiones dar mejor cuenta de aquello que desea resaltar, el horror. Es más, recordemos que es precisamente en esta novela de donde extrajimos la palabras de Íñigo sobre el matar de lejos o de cerca que nos proporcionan buena parte de la clave interpretativa y/o de aproximación a las tres obras estudiadas.

Obvia decir que con Íñigo volvemos, al igual que en la anterior obra y en las tres estudiadas, al buceo por la memoria, ya que, como en el caso de *El francotirador paciente*, el joven mochilero, ya mayor en el momento del acto narrativo, rememora sus aventuras junto a Diego Alatríste, en concreto, tal como señalaba Amorós, la campaña de Flandes, en el año 1625. La novela empieza con el asalto al puerto fortificado de Oudkerk describiendo las acciones aisladas y violentas de la infiltración hasta llegar al punto álgido de la incursión donde Íñigo prefiere “ahorrar detalles”:

Hoy, los libros de Historia hablan del asalto a Oudkerk como de una matanza, mencionan la furia española de Amberes y toda esa parafernalia, y sostienen que aquel amanecer el tercio de Cartagena se comportó con singular crueldad. Y, bueno... A mí no me lo contó nadie, porque estaba allí. Desde luego, ese primer momento fue una carnicería sin cuartel. Pero ya dirán vuestras mercedes de qué otro modo toma uno por asalto, con ciento cincuenta hombres, un pueblo fortificado holandés cuya guarnición es de setecientos. Sólo el horror de un ataque inesperado y sin piedad podía quebrarles en un santiamén el espinazo a los herejes, así que a ello se aplicó nuestra gente con el rigor profesional de los viejos tercios. Las órdenes del maestre de campo don Pedro de la Daga habían sido matar mucho

y bien al principio, para aterrar a los defensores y obligarlos a una pronta rendición, y no ocuparse del saqueo hasta que la conquista estuviese bien asegurada. Así que ahorro detalles; únicamente diré que todo era un va y viene de arcabuzazos, gritos y estocadas, y que ningún varón holandés mayor de quince o dieciséis años, de los que se toparon nuestros hombres en los primeros momentos del asalto, ya pelease, huyese o se rindiera, quedó vivo para contarlo (Pérez-Reverte, 1998: 15, 16).

La cursiva es mía. En primer lugar, ese uso razonado de la violencia según órdenes de don Pedro de la Daga recuerda en mucho a la misma reflexión, como vimos, que hacía un representante alemán en la novela estudiada de Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, sobre que la acción bélica debía ser especialmente cruenta para minar el ánimo enemigo y que así la guerra fuera breve, y como ya dijimos, dicho razonamiento evidenciaría el hecho de que la crueldad, tal como razona nuestro novelista, es producto precisamente de la inteligencia; en las palabras del maestro de campo queda patente la ligazón. En segundo lugar, ese ahorrar detalles en el momento de mayor crueldad proporcionando sólo dos o tres generalidades habla nuevamente de ese exceso referencial que supone el horror y confirma el giro en la manera de aproximarse a éste que hemos visto desde *El húsar* a las demás novelas estudiadas. Y por último, podemos apreciar en las primeras líneas del fragmento citado esa defensa del narrar de cerca, del estar ahí, del relato otro, lo cual repite el mismo gesto de *Territorio comanche* en el deseo de contar lo que habitualmente no se ve en las crónicas oficiales. De hecho, el estar ahí precisamente es lo que le puede permitir abrir el tono disculpatorio (“de qué otro modo...”); como ocurriría con el samurái que fundamenta su moral en su “estar ahí”, en la batalla, en unas circunstancias muy concretas; de ahí que, en esas palabras, Íñigo ya está anticipando lo que dirá páginas más tarde sobre que el que mata de lejos “no sabe lo que pierde”, es decir, el sentido moral que puede llegar a nacer precisamente por el testimonio directo y la conciencia viva de la barbarie.

En el mismo joven Íñigo podemos reconocer también aquel efecto reenergizador que tiene la proximidad del peligro, tal como vimos en Márquez y en la Mary Anne de O'Brien, esa mezcla de lo sublime y lo siniestro: “En cuanto a mí, que a esas alturas de mi aventura flamenca ya había decidido ser soldado cuando cumpliera la edad reglamentaria, todo aquello me sumía en una especie de vértigo, de ebriedad juvenil con sabor a pólvora, gloria, exaltación y aventura” (Pérez-Reverte, 1998: 19). Vértigo es la palabra clave en un sentido próximo a la vorágine de Márquez en la película, a la par que los últimos términos empleados, gloria, exaltación y aventura recuerdan la actitud de Frederic antes de conocer la guerra sin mediación alguna. De hecho, aunque no de manera tan ingenua como el joven húsar, también Íñigo, como veremos, aprenderá en profundidad

sobre esa realidad en la que empieza a adentrarse descubriendo nuevos matices.

Mucho más adelante, una vez se encuentran más o menos asentados, llegan noticias de que Mauricio de Nassau se dirige hacia Oudkerk para liberarla, por lo que se le ordena al tercio de Cartagena, del que forman parte Alatríste e Íñigo, que le salga al encuentro para ganar tiempo y así poder organizar mejor el contraataque:

La compañía del capitán Bragado se puso en marcha de las primeras, dejando a su espalda los fuegos del pueblo fortificado y el campamento, y adentrándose en la oscuridad a lo largo de un dique que bordeaba extensas marismas y turberas. Por la fila de soldados corría la palabra de que íbamos al molino Ruyter, cuyo paraje era paso obligado para el holandés en su camino a Breda, por ser lugar angosto y, a lo que decían, imposible de esguazar por otro sitio (Pérez-Reverte, 1998: 116).

Cuando llegan a dicho molino, sorprendemos una estampa familiar:

Ardía una fogata, y a su resplandor vi al molinero y su familia, mujer y cuatro hijos de poca edad, todos en camisa y espantados, desalojados de su vivienda y mirando impotentes cómo los soldados rompían puertas y ventanas, fortificaban el piso superior y amontonaban los pobres muebles para formar baluarte. Las llamas hacían relucir morriones y coseletes, lloraban los críos de terror ante aquellos hombres rudos vestidos de acero, y se llevaba el molinero las manos a la cabeza, viéndose arruinado y devastada su hacienda sin que nadie se conmoviera por ello; que en la guerra toda tragedia viene a ser rutina, y el corazón del soldado se endurece tanto en la desgracia ajena como en la propia (Pérez-Reverte, 1998: 118, 119).

Dicha estampa resulta muy parecida a la del granjero y su familia en los alrededores de Bijelo Polje, al que le destrozan la casa, en *Territorio comanche* y, como se verá, resulta también muy similar a la de unos granjeros de igual suerte en *Sidi*. Una familia separada del núcleo urbano que trabaja la tierra dignamente para sobrevivir, un microuniverso interrumpido por la guerra, padres de familia humillados viendo que no han podido salvar sus bienes ni proteger a sus familias; este escenario recurrente simboliza al ser humano corriente, sumergido en su apacible monotonía, sorprendido por la barbarie, incapaz de saber cómo reaccionar. El propio Pérez-Reverte comentará en uno de sus artículos, “El gorila y el ratón” (1999), que eso lo ha visto también aquí, en las grandes ciudades, cuando un tipo abronca a otro por un error de tráfico insultándolo delante de su familia sin que el ofendido sepa muy bien qué hacer paralizado de miedo; la misma humillación, la

misma violencia incluso en épocas de paz.

Se libra la batalla. El narrador procede pasando por descripción general a la acción concreta de los protagonistas como si de una sucesión de efectos de ampliación y reducción se tratase; todos ellos descriptivos sobre el quehacer de los demás y del propio mochilero aún sin entrar en combate trabado hasta que éste llega y es justo ahí donde se produce prácticamente el único momento del que se nos proporciona detallada cuenta de las acciones:

Fuíme hacia Alatríste, abriéndome paso a empujones entre los camaradas, y cuando un holandés se le entró por los filos de la espada y vino a dar a sus pies, trabándose los con los brazos en un intento de derribarlo también, grité sin oír mi propia voz, desenvainé la daga y me llegué a él como un rayo, resuelto a defender a mi amo así me hicieran pedazos. Ofuscado por aquella locura caíle encima al hereje con una mano sobre su cara y apretándole la cabeza contra el suelo, mientras Alatríste se desembarazaba de él a patadas y volvía a pasarle el cuerpo con su espada un par de veces, desde arriba. Revolvíase el holandés sin terminar de irse por la posta. Era hombre vigoroso, ya hecho; sangraba como toro de Jarama bien picado, por narices y boca, y recuerdo el tacto pegajoso de su sangre, roja y sucia de pólvora y tierra en la cara blanca y llena de pecas, cubierta de cerdas rubias. Se debatía sin resignarse a morir, el hideputa, y yo me debatía con él. Teniéndolo siempre sujeto con la zurda, afirmé bien la daga de misericordia en la diestra y dile tres lindas puñaladas con mucho brío en las costillas; pero apechugaba tan de cerca que las tres resbalaron sobre el colete de cuero que le protegía el torso. Sintió los golpes, pues vi sus ojos muy abiertos, y soltó al fin las piernas de mi amo para protegerse la cara, cual si temiera fuese a herirlo allí, al tiempo que exhalaba un gemido. Yo estaba ciego al mismo tiempo de pavor y de furia, descompuesto por aquel maldito que tan tozudamente se negaba a ser despachado. Entonces le puse la punta de la daga entre las presillas del colete —«Nee... Sringen... Nee!»—, murmuraba el hereje— y apoyé con todo el peso de mi cuerpo; y en menos de un avemaría tuvo un último vómito de sangre, puso los ojos en blanco y quedóse tan quieto como si no hubiera vivido nunca (Pérez-Reverte, 1998: 131, 132).

Justo a continuación los holandeses deciden retirarse momentáneamente, por lo que esta última y cruenta escena, por su nivel de detalle, sirve de cierre adquiriendo un cariz metonímico de parte por el todo, de manera que sólo con ésta se proporciona buena idea de lo que ha sido la batalla y un paso más, dentro de los primeros, del joven mochilero en la realidad de la guerra. Y en cuanto que metonimia, la totalidad, una vez más, no es dicha sino sustituida por una parte, tan sólo sugerida. Las anteriores reducciones dentro de la batalla son más generales en su descripción o apuntan algún detalle cruento, pero ésta secuencia es la única que describe una acción de batalla con todas sus

consecuencias y en los pormenores descriptivos de las sensaciones directas.

En el segundo asalto de la contienda, Íñigo se queda sin agua para asistir a a sus compañeros por lo que le toca hacer viajes a un canal próximo pasando por la zona de los heridos de su bando que se han retirado de la batalla:

(...) un camino poco grato, pues estaba sembrado de todos nuestros heridos y moribundos que habíanse retirado, y aquello era desfilar por un muy triste escenario, horribles heridas, mutilaciones, muñones sangrantes, lamentos en todas las lenguas de España, estertores de agonía, plegarias, blasfemias, y latines del capellán Salanueva, que iba y venía con la mano cansada de repartir extremaunciones que, agotados los óleos, daba con saliva. Que los menguados que hablan de la gloria de la guerra y las batallas deberían recordar las palabras del marqués de Pescara: «*Que Dios me dé cien años de guerra y no un día de batalla*», o darse paseos como el que yo me di aquella mañana para conocer la verdadera trastienda, la tramoya del espectáculo de las banderas, las trompetas, y los discursos inventados por bellacos y valentones de retaguardia; esos que salen de perfil en las monedas y en las estatuas sin haber oído jamás zumbar una bala, ni visto morir a los camaradas, ni mancharon nunca sus manos con sangre de un enemigo, ni corrieron nunca peligro de que les volaran los aparejos de un escopetazo en las ingles (Pérez-Reverte, 1998: 135).

Una vez más el efecto acumulativo de la enumeración para sugerir la totalidad y el constante planteamiento sobre la distancia; pasaje que recuerda en mucho al ya visto de Blasco Ibáñez en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* sobre los heridos de guerra y con la misma finalidad: concienciar. Se trata de un pasaje que prepara el camino para la reflexión final del joven protagonista de la que extrajimos la clave interpretativa. Al igual que ocurría en *El húsar*, la novela es también, entre otras cosas, un camino de concienciación sobre la guerra y la naturaleza humana en dichas circunstancias; una idea que expresó también nuestro novelista en su mencionada conferencia sobre que un campo de batalla, con la mirada adecuada, también puede ser un lugar de aprendizaje pese a todo.

La batalla seguirá su curso; varias son las páginas dedicadas a describir las acciones de Alatraste y sus compañeros, salpicando el comentario de las mismas y las propias con descripciones de movimientos generales y algunos detalles puntuales. Ello nos lleva a otro pasaje que nos hace presente la continuidad de otra característica de nuestro autor como viene siendo la ostensividad de una suerte de acompañamiento sonoro: además de las onomatopeya habituales, como buena parte de la crítica señala, es una constante la referencia a los aspectos acústicos, el intentar dar cuenta de una especie de banda sonora, por así decirlo, que se adhiere a la acción:

De pronto vime depositado dentro de un pequeño círculo de piernas y botas manchadas de lodo, entre la hierba, oyendo sobre mi cabeza los golpes de las armas, cling, chac, ris—ras, clunc, chas: siniestro concierto de acero, ropa y carne rasgada, huesos que se partían con chasquidos, sonidos guturales de gargantas que exhalaban furia, dolor, miedo y agonía. Y al fondo, tras las filas que aún permanecían firmes en torno a nuestras banderas, el redoble orgulloso, impasible, del tambor que seguía batiendo por la vieja y pobre España (Pérez-Reverte, 1998: 146).

Nos acercamos al momento en que Íñigo, tras la batalla, enuncia las palabras que hemos tomado como clave interpretativa; lo interesante aquí es ver cómo llega a ellas, lo cual tiene que ver con aquello de la guerra, irremediamente dada, como un posible lugar de aprendizaje. Habiendo terminado la refriega con victoria para el bando español, se inicia la persecución de las tropas en retirada hasta que llegan a unas casuchas abandonadas junto al bosque donde finalizan su persecución y se asientan para descansar. Íñigo entra en una de ellas buscando comida y provisiones para pasar la noche:

Nada hallé que mereciese la pena. Me detuve un momento a orinar contra la pared, y disponíame a salir de allí mientras abrochaba el calzón cuando algo me detuvo con sobresalto. Estuve quieto un instante, escuchando, hasta que volví a oírlo de nuevo. Era un gemido bajo y prolongado; un lamento débil que sonaba al fondo de un pasillo estrecho, lleno de escombros. Habríase tomado por el de un animal que sufriera, de no templar a veces entonaciones casi humanas. Así que desenvainé mi daga con tiento —en tales angosturas, el estoque no era manejable— y me acerqué pegado a la pared, muy poco a poco, en averiguación de aquello.

El incendio de afuera iluminaba media habitación, proyectando sombras de contornos rojizos en una pared de la que pendía un tapiz roto a cuchilladas. Bajo el tapiz, en el suelo y con la espalda apoyada en el ángulo que formaban la pared y un armario desvencijado, había un hombre. Las llamas reflejadas en el acero de su peto revelaban la condición de soldado, e iluminaban un pelo rubio y largo, revuelto, sucio de lodo y de sangre, unos ojos muy descoloridos y una terrible quemadura que le tenía todo un lado de la cara en carne viva. Estaba inmóvil, fijos los ojos en la claridad que entraba por la ventana, y salía de sus labios entreabiertos aquel lamento que yo había oído desde el pasillo; un gemido apagado y constante en el que, a veces, intercalaba palabras incomprensibles en lengua extranjera.

Fuime a él despacio, ojo avizor, sin soltar la daga y bien atento a sus manos, por si empuñaba algún arma. Pero aquel desgraciado no estaba en condiciones de empuñar nada.

Parecía un viajero sentado a la orilla del río de los muertos; alguien a quien el barquero Caronte hubiese dejado atrás, olvidado, en un penúltimo viaje. Me estuve un rato en cuclillas junto a él, observándolo con curiosidad, sin que pareciese reparar en mi presencia. Siguió mirando la ventana, inmóvil, con su quejido interminable y sus palabras incompletas y extrañas, incluso cuando le toqué el brazo con la punta de mi daga. Su rostro era una representación espantosa de Jano: un lado razonablemente intacto, y el otro convertido en un amasijo de carne quemada y rota, entre la que brillaban minúsculas gotas de sangre. Sus manos también parecían carbonizadas. Yo había visto varios holandeses muertos en los establos en llamas de la parte de atrás de la casa, e imaginé que ése, herido en la refriega, se había arrastrado entre los tizones encendidos para refugiarse allí.

-*Flamink?* -pregunté.

No respondió sino con su interminable gemido. Al cabo de un rato de observarlo concluí que se trataba de un hombre joven, no mucho mayor que yo. Y por el peto y la ropa, uno de los jinetes de caballos corazas que nos habían estado cargando por la mañana, frente al molino Ruyter. Quizá hasta habíamos peleado cerca uno del otro cuando holandeses e ingleses intentaban romper el cuadro y los españoles reñíamos a la desesperada por nuestras vidas. La guerra, razoné, tenía extrañas idas y venidas, curiosos vaivenes de la fortuna. Sin embargo, apaciguado tras el horror de la jornada y el alcance de los fugitivos, yo no sentía ya hostilidad ni rencor. Muchos españoles había visto morir aquel día, pero aún más enemigos. De momento mi balanza estaba pareja, aquél era un hombre indefenso, y yo iba saciado de sangre. Así que envainé mi daga. Luego salí afuera, con el capitán Alatraste y los otros.

-Hay un hombre dentro -dije-. Un soldado.

El capitán, que no había cambiado de postura desde mi marcha, apenas levantó la mirada.

-¿Español u holandés?

-Holandés, creo. O inglés. Y está malherido.

Alatraste asintió lentamente con la cabeza, cual si a tales alturas de la noche lo extraño hubiera sido toparse con un hereje vivo y con buena salud. Luego encogió los hombros, como preguntándome por qué iba a contarle aquello.

-Pensé -sugerí- que podríamos ayudarlo.

Ahora me miró por fin. Lo hizo muy despacio, y vi girar su rostro en el contraluz del fuego cercano.

-Pensaste -murmuró.

-Sí.

Aún estuvo un rato quieto, mirándome. Luego se volvió a medias hacia Sebastián Copons, que seguía a su lado, la cabeza apoyada en la pared, sin abrir la boca, su ensangrentado cachirulo siempre hacia el cogote. Alatraste cambió con él una ojeada breve y después me observó de nuevo. Oí crepitar las llamas en el largo silencio.

-Pensaste -repitió absorto.

Se puso en pie dolorido, cual si le costara desentumecer los huesos. Parecía de mala gana y muy cansado. Vi que Copons se levantaba tras él.

-¿Dónde está?

-En la casa.

Los guíe por las habitaciones y el pasillo hasta el cuarto de atrás. El hereje seguía inmóvil entre el armario y la pared, gimiendo en voz muy baja. Alatraste se detuvo en el umbral y le echó un vistazo antes de acercarse. Después se inclinó un poco más y lo estuvo observando otro rato.

-Es holandés -concluyó al fin.

-¿Podemos socorrerlo? -pregunté.

La sombra del capitán Alatraste estaba ahora inmóvil en la pared.

-Claro.

Sentí que Sebastián Copons pasaba por mi lado. Sus botas crujieron sobre la loza rota del suelo mientras se acercaba al herido. Entonces Alatraste vino hacia mí, y Copons echó mano a los riñones y sacó la vizcaína.

-Vámonos -me dijo el capitán.

Me resistí a la presión de su mano en mi hombro, estupefacto, viendo cómo Copons apoyaba la daga en el cuello del holandés y lo degollaba de oreja a oreja. Alcé el rostro, estremecido, para encontrar la faz oscura de Alatraste. No veía su mirada, aunque la supe fija en mí.

-Estaba... -empecé a decir, balbuceante.

Callé de pronto, pues las palabras se me antojaron de golpe inútiles. Hice un ademán de rechazo, irreflexivo, para sacudirme del hombro la mano del capitán; pero ésta se mantuvo firme, aferrándomelo. Copons se incorporaba ya con mucha flema, y tras limpiar la hoja de la daga en la ropa del otro, la devolvía a la funda. Luego pasó por nuestro lado y fuese pasillo adelante, sin decir esta boca es mía.

Giré con brusquedad, sintiendo al fin mi hombro libre. Después di dos pasos en dirección al joven que ahora estaba muerto. Nada era distinto en la escena, salvo que su lamento había cesado, y que por la gola de la coraza le descendía un velo oscuro, espeso y reluciente, cuyo rojo se fundía con el resplandor del incendio en la ventana. Parecía aún más solo que antes; una soledad tan estremecedora que produjo en mí una pena intensa, hondísima, como si fuera yo mismo, o tal vez parte de mí, quien estuviera en el suelo, la espalda contra la pared, los ojos quietos y abiertos mirando la noche. Sin duda, pensé, hay alguien en alguna parte que aguarda el regreso de este que ya no irá a sitio alguno. Tal vez haya una madre, una novia, una hermana o un padre que rezan por él, por su salud, por su vida, por su regreso. Tal vez hay una cama en la que durmió de niño y un paisaje que lo vio crecer. Y nadie en ese lugar

sabe todavía que él está muerto.

Ignoro cuánto seguí allí quieto, mirando el cadáver. Pero al cabo escuché pasos, y sin necesidad de volverme supe que el capitán Alatraste había permanecido todo el tiempo a mi lado. Sentí el olor familiar, áspero, a sudor, cuero y metal de sus ropas y avíos militares. Y luego, la voz.

-Un hombre sabe cuándo ha llegado al final... Ése lo sabía.

No respondí. Seguía contemplando el cuerpo degollado. Ahora la sangre formaba una inmensa mancha oscura bajo las piernas extendidas. Es increíble, me dije, la cantidad de sangre que tenemos en el cuerpo: al menos dos o tres azumbres. Y lo fácil que resulta vaciarlos.

-Es cuanto podíamos hacer por él -añadió Alatraste.

Tampoco ahora respondí, y estuvo buen espacio sin decir nada más. Por fin lo oí moverse. Aún siguió un instante cerca de mí, como si dudara entre hablarme otra vez o no; cual si entre los dos quedasen infinidad de palabras no dichas, que si él salía de allí sin pronunciar ya no se dirían nunca. Pero permaneció callado; y al cabo, sus pasos empezaron a alejarse hacia el pasillo.

Fue entonces cuando me revolví. Sentía una cólera sorda y tranquila, que jamás había conocido hasta esa noche. Una cólera desesperada, amarga como los silencios del propio Alatraste.

-¿Quiere decir vuestra merced, capitán, que acabamos de hacer una buena obra?... ¿Un buen servicio?

Nunca antes le había hablado en ese tono. Los pasos se detuvieron y la voz de Alatraste sonó extrañamente opaca. Imaginé sus ojos claros en la penumbra, mirando absortos el vacío.

-Cuando llegue el momento -dijo- ruega a Dios que alguien te lo haga a ti.

Así fue como ocurrió todo, la noche en que Sebastián Copons degolló al holandés herido y yo aparté de mi hombro la mano del capitán Alatraste. Y así fue también como franqueé, sin apenas darme cuenta, esa extraña línea de sombra que todo hombre lúcido termina cruzando tarde o temprano. Allí, solo y de pie ante el cadáver, empecé a mirar el mundo de modo muy diferente. Y vime en posesión de una verdad terrible, que hasta ese instante sólo había sabido intuir en la mirada glauca del capitán Alatraste: quien mata de lejos lo ignora todo sobre el acto de matar. Quien mata de lejos ninguna lección extrae de la vida ni de la muerte: ni arriesga, ni se mancha las manos de sangre, ni escucha la respiración del adversario, ni lee el espanto, el valor o la indiferencia en sus ojos. Quien mata de lejos no prueba su brazo ni su corazón ni su conciencia, ni crea fantasmas que luego acudirán de

noche, puntuales a la cita, durante el resto de su vida. Quien mata de lejos es un bellaco que encomienda a otros la tarea sucia y terrible que le es propia. Quien mata de lejos es peor que los otros hombres, porque ignora la cólera, y el odio, y la venganza, y la pasión terrible de la carne y de la sangre en contacto con el acero; pero también ignora la piedad y el remordimiento. Por eso, quien mata de lejos no sabe lo que pierde (Pérez-Reverte, 1998: 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161).

Toda esta magistral secuencia se articula en varios efectos siniestros que se van sumando, empezando por el propio estado del soldado holandés agonizando entre la vida y la muerte, lo que queda patente en el estado de su rostro, tal como describe Íñigo, deshecho en una mitad. Esa situación propicia en el joven mochilero el reconocimiento de un igual, de un ser humano que había arriesgado igual que él en la batalla sólo que corrido peor suerte. El siguiente momento siniestro para él es darse cuenta que Alatríste y Copons tienen una idea muy diferente de lo que él entendía por “socorrer” en ese momento, lo que deriva en la siguiente ruptura de la barrera que separa los opuestos provocando el enfado de Íñigo, y es que el joven protagonista no concibe el arrebatar un vida a sangre fría, pasado el furor del combate. Alatríste le hace entender que no se trata de eso, reconduce su ofuscación para hacerle entender un nuevo sentido moral. Hay aquí un cierto paralelismo con Frederic en *El húsar*, nos encontramos igualmente ante un momento de muerte y nacimiento de una nueva conciencia en el que Alatríste actúa como matrón; un sentido moral que no se ejercerá ya desde la condescendencia del victorioso sobre el vencido, sino desde la conciencia de la igualdad en la miseria de tener que arriesgar la vida, ponerla en juego aceptando las posibles consecuencias, para sobrevivir mientras otros, los más interesados en la contienda, nada arriesgan; se trata de una solidaridad guerrera en la adversidad. De ahí las palabras finales del mochilero: “empecé a mirar el mundo de modo muy diferente. Y vime en posesión de una verdad terrible.”

Por otra parte la secuencia recuerda, en su estructura, al suceso del asilo de Petrinja en *Territorio comanche*, de manera que ambas guardan una relación de igualdad invertida en el espejo: dice Íñigo que el holandés era más o menos de su edad, es decir joven, mientras que en el otro lado se trata de ancianos; tanto el holandés como éstos comparten la misma suerte de abandono y proximidad de la muerte, y mientras que en un caso la conmiseración se traduce en ahorrar sufrimiento ejerciendo una violencia controlada y fría, producto de una larga experiencia y de una vida curtida en el horror, en el otro se traduce en la grabación del testimonio, que habrá de servir de protesta, por unos reporteros algo menos curtidos, por ser testigos de la barbarie (lo que se manifiesta en el vómito de uno de ellos) y no actores de la misma, y en dejarles una comida que en realidad no va a cambiar o alejar en mucho el destino final que les espera. Ambos momentos lo son de amarga lucidez para sus

protagonistas.

La novela se cierra, mucho tiempo después, con la visita de Íñigo al pintor Diego Velázquez que se encuentra pintando precisamente el cuadro *La rendición de Breda* o *Las lanzas* del que piensa que no llega a reflejar todo lo que en verdad sucedió; Velázquez insta una versión oficial de la historia, que quedará por siempre, a la que se opone complementariamente el relato más honesto de Íñigo aunque tampoco alcance a captar toda la verdad de lo que allí pasó. Y es en ese final que vuelve a surgir, de trasfondo, la perspectiva metanarrativa puesto que la crítica al pintor también nos hace presente, en consecuencia, el propio carácter ficcional de la novela sin temor a mostrar su precariedad en cuanto a la veracidad de lo contenido. Toda representación es ficción, cuánto se ajuste o llegue a captar el referente es ya cuestión de ética además de estética:

A ellos, españoles de lenguas y tierras diferentes entre sí, pero solidarios en la ambición, la soberbia y el sufrimiento, y no a los figurones retratados en primer término del lienzo, era a quien el holandés entregaba su maldita llave. A aquella tropa sin nombre ni rostro, que el pintor dejaba sólo entrever en la falda de una colina que nunca existió; donde a las diez de la mañana del día 5 de junio del año veinticinco del siglo, reinando en España nuestro rey don Felipe Cuarto, yo presencié la rendición de Breda junto al capitán Alatríste, Sebastián Copons, Curro Garrote y los demás supervivientes de su diezmada escuadra. Y nueve años después, en Madrid, de pie ante el cuadro pintado por Diego Velázquez, me parecía de nuevo escuchar el tambor mientras veía moverse despacio, entre los fuertes y trincheras humeantes en la distancia, frente a Breda, los viejos escuadrones impasibles, las picas y las banderas de la que fue última y mejor infantería del mundo: españoles odiados, crueles, arrogantes, sólo disciplinados bajo el fuego, que todo lo sufrían en cualquier asalto, pero no sufrían que les hablaran alto (Pérez-Reverte, 1998: 246).

