

UN LECTOR APASIONADO: ARTURO PÉREZ-REVERTE Y LA
REFORMULACIÓN DEL CANON
(PÉREZ GALDÓS Y UNAMUNO)

BY

ÁNGEL OTERO-BLANCO

B.A., UNIVERSITY OF SANTIAGO DE COMPOSTELA, 1996

PH.D., UNIVERSITY OF SANTIAGO DE COMPOSTELA, 2003

M.A., BROWN UNIVERSITY, 2004

A DISSERTATION SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY
IN THE DEPARTMENT OF HISPANIC STUDIES AT BROWN UNIVERSITY

PROVIDENCE, RHODE ISLAND

MAY 2009

Copyright 2009 by Ángel Otero-Blanco

Curriculum Vitae

Ángel Otero-Blanco was born in Fribourg, Switzerland, in 1973. He received his B. A. in English from the University of Santiago de Compostela, Spain, in 1996, and his Ph.D. in English in 2003, at the University of Santiago de Compostela. He also received his M.A. in Hispanic Studies at Brown University (2004). He is the author of “*La verdad sobre el caso Savolta* de Antonio Drove” (published in *España Contemporánea*), “Adaptación cinematográfica, Estados Unidos, e século XXI” (in *Boletín Galego de Literatura*), and “The African Past in America as a Bakhtinian and Levinasian Other: ‘Rememory’ as Solution in Toni Morrison’s *Beloved*.” (in *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*).

Acknowledgments

My most sincere thanks to my dissertation advisor, Prof. Enric Bou, for his patience and support throughout the writing process and also during my years at Brown University.

Without his generous supervision this dissertation would not have been completed. My deepest appreciation goes also to Prof. Julio Ortega, for his consistently prompt advice and help during my stay in Providence. Thanks also to Prof. Darío Villanueva, for his comments and guidance at the University of Santiago de Compostela. I am especially grateful to my parents and my sister for their support and patience all along the way.

ÍNDICE

Introducción	7
 Capítulo 1. Los nuevos <i>Episodios nacionales</i>	
1.1 La huella de Galdós en <i>El maestro de esgrima</i>	25
1.2 <i>El húsar</i> a la luz de <i>Bailén</i>	35
1.3 Desde el centro al margen: <i>Trafalgar</i> y <i>Cabo Trafalgar</i>	46
1.4 El “desastre” de 1808	56
 Capítulo 2. Unamuno y la crisis del Autor en Pérez-Reverte	
2.1 <i>La piel del tambor</i> : una lectura postmoderna de <i>San Manuel Bueno, mártir</i>	68
2.2 Azar, intertextualidad, teorías del caos	81
2.3 Pérez-Reverte y la “muerte del autor”: el legado de <i>Niebla</i> y <i>Cómo se hace una novela</i>	97
2.4 La autoría múltiple de <i>El club Dumas</i>	109
 Capítulo 3. El lector unamuniano como <i>best seller</i> postmoderno	
3.1 Pérez-Reverte: <i>best sellers</i> con trampa	121
3.2 La herencia <i>nivolesca</i> en la novela de detectives contemporánea	135
3.3 Pintura y metalectura	159
 Conclusiones	179
 Bibliografía	200

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Hoy en día decir “Arturo Pérez-Reverte” sugiere una forma muy particular (comercial, provocadora, disidente) de producir literatura y, sobre todo, un estilo muy polémico –muy “pérez-revertiano”– de generar debate y opinión. A través, sobre todo, de *El XLSemanal*, Pérez-Reverte se ha consagrado como antihéroe neo-romántico y como rebelde social alienado y solitario (muy al “estilo Larra”). Cada domingo, los lectores de sus artículos pueden escuchar la voz de un inconformista, un “protestón” y un “cascarrabias”, a imagen y semejanza de su admirado Francisco de Quevedo. Son famosas, por ejemplo, sus abundantes diatribas en contra de la clase política, la España de las naciones, el europeísmo virtual, el turismo cultural y comercializado, y las sucesivas leyes de reforma educativa, entre otros muchos asuntos de actualidad. Tiene fama (él mismo se ha encargado de crearla) de misántropo institucional y de no tener el menor interés en participar en actividades de producción y comercio cultural, como congresos universitarios, actos publicitarios relacionados con sus novelas (o películas basadas en sus novelas), ruedas de prensa multitudinarias o entrevistas promocionales en medios de comunicación.

A pesar de este empeño (genuino o inventado) de distanciarse de las esferas de poder, de los *media* y de la industria cultural, el “fenómeno Pérez-Reverte” es un claro producto de mercado, un escritor eminentemente comercial, apoyado por las instituciones, solicitado por televisiones, radio y prensa, y requerido con frecuencia para participar en reuniones académicas o para organizar exposiciones en torno al Siglo de Oro y el Siglo XIX español. En la terminología de Pierre Bourdieu, Pérez-Reverte se mueve con éxito por todos los estratos del campo literario, ya que genera capital por

partida triple: capital económico (es un *best seller*), capital institucional (es miembro de la Real Academia) y capital cultural (sus novelas no sólo entretienen sino que también enseñan historia, arte, cine y literatura).

Cabe preguntarse, por tanto, cómo un escritor *anti-establishment* y comercial (productor, fundamentalmente, de *best sellers* y literatura popular) ha llegado a ocupar una posición tan privilegiada en la industria de la cultura oficial y canonizada. Para ello, hay que averiguar qué elementos o aspectos de su quehacer literario han seducido a las instituciones culturales controladas por los políticos y medios de comunicación contra los que él tanto arremete. Se trata de aplicar a Arturo Pérez-Reverte la pregunta que, de manera general, formula Bourdieu en su tratado sobre la génesis y estructura del campo literario, *The Rules of Art*:

We must ask how [a] writer has managed to occupy or [...] produce the positions which [...] the literary field offered (already there or still to be made), and thus how that writer managed to give a more or less complete and coherent expression to the position-takings inscribed in a potential state within these positions. (215)

Arturo Pérez-Reverte ocupa con éxito las tres “posiciones” ya mencionadas del campo literario (la económica, la institucional y la cultural) porque, entre otras razones, concibe la lengua y la literatura españolas como emblemas nacionales, como monumentos indiscutibles del patrimonio cultural de España. En Pérez-Reverte, el canon de la literatura española es, como dice Pierre Nora a propósito de la cultura material de Francia (xix), uno de los “lugares de memoria” del imaginario histórico español, un inmenso monumento nacional de obligada visita (lectura). Así pues, Pérez-Reverte, igual que Itamar Even-Zohar, asigna a la literatura un papel protagonista en “la creación de las

naciones de Europa” (Even-Zohar 357-8), ya que asume el canon literario como instrumento de cohesión socio-cultural y como “museo” de la memoria colectiva de España. No en vano, canon literario, historia y nación se dan cita tanto en sus novelas históricas como en sus “*thrillers* culturales”. En particular, su idea de España y su visión de la literatura son herederas, en parte, del universo narrativo de dos “monumentos” del canon español: Benito Pérez Galdós y Miguel de Unamuno.

Arturo Pérez-Reverte se ha convertido en uno de los escritores más “mimados” por las instituciones y por la crítica literaria no sólo porque “vende” (capital económico), sino también porque “vende canon” (capital cultural) y, además, lo reconfigura mediante la síntesis narrativa (postmoderna) de dos tradiciones literarias: la metaficción experimental (con Unamuno a la cabeza) y la novela histórica y el folletín (Galdós). No sorprende, por tanto, que en el año 2003, en la ceremonia de ingreso de Pérez-Reverte en la Real Academia Española, el Excmo. Sr. Gregorio Salvador (en ese momento, Vicedirector de dicha institución) le diera la bienvenida con las siguientes palabras: “La crítica comienza a entregársele y a reconocer que hay mucho más que un simple folletinista o un constructor de novelas de misterio o aventuras en el reportero de Cartagena” (Turpin 335).

En este sentido, la presente tesis pretende indagar en ese “hay mucho más” que anuncia Gregorio Salvador ampliando la perspectiva crítica en torno a la obra narrativa de Pérez-Reverte. Entre otras actividades y proyectos, hasta la fecha se han organizado dos congresos internacionales en Murcia (el primero, en 2002, sobre su obra periodística y narrativa; el segundo, en 2007, sobre la “saga Alatríste”) y se han editado una monografía (Belmonte 2002) y dos volúmenes de artículos en torno a su obra narrativa y

periodística (Belmonte 2003; López de Abiada 2000).¹ La mayoría de estos trabajos están centrados, entre otras cuestiones, en aspectos como la teoría del *best seller*, adaptación filmica (varias de sus novelas han sido adaptadas al cine o a la televisión), estrategias narrativas (espacio y tiempo), la revisión de la Historia, el tema del (anti)heroísmo, relaciones de poder y novela popular. Sin embargo, llama la atención la ausencia de estudios panorámicos que expliquen la genealogía literaria del creador del Capitán Alatriste. En particular, en esta tesis se examina la reformulación y actualización del legado literario de Pérez Galdós y Unamuno en la obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte.

Como suele suceder en la literatura actual, en las novelas y artículos de Pérez-Reverte se percibe una multidiscursividad autoconsciente que tiene mucho que ver con la visión con que Michel Foucault contempla el devenir cultural. Foucault concibe lo histórico-literario en términos de integración y dispersión discursivo-textual, esto es, en series de campos relacionales que se contienen y se renuevan mutuamente:

The problem that [...] presents itself [...] is to determine what form of relation may be [...] described between these different series; [...] what interplay of correlation and dominance exists between them: what may be the effect of shifts, different temporalities, and various rehandlings. (11)

Siguiendo a Foucault, cabe preguntarse qué correlación existe entre Galdós, Unamuno y Pérez-Reverte. Dicho de otro modo, el “problema” (como dice Foucault) consiste en determinar qué tipo de relación discursiva se establece entre los tres escritores y, en particular, entre el pensamiento *nivolesco* de Miguel de Unamuno, los *Episodios*

¹ Asimismo, en EEUU se ha realizado dos tesis doctorales: *The Postmodern Traces of Pérez-Reverte's Novels* (Rocío Ocón-Garrido, U of Texas at Austin, 2005) y *Centros y márgenes: las novelas con trama técnica de Arturo Pérez-Reverte* (Jorge Joaquín Muñoz Ogallar, U of North Carolina at Chapel Hill, 2005).

nacionales de Galdós y la literatura popular de un autor de novelas comerciales y aparentemente “tradicionales” como Arturo Pérez-Reverte. Una posible respuesta a esta pregunta es, como se intentará demostrar a lo largo de esta tesis, que Pérez-Reverte articula su visión desencantada de España a partir de una concepción galdosiana (crítica y agri dulce) de la realidad nacional y, además, construye su universo literario desde premisas postmodernas que reformulan el pensamiento *nivolesco* (Unamuno) en términos de intertextualidad, “muerte del autor”, mestizaje de géneros y lectura como co-escritura.