7. 4. *Sidi* (2019).

También en 2019, antes de la presente novela, nuestro autor publicó *Una historia de España*, una recopilación de sus artículos publicados referidos a ésta desde su personal perspectiva. En concreto, el capítulo once, “Un héroe del siglo XI”, está dedicado a la figura de Rodrigo Díaz de Vivar; en él denuncia la manipulación que ha padecido dicha figura por el franquismo y sectores afines e intenta presentárnoslo más ajustadamente a como fueron históricamente las cosas: manteniéndose fiel al rey Alfonso VI, pese a que le desterró, se dedico a sobrevivir batallando unas veces del lado de reyes cristianos y otras del de reyes moros hasta que Alfonso VI necesitó de su servicio y Díaz de Vivar cumplió conquistando Valencia en donde, alrededor de los cincuenta años, murió de muerte natural tal como apunta nuestro autor. Desde esa perspectiva, más ajustada a lo que fue o pudo ser, tal como ocurría con *El húsar*, *La sombra del águila* o *El sol de Breda*, en *Sidi*, Pérez-Reverte se adentra en las peripecias de un Cid a los poco días de ser desterrado que se mueve por tierras fronterizas vendiendo sus servicios para sobrevivir, de hecho la novela comienza con él llegando a un monasterio por donde ha pasado una partida mora a la que persigue en cumplimiento de un contrato de protección.

Por tratarse de una de sus novelas de más reciente publicación resulta lógico pensar que, en legítima presuposición, podamos encontrar en ella varias de esas recurrencias detectadas que van poblando las páginas de nuestro autor. De hecho, la primera de ellas se podría decir que la encontramos justo al principio, cuando desde lejos divisan el monasterio de San Hernán e inician la maniobra de aproximación, la cual, en sus detalles recuerda la incursión en territorio comanche que describía Barlés, lo que se confirma con una frase que recuerda a aquella del periodista sobre que es ese lugar donde no ves los fusiles pero los fusiles sí te ven a ti: “que no vieras moros no significa que ellos no te vieran a ti” (Pérez-Reverte, 2019: 14). Además de la frase, el primer síntoma de la refriega es el mismo que en otras ocasiones, la columna de humo. Hacia el principio de *Territorio comanche* el narrador afirma que, cuando Barlés se queda mirando en la distancia el pueblo de Bijelo Polje, el paisaje habría sido apacible de no ser por los tejados en llamas y la humareda negra; y la homónima versión filmica, en coherencia con la novela, se inicia también con la aparición primero del humo y después las llamas sobre los tejados del pueblo. Esto revela que hay una mirada instituida sobre la guerra fundamentada en una sintomatología que se confirma mediante detalles o hechos puntuales. Recuperando la terminología de los sistemas complejos, diríamos que se puede apreciar un atractor o patrón que apunta, todo ello dentro de la especulación, a un autor implícito (Booth, 1961) común. Es más, a las pocas páginas encontramos otro síntoma familiar: la granja (o casa aislada de la gran urbe) arrasada...

Era una granja pequeña de muros pardos que, según el fraile de San Hernán, habitaban dos familias venidas de Asturias.

La columna de jinetes se detuvo a la distancia de un tiro de flecha. No salía humo de la chimenea. Todo parecía desierto y no ladraban perros, pese a la cercanía de los caballos.

(...) En el patio había cenizas de una fogata y restos de un buey, cabeza, patas y algunas vísceras, sacrificado allí para asar su carne. Tres o cuatro cuervos que picoteaban los despojos revolotearon cuando Ruy Díaz y el explorador entraron en el patio, para ir a posarse algo más lejos, sobre los dos cuerpos humanos crucificados en la puerta del establo.

(...) Siguió al explorador hasta la casa. El portón estaba roto, y el sol proyectaba desde el exterior un rectángulo luminoso en el suelo. La luz alcanzaba la mitad inferior del cuerpo desnudo de una mujer: las piernas abiertas e inmóviles, muy pálidas, el vello oscuro.

-No hay sangre -dijo Ruy Díaz.

-La estrangularon (Pérez-Reverte, 2019: 25, 26, 27).

Otra resonancia de obras anteriores la encontramos páginas más tarde cuando Ruy Díaz entiende que están próximos a dar con la partida a la que persiguen y departe con su mano derecha, Minaya, los preparativos:

-¿Por qué sonríes, Minaya?

-Por tu cara.

-¿Qué le pasa a mi cara?

-Se te anima, Ruy. Mientras dices todo esto, se anima. Te gustaría encontrar moros en el paso Corvera, ¿verdad?

-Pues claro. Confirmaría que piensan volver al río por la calzada romana.

-No es sólo eso. Te conozco... Te pone de buen año la perspectiva de dar esta noche un lindo Santiago, después de habernos aburrido tantos días paseando.

-Podría ser. Ahora di a la gente que desmonte y lleve a pie los caballos durante cinco credos (Pérez-Reverte, 2019: 45, 46).

En la observación de Minaya sobre la expresión de Ruy podemos leer algo parecido al entusiasmo que le producía a Márquez la guerra. Por otra parte, llevamos suficientes páginas para apreciar que el narrador procura ser descriptivo, exacto y concreto, con lo que marca cierta distancia, tal como ocurría con el narrador de *Territorio comanche* y *El pintor de batallas*. Nos muestra un Ruy Díaz con sus defectos y virtudes, muy humano y acorde a la situación de recién desterrado en la que se encuentra pese a ya gozar de cierta notoriedad; el narrador no tiene reparo en

contrastar ambas vertientes, la humana y la parte de los méritos que sientan las bases de la leyenda a sabiendas de que es la primera de las dos la que se intenta captar:

-Deberías hablarles -insistió Minaya.

Hizo Ruy Díaz un ademán negativo. Tenía la certeza de que, por el momento, el silencio reforzaba su autoridad. Ponía la distancia necesaria entre él y los mesnaderos a los que iba a exigir demasiado en tiempos inmediatos.

-Llevan muchos días mirando tu espalda mientras cabalgas delante, Ruy...

-Así aprenden mucho sobre espaldas, imagino.

-Oh, basta. No seas necio... Eres una leyenda, diablos.

-No me fastidies, Minaya.

-No te fastidio. Por eso están aquí.

-Las leyendas sólo sobreviven vistas de lejos (Pérez-Reverte, 2019: 37, 38).

El diálogo, indirectamente, nos vuelve a señalar el contraste sobre el relato de lejos y de cerca, la verdad oficial y la intrahistórica que pueden ser coincidentes pero también diferir o, como es el caso, tener una base común y, según intereses, ir difiriendo progresivamente. En este caso se podría decir que, teniendo en cuenta todas las constantes que vamos señalando, Pérez-Reverte, como no podía ser de otra manera, dibuja un Ruy Díaz que puede mirarse en el espejo de otros protagonistas revertianos. Un ejemplo más:

No había nada que pudiera hacerse mientras tanto. Así que cerró los ojos y volvió a intentar dormir, sin conseguirlo. Demasiados pensamientos, como antes. Demasiadas imágenes.

También los rostros de los enemigos, sus fantasmas mortales, acudían a la vigilia, como cada noche. Y, pese a sus esfuerzos, se superponían a los de los seres queridos. Uno de aquellos espectros era el del rey Alfonso ante el altar de Santa Gadea, rojo de vergüenza, apretados los dientes de cólera, jurando su inocencia mientras le prometía el infierno con la mirada (Pérez-Reverte, 2019: 54).

Los fantasmas de sus víctimas que acuden puntuales cada noche, como decía Íñigo, como le ocurría a Alatríste; al igual que Faulques o Barlés, se trata de una memoria saturada de imágenes por la que el narrador bucea con asiduidad dejando en suspenso la acción. Es cierto que en el caso de los dos periodistas no se trata de víctimas propias en cuanto que no son combatientes pero han testimoniado muchas ajenas que son vividas como propias, también, por otro motivo que apunta el

propio autor en uno de sus artículos (como se verá en el Anexo A: Grietas), las pueden considerar propias y es por aquellas cuya injusticia y desgracia particular no encontraron eco en sus crónicas ya fueran escritas, narradas o fotográficas. En parte, a eso se está refiriendo también Faulques en la conversación con Markovic sobre la vergüenza del superviviente y de la distancia del observador que puede volver a casa y dar momentáneamente la espalda al horror.

Podemos indicar otro paralelismo con *Territorio comanche* y con *El húsar*:

En su niñez, cuando en Vivar jugaba con espadas de madera soñando con gestas heroicas, cabalgadas gloriosas y batallas contra moros narradas por juglares junto al fuego de invierno, Ruy Díaz creyó siempre que la vida de campaña era un continuo guerrear, una ronquera de apellidar a Santiago, una sucesión de lances sin sosiego. Sin embargo, pronto aprendió que batallar era un mucho más, o un casi todo, de rutina y fatiga, de marchas interminables, de calor, frío, tedio, sed y hambre, y también de apretar los dientes aguardando momentos que no sucedían nunca o que, cuando al fin llegaban, transcurrían fugaces y brutales, sin tiempo para retener detalles, sin otro pensamiento que no fuera golpear, defenderse y recordar la única regla: si luchas bien, vivirás; si no, te matarán (Pérez-Reverte, 2019: 59).

En el contraste de la expectativa infantil con la cruda realidad se puede leer la reminiscencia de la historia de Frederic. Resulta llamativo que resalte la fugacidad del propio combate en sí, casi visto y no visto, frente a la larga espera y el largo recuerdo, lo que nos rememora paralelamente la espera de Barlés y Márquez para grabar el efímero momento de la explosión del puente, lo que a su vez, en cuanto que efímero o fugaz, se corresponde con esa ceguera central reconocible desde sus márgenes: la espera y el recuerdo. Desde esa conciencia individual de su personaje es inevitable llegar a aquella convicción, compartida con otras obras, sobre que la violencia es una constante del ser humano: “Lejanas, frías en lo alto, las estrellas parpadeaban indiferentes. Estaban acostumbradas a que los hombres se mataran entre sí” (Pérez-Reverte, 2019: 62). Todo ello parece condensarse en palabras de Ruy Díaz que bien servirían de lema a buena parte de la producción revertiana: “Memoria. Tiempo, distancia y memoria” (Pérez-Reverte, 2019: 79).

Las urdimbres no son sólo hacia *Territorio comanche*, *El pintor de batallas* o *El húsar*, sino también, por ejemplo, hacia *El francotirador paciente* tal como podemos apreciar en el siguiente pasaje:

No volvió la vista Ruy Díaz hacia Minaya, aunque supo que su segundo lo miraba, y también supo que estaba pensando lo mismo que él. Son buena gente, con simpatías y aversiones como todos los seres humanos; pero hay que sujetarles la rienda, pues nunca

olvidan lo que también son: lidiadores feroces, hechos por su propio mérito y sufrimiento, sin otro patrimonio que el orgullo. Con ellos no basta dar órdenes, ni tampoco es bueno explicárselas. La conducta de un guerrero se forja en lo que se espera de él; por eso hay que apelar a lo que lleva dentro. Su trato exige un continuo tira y afloja. Manejarlo, ganar su obediencia ciega, no está al alcance de cualquiera: sólo de alguien a quien respete por estimarlo superior; por saberlo el mejor entre todos. Y en el oficio de las armas, semejante prueba, el juicio de Dios y de los hombres, es preciso pasarla cada día (Pérez-Reverte, 2019: 82).

En las anteriores líneas podemos leer la misma red de relaciones de respeto que se dan entre los grupos de grafiteros; cabe recordar a su vez todas las referencias a la acción militar que salpicaban la descripción de la acción de éstos; de hecho, salvando las distancias, en este momento de la historia de Ruy Díaz, la comparación resulta más natural o menos forzada, por así decirlo, que en ningún otro momento puesto que, desterrado, ambos grupos se encuentran en una situación de marginalidad social desde la que buscan afirmar su existencia o subsistencia. Recordemos lo que decía nuestro autor en su conferencia: cambian las armas, los tiempos y los ámbitos, pero la batalla siempre es continua pues se trata de una lucha por la dignidad personal, por la moral y ética propias, ya sea blandiendo la espada, el spray o el teclado QWERTY. En ese sentido resulta más significativa la frase de ánimo que Ruy Díaz dedica a su hueste poco antes de entrar en batalla y que ya leímos, en cierta manera, en *La sombra del águila*:

-Os estaré mirando -dijo Ruy Díaz.

Caminaba a través de la hueste, repitiéndolo una y otra vez. Os estaré mirando, hombres. Os veré cumplir como quienes sois. Dadles duro, por mí y conmigo. Acordaos. Tenéis que hacerlo bien, porque os estaré mirando

Sus guerreros le abrían paso con respeto. Tenían los caballos por la rienda. Algunos sonreían o lo miraban boquiabiertos como mastines fieles; y otros, los veteranos de más confianza, llegaban a darle palmaditas en los hombros y en los brazos. Sabían que iba a cabalgar delante, con su señal y Pedro Bermúdez pegados a la grupa, metiéndose así en mitad de los moros, como acostumbraba. Y sabían que no podían dejarlo ir solo.

Había, pensó, cuatro clases de hombres en la guerra: los que no sentían miedo, los que lo sentían pero evitaban mostrarlo, los que lo mostraban pero cumplían con su deber y los cobardes. Sólo los tres primeros tenían un lugar en la hueste, pues los otros estaban ausentes por causa natural: los rechazaban sus compañeros, se iban o morían pronto. Casi todos los que estaban allí eran lidiadores de valor probado, gente a la que podías fiar la fama y la vida. Y cuando tales hombres se aseguraban de que un jefe era capaz de hacer bien su trabajo, lo

seguían hasta el fin del mundo.

-Recordad que os estaré mirando -insistió.

Las dos puntas de ataque se congregaban, cada una en su sitio. Más abajo en la rambla los de Minaya, a este lado los que cargarían contra el grueso de moros, tras la señal. Bermúdez, que ya estaba a caballo, había retirado la funda de cuero y la tenía con el mástil apoyado en el estribo, desplegada la bandera caudal con los colores de la familia en Vivar, banda roja en diagonal sobre fondo verde. Félez Gormaz, el otro sobrino, también estaba cerca, el cuerno de guerra colgado del pecho, pasándose la punta de la lengua por los labios agrietados. Cuando recibiera la orden, lo haría sonar para dar comienzo a la carga.

Puso Ruy Díaz el pie izquierdo en el estribo y, pesado por cuanto hierro llevaba encima, se izó a lomos de su montura, acomodándose en el cuero pulido de la silla. Diego Ordóñez le alcanzó la lanza y él la encajó en la guía del estribo derecho. Caracoleaba un poco el animal, impaciente, mientras su amo le tiraba de la rienda. Persevante, se llamaba. Era un caballo de guerra bien adiestrado, y su instinto le hacía oler la lucha.

-¡Os estaré mirando -voceó el jefe de la hueste por última vez.

Después arrimó espuelas y los treinta y dos hombres se santiguaron (Pérez-Reverte, 2019: 100, 101).

Frente a la cercanía de la aniquilación, el reconocimiento; a la ceguedad del horror se contraponen la mirada del honor, y frente al vacío siniestro la afirmación del ser mediante el cumplimiento del deber, es decir, mediante la ética. Técnicamente, el exceso de esa vorágine, en el intento de captarlo, queda reducido a sus onomatopeyas como reflejo más fidedigno: “Tunc, tunc, hacía. Clanc, clanc. Todo eran golpes y más golpes” (Pérez-Reverte, 2019: 110). El narrador se centra en la acción de Ruy Díaz por lo que renuncia a la visión del conjunto, y cuando ésta se intenta queda reducida a un breve cúmulo descriptivo que sugiere lo inabarcable de manera que funciona como una metonimia del todo por la parte:

Se lanzó Ruy Díaz en su persecución. Por un momento, mirando alrededor mientras de nuevo espoleaba a su cabalgadura, tuvo una corta visión general de la refriega: vasta mezcolanza de hombres y animales, polvo y espadaos, lanzas quebradas, gritos de dolor o de furia, hombres muertos y heridos que gateaban por el suelo para no ser pisoteados por los caballos. Fue sólo un instante, pues su atención estaba puesta en el jinete fugitivo. (...) Ruy Díaz se puso a la par sin dificultad, galopando a la izquierda del adversario, asestándole golpes que abollaban el yelmo y centelleaban en los anillos de hierro de la loriga.

Clang, clang. Así sonaba. Clang, clang, clang.

(...) Entonces Ruy Díaz lo alcanzó en el cuello.

Clang, chas, hizo.

Sonó duro, metálico —primero vibró la hoja de la espada— y blando al fin, al penetrar entre los anillos de hierro.

El golpe había dado en carne (Pérez-Reverte, 2019: 111).

Otra conexión que sobrevuela la novela la encontramos a inicios de la segunda parte, cuando, obligado por las circunstancias, ofrece sus servicios a Berenguer Remont II, conde de Barcelona; durante la conversación para negociar las condiciones, dando a entender el conde que, de aceptarlo, posiblemente debería luchar contra el rey Alfonso VI, emerge, en cierto modo, en las palabras de Ruy Díaz la figura del samurái:

—También, a veces, tengo querellas con el rey de Castilla.

Ruy Díaz permaneció impassible, sin mover un músculo de la cara. Sentía la mirada de soslayo, inquieta, de Minaya. Con mucha calma, imitando el ademán del conde, le pasó a Minaya su copa de vino y colgó los pulgares en el cinto de la espada.

—Es el único contra quien no puedo combatir —dijo.

La mueca de Berenguer Remont se había vuelto aviesa.

—¿Por qué?... Os desterró de sus tierras. Según los viejos usos, sois libre de servir a cualquiera. O de reñir con cualquiera.

—No contra él. Si me ha desterrado es porque está en su derecho. Es mi señor natural.

—Eso no está escrito en ninguna parte.

—Sí que lo está.

—Ah, vaya... ¿Dónde?

—En mi conciencia.

(...)

Pareció pensarlo Ruy Díaz. Al cabo negó despacio con la cabeza.

—No puedo hacer eso.

—¿Por qué?

—Sabéis por qué, señor. Mancharía mi nombre.

—Vuestro nombre será algo en la frontera, pero apenas vale nada aquí.

Ruy Díaz dejó pasar un instante, apretados los labios. Conteniéndose. No quería decir nada de lo que arrepentirse luego. No era lugar ni momento.

—Tal vez —dijo al cabo—. Pero mi nombre es el único patrimonio que tengo (Pérez-Reverte, 2019: 122, 123).

Cierto es que la apelación final al honor, a la reputación, es fruto de la cultura de época sin

necesidad de ponerlo en relación con ninguna otra cultura exótica o con la propia en la actualidad aunque sea posible leer resonancias sobre el valor del nombre como medio de subsistencia tanto entre periodistas como en grafiteros, pero la decisión de mantener fidelidad al rey Alfonso VI (pese a que no sea necesario, tal como explica el conde de Barcelona), apelando a su conciencia, es lo que le acaba de conectar al guerrero oriental. Ruy Díaz, salvando las distancias se comporta como un *ronin*, es decir, un samurái sin señor que vaga de un lado a otro pese a que, por su parte, pueda mantener su fidelidad intacta ya que es una decisión que adopta por sí mismo y/o desde sí mismo, por lo que, en verdad, a quien está siendo fiel es a sí mismo, a su concepción de sí mismo y del mundo. Quizá esta circunstancia o feliz coincidencia fuera, entre otros motivos, lo que hizo más interesante a nuestro autor esta etapa de la vida del campeador. Sin embargo, el oriental no es el único paralelismo heroico y literario que por fortuna se puede establecer o que pueda complementariamente inspirar a nuestro autor; nos referimos a Odiseo o Ulises: el griego no podía regresar a casa por las trabas del dios Poseidón por haber dejado ciego a su hijo Polifemo, el castellano es desterrado por un rey, representante de dios en la tierra; y ambos por similar causa, un exceso de audacia. Ruy Díaz ansía volver a ver a Jimena que le espera cual Penélope. De hecho, el escarceo amoroso que éste vivirá con Raxida, hermana del rey moro de Zaragoza, bien podría considerarse un trasunto condensado de los años que el griego pasó con Calipso antes de volver.

Poco más adelante encontramos otro entrecruzamiento de referencias:

No respondió Ruy Díaz. Iba con la rienda floja, atento al paisaje. Nada de limitarse a mirar: observaba, y Minaya conocía bien su modo de hacerlo. Siempre que se encontraba en el campo, los ojos de Ruy Díaz estudiaban por instinto los accidentes del terreno, su conformación física, los detalles favorables y las desventajas. Aquello no era deliberado sino espontáneo, igual que un artesano veía la obra en la madera antes de tallarla, o un sacerdote adivinaba gloria o condenación en los susurros del penitente. Era una mirada adiestrada en lo militar y hecha para eso. La mirada de águila de un jefe natural. Aquel infanzón castellano no veía, al mirar en torno, lo mismo que veían otros. Sus ojos eran la guerra (Pérez-Reverte, 2019: 126, 127).

La descripción del modo de proceder en la observación del protagonista sería fácilmente extrapolable al quehacer de Márquez, en *Territorio comanche*, cuando se prepara para grabar; recordemos que Barlés llega a afirmar que no es que Márquez fuera a la guerra, sino que sus imágenes eran la guerra, imágenes, obviamente, fruto de su mirada. Por otra, “la mirada de águila de un jefe natural” trae a la memoria la anterior obra comentada, *La sombra del águila*, y la actitud de Napoleón observando por su catalejo, de manera que Ruy Díaz vendría a ser un reverso en

positivo, la otra cara de la moneda con la efigie napoleónica.

Durante uno de los encuentros entre Raxida y Ruy Díaz leemos en boca de castellano una reflexión dicha por nuestro autor en múltiples ocasiones y que también fue objeto de debate en una conversación entre Faulques y Markovic en *El pintor de batallas*:

—La tuya es una vida peligrosa.

Lo pensó Ruy Díaz.

—Lo es la de todos —concluyó con naturalidad—. Pero no siempre somos capaces de darnos cuenta.

Ella pareció valorar esa respuesta.

—¿Vivimos sin caer en ello, quieres decir?

—Algo así (Pérez-Reverte, 2019: 213).

Pérez-Reverte pone en boca de su personaje su convicción de que vivimos anestesiados, ignorantes de que el peligro, la amenaza y la barbarie pueden hacerse presentes en cualquier momento; esa conciencia es la que debería servir de fundamento para la acción moral y ética, eso es lo que, entre otras cosas, singulariza a varios de los protagonistas revertianos tal cual lo podemos apreciar en Ruy Díaz.

Nos encaminamos hacia la tercera parte de la novela, titulada, significativamente, “La batalla.” Tras el rechazo del conde de Barcelona, Ruy Díaz consigue llegar a un acuerdo de colaboración con el rey moro de Zaragoza por lo que entra a su servicio, de ahí que pueda conocer a su hermana Raxida. Mutamán, rey de Zaragoza, se encuentra en conflicto con su hermano Mundir que domina Lerida, Tortosa y Denia; éste, apoyado por el conde de Barcelona y el rey de Aragón y Navarra plantan cara a Mutamán cuando decide realizar una campaña para afianzar sus fronteras frente a las incursiones de éstos enviando a Ruy Díaz y su tropa al castillo de Monzón. Toda la tercera parte se centra en los hechos bélicos desencadenados por dicha acción, de ahí el título. Resulta llamativo que dicha parte se inicia con la presencia de dos cadáveres junto al sendero, la presencia de ellos es uno de los primeros síntomas recurrentes; lo vimos al principio de *Territorio comanche* y en *El húsar* cuando Frederic es enviado cerca del frente a inspeccionar un poblado donde se estaban produciendo enfrentamientos con los españoles: “Había dos cadáveres junto al sendero, entre los pinos y enebros que crecían al pie de la muralla. Llevaban allí dos días y empezaban a oler fuerte. Se los adivinaba por eso y por el zumbido de las moscas” (Pérez-Reverte, 2019: 217).

Durante una de las contiendas, se produce un enfrentamiento singular entre Ruy Díaz y un adversario:

Se encontró el jefe de la hueste junto a un adversario, tan pegado a él que ni había espacio para tirarle de filos o punta. Un rostro barbudo, tal vez el mismo de antes. O tal vez no. Mientras chocaban los caballos lo golpeó recio con el puño de la espada, guarnecido con un pomo de acero; y el otro, que sí alcanzó a tener espacio, aunque doliéndose, asestó un espadazo que abrió un tajo de un palmo en el cuello de Persevante. Flaqueó el animal, dobló las patas, y, sintiendo que se iba al suelo, Ruy Díaz se abrazó al enemigo, desmontando con él. Cayeron juntos al barro, entre las patas de otros caballos y el cuerpo de Persevante, que agonizaba. Trabado por el escudo aún embrazado en la zurda, Ruy Díaz soltó la inútil espada, desenfundó la daga de misericordia con la diestra y buscó tanteando bajo el almófar del otro un resquicio por donde meterla. Gritó como un verraco el aragonés, o el navarro, o lo que fuera —tenía un brazo roto, que le colgaba inerte bajo el camisote de cota de malla— cuando el acero encontró carne. Después arrojó una bocanada de sangre oscura y bajo el nasal del casco los ojos se quedaron primero turbios y luego en blanco (Pérez-Reverte, 2019: 252).

Este combate, tal como se desarrolla recuerda bastante al enfrentamiento que tuvo Íñigo en la campaña de Breda para salvar a Alatríste tal como lo vimos; los combates cerrados, como éste, o la alusión a los mismos, como por ejemplo en *El pintor de batallas*, son una referencia indirecta a una intertextualidad con otra obra pictórica ya mencionada: el *Duelo a garrotazos*, de Goya. Como ya se ha explicado, dicha obra representa (además del carácter general español), en esencia, todo conflicto, toda guerra; de ahí que sea posible encontrar un combate de similares características a lo largo de la producción revertiana: el íntimo abrazo del combatiente, la condición solidaria en la tragedia. Una actualización cinematográfica moderna de semejante momento lo encontramos en una secuencia de la película *Salvar al soldado Ryan* (Spielberg, 1998), cuando en una pelea cuerpo a cuerpo entre un soldado alemán y uno americano, acaban forcejeando, el alemán para clavarle un cuchillo en el pecho y el americano por evitarlo; cuando el alemán empieza a ganar fuerza, el americano le ruega que pare y el alemán, seriamente (sin ningún signo de mofa), le intenta consolar mientras va clavando diciendo que se deje ir, que todo acabará pronto, hasta que, poco a poco, hunde del todo la hoja. Quizá, la coincidencia de esas tres miradas (pintor, cineasta y escritor) aporte cierto grado de seguridad sobre haber hallado una de las imágenes definitorias del horror bélico.

Acabada la primera batalla y lograda la victoria, llegamos a una conversación entre Mutamán y Ruy Díaz en la que el primero consigue definir el tipo de hombre que es el segundo:

—Tú no debes nada a ese rey ingrato.

—Pero es mi señor natural.

—Insisto en que nada le debes.

Lo pensó Ruy Díaz un momento.

—Me lo debo a mí mismo —dijo al fin.

—Por supuesto... Me estás diciendo que, en realidad, tu rey es lo de menos. Me refiero a la persona. Es la idea, ¿no?... Eres uno de esos raros hombres fieles, no a una persona sino a una idea. En tu caso, una idea egoísta: la que tienes de ti mismo.

Ruy Díaz reflexionó otra vez. Lo cierto era que nunca se había planteado eso. O no de tal modo. Su oficio no era rumiar esa clase de cosas.

—Es posible —admitió.

—Claro que lo es. Por eso hay quienes no se traicionan nunca, aunque en torno se les hunda el mundo. Incluso en la negrura de la noche, cuando nadie los ve... No hay lealtad tan sólida como ésa.

Seguía sonando la voz del almuédano, doblada en los cerros cercanos como un eco distante. Ruy Díaz hizo un ademán de indiferencia.

—Sólo es importante el final de las cosas.

Lo miró el rey casi con sorpresa. Cual si algo notable se acabara de desvelar ante sus ojos.

—Es lo que desearías cuando llegue, ¿verdad?... Un final que lo confirme todo.

Seguía mirando Ruy Díaz por la ventana, sin responder. La oración pregonada desde el minarete parecía atraer su atención.

(...)

Cruzó Mutamán los brazos sobre el pecho. De pronto parecía sentir frío.

—Pero, ¿sabes? —dijo casi con brusquedad—. Hay hombres cuya lealtad hacia ellos mismos, a lo que son o creen ser, los hace peligrosos... A éstos resulta imposible dominarles el corazón, incluso aunque compres su vida.

Se detuvo cual si intentara redondear la idea, o buscara otro modo de expresarla. Al cabo pareció rendirse y suspiró.

—Tú eres peligroso (Pérez-Reverte, 2019: 263, 264).

Las palabras de Mutamán sobre Ruy valdrían para muchos de los protagonistas revertianos. Esa lealtad hacia sí mismos, hacia su manera de ver el mundo y de cómo éste debe ser es lo que les distingue y les acerca, como ya se ha dicho, a la figura idealizada del samurái. Dicha actitud se corresponde, como vimos, con la filosofía de Nietzsche y su también figura idealizada del hombre noble o superhombre.

Más tarde, cuando se aproxima la batalla definitiva y los dos bandos se encuentran frente a frente, el bando opuesto pide un duelo, un combate a muerte donde el mejor de cada bando se enfrenta al del otro en nombre de todos sus compañeros y de su señor. Este momento sirve para mostrarnos a quien representa la figura del depredador, aquél que, como Mary Anne, como Márquez, se funden con la vorágine por su efecto revitalizador tal como ya se explicó: Diego Ordóñez.

Estaban detenidos cerca de los otros. Sonó entonces la risa feroz de Diego Ordóñez, y cuando Ruy Díaz miró en su dirección vio que aquél le había pasado la enseña a Félez Gormaz.

—A mis hijos podrán llamarlos hijos de puta —masculló el burgalés—, pero no hijos de cobarde.

Y acto seguido, tras embrazar el escudo y sacar la espada, clavó con violencia las espuelas en los ijares de su caballo, alzándolo de manos antes de lanzarse adelante.

Qué animal, pensó Ruy Díaz. Qué brutísimo animal.

Pasó Ordóñez cabalgando pendiente abajo junto al jefe de la hueste y el capitán moro, en dirección al vado; y se oían carcajadas de gozo tras la malla de acero que le tapaba la barba y la boca.

Era cuanto Diego Ordóñez necesitaba para ser feliz, asumió resignado Ruy Díaz. Un día con bonita luz, un caballo, un enemigo y una espada (Pérez-Reverte, 2019: 282).

De manera que también aquí encontramos las dos vertientes de quien se enfrenta a una lucha, en el fondo, sea en el ámbito profesional que sea.

Esta tercera parte de la novela viene a cerrarse con el inicio de la batalla final: “Y cuando cerca del enemigo la señal de Diego Ordóñez ondeó a un lado y a otro, los suyos espolpearon para ponerse al galope, la polvareda creció hasta ocultarlo todo y a través de ella se oyó el griterío de los hombres que mataban y morían” (Pérez-Reverte, 2019: 312). Resulta significativo el apunte a la no-visibilidad en consonancia con todo lo anteriormente analizado. Se describen las maniobras en general mientras que el fragor destructivo queda señalado en detalles puntuales. Es más, si esta tercera parte se cierra con el inicio de la batalla, la cuarta y última parte se inicia con la batalla ya finalizada, lo que maximiza el efecto de espacio no-mirable. Se ofrecen, eso sí, resúmenes parciales y mayoritariamente sobre movimientos generales de las tropas salvo algunos pasajes más concretos que sirven, en algunos casos, para acercar más si cabe la figura de Ruy Díaz a la del legendario guerrero oriental: “Ruy Díaz había matado al último, un caballero franco de buen aspecto al que ofreció cuartel y no lo quiso; lo rechazó en airada lengua catalana. Ahora el franco yacía junto al

arroyo, blanco y desnudo como un gusano. Era de los primeros muertos despojados por los merodeadores” (Pérez-Reverte, 2019: 331). Y así llegamos a la visión del horror postbélico y a la confirmación del carácter depredador de Ordóñez al repetir el gesto de la Mary Anne de O'Brien trocando las lenguas por orejas y el collar por cinturón:

Hasta donde alcanzaba la vista se divisaban cadáveres de hombres y animales, armas tiradas por el suelo, heridos que se arrastraban buscando socorro y alzaban las manos para suplicar ayuda o piedad a los que se tenían en pie. Zumbaban enjambres de moscas y olía como el tajo de un matarife, a vísceras, excrementos y sangre. Grupos de merodeadores iban de un lado a otro en busca de botín o corrían tras los caballos sin jinete. Otros remataban a lanzazos o pedradas a los enemigos que seguían vivos.

(...)

Diego Ordóñez se unió a ellos. El burgalés había trocado su habitual aire de ceñuda ferocidad por una sonrisa satisfecha aunque no menos feroz. Aún imponía más su aspecto, con la cota de malla manchada de polvo y sangre seca, el vendaje rojizo que le cubría del cuello a la sien y el rosario de orejas enemigas cortadas: una veintena ensartadas en un cordel que pendía de su cinto junto a la daga y la espada. Había vengado de sobra la suya, perdida en el campo de batalla (Pérez-Reverte, 2019: 337, 341).

Lograda la victoria definitiva y aproximándonos al final, durante una conversación entre Mutamán y Ruy Díaz, éste deja una reflexión que podría ser la clave de la imagen del propio personaje que la novela nos ofrece:

—Llevo todo este tiempo observándote —prosiguió Mutamán—. Sabes mandar. Renuncias a privilegios que te corresponden: duermes como todos, comes lo que todos, te arriesgas con todos. Jamás dejas a uno de los tuyos desamparado, si puedes evitarlo... ¿Estoy en lo cierto?

Encogió los hombros Ruy Díaz, con desgana. Nadie podía ignorar la pregunta de un rey.

—Quien no tiene consideración por las necesidades de sus hombres —repuso tras pensarlo un momento— no debe mandar jamás. Nadie como ellos es sensible a la atención de un jefe (Pérez-Reverte, 2019: 353, 354).

Un líder ha de mirar por quienes manda, solidaridad y empatía, en pocas palabras; eso es lo que le diferencia claramente del Napoleón de *La sombra del águila* y del Sniper de *El francotirador paciente*; además, se podría decir que esas palabras suman al programa moral el político que está presente, recordemos, en la acción de los grafiteros: el Estado debe mirar por todos los ciudadanos

sin conceder privilegios a unos para poder expresarse (publicidad) frente a otros. Si los aplicásemos a todos los ámbitos de la acción ejecutiva gubernamental tal vez la sociedad sería algo mejor.

8. CONCLUSIONES.

El discurso y el referente.

A lo largo del presente trabajo se ha ido planteando, de manera reiterada y por diferentes vías, la relación del lenguaje con lo real: hemos señalado a través de la lectura de la obra de Manuel Asensi el poder cognitivo que tiene la metáfora, figura que se encuentra en la base del lenguaje; mencionamos cómo para Gadamer no sólo se trata de reconocer algo ya conocido mediante el espectáculo mimético y lingüístico, sino que hay una añadidura; hemos aludido al concepto de intertextualidad de Kristeva que nos habla de las influencias de unas lecturas en otras en una red interminable de solapamientos; hemos hecho alusión también a la concepción nietzscheana de la panescritura que fusiona el lenguaje filosófico y el literario, es decir, abrir el intento de clausura del sentido que pretende el lenguaje filosófico y científico. Con Derrida hemos apuntado al deber de hacer líquida la barra que separa los conceptos facilitando la contaminación. Con todo ello hemos tratado, precisamente, de desarticular la oposición del *ser* frente al *parecer* para ponerlos del mismo lado, el *ser* que tendría que ver en principio más con la historia que con la ficción o la literatura y el *parecer* que mantendría, también en principio, la relación opuesta. Ello nos da como resultado dos caras de una moneda: la interpretación por una, y la alucinación por otra. Si dejamos de lado el trastorno mental que implica la segunda y nos centramos en la primera, lo que se ha querido señalar es que el discurso ficticio, que no deja de ser interpretación de un contexto cultural compartido, no supone un menoscabo de lo verdadero, o por no manejar una categoría tan problemática, diremos del referente. Lo que percibimos, lo que vibra de la violencia bélica en las páginas de las tres novelas estudiadas, no es pese al formato literario sino gracias a él. Con la publicación en los diarios de las biografías de asesinos que posteriormente se publicarían como *Historia universal de la infamia*, Borges vino a demostrar que, en ausencia de pruebas materiales, la única diferencia entre el relato histórico y el ficticio es la cantidad de lectores que están dispuestos a darle credibilidad a uno u otro; o como decían Tolkien y Unamuno, realidad y ficción están hechas del mismo material: el lenguaje. Por este motivo, los mismos pensamientos pueden expresarse en forma de digresión o de relato con su historia, sólo que en el segundo caso, como decía Piglia a propósito de Macedonio Fernández, estos quedan no pensados. Es por este mismo tipo de razonamiento que, como se decía al principio del presente trabajo, teoría literaria y práctica literaria devienen, en nuestro autor, una y la misma cosa: no dedica un ensayo o digresión más o menos filosófica a esclarecer o problematizar la relación entre el referente y el lenguaje y/o el cómo dejar hablar a ese referente, sino que se sirve de la historia en un relato, de personajes, de sus acciones y recuerdos para afrontar esa cuestión, como pudimos constatar en el hecho de que la relación entre Faulques y Olvido lo es también de dos poéticas o concepciones artísticas en su manera de aproximarse, captar e intentar dejar hablar lo referenciado, que se sintetizan en una tercera sostenida por el pintor de

batallas en su inacabado mural. De la misma manera la experiencia y su querer decir devienen uno mismo gracias al discurso que lo acoge, por lo que se podría decir, con todos los reparos que la palabra implica y en el sentido que le diera Gadamer, que en este caso la verdad cae del lado de lo literario, de la ficción. Y es que, la actividad ficcional, como vimos con María Bermúdez, y dicho también con toda precaución, es una labor consustancial al ser humano que tiene que ver con el juego entre memoria e imaginación. Podemos considerar, por tanto, que en la tríada de obras estudiadas, son varios los pares conceptuales cuya barra se va volviendo líquida; entre otros, los ya señalados ser/parecer, historia/ficción, vivencia/discurso, teoría/práctica. Si nos fijamos, dichos pares conceptuales pueden considerarse anillos concéntricos que se van solapando cual los anillos de Saturno que nunca llegan a tocar al astro; empezando del último al primero, que se correspondería con del más exterior al más interior, se ha visto cómo teoría y práctica de la escritura novelesca sobre la violencia están fusionadas ya que es posible interpretar las historias y los personajes que las desarrollan como puntos de vista teóricos sobre el acto de testimoniar; las tres novelas que nos ocupan se pueden considerar por tanto *poéticas* para el horror por así decirlo. En cuanto a la vivencia y el discurso, hemos trabajado en el espacio límite entre uno y otro con la valoración realizada sobre el *autor implícito* (efecto del narrador) común a las dos primeras novelas estudiadas siendo conscientes de que seguimos el gesto antropologizador propio del lenguaje pero teniendo en cuenta que el propio autor era consciente de ese mismo efecto y consecuentemente del uso de éste, quizá sirviéndose de él. Ello nos lleva al par historia/ficción; y aquí es donde más necesario es que atendamos a la comparación y estudio de las dos primeras novelas, *Territorio comanche* y *El pintor de batallas*. Según el propio autor la primera es autobiográfica y la segunda no, sin embargo comparten una arquitectura, una estructura: dos personajes dialogando sobre una breve acción en cuyo diálogo se intercalan los recuerdos de los protagonistas, además de todas las demás coincidencias señaladas a lo largo del estudio, de manera que el mismo discurso, y sus recursos, que sostiene la historia sostiene también la ficción; no hay una especificidad ni tampoco por ello un menoscabo de uno u otro. Y por último, como decíamos, el *ser* frente al *parecer*, el máximo intento imposible de aprehender el horror, ese exceso de referente que queda exento, cual el astro al que hacíamos referencia, y al rededor del cual gravita todo lo anterior. Toda esta práctica del discurso revertiano se amplía, como se ha visto, tendiendo puentes desde la escritura a otras disciplinas artísticas como la fotografía, el cine, la pintura y el grafiti. Al situar, mediante su discurso, la escritura junto a cada una de ellas se produce aquel efecto doble que dijimos de la escriturización de las artes; en dicha relación, el contacto con la escritura acentúa el sentido del deseo de fijar, captar, esto es, el deseo de permanencia, característica indispensable sea cual fuere la definición de escritura que manejemos y por muy efímera que ésta pueda ser. De esta forma, detrás

de cada grafiti podemos ver una afirmación existencial ya que comparte el carácter elegíaco de la escritura a la que suma la del arte pictórico. A su vez, cuando nos hemos encontrado con éste en las páginas revertianas, en los cuadros referidos se pone de relieve su capacidad para ir más allá de lo meramente referenciado, su capacidad ostensiva que no es otra cosa que ese deseo de comunicar o develar algo para lo cual es necesario hacerlo perdurable a la mirada ya que ese es también el ser esencial de la pintura y que, como señalaba Gadamer, es común a todas las artes: ganar un devenir temporal mediante múltiples realizaciones de la representación, ya sea por la mirada, lectura o asistencia a un espectáculo (que no deja de ser mirada), frente a la puntual existencia humana. Lo mismo es aplicable al cine y la dialéctica que establecimos entre versión filmica y novela, lo que ayudó a que se iluminaran mutuamente; y también a la fotografía, de la cual vimos que si bien posee un alto grado de referencialidad (lo que la acerca a la historia), ésta arrastra consigo la subjetividad de una serie de decisiones inmediatamente previas a su realización y está abierta a recibir la de quien la contemple; pero en cuanto que referencialidad cumple lo dicho. A su vez, en el otro sentido, al contacto de la escritura con las otras artes, éstas saturan de simbolismo a aquella, potenciando aún más su capacidad significativa, su referencialidad alusiva u ostensividad, como vimos cuando pusimos el discurso revertiano en relación con la arteterapia, lo que nos permitía descubrir una dimensión de desahogo y conciliación en el mismo, lo cual, por otro lado, ya estaba presente aunque no explicitado en la opinión de Unamuno de que todo ensayo puede leerse como una elegía y al revés, esto es el diálogo previo con uno mismo que hay en la base de todo proceso de escritura. De esta manera, al menos dos de las tres novelas analizadas, *Territorio comanche* y *El pintor de batallas*, pueden leerse como un ejercicio sanativo respecto del autor implícito que ha de ayudar a asentar el discurso de la memoria.

El cazador y el samurái.

En ese juego de dualidades o pares conceptuales, y como ejemplo de lo señalado respecto de la capacidad del discurso retórico (en sentido amplio, es decir ficcional) para la transmisión de contenidos filosóficos (en sentido amplio, es decir sociológico, político, estético...), hemos encontrado dos figuras que gravitan directa e indirectamente en las tres obras señaladas y cuya interrelación nos habla de esa concepción antropológica pesimista revertiana. Esas figuras son las del cazador y el samurái. Los protagonistas de las tres novelas son llevados a una u otra figura, descritos como tal, para dejar de manifiesto simultáneamente su posición ética y estética. En el caso del primero hemos visto referencias ambivalentes; por un lado en positivo, como figura que describe la labor del reportero en particular y la del sujeto que pretende testimoniar o hacer hablar al referente en general; una misión llevada a cabo a riesgo consciente de quedar marcado,

contaminado, por la presa, aquello que se pretende captar en lo cual subyace el concepto del sacrificio, de la renuncia a un posible confort o dulce mediocridad. El cazador, de ese modo, se convierte en símbolo de la borradura entre los términos de civilización/barbarie; su mismo cuerpo expuesto a los efectos de lo siniestro sirve de campo de contienda para la develación de lo que siempre ha estado en la naturaleza humana: la crueldad. Debido a ello, la obra revertiana nos vuelve conscientes de la sombra que el cazador proyecta, un reverso casi entregado a la barbarie que se manifiesta con sonrisas en medio del caos y que se ve reflejado en el francotirador que se filma a sí mismo y que el relato de O'Brien nos hacía evidente: el depredador. Por otro lado emerge la figura del samurái hosco como símbolo de aquél que, incluso en medio de la batalla y de la vorágine, es capaz de mantener un código moral que emana de sí mismo, rasgo compartido por la mayoría de los protagonistas revertianos, en vista de la vacuidad de la comúnmente aceptada; de hecho, ese rasgo es lo que los diferencia de la masa anónima haciéndoles dignos de que la mirada narrativa caiga sobre ellos ya sea en la España del Siglo de Oro o en Sarajevo. Por eso es capaz de mantener a salvo la existencia de su humanidad, aunque sea fragmentada (no hay victoria gratuita), como la imagen, en los trozos del espejo, de Olvido, en el refugio de la observación que implica el considerar y por tanto también una ética. Sin embargo, esta figura también posee un reverso o sombra: el mercenario. Un mercenario honrado que se sabe dependiente de una discursividad oficial para la realización de su trabajo y a la que, no obstante, menosprecia por no ser capaz de ahondar de verdad en los conflictos y barbaridades que él testimonia llegando a penas a tocar la superficie; un discurso oficial al servicio de unos intereses proyectados en su mirada (manifiesta en la preparación de los materiales audiovisuales logrados por los reporteros, en los posicionamientos ideológicos parciales desde los que se vierten opiniones y en la falta de iniciativa o pasividad de aquellos organismos oficiales que, por unos motivos u otros, dejan hacer a la barbarie) sobre lo que intenta ver, generando, paradójicamente, una ceguera.

Con esas dos figuras (cazador y samurái) y sus respectivos reversos (depredador y mercenario), cuatro, si se quiere, nuestro autor dibuja un posicionamiento antropológico, moral, ético y estético en una gradación de las dos opciones contrapuestas que evita el maniqueísmo y evidencia las marcas o cicatrices de quien ha pretendido captar lo siniestro allí donde el barniz civilizado falla; de manera que frente a la común concepción de la bondad natural o frente a la común alusión a la influencia de las circunstancias como explicación del ser humano, nuestro autor, desde su punto de vista, hace emerger, en su novelística, la crueldad u oscuridad propia del ser humano; la actitud que mantengamos frente a ella, ya sea de entrega o de resistencia, determinará nuestra ética personal y quiénes seamos tal como les sucede a buena parte de sus protagonistas.

Sistemas Complejos y Postestructuralismo.

Decía Foucault que una de las prácticas a evitar en las ciencias humanas es extrapolar una teoría o sistema de representación de otras disciplinas o de las ciencias naturales a la propia. Pero lo cierto es que de alguna manera los estudios culturales y la literatura comparada han venido a minimizar dicha advertencia; y no sólo eso: en las novelas estudiadas, así como en parte de la crítica especializada comentada, hemos ido encontrando alusiones a la Teoría de Caos y los Sistemas Complejos. La presencia de ambos paradigmas complementarios no es en verdad un ejercicio antinatural, por así decirlo, que suponga una mera manipulación de las teorías fundamentales de la física moderna. Hemos visto cómo la idea de la iteración de algunos objetos fractales (como el mencionado *Mandelbrot*) subyace en la estructura de las novelas revertianas, especialmente en *El pintor de batallas* donde vimos que Faulques lleva una vida repetitiva, su memoria también vuelve una y otra vez a los recuerdos relacionados con Olvido y sus conversaciones al tema de la guerra; de hecho, recordemos que el final de la novela sugiere el principio de la misma pero para romper con ese ciclo repetitivo. Por otro lado esa iteración también tiene que ver con el gesto creativo, temático y estructural de las tres novelas estudiadas y su coincidencia con el gesto saeriano de la repetición de asedios que acaben por revelar en sus contornos la realidad que se quiere expresar: dentro de un sistema complejo, en un experimento dado, cualquier elemento no considerado por pequeño que sea puede modificar los resultados esperados generando lo que se llama una *turbulencia*; sólo con la iteración de dicha experiencia ese elemento emerge y se constata bien sea, como se denomina, un *atractor* o un *repulsor*. De la misma manera, los contornos del referente turbulento y por tanto inmensurable e inaprensible en principio, emerge en la repetición, en la vuelta, en el retomar las experiencias en relación al mismo mediante los recuerdos de Faulques y Barlés sobre el horror y mediante la propia memoria de Lex y su experiencia de la guerra urbana, la muerte y el asesinato con el grafiti de fondo. Pero es más, el hecho de la iteración con que descubrimos la turbulencia, es decir, resultados imprevistos, va inscrito en el propio lenguaje, el cual Solé, como vimos, considera un sistema complejo ya que a partir de una estructura básica controlada, sujeto-predicado, ésta se repite en los discursos generando este trabajo, toda conversación y cualquier obra literaria entre el infinito de posibilidades combinatorias. Esa *turbulencia* produce un efecto de desnaturalización, es decir, de ruptura del control, lo que aplicado al lenguaje sería una ruptura de la clausura del mismo, es decir, del control sobre el significado y/o el sentido del discurso; de ahí que desde el principio he reconocido este trabajo como una lectura más entre otras muchas posibles. Bien mirado, con la aparición de la obra de Nietzsche y, a partir de éste, el fenómeno que supuso el Postestructuralismo, en particular la obra de Derrida y la de otros autores como Paul de Man, Miller o Hartman englobados bajo la artificial etiqueta (puesto que no existe una homogeneidad procedimental o de

postulados más allá de la tarea común de encontrar las brechas del discurso donde éste se puede deconstruir, es decir, señalar las fallas donde la jerarquía asignada al par o los pares opositivos conceptuales sobre los que se sostiene el discurso deja de funcionar, lo que por tanto les lleva a posicionarse en el límite de la crítica y el discurso -Asensi, 1990-. Por motivos pedagógicos, se salvan las diferencias de sus aproximaciones bajo dicha etiqueta) de la Deconstrucción, se tiene conciencia de estar en otro estadio cultural, éste es, dicho con todas las salvedades posibles, la Postmodernidad. El gesto característico de ésta es la desnaturalización del lenguaje, la apertura del significado a lo incierto ya que, juego autorreferencial de signos, éste puede acabar en una movilización infinita de las diferencias sémicas siendo el código constantemente movido por cada actante o participante. El significado de los enunciados, por tanto, es algo instituido y en cuanto que instituido también deconstruible. No obstante, el propio Derrida, hacia el final de su artículo “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, reconocía que no es posible salirse del lenguaje, abandonarlo, pero deberemos ser más cuidadosos y renunciar al fundamento de las etimologías y los conceptos cerrados. Todo esto viene a ser el mismo giro que se realiza en la Física moderna al señalar Mandelbrot la importancia del punto de vista del observador en los resultados del estudio a realizar: su perspectiva así como la escala utilizada debe ser tomada en cuenta y cuestionada a sabiendas de que la aplicación de diferentes escalas mediante los instrumentos de medición a un mismo referente nos proporcionará resultados diferentes. Otro ejemplo de la misma desnaturalización de la seguridad en el acercamiento al análisis de lo real nos lo proporciona la conocida Paradoja de Schrödinger. A donde llegamos es que la referencia e integración de la Teoría del Caos y los Sistemas Complejos en las novelas tratadas no es resultado de una mera extrapolación sino que se trata de un síntoma inequívoco de ese proceso de desnaturalización que se ha ido produciendo tanto en las ciencias naturales como en las ciencias humanas, centrándose, caso de las segundas, en la desnaturalización del lenguaje que nos traduce la realidad. Todo ello le sirve al autor para evidenciar la dificultad de comprender lo que ocurre, las consecuencias inesperadas y la propia dificultad de testimoniar puesto que el resultado de dicha acción siempre estará condicionado por el punto de vista. Sin embargo no todo es inconmensurable; la Teoría de los Sistemas Complejos así como la Teoría del Caos señalan que se pueden producir patrones espontáneos auto-organizativos, autosímiles e iterativos, en gran parte de casos, apreciables por ciertas regularidades dentro de la turbulencia, esos *atractores* o *repulsores* que mencionábamos, lo que le sirve al autor para seguir desarrollando el paralelismo entre los paradigmas y poder enunciar esa oscura y siniestra condición humana violenta que nos rige y que Faulques persigue.

La pugna de los discursos.

La cuestión de la perspectiva nos lleva a otro de los núcleos que se han ido señalando que es el conflicto de los relatos y la lucha por los lugares de enunciación. Cada estado, mecanismo de gobierno o medio de comunicación influyente puede generar una narración (en un sentido amplio del término, próximo, tal como vimos, a la concepción foucaultiana del control) tanto del pasado como del futuro y del espacio social a partir de unos intereses socio-políticos. Se crearía, de este modo, un relato, si no oficial (que también: he ahí las referencias de nuestro autor a la actuación del exministro Javier Solana durante la Guerra de los Balcanes), cuanto menos, privilegiado en su capacidad de difusión que puede llegar a sostener una visión parcial de manera interesada, tal como mencionaban nuestro autor así como Collon y Ruiz Jiménez. Una narración que establece una relación de alteridad, es decir, de diferencia por oposición sobre un mismo tema, con cualquier otro relato alternativo. Así por ejemplo, en *Territorio comanche* se insiste en el contraste entre lo que ven los reporteros que cubren la guerra y lo que se publicará en los telenoticiarios, en los que el horror queda diluido en un continuo con otras noticias de diversa índole presentadas siguiendo una estética formal y distante; ya no es sólo que aquél sea inasumible, sino que existe un prurito de dejarlo pasar en cuanto que no afecte directamente o sirva de algo; la denuncia suena con sordina. Por otro lado, en lo referido al espacio social, las indicaciones normativas, la propaganda y la publicidad toman propiedad de él lanzando sus consignas y mensajes al ciudadano corriente diariamente sin que éste, como decía uno de los personajes de *El francotirador paciente*, tenga posibilidad y espacio para responder. La narración dominante escamotea la divergencia e impone una uniformidad. Teniendo esto en cuenta, reportero y grafitero devienen posiciones *otras* que pugnan por sus lugares de enunciación aunque no exista victoria asegurada ni definitiva, más bien al contrario. En el caso de los grafiteros su *tag* es también una autoafirmación de su propia existencia frente a un aparato estatal y social que sienten distante; es su manera de establecer una colectividad con una forma de relación alternativa; como decía Lita, una manera de sentirse menos solo. De esta forma, el propio relato personal biográfico, no solo de los grafiteros sino también el de Barlés y Faulques, es a su vez un relato-protesta; como dice el consabido lema: lo personal es político, lo cual se haya en coherencia con todo lo señalado sobre el código moral propio y la figura del samurái; y es que la guerra, en cierto modo, no se encuentra exclusivamente en los confines de lo civilizado sino también en su propio centro ya que el gesto fundacional de toda ley tiene algo de imposición, de violento, por muy buenas que sean las intenciones.

Lo siniestro y el umbral del ser.

Así pues el paradigma de la Teoría del Caos y de los Sistemas Complejos se utiliza como una

herramienta de lo siniestro, es decir, de develar lo reprimido que vuelve (ese orden subyacente) y se manifiesta a las claras en la violencia bélica, es decir que, como ya se ha explicado, de la misma manera que la iteración experimental revela la presencia de los *atractores* o *repulsores* que generan la *turbulencia*, así la referencia reiterada al siniestro horror bélico acaba por hacerlo presente en sus contornos. Vimos con Trías la íntima relación que guardan lo sublime y lo siniestro siendo una condición del otro, creando un umbral donde se pone en juego el ser o no del ser humano, lo cual, como hemos visto, produce dos efectos, uno reverso del otro, en su apelación directa y súbita a la propia existencia: por un lado la reenergización vital que podíamos apreciar en la actitud de Márquez; no hay ningún momento en que se tenga mayor conciencia de la potencia vital de nuestro cuerpo que cuando de golpe se pone en riesgo de desaparecer. El otro efecto, fruto también del mismo mecanismo, es la vergüenza, la conciencia súbita de uno mismo en una situación no deseada como les ocurría a los presos de Auschwitz cuando su nombre era pronunciado por los oficiales nazis; o, como en el caso de los reporteros, por pertenencia a la especie humana, una vergüenza propia y colectiva al testimoniar lo que no se habría querido testimoniar. En el caso concreto de los protagonistas de las dos primeras novelas estudiadas, estos van oscilando entre ambos efectos: en el caso de Márquez y Barlés resulta más evidente, y en el caso de Olvido y Faulques, ella sentía más el primer efecto que comentábamos no sin cierto grado de culpabilidad al describirlo como que quizá estaba enferma de guerra; en el caso de Faulques, el segundo es más apreciable a lo largo de sus conversaciones con Markovic, en especial cuando señalan que hay algo de vergonzoso en la supervivencia.