Más concretamente, en el “Capítulo 1” veremos cómo Pérez-Reverte reescribe y actualiza a Galdós en cuatro novelas históricas que recrean la España de los *Episodios nacionales* con el objetivo de explicar el panorama socio-político español de finales del siglo XX y principios del XXI. La España conspiradora de *El maestro de esgrima* (1988) es la misma que la de *Prim* y *La de los tristes destinos* de Galdós. En el “thriller galdosiano” de Pérez-Reverte, las intrigas institucionales del reinado de Isabel II pueden leerse como antecedentes históricos de los pactos burocráticos que caracterizan al período político en que se escribe y publica la novela: la transición democrática. De forma similar, la invasión napoleónica en *El húsar* (1983) constituye el pretexto histórico que emplea Pérez-Reverte para plantear, a la luz del *Bailén* galdosiano, uno de los debates más definitorios de la Transición: el conflicto españolismo/aperturismo europeo, tradición y modernidad.

Por su parte, *Cabo Trafalgar* (2004) y *Un día de cólera* (2007) siguen la estela narrativa de *Trafalgar* y *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, respectivamente. En ambas novelas, Pérez-Reverte se hace eco de la idea de nacionalidad que Hans Hinterhäuser atribuye al Galdós de los *Episodios nacionales*, una identidad colectiva que incluye

“tanto el sentimiento de que el territorio nacional es intocable, como la exigencia [...] de la ‘soberanía popular’ ” (171). Añade, sin embargo, varios ángulos narrativos ausentes en los dos *Episodios* (perspectiva francesa e ilustrada en *Un día de cólera*, punto de vista de la tripulación de leva en *Cabo Trafalgar*) para redefinir el concepto de “patria” como lugar mental, emocional y cultural (no sólo geopolítico).

En el “Capítulo 2” se comprueba que la “soberanía popular” de los *Episodios nacionales* de Galdós y de las novelas históricas de Pérez-Reverte se corresponde en el terreno textual-discursivo con la importancia narrativa que la postmodernidad otorga al lector como auténtico “soberano” de la creación literaria. Miguel de Unamuno es uno de los modelos literarios seguidos por Pérez-Reverte para proponer una poética narrativa centrada en la idea de la lectura como reescritura crítica y creativa. Pérez-Reverte, sin embargo, no reproduce miméticamente los presupuestos narrativos de Unamuno sino que los adapta a las premisas antiesencialistas de la postmodernidad. Novelas como *El club Dumas*, *La piel del tambor*, *El pintor de batallas* y *La tabla de Flandes* “postmodernizan” *Niebla* y *San Manuel Bueno, mártir* superando la crisis agónica del autor-creador unamuniano y recontextualizando los postulados *nivolescos* en el marco de la crítica postestructuralista y las teorías de la recepción. Dicho de otro modo, en Pérez-Reverte la tensión unamuniana entre autor y lector (equivalente a otro gran conflicto unamuniano, el “yo” vs. el “otro”) se resuelve siempre a favor de este último.

En el “Capítulo 3” se examina cómo se ha reformulado el legado literario unamuniano en la alteridad textual postmoderna. *El club Dumas* y *La tabla de Flandes*, por ejemplo, trascienden el binarismo “novela popular/nivola” incorporando una visión *nivolesca* de lo real en las estructuras formulaicas de la novela clásica de detectives. En

este último capítulo se argumenta también que Pérez-Reverte amplía los horizontes narrativos de la literatura comercial creando una narrativa híbrida que, en clave de pintura, combina la cultura de masas con la sofisticación de una metaficción postmoderna de ascendencia unamuniana (Belmonte, *Sonrisa* 69-73).

Por último, en las “Conclusiones” se explica cómo, mediante los mecanismos de lectura/relectura del canon literario, las novelas de Pérez-Reverte amplían el mundo de la metaliteratura aportando un tipo de escritura que se puede caracterizar como “metaficción ‘disfrazada’ de novela popular o tradicional”. Asimismo, las “Conclusiones” ofrecen un resumen de dos líneas de investigación que han surgido a raíz del estudio de la reformulación postmoderna del canon en Pérez-Reverte: un “Pérez-Reverte transatlántico” y un estudio comparado de sus novelas con las obras canonizadas de la llamada “Generación del 98”.

La metodología empleada a lo largo de la tesis sigue muy de cerca los postulados teóricos resumidos por Darío Villanueva en su ensayo “Pluralismo crítico y recepción literaria” (1994). Se trata de una estrategia metodológica que permite combinar el análisis textual con teorías postestructuralistas sobre (inter)textualidad, polisistemas literarios y fenomenología de la literatura. De esta aproximación teórica se infiere, además, que la autoría literaria es, antes que escritura, lectura. Según explica Darío Villanueva: “No será paradójico sostener [...] que precisamente la apertura del inmanentismo formalista hacia el lector [...] lleva emparejada una recuperación homóloga de la figura del autor” (“Pluralismo” 27), básicamente porque, sobre todo en el caso de Arturo Pérez-Reverte, el autor es, ante todo, lector (no sólo escritor). Como dijo el mismo Pérez-Reverte en 1996:

Ni siquiera ahora, cuando llevo más de diez años publicando libros, me sé escritor: yo soy, ante todo, un lector. Un lector apasionado cuya verdadera patria son los libros que ha amado. Concibo la escritura como una forma, también apasionada, de rescatar todos esos libros que amé, que sigo amando. (Turpin 337)

En particular, en esta tesis se examinan, como ya se ha indicado, las (re)lecturas postmodernas (ilustradas con la obra narrativa de Pérez-Reverte) del canon literario español (Unamuno y Galdós). En líneas generales, la literatura de Pérez-Reverte renueva la herencia cultural de Galdós y Unamuno adaptándola a la era actual del “reciclaje”, los *remakes* y el hibridismo. Tanto sus *best sellers* como sus novelas históricas admiten lecturas realizadas desde la metaficción de origen unamuniano y la novela realista/“tradicional” (Galdós). Por este motivo, se pueden enmarcar dentro de lo que Macarena Areco, entre otros críticos, ha denominado “novela híbrida”: “Sus características son el empleo de subgéneros pertenecientes a la literatura popular [...]; la desterritorialización; la fragmentación, y el importante papel que juegan la metaliteratura y la intertextualidad” (177). Se trata de una literatura que, como dice Langa Pizarro, “ha dado muestras de fagocitarlo todo, de integrar lo rupturista dentro del relato aparentemente tradicional” (68), es decir, de incorporar lo experimental y vanguardista en los mecanismos narrativos de la llamada novela “comercial”.

La presencia del legado literario de Galdós y Unamuno en la literatura de Pérez-Reverte pone de manifiesto la relevancia contemporánea de títulos canonizados como *Trafalgar*, *Bailén*, *Niebla* o *San Manuel Bueno, mártir*. Como dice Hazel Gold, existen dos maneras de reescribir el canon, inclusión/exclusión, por un lado, y recontextualización, por otro:

Canons may be modified in one of two basic ways, either through the wholesale inclusion or exclusion of particular writers, or through adjustment and fine-tuning of the list of canonized titles [...] by writers whose place in the literary establishment remains secure. (184)

Lo que hace Pérez-Reverte es, como se acaba de sugerir, actualizar el canon literario español (Galdós y Unamuno, en este caso) recontextualizándolo en el sincretismo y el hibridismo de la postmodernidad. Al mismo tiempo, la confluencia de dos tradiciones tan dispares (tradicional y “experimental”) en el quehacer literario de Pérez-Reverte confirma la premisa postmoderna de la alteridad textual, anticipada, como explica Perry Anderson, en la “pluralización de los tipos de argumentación” y en la “proliferación de la paradoja” de la filosofía de Nietzsche, Wittgenstein y Levinas (39). En la literatura contemporánea, esta paradoja metodológica de principios y mediados del siglo XX se reformula en términos de un mestizaje discursivo que, en el caso de Arturo Pérez-Reverte, incluye novela histórica y popular (Galdós) y novela metaliteraria (al estilo unamuniano).

Todos estos factores se dan cita –como se verá, sobre todo, en el “Capítulo 3” de esta tesis– en *El pintor de batallas*, una de las novelas más metaliterarias de Arturo Pérez-Reverte. De hecho, esta novela puede leerse como una “declaración de principios” del escritor. La visión que tiene Faulques (el protagonista) del proceso creativo se fundamenta en una concepción dinámica de la tradición artística. Según Faulques, el ideal de la originalidad no existe: lo verdaderamente original es la reformulación del pasado. Se trata de una visión relativa (no esencialista) de lo artístico: uno es original siempre “en relación a” lo que le precede.