En ese umbral que decíamos no sólo se juega el ser o no de la existencia sino también el del discurso, en primer lugar por tratarse de un discurso fundamentado en la propia memoria del estar o haber estado ahí, y en segundo lugar por su tendencia propia a ese límite: todo querer dejar hablar, expresar o testimoniar se encamina hacia un punto de imposibilidad por la propia limitación del medio lingüístico y de la perspectiva, de ahí que el mural de Faulques quede terminado en lo inacabado; como decía Trías, más allá de ese umbral sólo hay imágenes irracionales de violencia, castración y canibalismo, lo que en el orden discursivo sería la no-palabra, el silencio absoluto. Si cruzar el umbral no es posible, sí lo es el acercarnos al máximo, de ahí ese constante “narrar de cerca” que hemos ido encontrando y comentando; por ello el narrar de cerca es también una opción ética además de estética, arrojada igualmente al fracaso último, como todas las demás, pero por lo menos honesta. Ese gesto se fundamenta en la memoria y su manutención asistida por la imaginación: cuando el narrador tanto de *Territorio comanche* como el de *El pintor de batallas* se acerca tanto a sus protagonistas contándonos sus recuerdos, lo que hace es, a la vez, marcar, ejemplificando, esa opción ética; “bárbaros sin historia” llega a quejarse uno de los personajes. En

la memoria se asienta el relato personal y en tanto que relato (parte de) ficción, no en el sentido de irrealidad sino en el de construcción y virtualidad. Así pues mantener la memoria de los pueblos a través de las memorias personales que los componen es la mejor manera de acotar la barbarie teniendo presente los errores cometidos para evitar la repetición. La memoria se muestra así como otro límite que separa la cultura y la identidad de la pura nadería. Como se ha señalado, aplicar los esquemas ficcionales o literarios a ese material no es menoscabar su verdad sino amplificarla ya que, en base, recuerdo e imaginación, fundamento de la ficción, son interdependientes.

Arteterapia y la imagen en el espejo.

Siendo todo ello de esta manera y en referencia al autor implícito, la escritura de estas obras, especialmente las dos primeras y teniendo presente todas las objeciones que podrían hacerse, podría interpretarse como un ejercicio de arteterapia con el fin de sanar una memoria saturada de guerra, lo que supondría la borradura de la barra que separa al reportero de guerra y al novelista de guerra. De hecho, esta visión sería en parte, ampliando hacia el afuera de los límites textuales, la misma operación que realiza Faulques en su mural. Consabida es la frase de nuestro autor de que un novelista no puede poner en su obra aquello que en parte no tiene o de lo que no está imbuido. Bien mirada, esta moderna terapia del estrés postraumático es una aplicación dirigida del juego del arte, el cual, como ya Hegel señalase y Gadamer repitiera, tiene que ver con la autocognición, con el conocernos a nosotros mismos y la sociedad en la que vivimos; o como dijimos en referencia a Juan José Saer, se trata de una antropología especular. En lo referido al aspecto social, no es posible pasar por alto que en las tres novelas se sondan precisamente los límites de la responsabilidad individual y colectiva en la fractura de lo civilizado: los protagonistas, tras exigirse a sí mismos respuestas o reconocer su parte en el conflicto, miran hacia los demás, a aquellos que en mayor o menor grado tenían en su mano una decisión que restara o sumase, como los políticos o los inventores de armas. Como ya se dijo, el gesto revertiano es paradójico: por un lado nos muestra el potencial de la crueldad que todos y cada uno albergamos, nadie es del todo inocente, por así decirlo, pero por otro precisamente cada lector, al concienciarse mediante la lectura, puede contribuir a crear una sociedad un poco mejor con tan sólo recordar que el mundo puede llegar a ser cruel y peligroso porque el ser humano lo es, y actuar en consecuencia. Esa parte de denuncia constituye la base de ese pesimismo antropológico que, arrancando desde el conocido postulado de Hobbes como referencia inicial, como se ha visto, es compartido con otros autores que bien pudieron haber contribuido en la generación de ese rasgo denominado “lo revertiano” que no es otra cosa que señalar las grietas en la imagen del ser humano civilizado que la cultura ha dibujado. En Blasco Ibáñez y su obra *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* encontramos una imagen coincidente con

la de nuestro autor sólo que cambia en el punto de vista global, o mejor dicho, en la estrategia discursiva seguida, ya que el autor valenciano, también periodista de guerra, encuadra la vivencia del horror en un esquema mítico o mitológico de manera que persigue la abstracción, la imagen metafísica de la violencia en el ser humano, se lanza sin reparo al dibujo de la misma, mientras que en Pérez-Reverte no se procede por análisis sino por síntesis permaneciendo siempre en las experiencias concretas a partir de las cuales Faulques, como mucho, llega a esbozar dicho dibujo. En *El entenado* de Juan José Saer encontramos esa violencia en la raíz de lo social en el ámbito de la colonización durante el Descubrimiento de América; el discurso colonizador impone su imaginario proyectando una ceguera sobre la nueva realidad a la cual niega la condición de ser por sí misma ya que siempre la contempla en función de sí mismo, mientras que el punto de vista de los indios colastiné era todo lo contrario: sí, la realidad también era construida desde su punto de vista pero con una actitud de temor ante la precariedad de ésta y de ellos mismos. Eso mismo encontramos de manera reiterada en los textos revertianos cuando reflexiona sobre la inconsciencia de los ciudadanos de las urbes pacíficas que conducen sus vidas como si éstas no pudieran desaparecer, como si no fuera posible la agresión ya sea por desastre natural o por la acción de otro ser humano, y que ven como muy lejana la guerra, ese lugar donde el barniz civilizado desaparece y el ser humano se muestra en toda su crueldad. En García Márquez y su obra *La mala hora* esa agresividad se sitúa en la misma aldea, es llevada de la periferia al mismo núcleo supuestamente civilizado. Esta misma operación es la que contemplábamos en *El francotirador paciente* mediante la acción de la guerra urbana de los grafiteros (los pasquines en la obra de García Márquez serían los grafitis actuales) y mediante el asesinato final en los simbólicos túneles del metro. Como contrapunto a todo ello veíamos la obra de Azorín, *París bombardeado*, la cual muestra esa ceguera que comentábamos sobre *El entenado*, la mirada occidental que se resiste a reconocer la amenaza de la aniquilación y la volatilidad de todo. Por último, mirando desde nuestro autor hacia delante, Javier Reverte y su obra *La noche detenida* nos ofrece una suerte de continuidad con todo lo anterior pero con sus peculiaridades, a destacar: el soslayamiento de la contemplación directa del horror, y cierto grado de corralidad en la denuncia de la condición del ser humano.

Unidad triádica.

El criterio seguido en la selección de las tres obras estudiadas (*Territorio comanche*, *El pintor de batallas* y *El francotirador paciente*) responde a la observación de una relación coherente entre ellas asentada en dos claves. Para empezar las tres problematizan la vinculación entre memoria y representación en el diálogo con el imaginario colectivo y el discurso oficial frente al que se construye un discurso personal *otro*. Además, de una a otra podemos leer el salto de un círculo

concéntrico a otro en la composición de un mismo referente, de manera que *Territorio comanche* nos habla propiamente del horror bélico, intenta aprehenderlo a partir de la vivencia de los reporteros de guerra, desgranando dicha perspectiva en diferentes aspectos. Seguidamente, en *El pintor de batallas* se ahonda en la poética del relato que pueda testimoniar esa guerra y la pulsión de violencia y muerte que nos rige a través de la historia de Olvido y Faulques que, como hemos dicho, representan dos opciones estéticas que confluyen y cristalizan en una tercera representada en el mural de la torre que conjuga presencia y ausencia, lo que se puede decir y lo indecible, el momento histórico concreto y el infinito de la guerra eterna por la propia condición humana; sólo que todo ello no lo hace desde la clausura de un lenguaje filosófico y/o filológico, sino desde la aplicabilidad y metafórica de lo literario, es decir, desde la capacidad de la literatura para ir más allá del mero hecho histórico, señalando matices (cabría decir de la verdad) que los discursos fundamentados en el control del lenguaje y la delimitación exacta del significado pueden dejar, paradójicamente, afuera de sí mismos por el simple hecho de que, en última instancia, el referente siempre está afuera de todo discurso; por eso Nietzsche, como explicaba Asensi, introdujo la poesía o la literatura en la filosofía, porque el discurso poético (literario) puede captar (que no atrapar) aspectos de la vivencia o de lo que se quiera referir que al discurso formal se le pueden escapar. Por último, *El francotirador paciente* nos muestra la presencia de todo lo que la primera de las tres nos había advertido en el mismo centro del espacio urbano y la cultura occidental, representada en esas capitales o relevantes ciudades europeas que sirven de escenario para el desarrollo de la novela.

Claves discursivas.

Esa aplicabilidad y metafórica de la que hablábamos, en el caso concreto de las obras que nos ocupan, se fundamenta en una serie de figuras o tropos clave cuya legibilidad gira alrededor de los conceptos de visión, ceguera, metáfora y metonimia. La primera sería el propio concepto del *territorio comanche*; en la novela es descrito como ese lugar donde te sientes amenazado, la zona nuclear del conflicto donde no ves los rifles pero ellos sí te ven a ti y donde la banda sonora la constituyen el sonido de las balas fugaces al pasar y las detonaciones. Se trata de una zona identificable pero que constituye una ceguera por sí misma: los rifles y las amenazas que no se perciben y la destrucción de todo. Es una entidad a la vez que una destrucción; dicho espacio funciona como una metonimia (la parte por el todo; entendiendo la sinécdoque como un tipo de metonimia) de la guerra en sí misma. Es más: se trata de un lugar donde lo civilizado, con sus leyes y discursos, no funciona, un punto ciego o en blanco que es a su vez un generador de lo siniestro ya que la brutalidad contenida aparece. En ese sentido y por extensión (aunque sería más adecuado decir por reducción), funciona también como metáfora de la propia condición humana: dos

desgraciados pegándose tiros o el duelo a garrotazos de Goya.

La siguiente figura es *el puente*. La finalidad primera de dicho tipo de construcción es la de comunicar dos espacios aislados conectándolos entre sí. En ese sentido puede ser tanto metáfora o símbolo de la cultura y metonimia del progreso como de la enunciación discursiva que intenta llegar a un receptor, e incluso de la propia novela en su intención de conseguir conectar al lector con el horror mediante el testimonio; que *Territorio comanche* finalice con la grabación de la voladura del puente de Bijelo Polje habla, en consecuencia, del fracaso en todos los niveles señalados, es decir, y en sentido amplio, la ceguera.

Por lo que se refiere a *El pintor de batallas* nos encontramos, entre otros, con *el mural* de Faulques que está, como hemos dicho, terminado en su inacabamiento; ello quiere decir que parte del referente permanece inaprensible para nosotros ya que excede el discurso que intenta contenerlo aún tratándose de una mirada que pretende abarcar, por metonimia, toda la historia de violencia humana como quería el fotógrafo; y de conseguirlo no sería soportable.

Finalmente tenemos el propio *tag* de los grafiteros en *El francotirador paciente*. En cuanto que signo identificativo de quien lo pinta funciona como metáfora de su autor o autora. Y por otro lado establece una problemática entre visión y ceguera: el *tag* sirve, paradójicamente, para ganar visibilidad e individualizarte, pese a que se trata de un pseudónimo, dentro de una comunidad al margen de la legalidad a la cual se enfrenta. Ésta, a su vez, pugna por eliminar dicha visibilidad y seguir imponiendo un relato oficial sobre los personales, con la consecuente deshumanización que ello conlleva.

A riesgo de exagerar, se podría decir que esos cuatro elementos están en la base arquitectónica de cada una de sus respectivas novelas, por lo que los conceptos de metáfora, metonimia, visión y ceguera conforman un esqueleto sustancial común al trío de obras analizadas.

El mural revertiano.

Al principio del presente estudio lanzábamos una serie de afirmaciones sobre Pérez-Reverte dibujando el planteamiento que se ha ido consolidando en la lectura realizada. La gran pregunta sobre la que giran las tres novelas estudiadas es ¿cómo comunicar el horror, en concreto, la violencia bélica? Como hemos visto, la primera respuesta directa es que no se puede, sin embargo la renuncia no es una opción asumible. Se debe proceder por tanto a asediar dicha comunicación, más teniendo en cuenta las implicaciones deontológicas que ello tiene para el periodismo; sin embargo es una reflexión que se extiende a todos los lenguajes, a todas las artes en su deseo de comunicar, lo que nos lleva también a la problemática del testimonio. La labor periodística es una respuesta a esa pregunta; teniendo lo anterior de trasfondo, esa labor se lleva a cabo intentando que en el discurso

no aparezca el propio reportero en su visión patética personal sino intentando mostrar tal cual, *en sí*, lo que, como se ha repetido mil veces, es imposible en grado último, y esa imposibilidad es lo que abre paso a la literatura o, mejor dicho, a la opción de llevar lo periodístico a lo literario. Para muchos, ese desplazamiento supone un riesgo inasumible en cuanto a la veracidad; sin embargo, como vimos con Asensi, desde, con seguridad, Nietzsche, esa operación empieza a ser contemplada como más natural, ya que la literatura, como hemos explicado, por su metafórica, es capaz de captar o sugerir matices, generalidades que completen un poco más el siempre inacabado cuadro del *en sí*, de manera que, en este caso, lo literario, la ficción, en contra de la visión comúnmente aceptada, no invalida el valor testimonial sino que lo consolida ya que de hecho hasta nuestra memoria se construye siguiendo una estrategia ficcional. En el resultado se produce el involucramiento de la ética en la estética, aceptando de plano que, en cuanto a lenguaje se refiere, cabe la posibilidad de la libre interpretación, de ahí que se recurra a la écfrasis de lo visual y la posición límite del grafiti (entre escritura e imagen) para intentar ganar en consistencia, la cual, en realidad, tiene su origen en la memoria individual, en el relato personal que define nuestra posición ante el mundo frente o complementariamente a los relatos oficiales. Decía nuestro autor que esa posición se construye o alimenta con las vivencias, las experiencias y con la cultura, con las lecturas que uno hace, de manera que la memoria personal se alimenta de la cultural por lo que es posible apreciar el diálogo que las novelas estudiadas establecen con la obra de autores como Dante, Calderón de la Barca y Borges así como Blasco Ibáñez, Juan José Saer, Gabriel García Márquez o José Saramago, en lo que a literatura se refiere, y también con los pintores Goya, Brueghel, Atl, Uccello, Orozco, Starnina y Basquiat entre otros muchos. Todo eso, que no es poco, se pone en marcha en las tres novelas para denunciar la guerra, su horror y la violencia, pero también para dar cabida a la esperanza de la observación, del protagonista revertiano, no en función de sí mismo sino del lector que mediante él (Barlés, Faulques) o ella (Olvido, Lex) puede aprender a mirar o a ajustar mejor su perspectiva sobre la sociedad.

Centrándonos en el aspecto periodístico, en los reporteros de guerra, la obra de nuestro autor nos deja un homenaje a una manera de hacer periodismo que es a la vez la denuncia amarga de su desaparición; obvio decir que era su manera de ejercer su profesión, en la que, reconociendo los límites que impone la escasa distancia desde la que se observa, procura un discurso honesto (honestidad que encuentra su eco en el narrador revertiano de las dos primeras novelas) que intenta mostrar mediando lo menos posible. Amarga también por la conciencia de que el precio es el trauma de la propia memoria del reportero. Un discurso que pretende evitar aquello en lo que podemos fácilmente caer ahora mismo en nuestro análisis: el poner en primer plano al periodista y no aquello que testimonia; y es que, por desgracia, el medio se va convirtiendo en el mensaje, o

como decía el propio novelista, importa más que el medio esté a lo que suceda allí. La reivindicación del sobrante, de lo que no entra en las crónicas oficiales y/o su encorsetamiento en parámetros discursivos que le restan relevancia, reivindicación de lo *otro*, es uno de los vasos comunicantes con lo literario (ya que, generalizando, fundamentalmente el programa político de lo literario ha solido ser trabajar los discursos marginales y marginados), empezando por la vida de los propios reporteros, sus vivencias y manera de confrontar el horror, siguiendo por el hecho de comunicar la condición violenta humana. La sociedad de la inmediatez va poniendo sordina a todo ello.

Empecé este estudio diciendo que Pérez-Reverte pertenece a ese grupo de escritores en los que teoría y práctica literaria son una y la misma cosa; eso precisamente es lo último que quisiera poner en valor. Recordemos que todo es movido hacia lo literario: biografía, periodismo, pintura, grafiti, fotografía... lo que las tres obras reivindican en esa relación que mantienen entre sí es la capacidad cognitiva de la ficción, la cual siempre tendrá sus limitaciones pero también su grado de eficacia comunicativa.

Todo lo anterior, a mi juicio, es lo que hace a estas obras dignas de estudio ya que aportan al panorama literario actual, cuanto menos, una reflexión más profunda de lo que pueda parecer a primera vista sobre la propia literatura, sobre el arte y su relación con el horror y el origen mismo de éste. Arte que sirve para integrar el eco de la memoria personal de nuestro autor con el de otros, consagrados por la historia de la cultura, que siguen repitiendo la misma advertencia: el peligro de protagonizar el *Duelo a garrotazos* de Goya, el cual no deja de ser, desde la óptica de todo lo hasta aquí comentado, una formulación pictórica de un exceso, de una manifestación más del *territorio comanche*.

9. ANEXO A: GRIETAS.

En este anexo incluimos las referencias a aquellos artículos del autor posteriores a la publicación de *Territorio comanche* que, como se dijo, ofrecen continuidad a los principales motivos estudiados anteriormente.

Tal como señala Walsh, el tono de afilada crítica para aquellos que, a ojos de Pérez-Reverte, merecen ser criticados se extiende, da continuidad, desde la publicación de *Territorio comanche* (1994) a sus artículos en *XL Semanal*, donde España es vista bajo una luz negativa, incapaz de aprender de su pasado. En ese sentido, en esos artículos el autor señala a todos aquellos que fallan en su deber de colaborar al logro de una sociedad mejor (Walsh, 2007). De hecho, hemos visto, a lo largo del anterior estudio, la íntima relación entre algunos de ellos y las obras estudiadas, especialmente *Territorio comanche* donde, como se vio, algunos extensos fragmentos de los artículos señalados quedan integrados prácticamente tal cual en la novela.

Si retomamos la figura simbólica del *volcán* en el mural de Faulques, viéndolo como lo ve el propio pintor de batallas, es decir, como la imagen aglutinadora de la guerra y la condición violenta humana que se expande por el mural mediante ríos de lava, como una siniestra telaraña, y que encuentran su continuidad en las grietas que aparecían en la pared circular, un símbolo más del vacío que emerge en el constructo social; teniendo todo eso en cuenta, se podría decir que esos ríos de lava y esas grietas se manifiestan también, en cierta forma, en muchos de sus artículos ya desde 1994 hasta prácticamente la actualidad, de manera que podemos encontrar en ellos ecos o marcas de los mismos núcleos temáticos vistos durante el comentario de las novelas, lo que hace que merezca la pena llevar a cabo, someramente, un paseo por ellos resaltando aquellos que sean expansiones, extensiones, de aquel volcán.

Con la aparición de *Patente de corso* en 1998, Pérez-Reverte irá publicando en recopilatorios, tal cual la obra mencionada, sus artículos escritos durante períodos de tiempo determinado; así, los aquí estudiados se encuentran recogidos en los diferentes recopilatorios publicados hasta la fecha: *Patente de corso* (1998), *Con ánimo de ofender* (2001), *No me cogeréis vivo* (2005), *Cuando éramos honrados mercenarios* (2009), *Patente de corso, 2012* (2012), *Patente de corso, 2013* (2013), *Patente de corso, 2014* (2014) y *Patente de corso, 2015* (2015); no obstante, por motivos de economía de trabajo, toda cita extraída de cualquiera de los artículos, de la misma manera que se hizo en el anterior estudio, será extraída de la publicación de los mismos en el blog de Internet que recoge toda la producción articulística del autor: “Artículos de Arturo Pérez-Reverte. Recopilación de los artículos publicados por Arturo Pérez-Reverte en *XL Semanal*” (<http://arturoperez-reverte.blogspot.com/>).

En *Patente de corso* (1998) se recogen todos los publicados entre 1994 y 1998; ahí encontramos los artículos de 1994 “Domingueros en la guerra” (o “Personajes de opereta”), “Jasmina”, “Los

viejos reporteros” y “Los Balcanes”. “Carniceros de manos limpias” y “Las postales de Mostar”, que han sido estudiados anteriormente, no aparecen puesto que fueron escritos en 1993. De los publicados en 1994, sólo “Conozco al asesino” es el único que no se ha visto anteriormente puesto que a diferencia de los otros no se integra directamente en ninguna de las obras estudiadas; no obstante, podemos reconocer en él algo de lo estudiado, en concreto, la referencia a la precoz manifestación de la violencia en los niños, tal como ocurría en aquel pasaje de *El pintor de batallas*, con aquel niño serbio que era consciente del exterminio de los croatas en su pueblo y lo disfrutaba. En el artículo comenta cómo el hijo de un amigo suyo está absolutamente concentrado y entregado a un videojuego de guerra. Sorprende en él “la seriedad, la concentración profunda con la que encaraba el juego. Pero sobre todo me impresionaron sus ojos. Tenían una expresión helada, fija; una determinación homicida que ni siquiera se alteraba cuando, en la pantalla del monitor, un enemigo saltaba en pedazos. Realizaba su labor de exterminio con sistemática aplicación, y ésta no parecía responder al placer de jugar, sino a un impulso interior, a una necesidad más oscura y profunda” (Pérez-Reverte, 1994).

En 1995 encontramos “La bandera de Ancecy”, “Él nunca lo haría” y “Campos de batalla”; en el primero de ellos reflexiona sobre el destino que corrieron algunos españoles durante la Guerra civil y la II Guerra mundial a raíz de unas viejas fotografías que afirma tener delante en el momento en que escribe. La clave que lo relaciona con todo lo visto la encontramos en el último párrafo: la idea, expresada en *Territorio comanche*, de que toda guerra se reduce a dos miserables, cada uno en su agujero lleno de dolor y sangre, dándose tiros mientras “los monumentos y los homenajes y las banderas y las fanfarrias los barajan aquellos hijos de puta que nunca estuvieron en un agujero lleno de barro, con el miedo en los ojos y la boca seca, ni jamás tuvieron que salir de allí para correr ladera arriba en nombre de vaya usted a saber qué, con la metralla zumbando por todas partes, cuando no te importa ni el lugar de dónde vienes ni el lugar adónde vas y sólo ansias correr y correr y correr hasta que todo termine de una puñetera vez” (Pérez-Reverte, 1995). Se trata de otra versión del mencionado *Duelo a garrotazos* de Goya. El artículo se cierra, al menos, con el reconocimiento al valor de esos soldados: “A fin de cuentas eran mis paisanos, y no se dejaron degollar por ahí afuera como borregos. Estaban solos, abandonados, fugitivos, nadie daba un duro por ellos, y España y el resto del mundo miraban hacia otro lado. Ya no tenían ningún sitio adonde ir, así que se quedaron de pie y pelearon. Con la colilla en la boca y un par de cojones” (Pérez-Reverte, 1995).

El título de “Él nunca lo haría” hace referencia al eslogan de una campaña televisiva que trataba de concienciar al espectador en contra del abandono de los animales domésticos, en concreto los perros; todo el texto responde a esa misma intención, pero en su interior encontramos una breve referencia, la historia sobre un perro que sirve para ilustrar aquella protesta de Faulques al

comentario de Markovic con la consabida frase de que el “el hombre es un lobo para el hombre” (utilizada en referencia a la filosofía de Hobbes), indicando que la crueldad no es animal sino humana; es más, los animales pueden llegar a manifestar valores que los humanos, en ocasiones, parecemos olvidar: “En Borovo Naselje, en la antigua Yugoslavia, una mujer que fue violada por los chetniks serbios ante la pasividad de sus vecinos me contaba que el único defensor que tuvo al escuchar sus gritos fue su perro, un pastor alemán que estuvo peleando en la puerta de su casa y en el vestíbulo y en la escalera hasta que los agresores lo mataron de un tiro” (Pérez-Reverte, 1995).

“Campos de batalla” comienza con un paseo por la historia del árbol genealógico del autor intentando atraparla en una suerte de conciencia histórica particular y avanza, progresivamente, hacia la reivindicación de la memoria histórica colectiva de las batallas y las guerras acaecidas en España. Hacia la mitad, encontramos un párrafo que viene a señalar aquello que vimos en la conferencia de 1999 sobre que una guerra, una vez dada, también es un lugar “interesante” en cuanto que la naturaleza humana, para bien y para mal, se muestra de manera directa y ser conscientes de ello puede proporcionarnos, en consecuencia, ciertos conocimientos; mediante el estudio y la contemplación de las guerras pasadas podemos aprender sobre la sociedad y sobre nosotros mismos: “Un campo de batalla es la barbarie y la sangre y la locura; pero también la abnegación, el coraje y todo aquello de que es capaz el contradictorio corazón humano. Si olvidamos la demagogia patrioter y ultranacionalista que manipula hasta la sangre honrada de los muertos, y también la otra demagogia estúpida que se niega a aceptar los ángulos de sombra que existen en la Historia y en la condición del hombre, un campo de batalla puede convertirse en una extraordinaria escuela de lucidez, de solidaridad, y de tolerancia” (Pérez-Reverte, 1995).

En 1996 encontramos los artículos “En territorio comanche”, “Oh, Calcuta”, “La sombra de Caín” y “La dama de Beirut”. El primero de los cuatro tiene que ver con el rodaje de la película sobre *Territorio comanche* que se ha analizado. Teniendo en cuenta que el texto sirve como una especie de primer anuncio de promoción, lo que llama la atención es cuando el autor se centra en resaltar cómo Imanol Arias y Carmelo Gómez se acaban mimetizando con los reporteros de guerra adquiriendo sus hábitos, su humor negro, asumiendo el horror, ya que los llevaron a zonas donde las tensiones seguían vigentes, de manera que, de forma concentrada, cumple el mismo propósito general de la novela original: dar a conocer el modo de vida de quienes han de enfrentarse y testimoniar el horror con todo lo que ello supone, tal como hemos visto. Especialmente descriptivas resultan las dos últimas frases que cierran el texto: “Al final, tras los primeros días de desconcierto o estupor, asumido el horror que nos rodeaba, eran ellos los que hablaban en la jerga de los reporteros que cubren guerras, con ese característico humor retorcido, lúcido, algo cínico, que es seña de identidad de la profesión. Hubo momentos en que parecían realmente periodistas, un equipo

auténtico, e incluso yo mismo, a veces, me encontraba haciendo hacia ellos los viejos gestos familiares del oficio: hasta ese punto la ficción encarnada por gente de talento puede llegar a imbricarse con lo real. Estuvimos en la morgue del hospital, en el cementerio, en las líneas del frente. (...) Ya no parecían turistas, sino colegas. Tenían esos ojos cansados que se te quedan cuando miras el horror y la mierda” (Pérez-Reverte, 1996).

“Oh, Calcuta” no es que toque directamente algún núcleo temático en concreto, sino que sirve para ejemplificar la crítica mordaz a los medios de comunicación de masas, serviría también para los discursos oficiales en cierta manera, para esos discursos *de lejos* que intenta aproximarse a la tragedia sin ninguna honestidad. Para ello, nuestro autor se sirve de un reportaje sobre una visita de Penélope Cruz a Teresa de Calcuta publicado en la revista *Hola*. En un derroche de sarcasmo, se fija en cómo los, en este caso, ostentosos códigos preestablecidos (la perfección estética de las fotos, el maquillaje, la publicidad indirecta, el hecho de que se tratase de tan sólo una semana de visita...) restan credibilidad y dejan en segundo o tercer plano el drama social del que se habla poniendo en primer plano la figura de la famosa. Eso que aquí resulta casi obvio, en otros muchos casos, como hemos visto en las novelas, resulta algo más sutil pero sigue siendo el mismo tipo de mecanismo, persigue el mismo fin: denunciar la superficialidad de la información; así lo apreciamos, por ejemplo, cuando, en *El francotirador paciente*, Lex hace mención de cómo se alternan, casi sin pestañear y manteniendo la sonrisa, temas de gran relevancia social con otros superfluos o cuya yuxtaposición resta capacidad de retención de lo importante. “Las fotos eran realmente buenas, de extraordinaria calidad, y ella estaba en todas muy guapa: tanto que de no haber sido tomadas casualmente mientras asistía a pobres desgraciados en Calcuta, cualquier malpensado habría dicho que parecía maquillada para la ocasión, y que el peto pantalón con la etiqueta United Colors Of Benetton bien visible era algo más que una casual coincidencia. Pero no. Saltaba a la vista en su actitud abnegada, en cómo se dejaba fotografiar abrazada a dos indigentes en mitad de la calle, en la ternura con que un huerfanito le apoyaba la cabeza en ese apetitoso pecho que conocemos desde la película *Jamón, jamón*, que todo aquello era natural como la vida misma. Da igual que la joven y bella actriz sólo estuviera una semana en Calcuta. Da igual, insisto, para cerrar la boca a cualquiera que vea en ese viaje otra cosa que el legado espiritual, la herencia tibetana que, sin duda, dejó en ella su ex novio, el ameno compositor budista Nacho Cano. Lo que cuenta realmente en todo esto, la lección filantrópica del reportaje publicado a todo color en las páginas centrales del ¡Hola!” (Pérez-Reverte, 1996).