En este sentido, la relación de Pérez-Reverte con la tradición literaria está muy cerca de la que propone T. S. Eliot en “Tradition and the Individual Talent”. Según Eliot, la literatura es, fundamentalmente, una “re-creación”, crítica y creativa, del pasado. La originalidad, si existe, no se entiende en términos de genialidad romántica sino en clave de reinención colectiva de la tradición. El pasado literario, por tanto, está en continuo movimiento, ya que se reimagina y se actualiza constantemente en el imaginario artístico de los nuevos (re)creadores, de tal modo que el nacimiento de un texto supone el “renacimiento” de gran parte de las obras que le han dado forma. Como explica T. S. Eliot:

What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new [...] work of art among them [...] For order to persist [...], [it] must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. (28)

Es decir, la llegada de un nuevo escritor al panorama literario (Pérez-Reverte) supone siempre una redefinición o renovación de lo que Eliot define como “existing monuments” del canon (Galdós y Unamuno en el caso que nos ocupa). Más específicamente, novelas como *El club Dumas*, *La piel del tambor* o *Cabo Trafalgar* pueden leerse como una reescritura *bestselérica* y postmoderna del canon literario español (*Niebla*, *San Manuel Bueno, mártir*, los *Episodios nacionales*). Asimismo, esta reformulación del canon en la literatura contemporánea (Pérez-Reverte) permite entrever la relevancia que tiene el legado cultural-filosófico de escritores como Unamuno en el desarrollo de la postmodernidad literaria (“Capítulo 3”). De esta manera, como dice

Eliot, entre lo viejo y lo nuevo, entre tradición y (post)modernidad, se establece una productiva relación de diálogo, continuidad y reescritura (“conformity between the old and the new”), y no necesariamente de ansiedad o tensión, como insinúa Harold Bloom en *The Anxiety of Influence*:

Poetic Influence [...] always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence [...] is a history of anxiety and self-saving caricature of distortion, of perverse, wilful revisionism. (30)

Términos y conceptos como “correction”, “anxiety”, “caricature of distortion” y, sobre todo, “perverse, wilful revisionism” sugieren que Bloom concibe la relación discursiva entre los escritores del presente y los del pasado en términos de trauma (prácticamente como un complejo de inferioridad). Como ya se ha indicado, la relación de Pérez-Reverte con el pasado no se entiende como “corrección” o “revisionismo perverso” sino como combinación ingeniosa de diversas tradiciones y manifestaciones artísticas, un proceso que él mismo define como un cruce de “influencias conscientes o inconscientes que, unidas a la vida propia, al talento y a la imaginación de cada cual, hacen posible la obra literaria” (*No me cogeréis vivo* 38).

No en vano, Pérez-Reverte también se refiere a la escritura como un ejercicio creativo de reelaboración textual. En concreto, define el oficio de escritor como “el viejo y legítimo acto novelesco de manejar el abundante material, las películas vistas, los libros leídos, los documentos consultados y su elaboración posterior” (*No me cogeréis vivo* 38). Es decir, en Pérez-Reverte la actividad literaria es, más que una escritura, una lectura creativa y reflexiva de la tradición. El escritor, como ya se ha dicho en relación a T. S.

Eliot, no trabaja solo, sino “en equipo”: a través de él se canaliza y reelabora, en base a sus propias coordenadas históricas y bio-bibliográficas, todo el archivo de lecturas que ha ido acumulando en su profesión de lector-escritor.

Esta concepción dinámica y fluida de la presencia del pasado pone de manifiesto, además, los mecanismos de lectura/relectura con que la postmodernidad reconfigura la tradición literaria. Por eso, leer simultáneamente a Unamuno y Pérez-Reverte supone explorar tanto las contribuciones como las reformulaciones de lo *nivolesco* en la literatura actual. Por ejemplo, uno de los referentes canónicos de *La piel del tambor* es *San Manuel Bueno, mártir*, no sólo temáticamente (Pérez-Reverte reformula la crisis de fe de Manuel Bueno en clave de lucidez estoica) sino también en el plano discursivo. La lectura de *La piel del tambor* a la luz de *San Manuel* revela que Unamuno plantea, además de una pérdida de fe en Dios, una pérdida de fe en la noción convencional de la autoría literaria (tradicionalmente considerada como esencialista y unidireccional). Como se verá en el “Capítulo 2”, Unamuno ilustra la crisis del “yo-autor” mediante las dudas narrativas de Ángela Carballino, cuya autoría está más próxima a una labor de edición y compilación de datos (textos) que de creación pura. La crisis narrativa de Ángela se reformula en la postmodernidad de *La piel del tambor* en forma de un sincretismo textual que no se concibe como tragedia o angustia sino como juego y comedia.

San Manuel también problematiza la visión tradicional (singular y autosuficiente) de la autoría artística en el epílogo, donde el *alter ego* de Miguel de Unamuno hace acto de presencia no en calidad de autor sino de “editor” que publica, siguiendo la tradición cervantina del manuscrito encontrado, el documento de Ángela: “¿Cómo vino a parar a

mis manos este documento, esta memoria de Ángela Carballino? He aquí algo, lector, algo que debo guardar en secreto. Te la doy tal y como a mí me ha llegado, sin más que corregir pocas, muy pocas particularidades de redacción” (*OC II*, 1153).² La referencia explícita al lector en este fragmento (y más abajo, al “lector paciente”) supone la existencia de una conciencia autorial que entabla conversación, como explica Mario J. Valdés, con un público “dialogante”, ya que, como texto literario, la nivola de Unamuno –continúa Valdés– “tiene la capacidad creativa del diálogo con los lectores distantes y separados por espacio y tiempo” (“Interpretación” 81-2). No en vano, al contrario que el estilo prescriptivo de documentos oficiales de la Iglesia (como el futuro “manual del perfecto párroco” que el obispo quiere publicar a propósito de la vida y obras de Manuel Bueno), el texto de Ángela se articula a partir de conceptos como apertura narrativa, ambigüedad, indeterminación e incertidumbre.

Es, en definitiva, una obra abierta, no clausurada, una narración que al final ofrece más preguntas que respuestas con el objetivo de invitar al lector a reinventar indefinidamente la historia de Manuel Bueno. Por esta razón, *San Manuel Bueno, mártir*, al igual que otros textos unamunianos como *Niebla*, *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* o *Cómo se hace una novela*, se adelanta a las teorías postestructuralistas y postmodernas centradas en la figura del lector como co-autor del texto literario. Como ha observado Stephen J. Summerhill:

There is little doubt that he [Unamuno] was developing a serious and coherent perspective within a phenomenology of literature which anticipates many aspects of current debate in reader-reception and hermeneutics [...] He frequently sought alternative and experimental

² La abreviatura *OC* hace referencia a las *Obras Completas* de Miguel de Unamuno.

literary codes as a way of breaking down stereotyped rhetoric [...] He often challenged the reader to become more active in the construction of the work. (61)

San Manuel Bueno, mártir desafía esa “retórica estereotipada” que menciona Summerhill invalidando la identificación tradicional “autor = autoridad” mediante tres estrategias narrativas: una inclinación narrativa hacia la intertextualidad (como se comprobará en el “Capítulo 2”), el secretismo del epílogo en torno a la edición y publicación de la obra y, sobre todo, una autoría compartida con el lector. Se puede dudar de la existencia de Dios (Manuel Bueno, Ángela) y de la autonomía narrativa del autor-escritor (Ángela) pero, como sugiere el Unamuno editor y, sobre todo, el Unamuno lector del epílogo, no se puede dudar de la lectura que da vida a la ficción y a los personajes que la pueblan: “De la realidad de este san Manuel Bueno, mártir, tal como me lo ha revelado su discípula e hija espiritual Ángela Carballino, de esta realidad no se me ocurre dudar. Creo en ella más que creía el mismo santo; creo en ella más que creo en mi propia realidad” (1153).

Su insistencia en el verbo “creer” sugiere que el “Credo” que nunca cuestiona Unamuno es el de la literatura y el de la narratividad de la vida y la existencia, es decir, el “Credo” de una “divina novela” (*OC II*, 1154) que se escribe en la lectura indefinida e infinita de la recepción y la intertextualidad. Por eso, frente a la “Palabra de Dios”, Ángela, como Manuel Bueno, prefiere escuchar la “Palabra de la comunidad”, que, en clave literaria, se reconfigura como “comunidad lectora”, es decir, como un creativo diálogo intertextual que se perpetúa en el discurrir narrativo de la historiografía literaria. Al fin y al cabo, *San Manuel Bueno, mártir* se abre y se cierra con referencias al impredecible destino (la recepción) de la obra. Las últimas palabras de Ángela funcionan

como un reflejo especular de su primer párrafo. Su frase final “aquí queda esto, y sea de su suerte lo que fuere” (1153) es una variación de una de sus primeras declaraciones: “Quiero dejar aquí consignado, a modo de confesión y sólo Dios sabe, que no yo, con qué destino...” (1129). La postmodernidad forma parte de la “suerte” y el “destino” del texto evangélico de Ángela, y, por extensión, de toda la producción novelística y *nivolística* de Miguel de Unamuno, situado narrativamente entre la identidad (existencial y discursiva) del “yo-creador” (Ángela, Unamuno) y la subjetividad del “otro” (la intertextualidad, la lectura, la recepción literaria). Como se verá más adelante (“Capítulo 2”), una novela postmoderna como *La piel del tambor* supera esta dicotomía y se sitúa claramente en el polo de la alteridad.

En este sentido, es necesario aclarar que Unamuno no es un escritor postmoderno, puesto que no pretende superar textualmente la tensión entre el “yo” y el “otro”; en todo caso, permanece instalado discursivamente en la lucha agónica entre ambos extremos. Es decir, lo que le interesa a Unamuno es destacar dicha lucha para, por lo general, regresar, en términos de nostalgia ontológica, al control autorial del “yo”. La postmodernidad, en cambio, se inclina claramente por la fluidez y el hibridismo epistemológicos de la “otredad” (lector, sincretismo genérico de los textos). Por eso, conviene matizar las siguientes palabras de Gonzalo Navajas:

El código semiológico de Unamuno es de modo considerable equiparable con el de la posmodernidad [...] La obra de Unamuno incluye algunos problemas esenciales de la posmodernidad y contribuye a hacerlos más prominentes y pertinentes [...] Algunos de los conceptos y experiencias discursivas y estéticas de la posmodernidad alcanzan una realización significativa en Unamuno. (*Bipolaridad* 9; 13)

En lugar de proponer una escritura (pre)postmoderna en Unamuno, como hace Navajas, esta tesis examina cómo el legado unamuniano ha sido asimilado y reconfigurado por la literatura contemporánea, ejemplificada con el caso de Arturo Pérez-Reverte (“Capítulo 3”). El mismo Gonzalo Navajas parece desdecirse (en lo que se asemeja, irónicamente, a un ejercicio teórico de contradicción unamuniana) en otra ocasión: “La situación finisecular actual [del siglo XX al XXI] resume las premisas determinantes de su homólogo de hace un siglo para reconfigurarlas de acuerdo con la circunstancia específica actual” (“De Unamuno a Antonio Muñoz Molina” 134). En efecto, lo que sí hace la narrativa actual (Pérez-Reverte) es, en todo caso, “postmodernizar” la tradición literaria, reconfigurando (como dice Navajas) o adaptando el canon (Unamuno, Galdós) al escenario cultural y socio-político de finales de siglo XX y principios de XXI.

No cabe duda de que Pérez-Reverte ha creado su propio estilo, su propia voz narrativa, dentro del sistema cultural español, pero lo ha hecho articulando su obra en relación a dos grandes monumentos de la literatura: Galdós y Unamuno. Como explica Itamar Even-Zohar, “text producers (writers) struggle for their texts to be recognized and accepted as such. But even for these writers themselves what really matters is that their texts be taken as a manifestation, a successful actualization, of a certain model to be followed” (20). Arturo Pérez-Reverte actualiza a Galdós y Unamuno renovando el legado cultural de ambos escritores en la España de finales del siglo XX y principios del XXI. De este modo, Pérez-Reverte justifica y confirma su labor en la Real Academia (capital institucional) no sólo como escritor legitimado por lectores y crítica literaria sino

también como conservador y agente cultural de uno de los lugares de memoria más emblemáticos de la identidad nacional: el canon literario.

CAPÍTULO 1

LOS NUEVOS “EPISODIOS NACIONALES”

1.1. La huella de Galdós en *El maestro de esgrima*

En este capítulo se examina cómo, a la hora de escribir novela histórica, Arturo Pérez-Reverte no sólo “adopta” la visión crítica con que Galdós contempla el discurrir histórico de España sino que la “adapta” a la llamada “cultura del desencanto” (Resina 1997). Dado el carácter disidente e inconformista que articula el universo novelesco de Pérez-Reverte (desafío a la Historia oficial, crítica al poder institucional, sátiras sobre las clases dirigentes), no sorprende que perciba desde una actitud agri dulce, muy galdosiana, la realidad socio-política española, “una sociedad dislocada por la ordinarietà, la manipulación del poder, la estupidez política, la desmemoria histórica, el cainismo, la barbarie, la falsedad de un mundo hipócrita y oportunista, la mediocridad y el ambiente cutre en que se han convertido no pocas parcelas de la vida contemporánea” (Martín Nogales 17-8). Pero, según se verá a continuación, Pérez-Reverte no sólo rinde homenaje a Galdós en sus novelas históricas sino que también lo renueva aportando nuevos puntos de vista (ausentes en los *Episodios nacionales*) que contribuyen a explicar su visión escéptica y desencantada (postmoderna) del presente y futuro de España.

Si Galdós hubiera vivido a finales del siglo XX, probablemente habría escrito *El maestro de esgrima*. El primer gran éxito comercial de Arturo Pérez-Reverte constituye una “reescritura *bestselérica*”, en clave de *thriller* histórico, de la España en transición de *Prim* y *La de los tristes destinos*. De hecho, de *El maestro de esgrima* (1988) se ha dicho que es una de las novelas más galdosianas de Arturo Pérez-Reverte, por su lenguaje y estilo narrativos, ambientación histórica y visión pesimista de España (Dendle 124; Ocón-Garrido 81-4; Rodríguez López-Vázquez 401; Turpin 353). El mismo escritor ha admitido en numerosas ocasiones que Pérez Galdós ha sido uno de los modelos literarios

que ha seguido más de cerca a la hora de concebir la novela (Ocón-Garrido 82). Por eso, como dice José Belmonte Serrano, con *El maestro de esgrima* “Pérez-Reverte, de modo absolutamente consciente, rinde homenaje a uno de los escritores más apreciados y queridos por él: Benito Pérez Galdós” (*Sonrisa* 61).

Pero más allá de reconocer homenajes y de señalar coincidencias o paralelismos entre los dos escritores, existe también la posibilidad de explorar las estrategias narrativas con las que Pérez-Reverte reescribe y adapta a la España de finales de los años ochenta los dos *Episodios nacionales* que, como ya se ha mencionado, tienen más en común con *El maestro de esgrima: Prim* (1906) y *La de los tristes destinos* (1907). Según se verá a continuación, Pérez-Reverte recrea los temas más relevantes de ambos *Episodios* – decepción con la situación política nacional, conflicto ilusión/realidad, alienación del “pueblo”, conspiraciones institucionales– para, en última instancia, ofrecer una visión desencantada y escéptica del panorama socio-político de la transición democrática española.

Uno de los aspectos en común entre Galdós y Arturo Pérez-Reverte es el tratamiento de la clase política. Conocida es la aversión de Pérez-Reverte hacia los políticos. Y conocida es también su habitual identificación con la gente de la calle. Según Castillo Gallego, Pérez-Reverte sitúa a los llamados “ciudadanos de a pie” en el centro narrativo de su literatura porque “[en Pérez-Reverte] el estado económico de un país [...] no se mide por sus grandes fortunas [...] Se mide por el bienestar de sus ‘ciudadanos medios’ [...], cuyos alborozos y agobios, cuyas estrecheces y alegrías, tejiéndose entre sí, elaboran el sustrato nacional” (95). Al margen de una “élite falsaria” formada por políticos corruptos, banqueros oportunistas, intelectuales charlatanes y

periodistas venales (Castillo Gallego 96), se alza una mayoría silenciada que en Pérez-Reverte adquiere voz y protagonismo narrativos. A esta mayoría anónima pertenece uno de sus personajes más populares, don Jaime Astarloa, un modesto y humilde maestro de esgrima cuyos ingresos “no le permitían lujos excesivos”, que ahorra una pequeña suma de dinero para evitar “terminar en un asilo cuando los años le impidiesen desempeñar su oficio” (*Maestro* 38) y que “sólo podía permitirse lujos muy de vez en cuando”, como comprar libros (*Maestro* 40). Ajeno a los cambios sociales de su época (exilio de Isabel II, revolución progresista-liberal, instauración de la I República), su vida diaria se desarrolla al margen de intrigas y conspiraciones políticas. “Insensible a los nuevos usos de la agitada época en que vivía” (*Maestro* 34), su función narrativa consiste en plantear en la novela un conflicto “entre dos sistemas de valores, el del código del honor, encarnado por el maestro de esgrima, y el que se basa en las nociones de poder y de dinero, ejemplificado, en grados distintos, por los demás personajes” (*Canonica* 75). Todo en Jaime Astarloa (forma de vestir, estilo de vida, manera de expresarse y comportarse en público) es un anacronismo que contrasta con una sociedad prosaica y materialista basada en el oportunismo político y la conveniencia social.

La caracterización psicológica que Arturo Pérez-Reverte hace de don Jaime tiene mucho que ver con la actitud excéntrica de Juan Santiuste, *alias Confusio*, en *Prim y La de los tristes destinos* de Pérez Galdós. Santiuste es un individuo alienado, totalmente desconectado del llamado mundo real. El título de la *Historia lógico-natural* que está escribiendo es irónico porque su “historia” sólo es “lógica” y “natural” como invención, es decir, como literatura. La locura creativa del personaje permite a Galdós elaborar el retrato de una España ideal y utópica, fruto de una reconstrucción totalmente libre y

ficticia de los hechos históricos más relevantes del siglo XIX español. A diferencia de la turbulenta España de las rencillas institucionales y los intereses políticos, la España de Santiuste sólo es posible en el mundo de la imaginación y la fantasía, esto es, en el reino de la creatividad y la ilusión.

De forma similar, la sociedad ideal de don Jaime de Astarloa en *El maestro de esgrima* pertenece a una época que ya no existe. Como le dice Luis de Ayala, el Marqués de los Alumbres: “Don Jaime, su reino no es de este mundo” (*Maestro* 116). En contraste con una España cada vez más obsesionada con la apariencia, el dinero y el poder, el viejo maestro de esgrima permanece fiel a códigos de conducta heredados de la España del Siglo de Oro y del Romanticismo, como la patria, el honor, la amistad y la dignidad, “ideales” de una sociedad no moderna que recuerdan también a los de don Lope en *Tristana*. Según el comisario Campillo, don Jaime vive “como si flotase en un limbo personal, ajeno a los imperativos de la lógica y dejándose llevar por un sentido de lo real extremadamente particular... Un sentido que [...] nada tiene que ver con lo realmente real” (*Maestro* 225). Para la sociedad positivista, racionalista y pragmática de finales del siglo XIX, la lógica del viejo maestro de esgrima “desentona” (*Maestro* 277).

Tanto Santiuste como Astarloa cuestionan el *status quo* del presente nacional recreando nostálgicamente el pasado de España: *Confusio* mediante la libertad creativa con la que compone su particular *Historia de España* y don Jaime mediante valores personales y sociales que ya no pertenecen al ámbito de lo real sino al literario, igual que el ejercicio de reescritura histórica de Santiuste. Ambos personajes suponen, más que un mero escape o una simple huida de la realidad, un acto de rebeldía o de protesta. Mediante *Confusio* y don Jaime, Pérez-Reverte y Galdós construyen *El maestro de*

esgrima, por un lado, y *Prim* y *La de los tristes destinos*, por otro, como alegorías literarias del lado más oscuro de la modernidad y el progreso: la corrupción social y política, la superficialidad de los nuevos tiempos y la falta de coherencia entre los ideales de la revolución liberal y sus efectos reales en la sociedad.

El habitual conflicto galdosiano entre realidad e ilusión (Correa 70-85; Elizalde 46-7) también se manifiesta en Santiago Ibero, personaje quijotesco que, como Santiuste, puede considerarse uno de los antepasados literarios de Jaime Astarloa en *El maestro de esgrima*. A lo largo de los dos *Episodios* de Galdós, los ideales revolucionarios de Santiago Ibero –cuyo nombre y apellido constituyen una clara referencia a España– se identifican en varias ocasiones con los ensueños y las locuras del famoso caballero andante. Igualmente, en la novela de Pérez-Reverte, Astarloa es comparado con el personaje de Cervantes, por su parecido físico (en Francia es conocido como “el joven Quijote”, 77) y por su deliberado distanciamiento de la realidad. En una de sus conversaciones con el marqués de los Alumbres, se hace evidente que don Jaime es un defensor solitario de principios y virtudes que chocan de frente con los cuestionables valores sociales de finales del siglo XIX:

—Usted [don Jaime] es el hidalgo que no sale a los caminos, porque los molinos de viento los lleva dentro.