En “La sombra de Caín” Pérez-Reverte viene a concretar en el caso de España aquello que ya planteaba en *Territorio comanche* sobre cómo la memoria de los agravios, de alguna manera, permanece latente esperando el momento oportuno para activarse y desatar la barbarie contenida; en

la novela lo comentaba a propósito de los Balcanes y en el artículo lo hace sobre lo que él llama la “España negra”. La coincidencia de ambos casos, así como en otras muchas guerras testimoniadas, es lo que le sirve para confirmar su visión negativa del ser humano, la condición violenta que la cultura y la sociedad mantiene hasta cierto punto a raya pero que no llega a eliminar nunca del todo. La violencia no es algo exógeno, producto de la influencia, sino endógeno, nace de dentro; lo exterior sólo vendría a potenciar, en todo caso. Por otro lado, al referir un suceso del pasado, más o menos próximo pero pasado, repite el gesto de muchas de sus novelas, tal como él mismo explica en la conferencia estudiada, de utilizar la historia como un marco que puede alumbrar el presente: “En el medio rural español, donde todo el mundo se conoce y además tiene excelente memoria, la gente no necesita la influencia de la tele para ajustar cuentas a la manera tradicional. He escrito alguna vez que el exceso de memoria aliñado con la falta de cultura, el rencor y la ignorancia, es una combinación peligrosa. Por eso hay rincones olvidados, ángulos de sombra de la España negra -sigo negándome a escribir esa gilipollez de España profunda que tanto les gusta a los cantamañanas que predicán traducciones de Faulkner en detrimento de Galdos, Baroja o Machado- donde la violencia sigue siendo como siempre fue: consustancial y autóctona, en esta tierra de envidia, orgullo y navaja, que a pesar del cambio de los tiempos sigue gobernada, en aplastante mayoría, por la sombra de Caín. Una tierra de Alvargonzález peligrosa, bronca -échenos, vive Dios, un vistazo discutiendo en cualquier semáforo- que, en cuanto saltan los mecanismos de seguridad, los fusibles, de nuevo salpica de sangre cuanto se le pone por delante. Nos guste o no nos guste, esa España sigue viva. La tenemos en los genes y en la sangre, y se resume a la perfección en aquella foto terrible, supongo que la recuerdan, de Puerto Hurraco: el fulano recién apresado corriendo entre dos guardias civiles que lo agarran por los brazos y la camisa, aún con la canana cruzada al pecho y la expresión ceñuda de quien se ha despachado a gusto y asume resignado un destino escrito en la tierra maldita que lo parió, en ese suelo hacia el que mira con obstinación, como diciéndose: había que hacerlo, y ya está hecho” (Pérez-Reverte, 1996).

En “La dama de Beirut” el autor hace elogio de Aglae Masini, reportera de guerra con la que compartió muchas peripecias y a la que menciona en *Territorio comanche*. No se trata de que toque aquí ningún núcleo temático directa o indirectamente sino que simplemente viene a repetir aquel impulso que, en parte, originó la mencionada novela: contar el otro lado de la información, contar un poco cómo viven, cómo trabajan, cómo se emborrachan y, en este caso, cómo pasa el tiempo tanto por los compañeros de batallas como por el autor mismo; otra vez el buceo por la memoria que ahora sí se cuenta en primera persona.

En 1998 aparecen “Regreso a Vukovar” y “Márquez”, con los que cerramos nuestro rastreo por *Patente de corso*. Si uniésemos los dos se podría decir que obtendríamos una versión reducida de

casi todos los aspectos fundamentales de *Territorio comanche*, una especie de versión abreviada. Si vamos al primero de los dos, en las dos primeras líneas nos ofrece el punto de partida de todo el artículo: “La noticia me habría pasado inadvertida de no ser por un tercio de columnita en página par de un diario: Croacia recupera Vukovar” (Pérez-Reverte, 1998). Aunque seguramente no se trate de algo buscado, el hecho de la breve mención en “un tercio de columnita” apunta a esa oposición que hemos venido señalando entre el *narrar de lejos y de cerca*: para el discurso oficial, pasado el máximo momento de atención, de actualidad, un hecho como el señalado no merece gran atención, lo que denota esa incongruencia de los *mass media* sobre cómo la relevancia fluctúa en función de la actualidad y de intereses propios más que por los hechos en sí mismos, su trayectoria y su repercusión. Frente a eso, inmediatamente se opone la narración de cerca y la memoria que la hace hablar: “Imagino que a la mayor parte de ustedes Vukovar le importa un carajo. Pero hace años, en el 91, el arriba firmante estuvo contándoles por la tele un montón de cosas de esa pequeña localidad de Eslavonia oriental, fronteriza entre Croacia y Serbia. Tiempos duros aquellos, cuando los serbios eran el chulo del barrio y tenían tanques y aviones y tenían de todo, y Europa miraba hacia otro lado y les dejaba pegarles fuego a los Balcanes con toda impunidad, y mi admirado don Javier Solana, entonces ministro de Exteriores, salía en cada telediario con espléndida sonrisa, diciendo estamos trabajando para detener esto, mientras su mediación, como la de los mierdas de sus colegas de la CEE, consistía en darles palmaditas en la espalda a Milosevic, Karadzic y a quienes ahora, lanzada a moro muerto, llaman criminales de guerra. Ustedes a lo mejor no se acuerdan, y al actual secretario general de la OTAN tampoco le conviene acordarse. *Pero yo me acuerdo muy bien, porque estaba allí*” (Pérez-Reverte, 1998). La cursiva es mía. La memoria personal del reportero se desata y frente al “tercio de columnita” obtenemos todo un artículo. El fragmento citado sirve también para ahondar en el papel que jugaron esos otros productores del discurso oficial, los organismos de gobierno y los políticos, cuyo papel hemos analizado anteriormente: no sólo eran culpables de pasividad sino también, en otros casos, de tener ciertos intereses en la contienda. Finalmente, la frase que he resalto en cursiva viene a golpear todo eso con la contundencia de una mole: “estaba allí”, envuelto en la vorágine, intentando desarrollar una labor profesional y mantener unos códigos éticos mientras se jugaba la vida en ello. Y a partir de ahí, marcada la posición, se desata el recuerdo del horror: “¿Saben ustedes lo que pasó en Vukovar? Pues que mientras don Javier Solana y Europa les hacían a los serbios un francés con todas sus letras, éstos cercaron la ciudad y la cañearon. Y luego empezaron a lanzar ataques feroces con aviación y con tanques contra los defensores, armados apenas con escopetas de caza y algunas armas de fortuna. Todo eso se lo contábamos a ustedes en los telediarios Márquez, mi cámara de TVE, Jadranka, nuestra intérprete, y el arriba firmante, que nos pasamos aquel verano y aquel otoño corriendo como liebres

delante de los tanques serbios por toda la Krajina y toda la puñetera Eslavonia oriental, entrando y saliendo de Vukovar por un caminito que había a través de los maizales, y nos abrimos de allí por los pelos, con los últimos heridos que aún podían andar, antes de que el cerrojo se cerrara para siempre. Luego se luchó casa por casa, y cuando por fin llegaron al centro de la ciudad, al hospital, los serbios los sacaron a todos y los mataron por el morro, uno tras otro. No hubo prisioneros en edad de combatir; a todos se los pasaron por la piedra y fueron a dar en fosas comunes. Eso hicieron con Rado, que era un pequeñito y rubio y se fumaba siempre el tabaco de Márquez. También con Mate el gordito y con Mirko el bosnio, que era callado y elegante y un experto en golpes de mano nocturnos. A Sexymbol no llegaron a tiempo de asesinarlo, porque pisó antes una mina en los maizales, pero sí a su hermano Ivo. Los mataron a todos cuando se quedaron sin municiones y se rindieron. A todos incluido el comandante Grüber, que tenía veinticuatro años y era mi amigo; tanto que un día organizó un contraataque para ganar trescientos metros y que pudiéramos filmar los tanques serbios de cerca, y los filmamos, y costó un muerto y cinco heridos que aquella noche Vukovar abriera el telediario. Al final, cuando Grüber ya estaba en el sótano del hospital con un pie arrancado y metralla en los pulmones, los serbios lo sacaron fuera con los otros heridos y le pegaron un tiro en la cabeza” (Pérez-Reverte, 1998). Un horror que no pasó completamente por la oficialidad discursiva de la misma manera que una parte no pasa por la escritura, sólo por el cuerpo que lo vive y testimonia. Las referencias a Márquez, Jadranka y Sexymbol y todo lo contado hace que parezca una pasaje más de *Territorio comanche*. “Todo eso me ha venido a la memoria ante la pequeña noticia del diario. El recuerdo de aquellas noches en las trincheras, en los sótanos o entre las ruinas de Vukovar. Las largas conversaciones en las que sólo veías del otro la brasa semiculta de un cigarrillo. El miedo, el coraje, la desesperación, la esperanza. Y el último adiós, aquel amanecer gris en que nos arrastramos por los maizales sin mirar atrás, sintiendo en nuestras espaldas los ojos de todos aquellos jóvenes que iban a morir porque no llevaban un carnet de prensa y un pasaporte en el bolsillo, y porque el ministro Solana y sus colegas no tenían ninguna prisa. Una enfermera superviviente nos contó más tarde que los últimos del grupo de Grüber –una veintena de muchachos entre los dieciocho y los veinticinco años- pelearon, ya con los serbios dentro del último reducto, hasta que no hubo munición que disparar. Que vendieron cara su piel y que no quedó nadie. Por eso, tras ver hoy el nombre de Vukovar en el diario, me serví un coñac, fui al vídeo y puse durante un rato algunas imágenes hechas por Márquez. Ahí están de nuevo Grüber y los otros. Les he dado hacia atrás y hacia delante a las cintas, viendo cómo sonríen, sueñan, fuman, combaten, hablan de la vida, del futuro. He congelado sus rostros muchas veces, recordando. He pasado la mañana bebiendo coñac con un grupo de chicos muertos” (Pérez-Reverte, 1998). Dos notas finales que suenan a una música ya oída: esa cierta vergüenza que existe en el hecho de sobrevivir, de tener

un salvoconducto que te permite decir adiós tal como se comentaba en *Territorio comanche* y en las conversaciones entre Faulques y Markovic; y por otro lado el reconocimiento y elogio a la valentía.

Sólo con los artículos de Patente de corso (1998) es ya posible apreciar una imagen consistente de ese autor implícito que se supone representa a Pérez-Reverte; imagen coherente a las novelas estudiadas así como al resto de obras del mismo autor a las que se ha recurrido para dicho análisis. Y sin embargo estamos aún al principio, ya que en 2001 vio la luz el siguiente recopilatorio de los artículos escritos entre 1998 y 2001: *Con ánimo de ofender*. En 1999 aparecen “Matata mingui”, “El pequeño serbio” y “El gorila y el ratón”.

En “Matata mingui” el escritor cartagenero vuelve sobre aquello que comentaban Olvido y Faulques en *El pintor de batallas* sobre la violencia en África; Olvido era la que hablaba sobre ello especialmente señalando que las muestras de violencia allí eran más que inconcebibles, que ahí el ser humano se puede mostrar en toda la gloria de su peor versión; lo malo del artículo es que no cuenta con toda la visión panorámica que sí tiene la novela, es decir, que la violencia no es patrimonio exclusivo de África, por lo que al presentarnos la violencia en África lo hace como se hace al uso, es decir, presentándola como la violencia que se abre en la marginalidad de lo civilizado o donde éste acaba cuando en realidad no es así. Afortunadamente, el lector más o menos versado en la obra de nuestro autor sabrá encuadrar perfectamente el punto de vista dado en ese marco más amplio de la obra revertiana.

“El pequeño serbio” es uno de los artículos mencionados durante el anterior estudio y que también puede estar inspirado, además de en la anécdota contada, en el pasaje del niño serbio en la novela *El pintor de batallas*. Se trata una vez más de ese mecanismo de lo siniestro en la asociación de dos esferas que se supone no tienen nada en común y verlas unidas es lo que crea precisamente ese efecto: el niño/inocencia y el adulto/asesino; mecanismo que, una vez más, sirve para confirmar la intuición de la presencia de la violencia como algo intrínseco a la condición humana. Esa condición le queda más que confirmada a nuestro autor en el tercer artículo señalado, “El gorila y el ratón”, donde a raíz de un incidente de tráfico, en el que uno de los protagonistas, “el gorila”, abronca, humillándolo ante su familia, al otro conductor, “el ratón”, que casi no reacciona, como decíamos, a raíz del bochornoso espectáculo en mitad de la calle se desata la memoria para llegar a esa certeza personal adquirida tras tantas guerras: “Y allí, de pie en la acera, te pones de pronto a recordar cosas que no te apetece recordar en absoluto. Fotos de ese álbum confuso que llevas contigo: caras, imágenes, veintiún años en la isla de los piratas que en los momentos más inesperados o inoportunos dicen aquí estoy, échame un vistazo, amigo, a ver si recuerdas. Y claro que recuerdas. Recuerdas perfectamente al miliciano maronita que se llamaba Georges Karame — batalla de los hoteles, Beirut 1976— apaleando a aquel aterrorizado padre de familia musulmán

mientras otro kataeb registraba a la mujer y a la hija sobándoles las tetas. O la mirada que la campesina nicaragüense de Estelí, mayo del 79, dirigió a su marido arrodillado ante los somocistas que lo empujaban con los cañones de sus Galil, y cómo el pobre hombre intentaba mantenerse digno, y la patada que uno de ellos, pelirrojo, pecososo, alias Gringo, terminó por darle en la cabeza, y el modo en que el hombre se incorporó luego, despacio, ya mucho más avergonzado que temeroso, mirando de reojo a su mujer. O el serbio joven de Kukunjevac, verano del 91, interrogado por tropas especiales croatas, encapuchados que le daban bofetadas, una detrás de otra, mientras la mujer con un crío pequeño en brazos miraba paralizada de terror ante la casa incendiada —botella de butano abierta y una granada—, otro guantazo y otro guantazo más, y cómo cada bofetada le volvía a un lado y a otro la cabeza, zaca, zaca, resonando como el parche de un tambor. Y cómo el infeliz se orinaba encima de miedo y de vergüenza, y una mancha húmeda y oscura se le extendía por la pernera del pantalón. Y tú recuerdas todo eso y algunas cosas más mientras se alejan la furgoneta y el coche blanco. Y parece que nada tenga que ver. Pero sabes que sí tiene mucho que ver. Te dices una vez más que el género humano es el peor de los géneros que conoces, y que no hay apenas diferencia de unos fulanos a otros. Sólo el hecho accidental de que unas veces te los encuentras en una ciudad entre semáforos y escaparates, y otras llevan escopeta en sitios donde la gente se arranca los huevos con la mayor naturalidad del mundo. Pero siempre se trata de los mismos hombres, colega. Siempre se trata de la misma infamia” (Pérez-Reverte, 1999).

En el año 2000 se publican “El pelmazo de Gerva”, “El Muyahidín” y, el ya mencionado en el estudio anterior, “El malvado Carabel”. El primero casi se podría considerar una especie de epílogo de *Territorio comanche* comentando todos los recuerdos que las fotos del periodista Gervasio Sánchez suscitan en el narrador pese a llevar tiempo alejado de la guerra: “De pronto llega Gerva y me recuerda que ése es el único mundo real verdaderamente real que existe, y que esto otro de aquí sólo es un camelo, una tregua, y que mañana el muerto de la foto puedo ser yo, o la que corre con el niño a la espalda puede ser mi hija” (Pérez-Reverte, 2000). “El Muyahidín” es una semblanza del reportero de guerra Miguel Gil Moreno en el séptimo aniversario de su muerte que, por la descripción de su vida en el cumplimiento de su oficio, bien podría tratarse de páginas entresacadas de la primera novela estudiada donde de hecho se le menciona.

Finalmente, en 2001 vieron la luz “El oso de peluche”, “La mujer del vestido de blanco” y “La risa de las ratas”. En el primero de ellos nuestro autor comparte uno de esos fantasmas que nacen inevitablemente en el ejercicio del reportero de guerra cuando deja fuera de su crónica para el medio en el que trabajaba a un grupo de refugiados a los que su transporte no ayudó, de manera que el mismo cayó, en su momento, en lo que otras veces ha criticado. En el segundo nos cuenta cómo testimonió el resultado de un accidente de tráfico lo que le lleva a pensar en nuestro estilo de vida

en la sociedad de desarrollo y privilegio, en cómo hemos desarrollado mecanismos para intentar negar el azar y la posibilidad de que el desastre nos sorprenda, y que por lo tanto, como se ha comentado anteriormente en el análisis de *El francotirador paciente*, la catástrofe no es algo lejano, en los márgenes de la seguridad, sino que puede presentarse ante nosotros en cualquier momento ya sea en forma de accidente, desastre natural o guerra. Querer olvidar todo eso nos vuelve débiles y manipulables: “Vivimos tiempos en los que el hombre ha conseguido rodearse de barreras que le permiten disimular la existencia del dolor y de la muerte. Nuestros abuelos sabían todo eso; pero a los abuelos los encerramos y amordazamos en asilos y en hospitales para que murieran detrás de biombos, y no nos lo recordaran. Ahora tenemos residencias de ancianos, sanatorios y eufemismos. El truco es no miro, luego ignoro. Ignoro, luego no existe. Y nos movemos por la vida con una seguridad suicida, basada en la absurda certeza, o esperanza, de que nunca vamos a sufrir, de que la enfermedad y el dolor son cosa de otros, y que nosotros no vamos a cascar jamás. Y así nos va. Porque el hecho de que no pensemos en ello, de que nuestra actual forma de vida tan funcional y tan moderna -guapos e inmortales como somos ahora-, mantenga al Horror en ese distante segundo plano, ámbito de lo posible pero improbable, no impide que ese Horror siga estando donde siempre estuvo: al acecho, en espera de la oportunidad para manifestarse en toda su violencia y su crudeza. Y de pronto, camino de las vacaciones, cuando acabas de enamorarte, justo al terminar la carrera, recién nacido o al día siguiente de conseguir la anhelada jubilación, ese Horror llega y dice hola buenas, familia. Alehop. Y cae la bomba en el comedor de la casa, o el imbécil de Manolo hace ese adelantamiento que no debía, o el azar te pone en el sitio justo a la hora precisa. Entonces, paf, todo vuelve a ser como antes. Como siempre fue y nunca dejó de ser, aunque lo hayamos olvidado. Y, ya sin estar preparado para ello, el ser humano vuelve a verse enfrentado a su propia fragilidad, a su condición mortal y a su miseria. Todo eso es natural, y son las reglas. Fue siempre así, desde hace siglos, y lo seguirá siendo hasta el final de los tiempos. Lo único que a estas alturas resulta injustificable es la sorpresa, el gesto incrédulo del hombre que se toca la cabeza mientras suena el grito de la mujer del vestido blanco. Imperdonable la estúpida expresión de quien se pregunta cómo es posible que esto haya podido ocurrirme a mí” (Pérez-Reverte, 2001).

El último artículo de esos tres le sirve para poner un ejemplo de la responsabilidad colectiva, de cómo, muchas veces, la culpabilidad es algo con más nombres de los que se cree, tal cual se comentaba en *Territorio comanche*. Describe una fotografía de Robert Capa: en el centro de la escena, una mujer rapada y con su hijo, es llevada detenida mientras todos los demás ciudadanos que la ven pasar se burlan de ella: “Los mirones que jalean y se descojonan del caído, y de esta forma pretenden avalarse, disimular, borrar sus propias claudicaciones y su propia vergüenza. Porque -y esa es otra- observando la foto de Robert Capa uno se pregunta cuántas de las honradas

mujeres que ríen escoltando a la joven rapada y a su hijo no agacharon la cabeza ante soldados alemanes con los que se habrían acostado tal vez, si hubieran podido, a cambio de comida o de privilegios. Cuántos hombres no les cedieron el paso en la acera o la silla en el despacho, o les lamieron las botas, o pusieron sus niñas a tiro cuando los otros eran vencedores, y pretenden ahora, en el escarnio fácil de esa pobre mujer y de su hijo, lavar su cobardía y su vergüenza. Los he visto a todos ellos muchas veces en demasiados sitios. Los veo todavía, no hay que ir a guerras lejanas para topárselos. Los veo aquí mismo, en las historias de la Guerra civil que contaban mis abuelos o en la memoria de mi amigo el pintor Pepe Díaz, en cuyo pueblo fusilaron a su padre por rojo en el año 39, y a su madre la obligaron a barrer las calles después de raparle la cabeza; y Pepe, que es un buenazo, ha dejado que le pongan ahora su nombre a una calle, en vez de pegarle fuego al puto pueblo hasta los cimientos, como habrían -habríamos- hecho otros. Sigo viendo a los de la tijera de rapar y la risa por todas partes, oportunistas, viles, esperando la ocasión de acompañar el cortejo con una carcajada grande y estruendosa, propia de buenos ciudadanos libres de toda sospecha. Porque todos esos canallas que se ríen de la pobre mujer de la foto siguen entre nosotros. Algunos de verdad, físicamente, venerables ancianitos respetados por sus nietos y sus vecinos, supongo. Otros sólo aguardan una oportunidad: son los cobardes, que miran hacia otro lado y agachan la cabeza cuando el soldado alemán, o el heroico gudari, o el político de turno, o el jefe de personal, o el vecino del tercero izquierda, les escupe en la cara. Y sólo cuando éste se declare vencido, o lo maten, o pierda poder, o se vaya, saldrán del agujero para buscar a su mujer y su hijo, arrastrarlos por las calles y salir riéndose en la foto” (Pérez-Reverte, 2001).

En 2005 se publicó el siguiente recopilatorio que recogía los artículos publicados entre 2001 y 2005: *No me cogeréis vivo*. En 2001 aparecen “El afgano, el ranger y la cabra” y “La leyenda de Julio Fuentes”. En el primero de ellos, a raíz de los sucesos del 11 de septiembre y la consecuente intervención de los Estados Unidos en Iraq, el autor vuelve a cargar contra la manipulación del discurso oficial (“el telediario, donde una Barbie y un fulano con peluquín, después de veinte minutos hablando del ántrax -cualquiera diría que es la peste negra, con lo a pecho que se lo toman aquí-, se aplican ahora a la difícil tarea de informar sobre una guerra que deben contar como si no lo fuera, virtual, sin muertos, sin sangre y sin nada, satisfaciendo el orgullo patrio pero sin acojonar, con la justificación detallada de cada arañazo que sufre el enemigo y cada tropezón con las piedras que da un marine” -Pérez-Reverte, 2001-.), el desinterés colectivo, responsable por omisión, por conocer las causas, los fines, los problemas, etc. (“todo sigue como estaba. Dentro, con la gente mirándose el ombligo sin el menor esfuerzo por entender ni razonar nada de lo que ha pasado” -Pérez-Reverte, 2001-.), y contra esa actitud generalizada de querer pensar, pese a todo, que el horror es algo imposible en nuestra sociedad (“Porque la verdad es que uno esperaba que, después

del hostiazo que encajaron el 11 de septiembre, fueran a despertarse un poco. A espabilarse lo suficiente para comprender que las cosas ya no ocurren sólo en las fronteras del imperio, que el horror ha estado ahí afuera desde hace muchísimo tiempo” -Pérez-Reverte, 2001-.).

El segundo es un artículo en homenaje a Julio Fuentes por su muerte durante el ejercicio de su profesión. En medio del mismo, le dedica palabras en las que el mismo autor se reconoce y cuyo contenido ya pudimos ver en la conferencia de 1999 ya estudiada: “Julio era un profesional de la guerra. Un mercenario en el más honesto sentido del término. Un reportero de élite para quien aquello, en lo personal, era -o al menos lo fue durante mucho tiempo- una solución: un extraño hogar donde el horror puede asumirse como realidad cotidiana, y de esa forma deja de ser sorpresa o trampa. Una escuela de lucidez donde uno mismo está siempre dispuesto a pagar el precio. Un mundo fascinador y terrible donde, a diferencia de la puerca retaguardia, de las ciudades presuntamente civilizadas y razonables, todo es maravillosamente simple y funciona según normas elementales y precisas: el malo es el que te dispara y el bueno es aquel cuya sangre te salpica” (Pérez-Reverte, 2001).

Del año 2002, tan sólo mencionar el artículo “Las carcajadas del ministro”, en el que, como si de un texto borgiano se tratara, un hecho supone, en cierta manera, la repetición de otro anterior por lo que la idea lineal de progreso histórico queda anulada. En este caso concreto se refiere a la entrevista entre el representante de Europa en ese momento, el ministro Piqué, con el presidente de Israel coetáneo, Sharon. Entrevista en la que el segundo rechazaba la mediación que ofrecía el primero cuya actitud, pese al rechazo y a juicio de nuestro escritor, resulta excesivamente cordial, rayando en lo frívolo; todo lo cual le recuerda la actuación e inoperancia de la política europea representada en Javier Solana, cuando la guerra en los Balcanes, y las presiones que se ejercieron para dar un relato interesado de lo que ocurría: “También entonces, mientras las tropas serbias saqueaban y asesinaban, y Sarajevo era un matadero, y los únicos que lo denunciaban eran los reporteros que allí trabajaban y morían, Javier Solana se rió un huevo y parte del otro estrechando la mano a todos aquellos cerdos carniceros. Y mientras sus correveidiles del Ministerio español de Asuntos Exteriores pedían a los responsables de TVE que presionaran a sus reporteros para que no entorpecieran el compadreo y fuesen objetivos y equidistantes entre las mujeres violadas y quienes les cortaban el cuello” (Pérez-Reverte, 2002).

De 2003 seleccionamos “Una ventana a la guerra” y “Mi amigo el torturador”. El primero es un artículo en referencia las muertes de los reporteros de guerra Julio Anguita Parrado y José Couso. Hacia el final, nuestro autor busca sacudir la conciencia del ciudadano medio, por así decirlo, denunciando cómo, sin darnos cuenta, vamos asimilando los discursos interesados sobre la guerra donde se minimizan sus consecuencias, y también la resistencia, por lo inconscientes y como tantas

veces hemos comentado, a entender que la guerra, la violencia, es algo que siempre está ahí y supone la anulación de las pretendidas seguridades de las que buscamos rodearnos: “Ninguna guerra es la última, porque el ser humano es un perfecto canalla. Y para contar lo más brutal de esa infame condición humana, seguirán muriendo periodistas. (...) Un combate, una batalla, son un caos de miedo, incertidumbre y bombazos, y nadie puede esperar que la gente se comporte con humanidad o cordura. Quien se asoma a una ventana a filmar, lo sabe. Y si no lo sabe, no debería estar allí. El problema con toda esta demagogia es que al final la gente termina creyéndose eso de la guerra limitada y las bombas inteligentes, y de tanto oír tonterías a los políticos y a la prensa del corazón -que esa es otra, el periodismo basura hablando de compañeros muertos-, al final existe el riesgo de que los periodistas creen que los ejércitos son oenegés y la guerra un juego virtual con reglas y principios, y se metan allí creyendo que alguien va a garantizarles la piel o la vida, que cuando se vaya todo al carajo detendrán los combates para evacuarlos, o se pedirán responsabilidades morales y económicas al marine con fatiga de combate y gatillo fácil, o al negro que te rebane los huevos con un machete. Por eso me inquietó que el otro día un telediario anunciase que el Ministerio de Defensa español comunicaba que no garantizaba la seguridad de los periodistas españoles en Bagdad. Naturalmente. Ni el español, ni el norteamericano, ni nadie. Claro que no. Ni en Bagdad, ni en Sarajevo, ni en Saigón, ni en el saco de Roma, ni saliendo del caballo de madera, en Troya. Las guerras son, a ver si nos enteramos, peligrosas y putas guerras. Nos han vuelto tan estúpidos que de semejante obviedad hacemos una noticia” (Pérez-Reverte, 2003).