—En todo caso, un hidalgo introvertido y egoísta, no lo olvide Su Excelencia. El manchego [Don Quijote] quería deshacer entuertos; yo sólo aspiro a que me dejen en paz [...] En realidad sólo pretendo ser honesto, se lo aseguro. Honorable. Honrado. Cualquier cosa que tenga en su etimología la palabra honor.

—Original obsesión, maestro [...] Sobre todo en los tiempos que corren. ¿Por qué esa palabra, y no cualquier otra? Se me ocurren docenas de alternativas: dinero, poder, ambición, odio, pasión... (119-20)

En este diálogo se resume el conflicto entre materialismo e idealismo. Don Jaime es un disidente social por su empeño quijotesco en no participar del conformismo y la mediocridad de los nuevos tiempos del “dinero, poder, ambición”, representados, entre otros personajes, por el marqués. Astarloa funciona como emblema de una “revolución” interior y personal que trasciende los ideales de la sublevación liberal. Está convencido de que “el placer no sólo se encuentra en el exterior [...] También puede hallarse en la lealtad a determinados ritos personales, y más aún cuando todo lo establecido parece desmoronarse alrededor de uno” (*Maestro* 119). Por “lo establecido” se entiende, además del antiguo régimen monárquico, la misma revolución. Sus efectos materiales, como sugiere Galdós al final de *La de los tristes destinos*, acabaron desilusionando a los propios revolucionarios, como el mismo Santiago Ibero. Según Brian J. Dendle, Santiago Ibero –finalmente frustrado con la revolución– es el personaje que mejor encarna el tono decepcionado del mensaje ideológico-político de la “Cuarta serie” de los *Episodios Nacionales*:

Santiago Ibero, rapidly disillusioned, recognizes [...] that the revolutionary changes are no more than superficial [...] In *La de los tristes destinos* [...] the Revolution is attacked (for its failure to produce fundamental change, for the timidity of its religious policy, for the corruption and self-seeking of the revolutionaries) in far harsher terms than the earlier novel [*Prim*] would have suggested. (*Mature Thought* 139)

También en relación a las conclusiones ideológicas que se pueden extraer de *Prim* y *La de los tristes destinos*, Dendle añade que “the revolution, Galdós insinuates, will serve only the interests of a minority” (*Mature Thought* 136). En los dos *Episodios nacionales* el poder administrativo y la organización burocrática del Estado (descrita en

Prim como un interminable conjunto de “cavernas, zahurdas y pasadizos”, 26) acaban convirtiéndose en la ambición profesional de cínicos y corruptos revolucionarios como Manuel Tarfe (*Tristes destinos* 234).³ Ante la falta de coherencia entre lo que predica el pensamiento progresista-liberal y lo que verdaderamente consigue en tierras españolas, Santiago Ibero, desengañado ideológica y políticamente, decide llevar a cabo su propia revolución. Adopta un estilo de vida menos idealista, más realista y pragmático, basado en el día a día, la experiencia personal y la lucidez que le otorgan la serenidad y el sentido práctico de lo cotidiano (Dendle, *Novela histórica* 102). De hecho, termina diciendo: “Toda ilusión de grandezas políticas y militares se me ha ido de la cabeza [...] Cada cual obedece a sus propias revoluciones” (*Tristes destinos* 246). Como ya se ha apuntado, esta revolución silenciosa, privada e íntima que propone Galdós en el desenlace de la “Cuarta serie” de los *Episodios nacionales* es la que recrea Pérez-Reverte en *El maestro de esgrima* a través del personaje de don Jaime.

Ahora bien, tal y como se comprobará a continuación, ambos escritores insinúan que ni siquiera este ideal es posible en una España dirigida por una clase política compuesta por gobernantes cuyos únicos intereses son la ambición y la avaricia. Por eso, Galdós y Pérez-Reverte concluyen sus novelas con desenlaces agridulces que subrayan su desencanto con el panorama socio-político de España. Al final de *La de los tristes destinos* Santiago Ibero emigra a Francia con Teresa Villaescusa, y en *El maestro de esgrima* Jaime Astarloa es víctima de una traición que es consecuencia de intrigas institucionales personificadas, fundamentalmente, en el personaje de Adela de Otero.

³ De hecho, tal y como ha explicado Ricardo Gullón a propósito de *Miau* de Galdós (*Galdós* 321-35), uno de los temas fundamentales de la narrativa galdosiana es el de la burocracia como mundo absurdo, deshumanizado y mediocre.

Adela manipula emocionalmente a don Jaime con el objetivo de consolidar una trama conspiradora que involucra a políticos, banqueros e importantes hombres de negocios. Arturo Pérez-Reverte atribuye a Adela de Otero una naturaleza felina y diabólica que contrasta con la inocencia y honestidad de don Jaime. Para los ojos tradicionales de Astarloa, Adela es fascinante e intrigante por su identidad indefinida e indeterminada. Ve en ella una mujer ambigua, portadora de una personalidad y un aspecto físico híbridos y andróginos, masculina y femenina al mismo tiempo (*Maestro* 56; 85; 89; 93). “Enigma”, “secreto” y “misterio” son palabras que constantemente aparecen relacionadas con una mujer que es comparada con el mundo de las serpientes (*Maestro* 244; 255) y con el embrujo y encanto de las sirenas (*Maestro* 260).

Como en el caso de la relación entre Irene Adler y Lucas Corso en *El club Dumas*, la identificación de Adela con el diablo la convierte en el principal referente de la evolución psicológica de Astarloa.⁴ Adela de Otero es, por una parte, símbolo de acceso a la verdad y al conocimiento, y, por otra, es también imagen del paso (doloroso) del mundo de la inocencia al de la experiencia. Instalado durante años en el orden platónico de un pasado ideal representado por el arte de la esgrima, Astarloa desciende bruscamente –después de su desengaño amoroso con Adela– al caos y a la confusión de un presente regido por la corrupción y la mediocridad moral de los nuevos tiempos. Adela representa la inevitable irrupción de la realidad exterior en el universo personal e ideal de un hombre que sólo aspira a ser fiel a sí mismo y, sobre todo, a vivir al margen de intrigas y conspiraciones políticas. Adela, en definitiva, es instrumento de una clase

⁴ La asociación de Adela con las nociones de seducción y engaño es evidente cuando ella misma cita unas líneas de *The Deformed Transformed* de Lord Byron en las que se menciona explícitamente al diablo: “La voz de Adela de Otero sonó queda, como una caricia: *The devil speaks truth much oftener than he’s deemed. He has an ignorant audience...*” (*Maestro* 129).

empresarial y política (tanto la conservadora como la liberal) con ambiciones económicas desmedidas que pueden tener consecuencias nefastas para el llamado “ciudadano medio” (Astarloa), concepto que en Pérez-Reverte puede leerse como reelaboración o ampliación del “pueblo” retratado por Galdós en *Prim*.

La alienación social de don Jaime tiene aspectos en común con el aislamiento político de los carboneros con quienes se cruzan los conspiradores liberales de *Prim* cuando se dirigen a caballo hacia Madrid. Como Astarloa, los carboneros castellanos viven el día a día ajenos a los enfrentamientos entre conservadores y liberales: “Sus ideas políticas [las de los carboneros] eran muy vagas; su conocimiento del mundo, harto borroso. Para ellos no había más *obstáculos tradicionales* que la nieve y la ventisca, la miseria y el bajo precio del carbón” (*Prim* 89). Para los carboneros de Galdós y el maestro de esgrima de Pérez-Reverte los “obstáculos” inmediatos no son necesariamente los llamados “males tradicionales de la nación” (fanatismo católico, conformismo burocrático, ausencia de pensamiento crítico) sino el desafío que supone la lucha diaria por una vida digna y humilde. En *Prim* la verdadera víctima de las tensiones sociales entre conservadores y liberales es la “gente de la calle”, que conforma la “historia chica” de la literatura galdosiana. Los que perecen en Madrid en una de las revueltas militares “no eran gente díscola y bullangera, sino pacíficos señores que en nada se metían: iban a sus casas; salían del Casino o del Café Iberia, pensando en todo menos en su fin inminente” (*Prim* 52). En un sentido amplio, el “pueblo” en *Prim* está constituido por trabajadores del campo, clases sociales pobres (urbanas o rurales) y profesionales independientes que viven de su trabajo diario, como el maestro de esgrima de Arturo Pérez-Reverte. Pero, igual que en Galdós, en Pérez-Reverte la “historia grande” y la

“historia chica” son interdependientes. Lo que sucede en España en el terreno de la política termina afectando a la vida diaria de “ciudadanos de a pie” como Jaime Astarloa: “A Jaime Astarloa todo aquello le traía sin cuidado, pero resultaba imposible sustraerse a sus efectos” (*Maestro* 104). Ajeno a las modas, la prensa y los debates socio-políticos del presente, Astarloa no puede evitar que las convulsiones nacionales entre revolucionarios y conservadores afecten al transcurrir cotidiano de sus obligaciones y responsabilidades.

La atmósfera de conspiraciones y corrupción que Pérez-Reverte recrea “a lo Galdós” en *El maestro de esgrima* puede leerse como una parábola literaria de las irregularidades institucionales y económicas que empezaron a practicarse en el escenario democrático español a finales de los ochenta (Barrera 202). Como ha indicado Pascual García García:

[*El maestro de esgrima*] no está lejos del presente que vivimos [...] Recordemos que salió a la luz a finales de la década de los ochenta, cuando los escándalos políticos y financieros y la crisis económica habían empezado a hacer mella en el sistema democrático [...] Se trata, pues, de la visión de una etapa histórica proyectada hacia el presente, de una suerte de episodio nacional al mejor estilo de Galdós [...], con una clara alusión política que remite de modo ineludible a la actualidad. (112-3)

Así pues, *El maestro de esgrima* constituye una reelaboración de las claves narrativas del universo galdosiano con el objetivo de aplicarlas al período de la transición democrática. Al fin y al cabo, “la acción de [*El maestro de esgrima*] discurre en Madrid, entre los años 1866 y 1868, años que corresponden a la etapa de transición que llevará a la instauración de la Primera República, en 1873” (Canonica 80). Se trata de la misma etapa de transición republicana que Pérez Galdós dramatiza en la “Cuarta Serie” de sus

Episodios Nacionales, modelo literario en el que se inspira Pérez-Reverte para referirse a la “otra” transición en que se publica *El maestro de esgrima*: la democrática.

De hecho, Pérez-Reverte entiende toda su labor creativa como reinención continua de la tradición literaria: “Basta echarle un vistazo a la *Poética* de Aristotéles, a la *Odisea* o al teatro clásico griego para comprender que la creación literaria [...] no hace sino reelaborar temas y personajes que siempre estuvieron ahí, adecuándolos al tiempo en que el autor vive” (*No me cogeréis vivo* 38). La historia de traiciones, conspiraciones y corrupciones institucionales de *El maestro de esgrima* constituye una “alegoría” de las invisibles intrigas burocráticas del “tiempo en que el autor vive” y publica la novela: la transición democrática. La visión crítica y escéptica con la que Arturo Pérez-Reverte retrata el escenario socio-político (conservador y liberal) de la España del periodo isabelino (y, por extensión, de la España democrática de la transición) coincide con la que Galdós tenía de la sociedad española en *Prim* y *La de los tristes destinos*. Se puede decir, por tanto, que, a partir de Galdós, Arturo Pérez-Reverte se sitúa con *El maestro de esgrima* en la línea del desencanto con el que escritores como Eduardo Mendoza o Manuel Vázquez Montalbán perciben las turbulentas negociaciones políticas y sociales de la transición democrática, estrategia narrativa que, como se verá a continuación, ya había puesto en práctica en *El húsar*, su primera novela.

1.2. *El húsar* a la luz de *Bailén*

Según Brian J. Dendle, en *El húsar* (*opera prima* de Pérez-Reverte, publicada en 1983) se pueden percibir los siguientes ecos galdosianos:

...la recreación de un episodio de la historia de la España del siglo XIX, la cuidadosa documentación (detalles de uniformes, etc.), el debate ideológico entre las visiones francesas y española de la Guerra de la Independencia. Así, el aristócrata afrancesado don Álvaro de Vigal propone la misma defensa de los valores españoles que encontramos en el séptimo capítulo de *Bailén* de Galdós. (“Novelas históricas” 123)

Pero a lo apuntado por Dendle cabe añadir que *El húsar* puede leerse como reelaboración o adaptación de aspectos ideológicos planteados por Galdós no sólo en el capítulo séptimo de *Bailén* sino a lo largo de todo el *Episodio*. Más concretamente, la estrategia narrativa seguida por Pérez-Reverte para contar la Guerra de la Independencia consiste en reescribir, desde el punto de vista francés, tres cuestiones socio-políticas exploradas por Galdós en *Bailén*: el papel del pueblo en la formación de la identidad nacional, el conflicto entre idealismo racionalista (Francia) y vitalismo emocional (España), y –tal y como señala Dendle– la rivalidad ideológica entre patriotas y afrancesados; todo ello con el objetivo de, como se verá al final de este apartado, ofrecer una reflexión crítica en torno a la reinención nacional de la España post-Franco –igual que en *El maestro de esgrima*–, especialmente en lo que se refiere a cuestiones relacionadas con el conflicto entre aperturismo europeo y españolismo.

Uno de los elementos narrativos más destacables de *Bailén* es la representación del odio y el fanatismo francófilo del pueblo español después del enfrentamiento del Dos de Mayo. En lo que Gabriel H. Lovett ha llamado “el despertar de una nación” (*Napoleon and Modern Spain I*, 132), varias provincias y comunidades españolas (Asturias, León, Galicia, Andalucía, Valencia, Toledo y Valladolid, entre otras) se organizan en ejércitos regionales para reducir a “los verdugos del pueblo de Madrid” (*Bailén* 483). En el *Episodio* de Galdós, España entera conspira contra Francia con el

deseo, la cólera, el llanto y el desprecio (*Bailén* 484). Según Gabriel Araceli, el levantamiento de provincias está controlado, fundamentalmente, por el “delirio popular” (484), la consternación y la ira (515). De hecho, a la luz de saqueos como el de Córdoba o el de las comarcas de la provincia de Jaén, y de “atrocidades [...] apenas creíbles en un ejército europeo” como que “mujeres y niños habían sido inhumanamente degollados” (515), Gabriel comprende las crueldades a las que los franceses son sometidos por parte de los españoles. Se subraya de este modo la naturaleza emocional y visceral de las sublevaciones del verano de 1808, tal y como sentencia Galdós hacia el final del *Episodio*: “España, armándose toda y rechazando la invasión [...] con la navaja, con las uñas y con los dientes, probaría [...] que los ejércitos sucumben, pero que las naciones son invencibles” (558). Es decir, Galdós presenta los movimientos insurgentes de la Guerra de la Independencia como una empresa colectiva basada en la unidad emocional del pueblo español contra Francia, planteamiento que reescribe Arturo Pérez-Reverte en *El húsar* a partir de la perspectiva francesa.

Como dice José Belmonte Serrano a propósito de la novela de Pérez-Reverte, “uno de los mayores aciertos de la obra [...] es el análisis que [...] se realiza sobre el pueblo español, que trata de defenderse del empuje y la usurpación de los franceses” (*Sonrisa* 50). En concreto, las tropas napoleónicas de *El húsar* perciben a los madrileños del Dos de Mayo como una “chusma informe” (*Húsar* 33) que les inspira miedo y espanto. Según el joven Michel De Bourmont (amigo de Frederic Glüntz, el joven húsar protagonista), “aquel gentío fanático, vociferante en las calles, tenía algo de siniestro que espantaba, te lo aseguro. Había que estar allí para saber a qué me refiero...” (34). No en vano, al narrar la Guerra de la Independencia desde “el lado francés”, Pérez-Reverte

focaliza la atención del relato en las “crueldades” españolas que, como sugiere Gabriel Araceli en el *Episodio Nacional* galdosiano, son producto de las emociones viscerales de una colectividad popular unida en contra de la invasión francesa (*Bailén* 515). De forma similar a *Los desastres de la guerra* de Goya, en *El húsar* es frecuente encontrar referencias a soldados franceses destripados y colgados de los árboles andaluces, pozos de agua envenenados por hombres y mujeres de pueblos saqueados por tropas napoleónicas, húsares asesinados mientras duermen, y emboscadas lideradas por guerrilleros españoles “que no conocen la piedad” (34). Los húsares de Napoleón imaginan a las milicias españolas como “bestias” y “alimañas” llenas de soberbia y orgullo, como el del cura ahorcado que tiembla de odio, no de miedo (81). En particular, para el joven Frederic los “rostros morenos y crueles” de los campesinos guerrilleros (44) son una representación del alma de todo un pueblo:

Me sorprende esta brutalidad meridional, este orgullo ancestral, prehistórico, de los españoles, que todavía les hace escupirnos su odio a la cara antes de que la horca se los lleve al infierno [...] A gentes así no basta con matarles el cuerpo. Sería preciso matarles también el alma. (*Húsar* 81)

El “alma de estas gentes” no sólo se intuye, como explica Michel De Bourmont, en los guerrilleros de la serranía sino también en mujeres, ancianos y niños (*Húsar* 34), tal y como también describe Gabriel Araceli en *Bailén* al referirse a la expectación que el levantamiento de las provincias despierta en toda la población (*Bailén* 484). No en vano, en *El húsar* Michel recuerda que las mujeres componen una gran parte del Madrid sublevado del Dos de Mayo. En concreto, relata cómo se vio obligado a matar a una de ellas, “una mujer a la que apenas vi el rostro” (110). De hecho, la “invisibilidad” y

anonimato de esta mujer se corresponden narrativamente con las inusuales estrategias y maniobras militares de las guerrillas de españolas.

En efecto, en *El húsar* también se recrea desde la perspectiva francesa el secretismo militar, institucional y popular con el que se organiza la insurgencia andaluza en *Bailén* de Galdós. En dicho *Episodio*, es Santiago Fernández –alias “el Gran Capitán”– quien insiste en tener cautela y discreción a la hora de transmitir comunicados de una región a otra con el objetivo de no alertar a los franceses (*Bailén* 481). Una vez en el campo de batalla, las tropas españolas reciben instrucciones de “hacer el menor ruido posible y de no encender la lumbre” (*Bailén* 516), orden que toman al pie de la letra y que, como cuenta Pérez-Reverte en *El húsar*, trastorna por completo la visión que tienen los soldados franceses de la noción de “guerra”.

Para Frederic Glüntz, por ejemplo, se trata de una campaña “en la que apenas se veía el rostro del enemigo” (*Húsar* 38), estrategia que desarticula y desafía los planteamientos militares de batallas más convencionales en las que, como él mismo señala, se lucha contra “enemigos reconocibles y alineados frente a frente” (80). En la guerra española, sin embargo, Frederic observa que el silencio y las tinieblas (omnipresentes en *El húsar* mediante múltiples referencias a la noche, a las nubes negras y a un cielo permanentemente oscuro) son cómplices de emboscadas capitaneadas por “enemigos invisibles” (93), muy distintos a los de la guerra épica y heroica que él imaginaba antes de ingresar en el Cuarto Regimiento de Húsares de Napoleón.

Por el contrario, Philippo es el único húsar de la novela que, en virtud de sus orígenes italianos y meridionales, puede entender el tipo de “guerra irregular” (102) que practican las guerrillas españolas, inspiradas más por la imaginación, la iniciativa y la

indisciplina que por aburridos “cálculos germánicos” como los de Frederic (99-102), a quien aturden y confunden la espontaneidad y el desorden imprevisible de la “guerra anónima y sucia” de España (93). De hecho, entre los húsares del Cuarto Regimiento, la derrota durante la campaña de Bailén –antecedente y modelo de la batalla ficticia que Pérez-Reverte recrea en *El húsar*– es símbolo de un “desastre” (57-8) provocado, según Michel de Bourmont, por “el calor y el desconocimiento del terreno. Un error de cálculo” (80).

Lo que está haciendo Pérez-Reverte es volver a adaptar a la mirada (a la perspectiva) de los soldados franceses otro de los motivos narrativos que plantea Galdós en *Bailén*: el contraste entre la organización marcial de las tropas napoleónicas y la “invisibilidad” de las milicias españolas. Según Gabriel Araceli, “aquella fuerza era muy superior a la nuestra por su organización y marcialidad, pero nosotros teníamos la ventaja de lo desconocido, que es el genio tutelar de las batallas, de eso que no se ve...” (*Bailén* 517). Arturo Pérez-Reverte invierte el punto de vista narrativo que usa Galdós en su *Episodio* (el punto de vista de los españoles) y sitúa la percepción de las imprevisibles, “heterogéneas y discordes fuerzas populares” de *Bailén* (484) en el imaginario militar de los franceses.