En “Mi amigo el torturador” destacan un par de aspectos; por un lado vuelve a denunciar a esos “domingueros” que pasan de puntillas por la guerra y se creen expertos y por otro, el autor señala aquello que Hannah Arendt denominó como la banalidad del mal, el hecho de que los torturadores no tienen cara de orco de *El señor de los anillos* o de Hannibal Lecter, sino que bien podemos cruzármolos por la calle, todo ello en dirección, como él mismo apunta, a que dado el momento y las circunstancias, todos podríamos llegar a cumplir ese papel ya que la violencia, al fin y al cabo, es algo natural en nosotros: “Algunas veces, en otro tiempo menos académico, vi torturar. Sé que no suena políticamente correcto, pero no siempre eliges la letra pequeña, o bastardilla, de tu biografía. Hablo de torturar de verdad; cuando importa un carajo que el paciente salga inválido para toda la vida, o no salga. (...) Me acerqué a echar un vistazo; y cuando asomé la cabeza y vi el panorama, un teniente al que llamaban El Gringo, y con quien hasta entonces había tenido muy buen rollo, dejó la faena para mirarme de una manera –«¿Qué hace aquí este hijueputa?»–, preguntó– que me puso la piel de gallina. Supongo que esos héroes mediáticos que van a la guerra tres días, de turistas y acompañados por cámaras de televisión y oenegés, y a la vuelta hacen mesas redondas y escriben ensayos sobre el corazón de las tinieblas, habrían protestado, hablándole al teniente de derechos

humanos y afeándole su conducta. Pero yo era un puto reportero y estaba solo con aquellos fulanos, en el culo del mundo. Así que decidí irme al otro lado de la aldea, a buscar una cerveza. No sé si me explico. (...) Y lo extraño es que aquel fulano, que a lo largo de la conversación me proporcionó argumentos objetivos suficientes para afirmar que era un hijo de la gran puta, me había estado cayendo bien. No por lo que contaba, claro, sino por la cara que tenía, sus gestos, la forma de explicar las cosas, el modo de bromear con el camarero, la cortesía exquisita con que trataba a las lumis negras del local. Pretendo decirles con esto que un torturador no lleva la T mayúscula tatuada en la frente; y que, si desconocemos su currículum, muy bien podemos tomarlo por uno de nosotros. O tal vez –lo que ya resulta más inquietante–, algunos de nosotros, en el contexto adecuado, podrían convertirse en torturadores” (Pérez-Reverte, 2003).

Por último, del año 2004, seleccionamos dos artículos más: “No todos los inocentes son iguales” y “Dos de mayo en Iraq”. En el primero vuelve a retomar la cuestión de la responsabilidad colectiva ya por devoción o por omisión de resistencia: “A ver si me explico más. Inocente absoluto es, sin duda, el niño de ojos asustados que levanta las manos ante el fusil de un verdugo nazi en el gueto de Varsovia –como lo es, también, el niño palestino que ahora las levanta ante el fusil de un verdugo israelí–. Pero sobre la inocencia del niño rubio achicharrado junto a sus papis entre las ruinas de Dresde, tengo ciertas dudas. No hablo de inocencia individual, claro, sino de inocencia colectiva. Histórica. Porque oigan. Yo he visto a ese mismo niño vestido de cachorro de las juventudes hitlerianas, saludando entusiasmado a su Führer, con la mamá rubia, sana, aria, con sus trenzas y todo, llorando emocionada al paso del tío Adolfo” (Pérez-Reverte, 2004).

En el segundo artículo pretende ilustrar, una vez más, cómo no aprendemos de la historia y cómo parecemos atrapados a repetir cada cierta cantidad de años los mismos pasajes violentos, las mismas acciones, con el agravante de que los hay, entre los dirigentes políticos, que no quieren que podamos aprender de esa historia.

En 2009 se publica el recopilatorio: *Cuando éramos honrados mercenarios*. Ahí se recogen los artículos publicados entre 2005 y 2009. En 2006 aparecen “Noventa y cinco centímetros” y “La chica del blindado”. En el primero encontramos básicamente una reformulación de las palabras de Íñigo con las que abríamos el anterior estudio, de manera que, puestos a que se produzca la guerra, matar de cerca, como leíamos, es dignidad para con el enemigo, puesto que también te juegas la vida, es reconocerse en el otro y por tanto, quizá, pueda resultar humanizador en el apogeo de la barbarie, como el samurái y su sable; sin embargo, la tecnología y los rangos militares no van en ese sentido, o, en todo caso, son otros los que tienen que jugárselo todo cuando aquellos se dedican a matar de lejos, sin arriesgar nada, a propios y enemigos. Por otro lado, el sable sobre el que se habla a lo largo del artículo representa también una violencia bélica ya desaparecida, es decir, una

violencia estructurada, controlada (hasta cierto punto), en la confrontación de dos ejércitos. Sin embargo, eso ha desaparecido, la violencia surge en cualquier momento mostrándose más como ella misma: “El sable. Quería contarles que Miguel Ney empuña un sable parecido al que tengo en el vestíbulo. Y contemplándolo el otro día, junto al Luxemburgo, me dije que armas como ésa fueron hechas para que las blandieran hombres como él, cuando la guerra no podía hacerse sino cara a cara, de cerca y por derecho, y en un campo de batalla. Cuando para matar había que acercarse al menos hasta noventa y cinco centímetros del otro, el alcance de un sablazo, y allí mirarlo a los ojos, ensuciándose de sangre propia y ajena, antes de tanta mariconada electrónica, tanto apretar botones y tanto monitor de televisión, ahora con todos los generales a salvo mientras el cabo Elmer Martínez y el soldado Mike Sánchez –los que andan por Iraq se llaman así, mientras que en Vietnam eran negros– cascan a punto para el telediario de las tres. (...) Y es que cada siglo tiene las guerras que le cuadran. Quién iba a imaginar que acabaríamos sintiendo nostalgia ante un sable” (Pérez-Reverte, 2006).

“La chica del blindado” es un recuerdo más de ese álbum personal de los Balcanes pero no toca ningún núcleo temático de los ya tratados.

De 2007 seleccionamos cuatro: “El presunto talibán”, “Fantasmas de los Balcanes” (el cual ha sido integrado en su totalidad y comentado en el anterior estudio), “La compañera de Barbate” e “Inocentes, pero menos”. En el primero de ellos, usando como eje central la noticia de que habían atrapado a quién había puesto, en Afganistán, una bomba que costó la vida de al menos una soldado española, Pérez-Reverte suelta su sarcasmo contra el lenguaje políticamente correcto, tanto del ministro del momento como de periodistas, que lo único que hace es enmascarar o dejar en segundo plano la verdad de lo que pasa a las claras; no se trata de que ese tipo de discurso, el de lejos, mienta (o no siempre), sino de que minimiza y normaliza algo que no debe aceptarse como normal, lo violento: “En el presunto Afganistán tampoco hay guerrilleros, por Dios. Decir *guerrillero* tiene connotaciones bélicas, reaccionarias, con tufillo a pasado franquista. Lo que hay son presuntos incontrolados que presuntamente dan por el presunto saco. Nada grave. Por eso cuando allí a un presunto soldado de la presunta España una presunta mina le vuela los huevos –o le vuela el chichi, seamos paritarios– nuestro ministro de Defensa no le concede medallas de las que se dan a quienes palman en combate, que eso de combatir es cosa de marines americanos y de nazis, sino medallas para lamentables accidentes propios de misiones humanitarias y entrañables. Que para eso salen en los anuncios de la tele modelos y modelos buenísimos vestidos de camuflaje pero sin escopeta, diciendo: si quieres ser útil a la Humanidad y trabajar por el buen rollito y la felicidad de los pueblos, y dar besos metiendo la lengua hasta dentro, colega, hazte soldado y ven a Afganistán a repartir aspirinas, que te vas a partir el culo de risa. Presunto talibán, oigan. Hace falta ser

gilipollas” (Pérez-Reverte, 2007).

“La compañera de Barbate” es una carga más contra el mal periodismo que juega a favor o responde a expectativas que no tienen que ver, directamente, con la transmisión de información, tal como leíamos en aquella conferencia sobre la cobertura periodística. En este caso, todo eso se metonimiza, si se permite la palabreja, en la cobertura de una periodista sobre un desastre que afectó a varias familias en Barbate, en cómo su actitud y manera de proceder no se adecuaba para nada con la tragedia llegando a cierto grado de frivolidad.

En “Inocentes, pero menos” vuelve a señalar la responsabilidad individual incluso dentro de los desastres, es decir, la preferencia de permanecer en la cómoda ignorancia antes que el dolor del saber, de conocer el pasado que bien puede alumbrar nuestro presente, y eso nos resta inocencia tal como reza el propio titular: “De Pompeya a las playas asiáticas, de Troya a las Torres Gemelas, el imbécil occidental –ustedes y yo– dispone de treinta siglos de memoria escrita que se pasa por el forro de los huevos. Tenemos colegio obligatorio, televisión e Internet, y nunca hubo tanta información circulando. Quien no sabe es porque no quiere saber. Ahora somos deliberadamente ignorantes porque resulta más cómodo y barato mirar hacia otro lado y creer que nunca va a tocarnos a nosotros” (Pérez-Reverte, 2007).

Finalmente, de 2008 escogemos dos artículos: “Esos simpáticos muertos vivientes” y “Nostalgia del AK-47”. El primero, como ocurría con “La chica del blindado”, no toca directamente ningún núcleo temático pero ilustra, eso sí, el choque sobre el tratamiento lúdico de los muertos en la sociedad occidental (como en la fiesta de Halloween) y los auténticos cadáveres y el recuerdo de los mismos. Una vez más, esa memoria traumatizada que ha de lidiar con sus fantasmas.

En “Nostalgia del AK-47” el autor hace del Kalashnikov una metonimia de todo lo que hemos estado comentado así como de su experiencia, de las revoluciones justas y su traición, de las injustas y de la mayor parte de la violencia a nivel global en la actualidad: “Y ahora viene la paradoja. En este siglo XXI que empezó con torres gemelas cayéndose e infelices degollados ante cámaras caseras de vídeo, el Kalashnikov sigue presente como icono de la violencia y el crujir de un mundo que se tambalea: este Occidente viejo, egoísta y estúpido que, incapaz de leer el destino en su propia memoria, no advierte que los bárbaros llegaron hace rato, que las horas están contadas, que todas hieren, y que la última, mata. Pero esta vez, el fusil de asalto que sostuvo utopías y puso banda sonora a la historia de media centuria, la llave que pudo abrir puertas cerradas a la libertad y el progreso, ha pasado a otras manos. Lo llevaban hace quince años los carniceros serbios que llenaron los Balcanes de fosas comunes. Lo empuñan hoy los narcos, los gangsters eslavos, las tribus enloquecidas en surrealistas matanzas tribales africanas. Se retratan con él los fanáticos islámicos cuyo odio hemos alentado con nuestra estúpida arrogancia: los que pretenden reventar

treinta siglos de cultura occidental echándole por encima a Sócrates, Plutarco, Shakespeare, Cervantes, Montaigne o Montesquieu el manto espeso, el velo negro de la reacción y la oscuridad. Los que irracionales, despiadados, hablan de justicia, de libertad y de futuro con la soga para atar homosexuales en una mano y la piedra para lapidar adúlteras en la otra; mientras nosotros, suicidas imbéciles, en nombre del qué dirán y el buen rollito, sonreímos ofreciéndoles el ojete. Lástima de Kalashnikov, oigan. Quién lo ha visto. Quién lo ve” (Pérez-Reverte, 2008).

En *Patente de corso*, 2012 encontramos el artículo “Sobre reglas y remordimientos”, en él comenta la objeción que le hace un lector por la aparente indiferencia con que Alatraste vive la muerte de sus compañeros de batalla, lo que le sirve a nuestro novelista para retomar dos de los aspectos que hemos tratado anteriormente; por un lado, el carácter de sus héroes cansados unido a ese debate entre grabar o ayudar que comentaba en la conferencia vista lo que da como fruto la resignación a aceptar el mundo tal como es en toda su violencia: “Lo suyo no es indiferencia, sino resignación profesional. Asumir que el mundo donde vive y pelea es un lugar peligroso donde lo más fácil es que te pille el toro. Algo que sólo los idiotas -los menguados, diría él- se empeñan en ignorar. Eso, naturalmente, no excluye el dolor. Pero éste discurre por otros cauces. No tiene por qué ser melodramático, ni inmediato. Como lo de Márquez en Sarajevo, después de aquellas jornadas con mucha bomba y mucha morgue, cuando te ibas de los sitios con las suelas de las botas dejando huellas de sangre en el suelo. Soltaba la cámara, se acuclillaba con la espalda contra la pared, encendía un cigarrillo y se pasaba una hora inmóvil, mirando el vacío. Ordenando remordimientos” (Pérez-Reverte, 2012). Y por otro lado recupera su comentario sobre la literatura como vía para hacernos comprender mejor el mundo tanto actual como pasado y, en el caso concreto de la saga Alatraste, para recordarnos que esa violencia social siempre estuvo ahí y que es, por desgracia, coetánea en otras partes del mundo: “El otro punto son los cuatrocientos años transcurridos. La literatura también es salir de nosotros para mirar con ojos ajenos, viviendo vidas que de otro modo serían imposibles. Comprender, diferenciar, lo que fuimos y lo que ahora somos. Por eso, cada vez que tecleo una aventura de Alatraste -sicario que mata por dinero, que ha torturado, que marcó la cara de una mujer- intento que el lector vea el mundo no con anacrónicos ojos de ahora, sino como se veía entonces: áspero, cruel, sin oenegés ni lacitos solidarios en la solapa. Cuando lo políticamente correcto lo traían todos, y no sólo Alatraste, en la punta de la espada o en la punta del cimbel. Un mundo imposible de juzgar con criterios occidentales modernos, pues -todavía ocurre eso en buena parte del planeta- una vida no valía ni el acero o la soga que se empleaban en quitarla. Aunque nos empeñemos en olvidarlo, no siempre fuimos amantes de las focas y los delfines, ni a un niño de ocho años lo expulsaban del colegio por pelearse en el recreo, o lo acusaban de acoso por decirle guapa a una profesora. Tanto para lo bueno como

para lo malo, éramos más realistas. Más humanos, quizás. Menos gilipollas” (Pérez-Reverte, 2012).

Otro de los artículos contenidos en esa edición es “Los jóvenes reporteros nunca mueren”, en el que retoma la crítica a la superficialidad con la que los grandes medios de comunicación, aquellos que pueden establecer o formar parte del discurso oficial, por así decirlo, tratan hoy en día la cobertura de las guerras: “El teléfono móvil, la conexión en directo y el ordenador portátil acabaron con los viejos reporteros. Los enviados especiales de la televisión son ahora bustos parlantes de terraza o ventana de hotel, aunque no sea culpa suya: es imposible salir a la calle a buscar información cuando debes entrar veinte veces al día en directo, y a tus jefes les interesa más decir «tenemos a alguien allí, o cerca» que lo que ese alguien cuente; pues la misma información ya circula por la Red desde hace rato, gracias a anónimos reporteros ocasionales que cuentan lo que ellos mismos viven. Además, una guerra bien cubierta resulta muy cara de cubrir, y no están los tiempos para alegrías, ni siquiera en los medios públicos. Más, cuando entre una matanza en Damasco y una final del Barça, la peña -que ésa es otra- prefiere ver el fútbol” (Pérez-Reverte, 2012). Frente a ese periodismo de guerra él reivindica un periodismo *otro*, realizado con menos medios pero que mantiene la cobertura directa de los hechos con todos los riesgos para la propia seguridad del reportero que ello conlleva. Esos *otros* reporteros son, para él, garantes de la verdad.

De ese mismo 2012 es también el artículo “Prefieren no mirar”, en el que carga una vez más contra los miramientos y reparos que se plantean los medios a la hora de publicar o no las imágenes de la guerra en toda su crueldad; al privar al espectador de contemplarlas en toda su crudeza se produce un falseamiento de la realidad por un lado y por otro se adopta una actitud paternalista que menosprecia indirectamente al espectador a la vez que se traiciona la propia razón de ser del periodismo; el morbo y el espectáculo no se genera por mostrarlas sino por el tratamiento que se les da, la presentación que se haga de ellas: “Y es que no se han enterado de nada, redios. Esos menguados olvidan que la función de las imágenes de guerra atroces es precisamente ésa. Sacudir, atormentar, herir la sensibilidad del lector, del espectador, lo más que se pueda. Decirle: mira, gilipollas, esto es real. Así muere la gente cuando la matan. Y para que te enteres: en Siria y en todas las Sirias repartidas por el puerco mundo, son precisamente los familiares de esas víctimas los que desean que se fotografíen y graben las matanzas. Son ellos quienes se juegan la piel para llevar a los periodistas hasta allí, y de ese modo hacer al mundo testigo de un horror que, de otra manera, quedaría oculto y con frecuencia impune. (...) Lo que ocurre es que esta sociedad anestesiada, egoísta, que a pesar de la que está cayendo fuera y dentro sigue sin querer enterarse de en qué peligroso mundo vive, está empeñada en que nadie le altere el pulso. En que no la despierten de su imbécil sueño suicida. Lo que pide, o exige, es vivir cómodamente sentada en el sofá, zapeando entre anuncios con gente que baila y sonrío, Sálvame y el putito fútbol” (Pérez-Reverte, 2012).

También en 2012 aparece “El francotirador precoz” en el que cuenta una anécdota personal para mostrar su arrepentimiento de cuando, teniendo doce años, mató a un pájaro con una escopeta de perdigones; cuando cobró conciencia de lo que había hecho, la experiencia le marcó tanto que, según palabras del propio autor, nunca más volvió a matar. El recuerdo sirve para mostrar el hecho de que fue capaz de llegar a ese punto, es decir, que, en las condiciones adecuadas (en este caso, cierta fascinación producida por las conversaciones con un amigo de su padre que había sido francotirador en la Guerra civil), cualquiera puede llegar a matar ya que, tal como va explicando, condicionado por lo aprendido, él se centraba en los aspectos técnicos del asunto de manera que la víctima quedaba cosificada como tal. Sólo la conciencia súbita del asesinato y la muerte rehumanizan su visión, rescata a la inteligencia de los aspectos exclusivamente técnicos y la lleva a los morales, ese es el otro significado del grabado de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, es decir, cuando ésta se engolfa en aspectos y razones técnicas separadas de los valores morales, lo que evidencia a su vez la capacidad que todos tenemos para ejercer el mal e infligir dolor a otros y la interrelación entre ésta y la inteligencia tal como postula Pérez-Reverte.

El último artículo del recopilatorio de 2012 que seleccionamos es “El asilo de Petrinja”, en el que, tal como indica el título, vuelve a narrar ese episodio que vivió durante la guerra de los Balcanes tal como lo cuenta también en su novela, *Territorio comanche*, y que también es recreado en la película homónima estudiada. En este caso la rememoración le sirve para evidenciar el contraste entre el discurso oficial político y lo que en verdad allí testimoniaban los reporteros de guerra de manera que los segundos desmienten al primero: “Nada podíamos hacer por ellos, así que encendimos el flash y los grabamos a todos para el telediario de las nueve, para que el siempre sonriente Javier Solana, fino negociador comunitario, pudiera salir luego diciendo en Bruselas que todo estaba controlado en los Balcanes, que en el fondo los serbios eran buenos chicos y que las negociaciones de paz iban de puta madre. Trabajamos así durante diez minutos, sin hablar ni mirarnos el uno al otro. Luego dejamos en las camillas toda la comida y el agua que teníamos y nos largamos de allí sin hacer comentarios” (Pérez-Reverte, 2012).

De Patente de curso, 2013, seleccionamos tres artículos: “Cuatro hombres en un paisaje hostil”, “El profesor bosnio” y “El guerrero urbano”. En el primero nos habla de Augusto Ferrer-Dalmau, un amigo suyo pintor especializado en escenas bélicas en el que se inspiró el Faulques de *El pintor de batallas*. De hecho, en cierta forma, el artículo bien puede considerarse una condensación de la novela en el plano de la realidad ya que tal como nos comenta, para pintar su último cuadro (penúltimo, más bien), Ferrer-Dalmau estuvo bastante tiempo junto con los soldados desplegados en Afganistán documentándose; el resultado, “paradójicamente, tras esa copiosa cantidad de material, la obra final sobre el lienzo aparece por contraste vacía, casi desnuda, absoluta en su simplicidad; en

su árido paisaje y en esos casi solitarios hombres duros que pisan aquel peligroso rincón del mundo” (Pérez-Reverte, 2013). Esa misma simplicidad es la que propicia la lectura atemporal: “La vieja y única historia posible: lealtad a los compañeros inmediatos más que a las grandes palabras huecas y a las cambiantes banderas donde tanto canalla se envuelve y medra” (Pérez-Reverte, 2013). Y tras la valoración: “Después me pide que elija un boceto para mí, entre los que tiene tirados por el suelo. Quiere hacerme ese regalo. Escojo uno magnífico, de un legionario barbudo, y Augusto sonrío. «Quiero que pongas alguna cosa detrás de La patrulla, de tu puño y letra, y que lo firmes. Que quede ahí para siempre». Es un honor, respondo. Me entrega un rotulador, y con él me voy detrás del cuadro. Pienso un momento, y escribo: «Durante siglos, en cada una de sus huellas estuvo España»” (Pérez-Reverte, 2013). En este fragmento encontramos una reminiscencia del mural de Faulques, acabado en lo inacabado, sugiriendo así, una vez más, esa atemporalidad de la que hablábamos y que es propia, por desgracia, de la guerra.

En “El profesor bosnio”, Pérez-Reverte refiere una escena que vivió en los Balcanes, escena que aparece referida casi tal cual por Faulques en *El pintor de batallas*: “La unidad que acompañábamos estaba compuesta por bosniocroatas, y pasamos con ellos la noche en un viejo almacén bombardeado, esperando el ataque que iban a intentar con la primera luz del día. (...) Una veintena de aquellos soldados eran niños. Casi literalmente. Tendrían entre quince y diecisiete años. Procedían todos de un mismo colegio, y no sé si se habían presentado voluntarios o los alistaron a la fuerza. Estaban allí, con los otros, aunque formando grupo aparte; como si la proximidad física de los compañeros de pupitre les diese más seguridad o más valor. Los habíamos grabado la tarde anterior y ahora volvíamos a percibir sus rostros en la claridad del alba: lampiños, graves, asustados, mirando alrededor con desconcierto a medida que el gris del día naciente aclaraba la hondonada donde nos concentrábamos. Impresionaban esos rostros casi de niños en aquella luz siniestra, mientras resonaban por todas partes los cerrojazos de las armas amartillándose. (...) Con ellos estaba su maestro. Era un joven de veintiocho años promovido a oficial, que a pesar de los uniformes, las armas y el equipo militar se movía entre ellos con los gestos del profesor de escuela que hasta pocas semanas antes había sido: paternal, tranquilizador, atento a todo. Según nos contaron, los padres de aquellos chicos le habían pedido que cuidara de sus hijos. Y él hacía lo que podía” (Pérez-Reverte, 2013). El artículo sirve de personal homenaje al maestro que consigue cuidar de ellos pese a que lo llevan malherido a la retaguardia. Homenaje que, como las novelas de nuestro autor, salvan al protagonista del injusto olvido.

El artículo “El guerrero urbano”, al igual que el anterior, bien puede considerarse también una condensación de algunos pasajes de *El francotirador paciente* y de la totalidad de *Guerreros urbanos* sirviéndose en este caso de las vivencias de otro grafitero, Lose, a raíz de una comida en

compañía de él y otros dos más, Jeosm (autor de las fotos en *Guerreros urbanos*) y Rise. Mediante el recorrido por la sucinta biografía de Lose, nuestro novelista repite la mayor parte de los puntos que veíamos en *Guerreros urbanos*: la camaradería, las normas internas, los códigos, las incursiones. De hecho, no es casualidad que el título del artículo repita en singular el de la obra estudiada.

De *Patente de corso, 2014*, rescatamos también otros tres artículos: “Sobre aventura y responsabilidad”, “Una historia de hombres decentes” y “Es la guerra santa, idiotas”. En el primero de ellos vuelve a plantear la crítica a los “domingueros” de la guerra, aquellos inconscientes que voluntariamente, tal como comentaba en *Territorio comanche*, van a las zonas en guerra sin tener idea de la gravedad real del asunto, de manera que finalmente son otros los que deben arriesgar su vida por ellos. En el segundo se sirve de una anécdota real acaecida durante la II Guerra mundial, el Incidente Charlie Brown, para ilustrar aquello sobre el ejercicio de la moral propia durante el combate tal como, a semejanza del samurái, realizan los protagonistas revertianos: “El 20 de diciembre de 1943, el B-17 norteamericano *Ye Olde Pub*, pilotado por el segundo teniente Charlie L. Brown, muy averiado tras una misión de bombardeo sobre Bremen, intentaba en solitario regresar a su base en Inglaterra, con el artillero de cola muerto y seis tripulantes heridos, incluido el piloto. Sólo tres hombres a bordo quedaban sanos. El avión volaba a duras penas dejando una estela de humo, con un motor parado y otro dañado, el plexiglás de la cabina roto, el timón de dirección partido y los sistemas hidráulicos y eléctricos fuera de servicio. Sus tripulantes estaban seguros de que nunca llegarían a Inglaterra. (...) Todavía sobre territorio alemán, el bombardero fue detectado por el piloto de la Luftwaffe Franz Stigler, de 26 años de edad, que en ese momento tenía 22 derribos en su haber, y sólo necesitaba uno más para ganar la Cruz de Caballero. A los mandos de su Messerschmitt Bf-109, Stigler se acercó al avión enemigo, dispuesto a derribarlo, pero comprobó con sorpresa que desde él nadie le disparaba. Que el B-17, acribillado de metralla antiaérea, seguía su renqueante vuelo hacia la costa, que en la destrozada torreta de cola el artillero estaba muerto, y que a través del plexiglás roto se veía a los tripulantes heridos, ateridos de frío, intentando socorrerse unos a otros. Entonces, situándose junto a la cabina destrozada del aparato enemigo, Ziegler se encontró con el rostro del piloto americano herido que lo miraba. «Para mí, dispararles en ese momento -confesaría 40 años más tarde- habría sido como hacerlo mientras saltaban en paracaídas». Así que tomó una decisión: situándose a su lado, muy cerca de él para que las baterías antiaéreas alemanas no lo atacaran, Ziegler acompañó al enemigo vencido, escoltándolo hasta la costa, y allí alzó la mano en un saludo, dio media vuelta y regresó a su base. Nunca contó la historia a sus jefes, porque lo habrían fusilado” (Pérez-Reverte, 2014).

Por último, en “Es la guerra santa, idiotas”, a raíz de los atentados de terroristas islámicos,

reflexiona sobre la nueva guerra que el mundo occidental ha de enfrentar pese a no querer darse por aludido, al no reconocer lo que su propia historia debería haberle enseñado mediante la repetición en tantas guerras de los mismos signos, es decir, el saber reconocer los gérmenes de la violencia independientemente de la localización geográfica donde se de.

Del último recopilatorio, *Patente de corso, 2015*, seleccionamos dos artículos: “El adiós de Héctor” y “Gervasio en Vukovar.” En el primero vuelve a retomar el hecho de que la literatura nos prepara también para saber reconocer el mundo y sus repeticiones a lo largo de la historia a través de la particular escena de *La Ilíada* de Homero en que Héctor se despide de su mujer e hijo, escena repetida y testimoniada en la vida real y que supo reconocer.

El último artículo habla sobre Gervasio Sánchez, fotógrafo de guerra que ha compartido experiencias con nuestro autor que lo menciona en *Territorio comanche* por lo que todo el artículo se podría considerar una extensión de la novela. Otra vez nos presenta la parte que no se ve en la vida de un reportero de guerra. Hay, en ese artículo, un fragmento especialmente emotivo por todo lo que implica y que resulta, por tanto, un perfecto broche final que además refuerza, mediante las palabras citadas de Gervasio Sánchez, el sentido de arteterapia que hemos defendido anteriormente: “Me cuenta Gerva que ha vuelto allí donde vivimos aquello, el peor asedio de aquella guerra, el Stalingrado croata. El lugar donde todos los hombres y jóvenes con los que durante muchos días difíciles convivimos, fotografiamos y filmamos -Grüber, Sexymbol, Ivo, el pequeño Rado-, fueron asesinados cuando la ciudad cayó en manos serbias, incluidos prisioneros, enfermos y heridos. Y añade Gerva que ha vuelto allí veinticuatro años después para hacer fotos de lo que Vukovar es ahora; porque, asegura, visitar la geografía del horror que tiene en la memoria es su manera de no ir al psiquiatra para que arreglen lo que se le quedó dañado en el interior. «Todos no tenemos la suerte de poder escribir novelas para soportar el peso de las mochilas llenas de fantasmas», me dice” (Pérez-Reverte, 2015).