En concreto, el inesperado desorden militar y el vitalismo emocional que tienen los españoles a la hora de concebir el ejército desarticulan los ideales bélicos de Frederic Glüntz, fundamentados, sobre todo, en la devoción francesa por el orden y la disciplina. Por eso, la impredecible fragmentación de las guerrillas andaluzas contrastan en *El húsar* con el espíritu colectivo al que, según los manuales de guerra de Frederic, tiene que aspirar todo soldado:

La guerra 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 [...] pequeños fragmentos aislados en tonos fríos, escenas individuales y mezquinas desprovistas de los matices cálidos y de la hermosa perspectiva global que, hasta esa día, había creído que caracterizaban un combate. (*Húsar* 89)

Según los tratados de guerra manejados por Frederic, la Gloria no puede adquirirse en combates como los de la campaña española, diseñada a partir de un desorden y un caos deliberados, sino en guerras fundamentadas en el orden del “compacto conjunto” y la “perfecta formación” de las filas de húsares (116). Arturo Pérez-Reverte relaciona esta visión libresca, casi novelesca, de la guerra con ideales épicos (Fama, Gloria, Heroísmo) muy próximos a una concepción quijotesca de la realidad. De hecho, Frederic es portador de ideales neoplatónicos que pueden leerse a la luz del quijotismo de don Luis Santorcaz, el impulsivo afrancesado del *Bailén* galdosiano.

Luis Santorcaz es el personaje con el que se abre el primer capítulo del *Episodio nacional* de Galdós. La narración teatral e histriónica que hace de la Batalla de Austerlitz –en la que ha participado, apoyando al Emperador– sugiere una inclinación épica y caballeresca hacia la guerra y la política. De él se dice, por ejemplo, que tiene “sobra de imaginación” (*Bailén* 471) y que, como observa el patriota Santiago Fernández (el “Gran Capitán”), sus relatos napoleónicos son “novelas de caballerías” (473), y no descripciones realistas o verosímiles de los acontecimientos históricos.⁵ Como ha

⁵ No en vano, se apropia narrativamente de las alucinaciones del caballero andante de Cervantes cuando, por segunda vez, cuenta a Gabriel Araceli y Andrés Marijuán (mozo que se une a Gabriel y Santorcaz para viajar a Córdoba) sus aventuras en Austerlitz. En concreto, don Luis transfigura la realidad de La Mancha en pura fantasía, muy al “estilo don Quijote”. Si los molinos de viento y los rebaños de ovejas son para don

observado Diane F. Urey, Galdós parodia el quijotismo de Luis Santorcaz cuando éste imita la retórica hiperbólica y novelesca del personaje cervantino a la hora de presentar a Napoleón como gran estandarte de la nueva Europa posterior a la Revolución Francesa (298). Su apasionado afrancesamiento convierte a Bonaparte en el Quijote de los nuevos tiempos y en una figura mesiánica “que viene a transformar los pueblos” (491). *El húsar* de Pérez-Reverte reescribe esta visión triunfalista y, sobre todo, idealizada, que el afrancesado de *Bailén* tiene del Imperio Napoleónico a través del quijotismo imperial de Frederic Glüntz.

Como Santorcaz, Frederic se ve a sí mismo como portador de una misión semi-divina y absolutamente renovadora y progresista: sembrar los ideales de la Francia napoleónica en naciones como España, atrapada en la “cárcel” del fanatismo religioso y de la incompetencia política de torpes monarcas absolutistas (130). Recién salido de la academia de caballería, su vocación militar se describe, como la de don Luis en *Bailén*, con expresiones reminiscentes de los ideales éticos y heroicos del caballero andante de Cervantes: “impulso elevado, generoso”, “anhelo superior”, “sentimientos nobles” (*Húsar* 121). Destaca, por encima de todo, “la Idea”, concepto supremo que “diferenciaba al hombre que se eleva por encima de lo material de todos aquellos otros, la mayoría, que vivían prisioneros de lo palpable y lo inmediato” (121). Profesa, ante todo, la religión de las Ideas y se define como emisario de la luz y la razón. De forma similar a Santorcaz, Frederic concibe el escuadrón napoleónico como un minucioso “mecanismo” o una “máquina de guerra” devastadora (484), concepción positivista y racionalista de lo

Quijote gigantes y ejércitos del enemigo, respectivamente, para Santorcaz las torres de los castillos manchegos se transfiguran en las del castillo de Austerlitz y el camino hacia Andalucía se transforma en el de Olmutz (*Bailén* 488-91).

colectivo que problematiza el anciano aristócrata don Álvaro Vigal con su afrancesamiento moderado y su visión crítica del proyecto napoleónico en España.

Aunque pertenece a la antigua nobleza española, Álvaro Vigal admite que las monarquías europeas están en plena decadencia y que sólo las nuevas ideas, representadas fundamentalmente por Francia, pueden revitalizar el avance social, económico y político de las naciones del Viejo Continente. Sin embargo, lamenta la falta de habilidad con que Francia intenta imponer en España los ideales de una nueva Europa sin fronteras: “Bonaparte está tan acostumbrado a ver arrodillarse a los pueblos, que no puede concebir [...] que al Sur de los Pirineos haya una raza resuelta a aceptar su voluntad [...] Intenta aplicar [sus] ideas sin contar para nada con la opinión de quienes están destinados a recibirlas” (*Húsar* 131). Reprocha a Napoleón y a la clase político-militar francesa el desconocimiento de una realidad peninsular basada en el respeto a la tradición, el pluralismo regional, un carácter bélico forjado a lo largo de varios siglos de guerras internas y, por encima de todo, una simbiosis incomprensible para la mentalidad francesa: la del español y su tierra. Igual que Jaime Astarloa en *El maestro de esgrima*, Álvaro Vigal se niega a renunciar a un patrimonio emocional representado por objetos y retratos familiares que ha heredado de generaciones anteriores (*Húsar* 132-3). Como intelectual afrancesado, comparte las ideas liberales y renovadoras de los intelectuales de París, pero, como español, permanece fiel a su memoria cultural e histórica:

Los españoles no [...] somos gente que se deja salvar a la fuerza. Nos gusta salvarnos a nosotros mismos, poco a poco, sin que ello signifique una renuncia a los viejos principios en los que, para bien o para mal, nos han hecho creer durante siglos [...] Jamás las bayonetas impondrán aquí una sola idea. (*Húsar* 135)

En *El húsar* de Pérez-Reverte, Álvaro Vigal funciona narrativamente como símbolo de un equilibrio entre tradición y modernidad que trasciende el habitual conflicto ideológico entre afrancesados y patriotas, dramatizado por Galdós en *Bailén* mediante personajes como Luis Santorcaz (afrancesado) y Santiago Fernández (patriota apasionado). Para los llamados “patriotas”, todo tipo de afrancesamiento es sospechoso de colaboracionismo político con Francia, tanto a nivel militar como administrativo. De hecho, como explica Miguel Artola, los afrancesados españoles fueron perseguidos e incluso ejecutados por sus compatriotas más conservadores, que acusaban de traición y falta de dignidad política a los partidarios intelectuales de los nuevos tiempos proclamados por Francia (41-2). Tal y como también sostiene Gabriel H. Lovett en el segundo volumen de *Napoleon and the Birth of Modern Spain*, “at the beginning of the war, Spanish collaborators were not given the name *afrancesados* but rather that of *traidores* [...], *infidentes* [...] or *josefinos*” (555). La “postura intermedia” de Álvaro Vigal (Belmonte Serrano 53), no se entiende en el ambiente de conspiraciones y desconfianza creado, por ejemplo, por el afrancesamiento radical de individuos como Luis Santorcaz, español “traidor” que, como se va revelando progresivamente a lo largo de la “Primera serie” de los *Episodios nacionales*, trabaja como espía de los franceses en España.

En este sentido, conviene recordar que *El húsar* se publica en 1983, año en que se consolida una transición democrática fundamentada, entre otros aspectos socio-políticos, en la apertura de fronteras hacia Europa y el mundo. Y, como se acaba de comprobar, Arturo Pérez-Reverte plantea la figura de Álvaro Vigal como vía reconciliadora entre afrancesamiento (europeísmo) y patriotismo (españolismo), entre pensamiento liberal y

tradición. Su propuesta es muy similar a la alternativa ideológica que sugiere Galdós mediante la imagen del tren del Norte en otro de sus *Episodios*, *La de los tristes destinos*. El eclecticismo o hibridismo político de Vigal puede leerse como una recreación de la síntesis cultural del ferrocarril del Norte galdosiano (capítulo VII). En *La de los tristes destinos*, este tren se concibe como símbolo de comunicación y diálogo entre lo viejo y lo nuevo, entre lo español y lo europeo. Estamos ante un europeísmo integrador que combina las nuevas propuestas socio-ideológicas de la Francia post-Revolución con la herencia social y cultural del pasado de España, tal y como sugiere Álvaro Vigal en *El húsar*.

Así pues, en plena transición democrática Pérez-Reverte publica una novela histórica en la que se plantea un modelo de identidad nacional como la que propone Galdós con el ferrocarril del Norte, una redefinición de la España post-Franco a partir de una síntesis ideológica entre tradición cultural y aperturismo/europeísmo. Se trata también de una novela en la que, como se ha visto al principio de este apartado, se subraya el entusiasmo renovador de un pueblo que ha desempeñado un papel protagonista en la formación de la identidad nacional a partir del siglo XIX. Pérez-Reverte retomará esta cuestión, aunque de forma más crítica, en *Cabo Trafalgar* (2004) y *Un día cólera* (2007), que también amplían los puntos de vista narrativos de dos *Episodios* galdosianos, *Trafalgar* y *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, respectivamente.