10. ANEXO B: TRAZOS.

Volvió a centrar su atención en la pintura, donde habían aparecido nuevas grietas. El gran panorama circular aún estaba pintado en zonas discontinuas. El resto eran trazos a carboncillo, simples líneas negras esbozadas sobre la imprimación blanca de la pared. El conjunto formaba un paisaje descomunal e inquietante, sin título, sin época, donde el escudo semienterrado en la arena, el yelmo medieval salpicado de sangre, la sombra de un fusil de asalto sobre un bosque de cruces de madera, la ciudad antigua amurallada y las torres de cemento y cristal de la moderna, coexistían menos como anacronismos que como evidencias.

Faulques siguió pintando, minucioso y paciente (Pérez-Reverte, 2006: 11, 12).

A lo largo de toda la novela de *El pintor de batallas*, el narrador hace referencia a multitud de cuadros, pintores, fotografías y fotógrafos, de manera que, como se ha dicho en el estudio anterior, el texto, la escritura, busca las artes visuales, tiende puentes hacia ellas ya sea mediante la referencia nominal o mediante la écfrasis; de hecho se puede decir que buena parte de la novela es écfrasis del mural que pinta Faulques. Pese a toda la descripción, la novela no contiene ni una imagen visual lo cual no es un defecto sino que produce aquel juego que mencionábamos de la escriturización de las artes, la cual podía leerse en los dos sentidos: de lo escrito a lo visual y al revés. Pese a todo, pensando en un lector no erudito, se echa en falta una recopilación de las imágenes que ayude a entender, a reconstruir en la mente del lector, el mural de Faulques, ya que ese conjunto de cuadros y fotos que se entrecruzan en las vidas del pintor de batallas y Olvido Ferrara constituye toda un red intertextual que le lleva a la realización de su obra póstuma. Ver lo mismo que han visto los ojos del protagonista nos ayuda a formarnos una idea más ajustada del impacto que persigue el narrador en la selección y descripción de cuadros y fotografías presentes en la novela; nos ayuda a adquirir la mirada de los protagonistas, empatizamos, y nos ayuda a colocar la novela en relación con esas pinturas y fotos. Así pues, en correspondencia con todo ello, creo conveniente realizar aquí una guía ilustrada, lo más completa y exacta posible, de las obras que se mencionan en la novela. De hecho, considero que lo ideal sería poder leer la novela revertiana a la vez que sea posible acompañar cada referencia con su correspondiente imagen y, con todo ello, no cabe duda de que la imagen del mural que se va forjando en la mente del lector ganaría fácilmente en consistencia, densidad y matices. Se propone aquí, en consecuencia, otra lectura de la novela como una guía pictórico-visual por la red que tejen Olvido y Faulques; lo más lógico, en ese sentido, es disponer las obras (descartando los artistas recogidos sin referencia a una obra concreta) siguiendo el orden de mención en la novela, de forma que una lectura acompañe a la otra.



Figura 1: Giordano, Luca. (1692-1693). “Batalla de San Quintín”. Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/batalla-de-san-quintin/c73db370-397e-4fcc-827f-18366b02a335>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 16.



Figura 2: Tempesta, Antonio. Siglo XVI. “Batalla entre infantes y caballeros”. Pintura sobre lienzo. Recuperado de: <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=33350>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 16.



Figura 3: Rubens, Peter Paul. 1603. Estudios leonardescos sobre “La batalla de Anghiari”. Dibujo. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_batalla_de_Anghiari_\(Leonardo\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_batalla_de_Anghiari_(Leonardo))

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 16.



Figura 4: Collantes, Francisco. Siglo XVII. "El incendio de Troya". Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=16923>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 16.



Figura 5: Goya, Francisco. 1814-1815. *Los desastres de la guerra*, Estampa 1, "Tristes pensamientos". Aguafuerte. Recuperado de:

https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=27

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 16.



Figura 6: Brueghel el Viejo, Pieter. 1562. “El suicidio de Saúl”. Óleo sobre lienzo. Recuperado de: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Suicide_of_Saul

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 16.



Figura 7: Brueghel el Joven, Pieter. 1458. “Incendio y saqueo de una ciudad”. Óleo sobre tabla.
Recuperado de: <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=15714>
Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 16.



Figura 8: Fortuny, Marià. 1863-1865. “La batalla de Tetuán”. Óleo sobre lienzo. Recuperado de:
<http://www.museunacional.cat/es/colleccio/la-batalla-de-tetuan/maria-fortuny/010695-000>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 16.



Figura 9: Meulen, Adan Frans Van Der. 1657. “Choque de caballería”. Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/choque-de-caballeria/689cf53c-f016-48bb-80e4-8f3dc76ee91d>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 16.



Figura 10: Reschi, Pandolfo. Siglo XVIII. "Asalto al convento". Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=18334>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 16.



Figura 11: Stom, Matteo. Siglo XVII. “Batalla nocturna”. Lienzo. Recuperado de:

<http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=33373>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 16.



Figura 12: Pinacci, Giuseppe. 1700-1718. “Después de la batalla”. Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=33369>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 18.



Figura 13: 1943. Judíos capturados por las tropas nazis en el gueto de Varsovia. Fotografía. Recuperado de:

<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/photo/jews-captured-by-german-troops-during-the-warsaw-ghetto-uprising>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 19.



Figura 14: Capa, Robert. 1936. “Muerte de un miliciano republicano”. Fotografía. Recuperado de: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/death-loyalist-militiaman-muerte-miliciano-republicano>
Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 20.



Figura 15: Brueghel el Viejo, Pieter. 1557. “El triunfo de la muerte”. Óleo sobre madera. Recuperado de: <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=26731>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 65.



Figura 16: Capa, Robert. 1944. Desembarco en el Día D en la playa de Omaha. Fotografía. Recuperado de: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/robert-capa-d-day-omaha-beach/>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 71.



Figura 17: Atl. 1943. “Erupción del Parícutín”. Óleo. Recuperado de:

<http://museonacionaldearte.tumblr.com/post/107624415604/el-volc%C3%A1n-paricut%C3%ADn-hizo-erupci%C3%B3n-en-1943>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 75.



Figura 18: Uccello, Paolo. 1456. “La batalla de San Romano”. Temple sobre tabla. Recuperado de:
<http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=7865>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 86.



Figura 19: Goya, Francisco. 1820-1823. “Duelo a garrotazos”. Revestimiento mural trasladado a lienzo.
Recuperado de:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/duelo-a-garrotazos/2f2f2e12-ed09-45dd-805d-f38162c5beaf>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 94.



Figura 20: Picasso, Pablo. 1937. “Guernica”. Óleo sobre lienzo. Recuperado de:

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 94.



Figura 21: Carducho, Vicente. 1634. “La victoria de Fleurus”. Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/victoria-de-fleurus/6b8c3a87-6e7c-4485-958c-bbaa2155ca23>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 94.



Figura 22: Orozco, José Clemente. “La conquista”. Mural. Recuperado de:

<https://www.wikiart.org/en/jose-clemente-orocho/la-conquete>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 94.



Figura 23: Orozco, José Clemente. 1939. Mural del techo del Hospicio de Cabañas. Mural. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/jose-clemente-orozco/ceiling-mural-of-hospicio-cabanas-1939>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 94.



Figura 24: Uccello, Paolo. 1435-1437. “La adoración del niño”. Mural. Recuperado de:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_uccello,_adorazione_del_bambino,_bologna_01.jpg

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 97, 98.

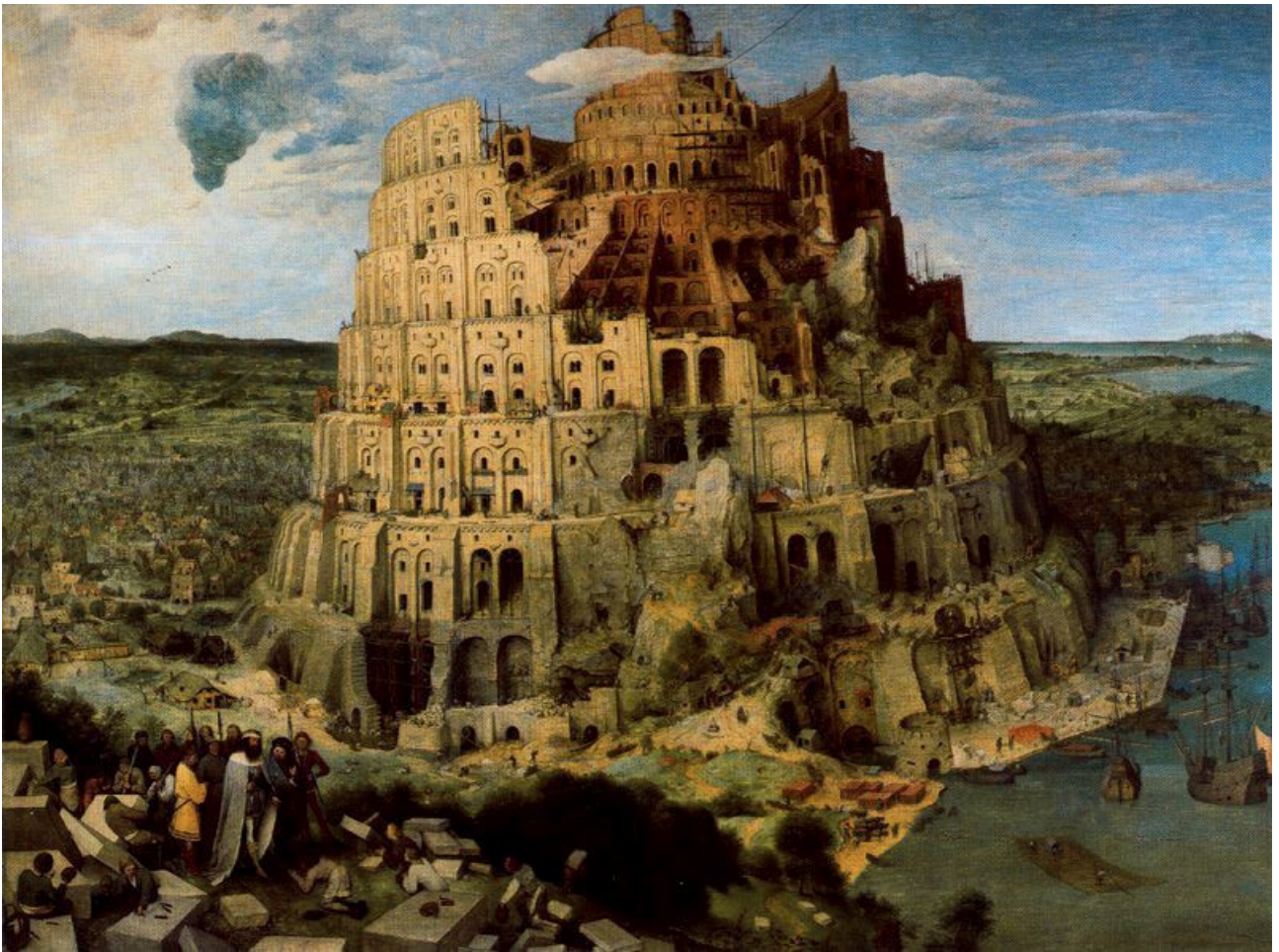


Figura 25: Brueghel el Viejo, Pieter. 1563. “La torre de Babel”. Óleo sobre tabla. Recuperado de:
<http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=738>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 119.



Figura 26: Brueghel el Joven, Pieter. 1595. “La construcción de la Torre de Babel”. Óleo sobre tabla.
Recuperado de:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/construccion-de-la-torre-de-babel/dde29fc7-1dee-4f9d-b43e-0424282ff46f>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 119.



Figura 27: Durero, Alberto. 1513. “El caballero, la muerte y el diablo”. Grabado. Recuperado de: <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Prodnunum=1659>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 145.



Figura 28: Uccello, Paolo. 1456. "Micheletto da Cotignola en combate". Temple sobre tabla.
Recuperado de: <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=2918>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 145.



Figura 29: Robert, Hubert. 1783. "Interior del templo de Diana en Nîmes". Óleo sobre lienzo.

Recuperado de:

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/robert-hubert/interior-templo-diana-nimes>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 148.



Figura 30: Magnasco, Alessandro. 1710. “La guarida de los bandidos”. Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=13669>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 148.



Figura 31: Starnina, Gherardo. 1410. “La Tebaida”. Óleo sobre tabla. Recuperado de:

<http://lomosdetela.blogspot.com/2013/08/gherardo-starnina-la-tebaida-1410.html>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 169.



Figura 32: Bellini, Giovanni. Siglo XV-XVI. “Alegoría sacra”. Madera al temple. Recuperado de:
<http://arteparnasomania.blogspot.com/2013/12/una-obra-misteriosa-la-alegoria-sacra.html>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 170.



Figura 33: Weyden, Rogier Van Der. 1460. “Retrato de señora”. Óleo sobre madera. Recuperado de: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.51.html>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 178.



Figura 34: Bonnard, Pierre. 1899. “La indolente”. Óleo sobre lienzo. Recuperado de:
[http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura.html?
no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2033](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2033)

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 206.



Figura 35: Falcone, Aniello. 1607-1656. “Martirio de San Genaro. Escena de saqueo después de la batalla”. Óleo sobre lienzo. Recuperado de:

http://www.archeoflegrei.it/la-solfatara-detta-forum-vulcani/tumblr_mmo3r4gyzn1qbhp9xo1_1280/

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 211.

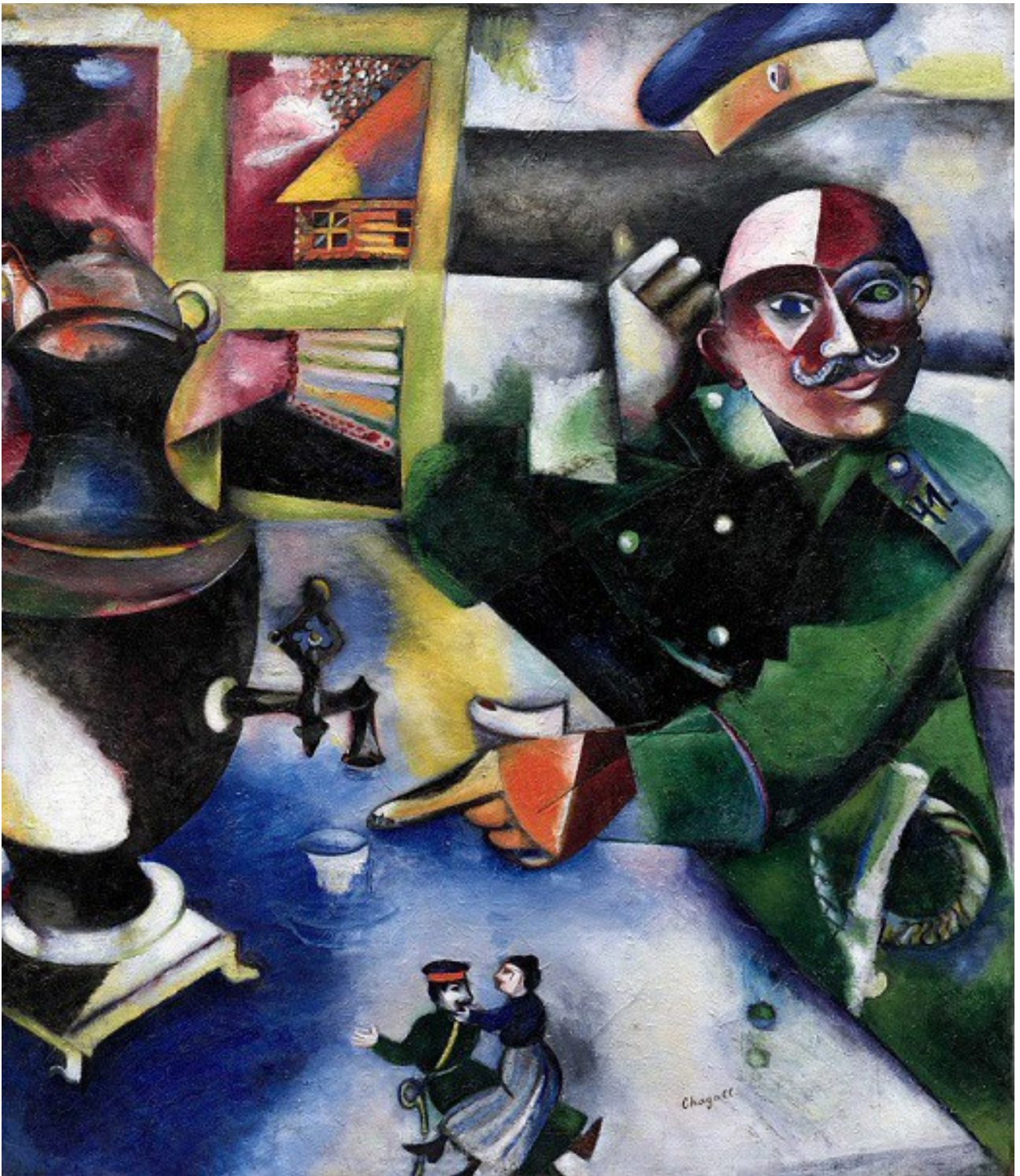


Figura 36: Chagall, Marc. 1985. “El soldado bebedor”. Óleo sobre lienzo. Recuperado de:

<https://www.guggenheim.org/artwork/792>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 212.



Figura 37: Basquiat, Jean-Michel. 1983. "In Italian". Acrílico, óleo y tinta sobre lienzo. Recuperado de:

<http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=50313>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 212.



Figura 38: Alborta, Freddy. 1967. Exhibición del cadáver de Ernesto Che Guevara. Fotografía.
Recuperado de: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/10928>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 220.



Figura 39: Salgado, Sebastião. Parias. Fotografía. Recuperado de:

<https://oscarenfotos.com/2013/02/23/galeria-sebastiao-salgado/#jp-carousel-10553>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 220.



Figura 40: Vishniac, Roman. 1935. “Waiting for service”. Gueto de Polonia. Fotografía. Recuperado de: <http://vishniac.icp.org/exhibition/jewish-life-in-eastern-europe-ca.-1935-38>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 220.



Figura 41: Ein, Nhem. Víctimas de los Jemeres rojos en Camboya. Fotografía. Recuperado de:
<https://iconicphotos.wordpress.com/tag/nhem-ein/>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 220.



Figura 42: Goya, Francisco. 1814. “El 2 de mayo de 1808 en Madrid” o “La lucha con los mamelucos”. Óleo sobre lienzo. Recuperado de:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-2-de-mayo-de-1808-en-madrid-o-la-lucha-con-los/57dacf2e-5d10-4ded-85aa-9ff6f741f6b1>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 224.



Figura 43: Brueghel el Viejo, Pieter. 1562. “Mad Meg”. Óleo sobre madera. Recuperado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Dulle_Griet

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 225.



Figura 44: Turner, Joseph Mallord William. 1819. “Venecia al alba hacia San Pietro di Castello”. Acuarela. Recuperado de:

<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-venice-looking-east-towards-san-pietro-di-castello-early-r1186395>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 229.

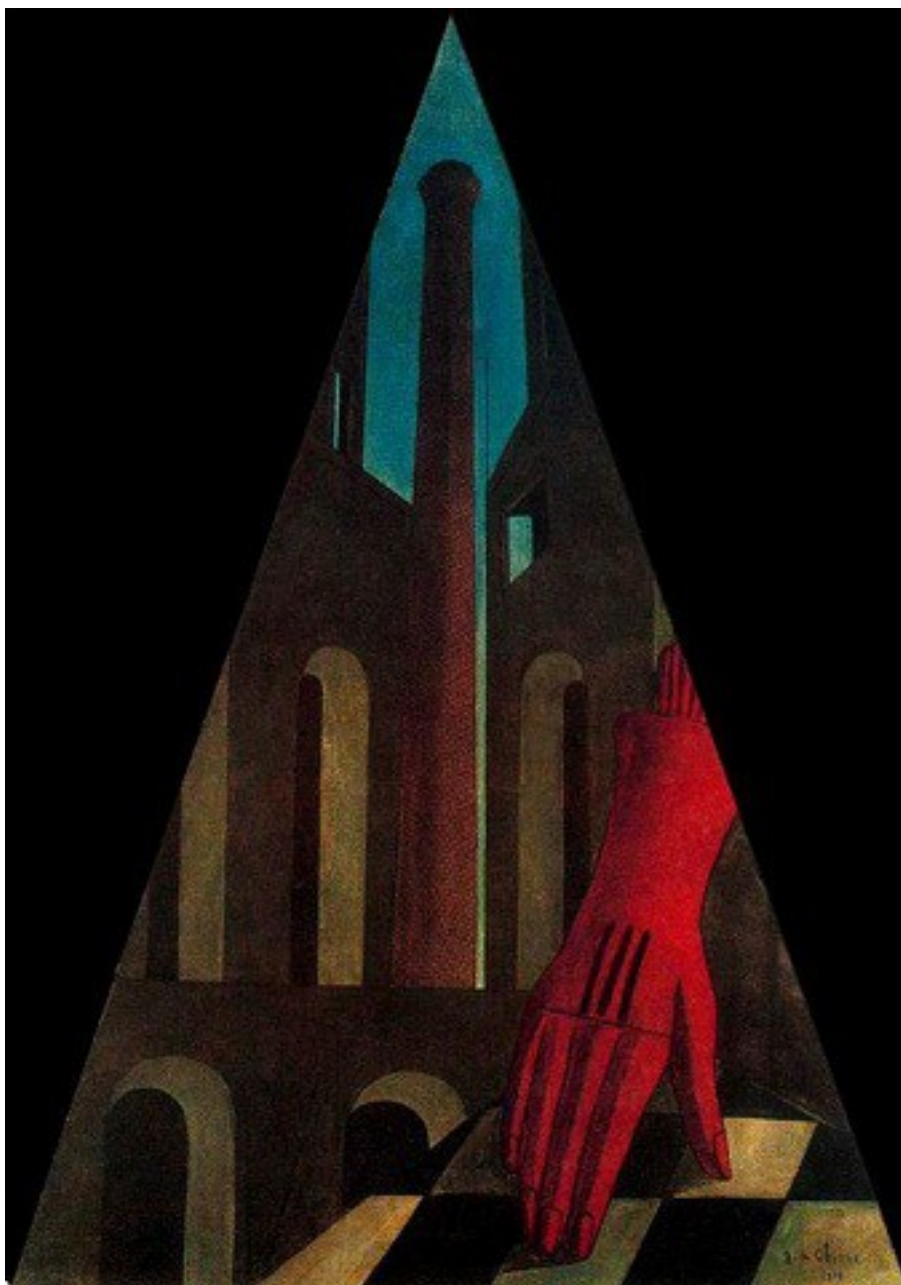


Figura 45: Chirico, Giorgio. 1914. “El enigma de la fatalidad”. Óleo sobre tela. Recuperado de:

<http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=33508>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 240.

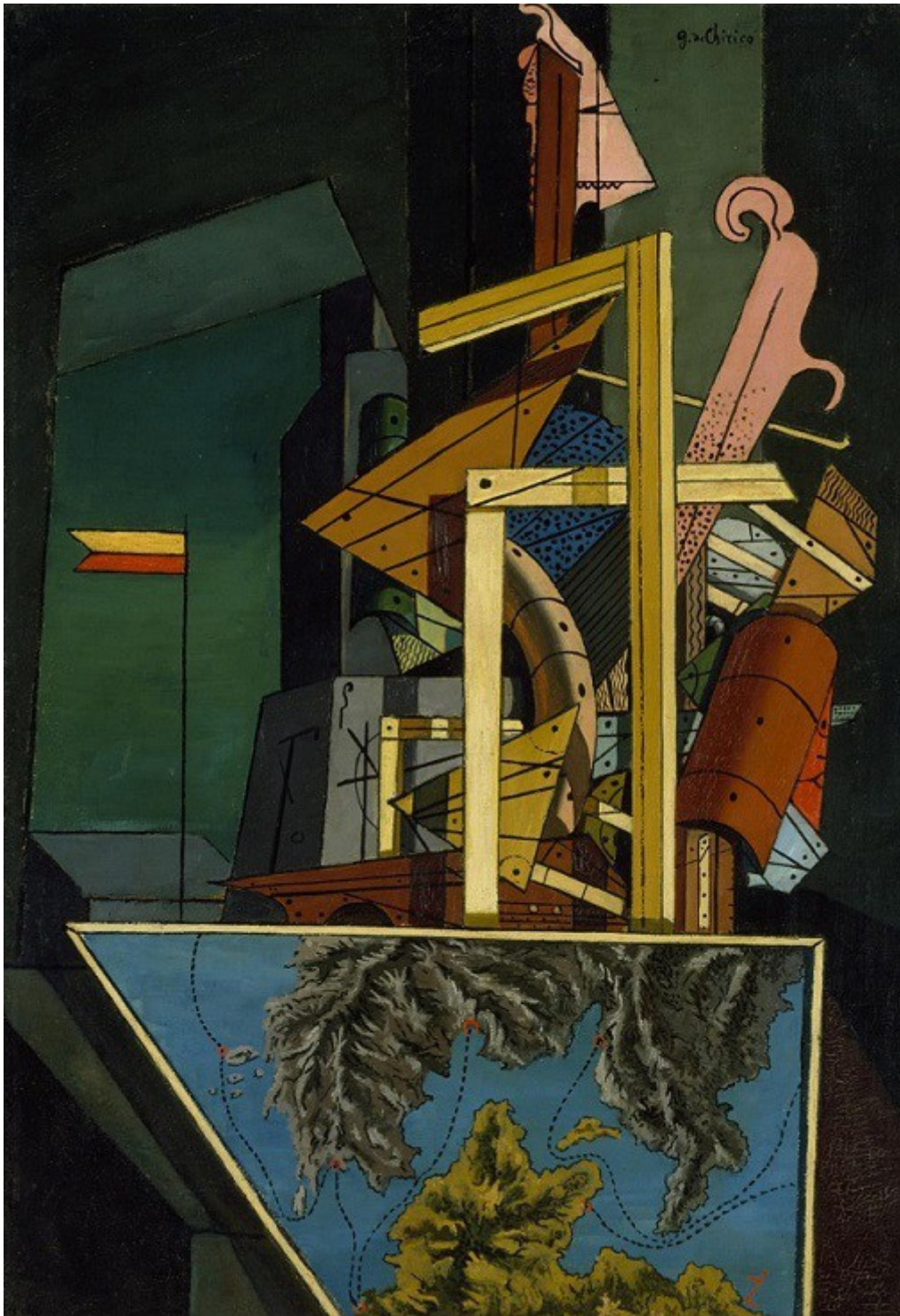


Figura 46: Chirico, Giorgio. 1916. “Melancholía de la partida”. Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/de-chirico-the-melancholy-of-departure-t02309>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 240.

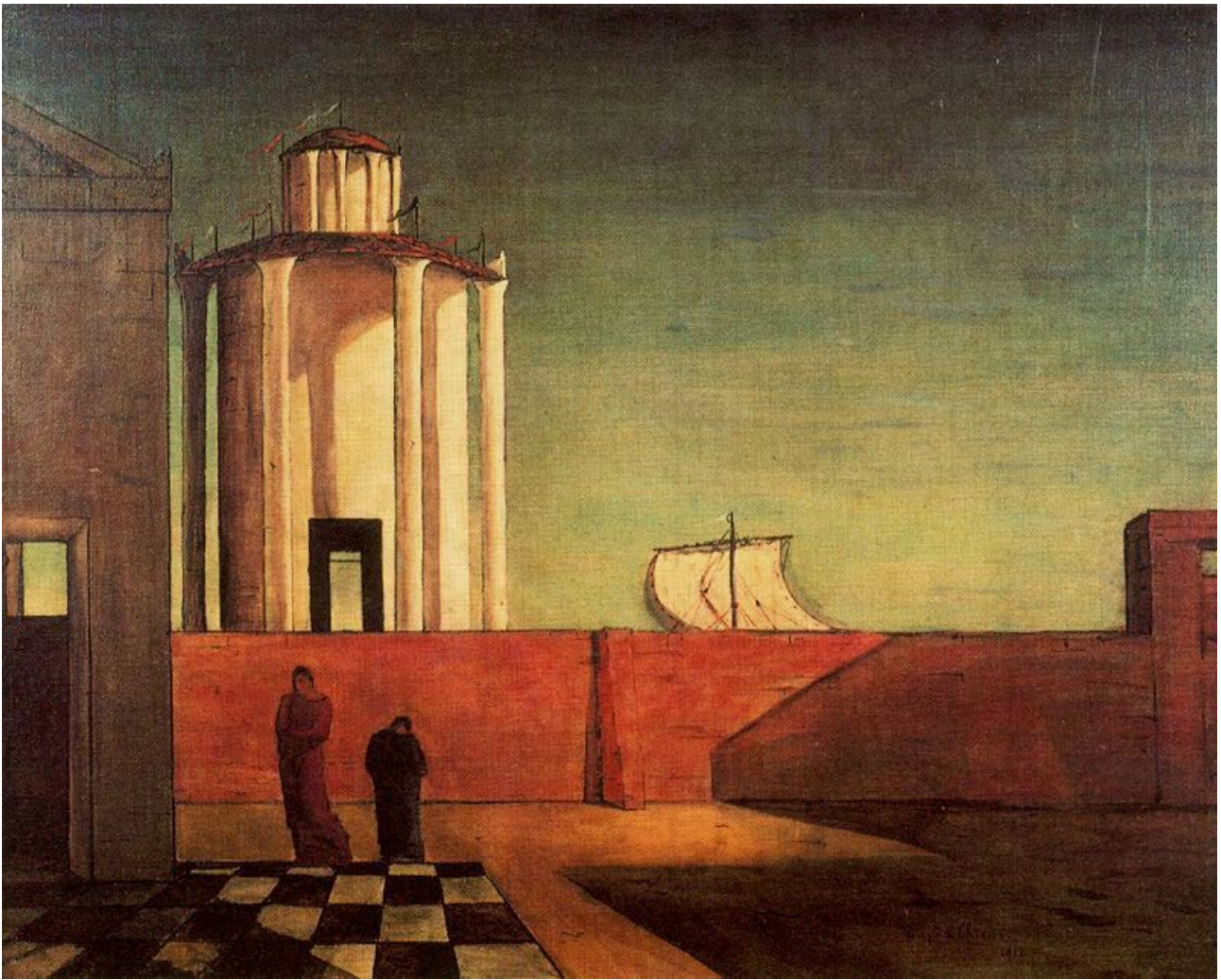


Figura 47: Chirico, Giorgio. 1912. "Enigma de la llegada". Óleo sobre tela. Recuperado de:

<http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=33496>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 241.



Figura 48: Della Francesca, Piero. 1452-1466. “La muerte de Adán”. Pintura al fresco. Recuperado de: <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=60660>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 242.



Figura 49: Della Francesca, Piero. 1452-1459. “El sueño de Constantino”. Pintura al fresco.
Recuperado de:

<http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=60663>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 242.



Figura 50: Della Francesca, Piero. 1447. “La batalla de Heraclio”. Pintura al fresco. Recuperado de:

<https://es.wahooart.com/@/@/8LT4K9-Piero-Della-Francesca-Batalla-entre-Heraclio-y-Cosroes>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 242.



Figura 51: Della Francesca, Piero. 1458-1466. “Victoria de Constantino sobre Majencio”. Pintura al fresco. Recuperado de:

https://it.wikipedia.org/wiki/Vittoria_di_Costantino_su_Massenzio

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 242.



Figura 52: Weyden, Rogier Van Der. Antes de 1443. “Descendimiento”. Óleo sobre tabla. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 247.



Figura 53: Atget, Eugène. 1910-1911. “Zapatos viejos”. Fotografía. Recuperado de:

<http://expositions.bnf.fr/atget/grand/236.htm>

Mencionado en Pérez-Reverte, Arturo: *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 263.

11. BIBLIOGRAFÍA.

ABDALKAFOR, OLA (2015): *Gayatri Spivak. Deconstruction and the Ethics of Postcolonial Literary Interpretation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

ACÍN FANLO, RAMÓN (2000): “Cómo entrar en escena y otros problemas de fondo. (Para una lectura de *Territorio Comanche*).” Recopilado en López de Abiada y López Bernasocchi (eds.), (2000): *Territorio Reverte*. Madrid: Verbum.

ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, M^a CARMEN (1995): *Traducción, manipulación, deconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

AGAMBEN, GIORGIO: *Ciò che resta di Auschwitz: L'Archivio e il testimone (Homo sacer III)*. Edición empleada (2002): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.

- (1982): *Il linguaggio e la morte*; edición empleada (2002): *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos.

ARFUCH, LEONOR (2013): *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ARISTÓTELES: *Poética*. Edición empleada (2004), Madrid: Alianza Editorial.

ASENSI, MANUEL (1987): *Teoría de la lectura. Para una crítica paradójica*. Madrid: Hiperion.

- (ed.), (1990): *Teoría literaria y Deconstrucción*. Madrid: Arco Libros.

- (1996): *Literatura y Filosofía*. Madrid: Síntesis.

- (1998): *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX), I*. Valencia: Tirant lo Blanch.

- (2003): *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta), II*. Valencia: Tirant lo Blanch.

AZORÍN (1919): *París bombardeado*; edición empleada (2008): *París bombardeado. Madrid sentimental*. Málaga: Alfama.

BARTHES, ROLAND (1966): “Introducción al análisis estructural de los relatos”, publicado originalmente en *L'analyse structurale du récit, Communications n° 8*, París: Editions du Seuil; edición empleada (1982): *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

- (1980): *La chambre claire. Note sur le photographie*. París: Cahiers du Cinéma; edición empleada (1989): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BARTRA, ROGER (2007): *Territorios del terror y la otredad*. Valencia: Pre-Textos.

BELMONTE SERRANO, JOSÉ (2002): *Arturo Pérez-Reverte: La sonrisa del cazador*. Murcia: Nausícaä.

BELMONTE SERRANO y LÓPEZ DE ABIADA (eds.), (2003): *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia: Nausícaä.

- (2009): *Alatriste. La sombra del héroe*. Madrid: Alfaguara.

BENJAMIN, WALTER: *Sobre la fotografía*. Edición empleada (2008): *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.

- (1931): *Breve historia de la fotografía*. Edición empleada (2011): *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro.

- (1936): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Edición empleada (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.

BERMÚDEZ MARTÍNEZ, MARÍA (2001): *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE (1916): *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*; edición empleada (2014): *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Madrid: Alianza Editorial.

BOLÍVAR BOTÍA, ANTONIO (1985): *El estructuralismo: de Levi-Strauss a Derrida*. Madrid: Cíncel.

BOOTH, WAYNE C., (1961): *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago; edición empleada (1978): *La retórica de la ficción*. Barcelona: Antoni Bosch editor.

BORGES, JORGE LUIS (1926): *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Editorial Proa; edición empleada (1993): *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Espasa Calpe / Seix Barral.

- (1935): *Historia universal de la infamia*; edición empleada (2004): Madrid: Alianza Editorial.

- (1936): *Historia de la eternidad*; recopilado en: *Obras completas I y II*. Edición empleada (2005): Barcelona: RBA.

- (1944): *Artificios*; edición empleada (2001): *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.

- (1974): *El Aleph*. Emecé Editores; edición empleada (1999): *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.

- (1980): *Siete noches*; recopilado en: *Obras completas I y II*. Edición empleada (2005): Barcelona: RBA.

- (1982): *Nueve ensayos dantescos*; edición empleada (2006): *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Alianza Editorial.

BREMOND, CLAUDE (1966): “La lógica de los posibles narrativos”, publicado originalmente en *L'analyse structurale du récit, Communications n° 8*, París: Editions du Seuil; edición empleada (1982): *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

BRIGGS y PEAT (1989): *Turbulent Mirror*. Edición empleada (2013): *Espejo y reflejo: del caos al orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*. Barcelona: Gedisa.

CAMPS, ASSUMPTA y ZYBATOW, LEW (eds), (2008): *Traducción e interculturalidad. Actas de la*

Conferencia Internacional "Traducción e intercambio cultural en la época de la globalización", mayo de 2006, Universidad de Barcelona. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.

CASTILLO GALLEGO, RUBÉN (2003): "Miedo, sudor y prosa: *Territorio comanche*." Recogido en: Belmonte Serrano y López de Abiada (eds.), (2003): *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia: Nausícaä.

COLLON, MICHEL (1999): *Poker menteur. Les grandes puissances, la Yougoslavie et les prochaines guerres*. Edición empleada: *El juego de la mentira. Las grandes potencias, Yugoslavia, la OTAN y las próximas guerras*. Hondarribia: Argitaletxe HIRU.

CORBATA, JORGELINA (2005): *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor.

CUARTERO NARANJO, ANTONIO (2014): "El arte del relato sin ficción: la explosión del Periodismo literario en el ámbito latinoamericano y español en la Sociedad de la información." Publicado en la revista digital (2014): *Revista Surco Sur*, nº4, I. 7, Scholar Commons, University of South Florida.

- (2017): "El concepto de Nuevo Periodismo y su encaje en las prácticas periodísticas narrativas en España." Publicado en la revista digital (2017): *Doxa Comunicación*, nº 25, pp. 43 a 46.

DE DIEGO, JESÚS (2000): *Graffiti. La palabra y la imagen. Un estudio de la expresión en las culturas urbanas en el fin del siglo XX*. Barcelona: Amelia Romero editora, Los libros de la frontera.

DE ESPRONCEDA, JOSÉ (1840): *El estudiante de Salamanca*; edición empleada (1999): *Antología poética*. Madrid: Akal.

DE MAN, PAUL (1971): *Blindness & insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press.

DE PERETTI DELLA ROCCA, CRISTINA (1989): *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.

DERRIDA, JACQUES (1967): *De la grammatologie*. París: Editions de minuit; edición empleada (1971): *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- (1967): *De la grammatologie*. París: Editions de minuit; edición consultada (1976): *Of Grammatology*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press. Edición en inglés a cargo de la editora, traductora y prologuista de la misma, Gayatri Chakravorty Spivak.

- (1967): *L'Écriture et la Différence*. París: Editions du Seuil; edición empleada (1989): *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

DE UNAMUNO, MIGUEL (1912): *Del sentimiento trágico de la vida*; edición empleada (1999):

Madrid: Espasa Calpe.

- (1914): *Niebla*; edición empleada (2000): Madrid: Cátedra.

DOMÍNGUEZ, SAUSSY y VILLANUEVA (2015): *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. Edición empleada (2016): *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Taurus.

DUBOIS, PHILIPPE (1983): *L'acte photographique*. Bruselas: Éditions Labor; edición empleada (2014): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Espasa Libros, Paidós.

DUCROT, OSWALD (1984): *Le dire et le dit*. París: Les Editions de Minuit. Edición empleada (1986): *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.

DUCROT, OSWALD y TODOROV, TZVETAN (1972): *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*. Editions du Seuil. Edición empleada (1975): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

EURÍPIDES: *Heracles*. Edición empleada (1978): Madrid: Gredos.

FONTCUBERTA, JOAN (1997): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

FOUCAULT, MICHEL (1975): *Surveiller et punir*. Gallimard; edición empleada (2002): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

FREUD, SIGMUND (1919): *Das Unheimliche*. Imago; edición empleada (1976): *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Crespo editor.

- (1930): *Das Unbehagen in der Kultur*; edición empleada (2005): *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.

GABALDÓN MARTÍNEZ, MARÍA DEL MAR (2004): *Ritos de armas en la Edad de hierro. Armamento y lugares de culto en el antiguo Mediterráneo y el mundo celta*. Madrid: Ediciones Polifemo.

GADAMER, HANS-GEORG (1975): *Wahrheit und Methode*. Mohr: Tübingen; edición empleada (2005): *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

GALTUNG, JOHAN (2015): "Violence, peace, and peace research." Publicado en la revista digital (2015): *Journal of peace research*, vol. 6, nº 3, pp. 167 a 191.

GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1962): *La mala hora*; edición empleada (2014): Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

GARCÍA NEGRONI, MARÍA MARTA y TORDESILLAS COLADO, MARTA (2001): *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*. Madrid: Gredos.

GARÍ, JOAN (1995): *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: FUNDESCO.

GAUDREAU, ANDRÉ y JOST, FRANÇOIS (1990): *Le récit cinématographique*. París: Éditions Nathan. Edición empleada (2001): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

GAVALDÀ ROCA, J. V. (1996): “Novelar otra especie narrativa: *Territorio comanche*.” Recogido en Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y García-Page (eds.), (1996): *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor.

GENETTE, GÉRARD (1972): *Figures III*. París: Editions du Seuil; edición empleada (1989): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

GILMAN, ERNEST B. (2000): “Los estudios interartísticos y el *imperialismo* del lenguaje”; recogido en: Monegal, Antonio (ed.), (2000): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.

GIRONA, NURIA (1998): “El entonado de Juan José Saer: la memoria de la escritura”; recogido en Barrera, Trinidad (ed.), (1998): *Modernismo y Modernidad en el ámbito Hispánico*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.

GNISCI, ARMANDO (ed.), (1999): *Introduzione alla letteratura comparata*. Bruno Mondadori; edición empleada (2002): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

GODAYOL, PILAR (2008): “Subalternes traductores, subalternes traduïdes.” Recogido en Camps y Zybatow (eds), (2008): *Traducción e interculturalidad. Actas de la Conferencia Internacional “Traducción e intercambio cultural en la época de la globalización”, mayo de 2006, Universidad de Barcelona*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, ANTONIO (2011): *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

GRONDIN, JEAN (2006): *L'herméneutique*. Presses Universitaires de France; edición empleada (2008): *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder.

HERNÁNDEZ-PACHECO, JAVIER (2008): *El duelo de Athenea. Reflexiones filosóficas sobre guerra, milicia y humanismo*. Madrid: Encuentro.

HOMERO: *La Iliada*. Edición empleada (2011): Madrid: Akal.

JEOSM y PÉREZ-REVERTE, ARTURO (2016): *Guerreros urbanos*. Madrid: Alfaguara.

KAFKA, FRANZ (1952): *Briefe an Milena*; edición empleada (2004): *Cartas a Milena*. Madrid: Alianza Editorial.

KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE: *L'énonciation*. París: Libraire Armand Colin. Edición empleada (1986): *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette.

KRISTEVA, JULIA (1969): *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*. París: Editions du Seuil; edición empleada (1978): *Séméiôtiké (Semiótica 2)*. Madrid: Editorial Fundamentos.

- (1970): *Le texte du roman*. La Haya: Mouton & Co.; edición empleada (1974): *El texto de*

la novela. Barcelona: Lumen.

- (1974): “Cómo hablar con la literatura.” París: revista *Tel-Quel*, nº 47; edición empleada (1974): *El proceso de la escritura*. Argentina: Ediciones Caldeón.

- (1980): *Pouvoirs de l'horreur*. París: Editions du Seuil; edición empleada (2006): *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI editores.

- (1988): *Étrangers à nous-mêmes*; edición empleada (1991): *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza & Janes.

- (1997): *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*; edición empleada (2001): *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Ciudad de Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

LARRA, MARIANO JOSÉ DE (1835): “El duelo”; edición empleada (1994): *Artículos*. Madrid: Cátedra.

LEVI, PRIMO (1958, 1963 y 1989): *Se questo è un uomo*. Torino: Giulio Einaudi; edición empleada (2001): *Si això és un home*. Barcelona: Edicions 62.

LEVINSON, JERROLD (ed.), (2001): *Aesthetics and Ethics. Essays at the intersection*. Cambridge University Press; edición empleada (2010): *Ética y estética. Ensayos en la intersección*. Madrid: Machado Grupo de distribución, La balsa de la Medusa.

LÓPEZ DE ABIADA y LÓPEZ BERNASOCCHI (eds.), (2000): *Territorio Reverte*. Madrid: Verbum.

LOTMAN, YURI M. (1970): *Struktura judozhestvennogo teksta*. Moscú, Iskusstvo; edición empleada (1982): *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

- (1996): *La semiosfera, I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, Universidad de Valencia.

- (1998): *La semiosfera, II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra, Universidad de Valencia.

- (2000): *La semiosfera, III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, Universidad de Valencia.

MANDELBROT, BENOÎT (1975 y 1984): *Les objects fractals. Forme, hasard et dimension*; edición empleada (2009): *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*. Barcelona: TusQuets Editores.

- (1977, 1982 y 1983): *The Fractal Geometry of Nature*; edición empleada (2009): *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona: TusQuets.

MARTIN, MARCEL: *La langage cinématographique*. París: Les Editions du CERF; edición empleada (2005): *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ ENRIQUE (2001): *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.

MARXEN, EVA (2011): *Diálogos entre arte y terapia. Del “arte psicótico” al desarrollo de la arteterapia y sus aplicaciones*. Barcelona: Gedisa.

MARZAL FELICI, JAVIER (2007): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra; edición empleada: 2011.

MASAZUMI, NATORI (2009): *Shoninki, l'authentique manuel des ninjas*. Editions Albin Michel. Edición empleada (2010): *Shoninki. El arte del disimulo. El auténtico manual de los ninjas*. Barcelona: Kairós.

MONEGAL, ANTONIO (ed.), (2000): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.

MORENO, ANTONIO (2000): “Arturo Pérez-Reverte: variaciones en torno a un mismo estilo.” Recogido en: López de Abiada y López Bernasocchi (eds.), (2000): *Territorio Reverte*. Madrid: Verbum.

MUÑOZ OGÁYAR, JORGE (2009): *Y al séptimo día descansó. Arturo Pérez-Reverte, creador de universos postmodernos*. Nausicaä.

NABOKOV, VLADIMIR (1980): *Lectures on Literature*. Edición empleada (2016): *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B, Maxi.

NAVAJAS, GONZALO (2009): “De Ernest Renan a Homi Bhabha. Macrohistoria y ficción en Arturo Pérez-Reverte.” Recogido en: Belmonte Serrano y López de Abiada (eds.), (2009): *Alatriste. La sombra del héroe*. Madrid: Alfaguara.

NIETZSCHE, FRIEDRICH (1873): *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*; edición empleada (2003): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Valencia: Diálogo.

- (1887): *Zur Genealogie der Moral: eine streitschrift*; edición empleada (2000): *La genealogía de la moral*. Madrid: Edaf.

O'BRIEN, TIM (1990): *The things they carried*. Boston: Houghton Mifflin / Seymour Lawrence; edición empleada (1994): *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon*. Barcelona: Anagrama.

OLEZA SIMÓ, JUAN (1979): “Discurso y espacialidad en el relato”, publicado en la revista *Cuadernos de Filología*, Teoría: Lenguajes, I, 1, Valencia: Universidad de Valencia, Facultad de Filología.

OLEZA SIMÓ y RENARD (1983): “La modalización del discurso narrativo” recogido en: *Teoría semiótica. Lenguaje y textos hispánicos*. Separata, Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983.

PEÑA-ARDID, CARMEN (1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.

PÉREZ-REVERTE, ARTURO (1986): *El húsar*; edición empleada (2018): Barcelona: Debolsillo,

Penguin Random House.

- (1988): *El maestro de esgrima*.
- (1990): *La tabla de Flandes*; edición empleada (2011): Barcelona: Random House

Mondadori.

- (1993): *El club Dumas*.
- (1993): *La sombra del águila*; edición empleada (2017): Barcelona: Castalia didáctica.
- (1994): *Territorio comanche*; edición empleada (2012): Barcelona: Random House

Mondadori.

- (1995): *Un asunto de honor. Cachito*.
- (1995): *Obra breve*.
- (1995): *La piel del tambor*.
- (1996): *El capitán Alatríste*; edición empleada (2000): Pérez-Reverte, Arturo y Pérez-Reverte, Carlota: *El capitán Alatríste*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, Alfaguara.

- (1997): *Limpieza de sangre*.
- (1998): *Patente de corso*.
- (1998): *El sol de Breda*; edición empleada (2000): Madrid: Alfaguara.
- (2000): *La carta esférica*.
- (2000): *El oro del rey*.
- (2001): *Con ánimo de ofender*.
- (2002): *La Reina del Sur*.
- (2003): *El caballero del jubón amarillo*.
- (2004): *Cabo Trafalgar*.
- (2005): *No me cogeréis vivo*.
- (2006): *El pintor de batallas*; edición empleada (2007): Madrid: Punto de Lectura.
- (2006): *Corsarios de Levante*.
- (2007): *Un día de cólera*.
- (2009): *Cuando éramos honrados mercenarios*.
- (2010): *El asedio*.
- (2011): *Los barcos se pierden en tierra*.
- (2011): *El puente de los Asesinos*.
- (2012): *El tango de la Guardia Vieja*.
- (2013): *El francotirador paciente*. Madrid: Santillana.
- (2014): *Perros e hijos de perra*.
- (2015): *Hombres buenos*.

- (2015): *La Guerra civil contada a los jóvenes*.
- (2016): *Todo Alatriste*.
- (2016): *Falcó*.
- (2017): *Eva*.
- (2018): *Los perros duros no bailan*.
- (2018): *Sabotaje*.
- (2019): *Una historia de España*. Barcelona: Alfaguara.
- (2019): *Sidi. Un relato de frontera*. Barcelona: Alfaguara.

PÉREZ-REVERTE y BELMONTE SERRANO (1995): *Los héroes cansados. El demonio. El mundo. La carne*. Madrid: Espasa Calpe.

PIGLIA, RICARDO (1986): *Crítica y ficción*; edición empleada (2001): Barcelona: Anagrama.

- (2000): *Formas breves*. Barcelona: Anagrama; edición empleada: 2001.

PRINCE, GERALD (1973): “Introduction à l'étude du narrataire”, en *Poétique*, número 14.

RECAS BAYÓN, JAVIER (2006): *Hacia una hermenéutica crítica*. Madrid: Biblioteca nueva.

REIS, CARLOS y LOPES, ANA CRISTINA M.: *Diccionario de narratología*. Edición empleada (2002): Salamanca: Almar.

RENARD, SANTIAGO (1984): “Sobre el narratario: problemas teóricos y metodológicos.” Toledo: I Simposio de la Asociación Española de Semiótica.

- (1993): “La modalización plural del texto narrativo”, publicado en Valencia: Eutopías, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universidad de Valencia.

- (2006): “La modalización del texto fílmico”, publicado en: García, Francisco (coord.), (2006): *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*. Ediciones Laberinto.

REVERTE, JAVIER (2002): *La noche detenida*. Edición empleada (2013): Barcelona: Random House Mondadori, edición digital.

ROMERO LÓPEZ, DOLORES (ed.), (1998): *Orientaciones en Literatura comparada*. Madrid: Arco Libros.

RUIZ DE MENDOZA, FRANCISCO JOSÉ (1999): *Introducción a la teoría cognitiva de la metonimia*. Granada: Método Ediciones.

RUIZ JIMÉNEZ, JOSÉ ÁNGEL (2016): *Y llegó la barbarie. Nacionalismo y juegos de poder en la destrucción de Yugoslavia*. Barcelona: Planeta.

SAER, JUAN JOSÉ (1982): *El entonado*; edición empleada (2003): Barcelona: El Aleph Editores.

SAGAN, CARL (1985): *Contact*. Edición empleada (2001): Madrid: Planeta DeAgostini.

SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la*

adaptación. Barcelona: Paidós.

SANTAELLA, LUCIA y NÖTH, WINFRIED (1998): *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. Sao Paulo: Iluminuras; edición empleada (2003): *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*. Kassel: Edition Reichenberger.

SCAVINO, DARDO (2004): *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

SCHARF, AARON (1968, 1974): *Art and Photography*; edición empleada (2005): *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial.

SOLÉ, RICARD (2009): *Redes complejas*. Barcelona: TusQuets; edición empleada: 2010.

TALENS y COMPANY (1979): “El espacio textual: tesis sobre la noción de texto.” Publicado en la revista *Cuadernos de Filología*. Teoría de los lenguajes I, 1. Lenguaje y espacio. Valencia: Universidad de Valencia, Facultad de Filología, Librería Tirant lo Blanch.

TODOROV, TZVETAN (1966): “Las categorías del relato literario”, publicado originalmente en *L'analyse structurale du récit*, *Communications* n° 8, París: Editions du Seuil; edición empleada (1982): *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

TRÍAS, EUGENIO (1982): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982; edición empleada (2001): Barcelona: Ariel.

WALSH, ANNE L. (2007): *Arturo Pérez-Reverte. Narrative tricks and narrative strategies*. Woodbridge: Tamesis.

- (2009): “El capitán Alatríste: un enigma narrativo.” Recogido en: Belmonte Serrano y López de Abiada (eds.), (2009): *Alatríste. La sombra del héroe*. Madrid: Alfaguara.

WITTGENSTEIN, LUDWIG (1958): *Philosophische untersuchungen*. Londres: Basil Blackwell; edición empleada (2004): *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.

YAMAMOTO, YOSHO (2004): *Hagakure. El código secreto del Samurái*. Madrid: Ediciones Librería Argentina.

12. LINKGRAFÍA.

ANTÓN, JACINTO: “Arturo Pérez-Reverte novela la guerrilla urbana de los grafiteros.”

https://elpais.com/cultura/2013/10/07/actualidad/1381179027_385378.html

ARMADA, ALFONSO: “Arturo Pérez-Reverte: “el grafitero tiene derecho a llamarse escritor.””

<http://www.abc.es/cultura/libros/20131125/abci-arturo-perez-reverte-grafitero-201311242256.html>

ARTÍCULOS DE ARTURO PÉREZ-REVERTE. Recopilación de los artículos publicados por Arturo Pérez-Reverte en *XL Semanal*.

<http://arturoperez-reverte.blogspot.com.es/>

ASENSI, MANUEL: “¿Qué es la Deconstrucción de Jacques Derrida?” 2001.

https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/10546/VISIONS3%2011%20teoria%20manuel_asensi2.pdf

BRAVO, VÍCTOR: *El relato policíaco postmoderno. Tres novelas argentinas contemporáneas.*

<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero9/policial.html>

DE SANTIAGO GUERVÓS, LUÍS E.: Reseña, en Philosophybooks.info, del libro de Gómez Ramos: *Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida.*

<https://philosophybooks.info/2015/11/02/gomez-ramos-a-dialogo-y-deconstruccion-los-limites-del-encuentro-entre-gadamer-y-derrida-madrid-uam-1998-260-pp/>

JUNGER, SEBASTIAN: “Why veterans miss war.” TED Salon NY2014

https://www.ted.com/talks/sebastian_junger_why_veterans_miss_war

- “Our lonely society makes it hard to come home from war.” TED talks live, 2015.

https://www.ted.com/talks/sebastian_junger_our_lonely_society_makes_it_hard_to_come_home_from_war

ORS: “Arturo Pérez-Reverte: “El mundo se está suicidando por ignorancia.””

<https://www.larazon.es/cultura/arturo-perez-reverte-el-mundo-se-esta-suicidando-por-ignorancia-XD4522257>

PÉREZ-REVERTE, ARTURO: página web oficial del autor.

<http://www.perezreverte.com/>

PÉREZ-REVERTE, ARTURO: twitter oficial del autor.

<https://twitter.com/perezreverte?lang=es>

PÉREZ-REVERTE, ARTURO: “La vía europea al best-séller.” *La Vanguardia*, 29/10/1998.

<http://www.perezreverte.com/articulo/perez-reverte/290/la-via-europea-al-best-seller/>

WALKER, MELISSA S. (et alii): “Art therapy for PTSD and TBI: A senior active duty military service member's therapeutic journey.” 2016.

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0197455616300636>

WALKER, MELISSA S.: “Art can heal PTSD's invisible wounds”. TEDMED, 2015.
https://www.ted.com/talks/melissa_walker_art_can_heal_ptsd_s_invisible_wounds

13. VIDEOGRAFÍA.

CARION, CHRISTIAN: *Joyeux Noël*. 2005. Publicada en España bajo el título *Feliz Navidad*. UGC Fox Distribution, 115 minutos.

ÉVOLE, JORDI: *Salvados: ¿La vida sigue igual?* T7, C1. La Sexta, Atresmedia, 27/10/2013.

HERRERO, GERARDO: *Territorio comanche*. 1996. Guión: Arturo Pérez-Reverte y Salvador García Ruiz. Formato: VHS, BMG VIDEO, 1997, BMG Music Spain S.A., Madrid, 98 minutos. Depósito legal: M-22616-97.

PÉREZ-REVERTE, ARTURO: “La cobertura periodística del siglo XX.” Conferencia impartida ante estudiantes de Periodismo y Medios de información en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. 18 de marzo de 1999, Monterrey, México. Cátedra Alfonso Reyes. Publicada en 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=sN6bl7BecfM>

REISS, JON: *Bomb it*. 2007. Antidote Films. Gravitas Ventures. 94 minutos.