1.3. Desde el centro al margen: *Trafalgar* y *Cabo Trafalgar*

Cabo Trafalgar se narra desde la marginalidad. Su modelo, el *Trafalgar* galdosiano, lo hace desde el centro.⁶ En su novela Pérez-Reverte reescribe la historia del enfrentamiento naval entre España e Inglaterra a partir de una perspectiva narrativa localizada en el segundo plano del combate. La batalla se contempla, fundamentalmente, desde la periferia, desde la vanguardia de la línea francoespañola (concretamente, desde el Antilla, el navío ficticio de la novela), y no sólo desde el interior, como hace Galdós al situar a Gabriel Araceli a bordo del Santísima Trinidad. Asimismo, la narración se articula, en gran parte, desde la mirada de reclutados forzosos que viven la batalla desde la primera batería del Antilla, prácticamente a ras del agua, es decir, en la zona inferior del barco. La principal innovación de Pérez-Reverte con respecto al primer *Episodio nacional* de Galdós consiste en modificar las coordenadas narrativas de la batalla: no la cuenta desde el centro y desde arriba (la cubierta del Santísima Trinidad en *Trafalgar*) sino, sobre todo, desde el margen y desde abajo (la primera batería del Antilla, un barco inicialmente periférico). Desde esta perspectiva insólita, *Cabo Trafalgar* actualiza y reconfigura narrativamente el *Trafalgar* galdosiano dando voz y protagonismo a una “gente de leva” que, en terminología cinematográfica, abandona el fondo del encuadre para pasar al primer plano de la narración.

En el *Episodio* de Galdós los reclutas de leva desempeñan un papel secundario y genérico. Para Rafael Malespina son “gente [...] siempre holgazana y que apenas sabe el oficio” (*Trafalgar* 224). Gabriel Araceli también los considera “gente [...] casi siempre holgazana, díscola, de perversas costumbres y mala conocedora del oficio” (236). Lo que

⁶ Del primer *Episodio nacional* de Galdós, Pérez-Reverte ha dicho: “Lo he leído varias veces y es la obra fundamental, es la referencia. Es, a Trafalgar, como el *Quijote* a la novela. El que hable de Trafalgar sin haber leído a Galdós es un paria” (*Revista Cambio* 63).

hace Pérez-Reverte en *Cabo Trafalgar* es individualizar y dignificar a estos miles de hombres que, sin preparación militar de ningún tipo, se ven obligados a ejercer de marineros improvisados: “los reclutas de leva, los campesinos sacados de sus casas, los mendigos, la chusma arrancada de tabernas, hospicios y penales” (*Cabo* 175). Su interés narrativo se centra, por ejemplo, en el campesino “a quien los de la recluta arrancaron de los brazos de su mujer al día siguiente de la boda” y que hay matar a tiros porque se vuelve loco a bordo del Antilla (35). Su mirada crítica también se detiene en “el mendigo que estaba a la puerta de la iglesia [...] cuando pasó el piquete de leva y lo agarraron” sin darle tiempo ni para “quitarse los escapularios” (81). Mediante referencias al pánico, el miedo y la confusión de todos estos hombres, Arturo Pérez-Reverte humaniza a una tripulación compuesta en su mayor parte por individuos marginales, inexpertos en tácticas militares tanto de tierra como de mar. Este nuevo rumbo narrativo le permite trasladar a la tripulación de leva la actitud heroica y patriótica que Galdós, como se verá a continuación, atribuye a los oficiales de marina de los barcos españoles.

Según Gabriel Araceli, el heroísmo en *Trafalgar* es fruto de la serenidad y el estoicismo de oficiales como Francisco Javier Uriarte, comandante del Santísima Trinidad. Gabriel caracteriza a Uriarte con virtudes como la templanza y disciplina de los héroes clásicos y mitológicos (*Trafalgar* 245). Gabriel también incluye en sus memorias la narración que Rafael Malespina hace de la muerte ejemplar de don Cosme Churruca, encargado de dirigir el San Juan Nepomuceno. Malespina se refiere a su comandante con expresiones como “serenidad asombrosa” y “el grande espíritu de nuestro heroico jefe” (256), cualidades que alcanzan dimensiones épicas en el momento climático en que Churruca cae herido:

El héroe cayó en mis brazos [de Rafael Malespina]. Aún me parece que siento bajo mi mano el violento palpar de un corazón que hasta en aquel instante terrible no latía sino por la patria [...] Expiró con la tranquilidad de los justos y la entereza de los héroes [...], asociando el deber a la dignidad y haciendo de la disciplina una religión; firme como militar, sereno como hombre. (257)

Para Gabriel, los verdaderos héroes son los que luchan por una patria que defienden con serenidad y firmeza. Según Araceli, la gente de leva, por el contrario, no se identifica con el entusiasmo patriótico de los marineros profesionales. Como él mismo dice, los hombres reclutados a la fuerza en Cádiz, “obedecían órdenes como de mala gana, y estoy seguro de que no tenían ni el más leve sentimiento de patriotismo” (241). Añade, sin embargo, que durante la batalla pelearon con valor y coraje –“No les hizo dignos del combate más que el combate mismo, como advertí después” (241)–, dato que confirma más tarde Rafael Malespina, cuando la victoria inglesa es inminente: “La gente de leva se había educado en el heroísmo, sin más que dos horas de aprendizaje” (256).

En *Cabo Trafalgar*, Pérez-Reverte desarrolla este aspecto puntual y episódico del texto galdosiano con el objetivo de rescatar del olvido histórico-literario a los héroes anónimos de la batalla. Este nuevo enfoque supone una reformulación anti-épica de las nociones de “heroísmo” y “patria”. Como Galdós (*Trafalgar* 241, cap. X), Pérez-Reverte plantea ambos conceptos no sólo desde una óptica político-colectiva (el deber militar de los almirantes y oficiales de los barcos) sino también desde una perspectiva emocional e individual que en *Cabo Trafalgar* se extiende a la gente de leva y a otros marineros profesionales de rangos inferiores.

Carlos de la Rocha, el capitán del navío protagonista, comprueba, con admiración y tranquilidad, que, a pesar del desastre naval, “la gente se porta bien” (183), con orden y disciplina: “Pues claro, piensa Rocha. Cómo si no. Al final [...] en esta pobre España, es lo único que nos salva de la vergüenza absoluta: la gente” (*Cabo* 184-5). El portavoz narrativo de esa “gente” es Nicolás Marrajo Sánchez, “pícaro, contrabandista, rufián y buscavidas, escoria de las Españas” (*Cabo* 252). Con Nicolás, el lector asiste al nacimiento de un nuevo anti-héroe motivado por el miedo y el rencor, y no necesariamente por una Patria manipulada por las instituciones. Nicolás no pelea por “la Patria” sino por “su” patria, por su supervivencia y la de sus compañeros. Tampoco lucha en nombre de la Historia Oficial de las clases dirigentes, sino en el de la historia cotidiana, la que se escribe todos los días con minúsculas (la “historia chica” de Galdós, la intrahistoria de Unamuno):

Sólo el más salvaje, el más cruel [...] podrá sobrevivir a la jornada. Resumiendo: gritan vivaspaña, pero pelean por su pellejo. O a lo mejor es que, en ese momento, España es precisamente eso: su pellejo, el de los compañeros que están allí tiznados de pólvora [...] Y allá, lejos, la casa, el barquito de pesca, la taberna, la plaza, el sembrado al que anhelan volver. La familia, quien la tiene. El odio que sienten hacia ese arrogante navío enemigo y quienes, en tierra, los esperan. (176)

Nicolás y el resto de la tripulación de leva no pelean por la patria de los políticos o por la España del discurso oficial sino por el lugar (geográfico y mental) en el que residen sus recuerdos, sus familias y su vida diaria. En *Cabo Trafalgar*, el término “patria” no sólo tiene un referente objetivo (colectivo, nacional) sino también subjetivo (personal y familiar). En medio de la batalla –entre balas de cañón, sangre, enemigos ingleses y astillas de barcos destrozados– los auténticos héroes son “hombres a quienes el

rey y la patria importan en este preciso instante una puñetera mierda [...] A menos que [...] la patria se circunscriba a la propia piel [...], al lugar remoto, alejadísimo [...], donde alguien los aguarda. Tantas madres [...], hijos, padres, hermanos y esposas...” (212-3). Cabe señalar que, en una reciente entrevista (2008) a propósito de la publicación de *Un día de cólera* (novela basada en los acontecimientos del Dos de Mayo), Pérez-Reverte vuelve a proponer una cartografía emocional, y no necesariamente geopolítica, del patriotismo:

[El patriotismo] no es morir por la patria sino, más bien, sentir afecto por la tierra de tus antepasados, de tus amigos y del futuro de tus hijos. Eso de los enemigos de la patria, el matar por ella [...], todo ese tipo de exaltación constante alrededor de la patria es una patología, una enfermedad. El patriotismo es sereno y es cultura, es memoria, solidaridad. Es la plaza en la que creciste de niño y el cementerio de tus abuelos. (Silvia Pisani, “ADNcultura,” *La Nación*)

Con estas palabras Pérez-Reverte se sitúa en la línea escéptica desde la que Galdós contempla el patriotismo patológico de don Alonso Cisniega, su amigo Marcial (“Medio-Hombre”) y doña Flora (la hermana de don Alonso). El “infantilismo” de los tres personajes refuerza la imagen de una España en declive que se niega a aceptar la extinción de sus viejas glorias (*Trafalgar* 223). Marcial, doña Flora y don Alonso (su nombre es un claro referente a don Quijote) idealizan la fama y las hazañas épicas que, a raíz de la batalla, quedarán “en la Historia para ejemplo de las generaciones futuras” (223). En particular, la “infantil senectud” (273) de los dos ancianos (Alonso y Marcial) es consecuencia de un patriotismo rancio y anticuado que Galdós representa mediante la escualidez del rocín en el que viajan a Cádiz para participar en el combate (225). De

forma similar, las moscas que revolotean alrededor de doña Flora (233) son indicios de una decrepitud física que ella misma oculta con exceso de maquillaje.

Esta decadencia del cuerpo de doña Flora (también presente en el cuerpo mutilado de Marcial “Medio-Hombre”) es paralela a la caducidad de un “amor patriótico” (229) que se mide a base de cañonazos y pólvora: “El sentimiento nacional se asociaba en su espíritu al estampido de los cañones y creía que la grandeza de los pueblos se medía por libras de pólvora” (229). James Whiston ha definido este patriotismo complaciente como “auto-engaño romántico” y como “foolish pride of the nation as a whole” o “misplaced pride in the *patria*” (158-9). En *Trafalgar*, por tanto, Galdós se desmarca claramente de un patriotismo obsoleto y trasnochado que, como concluye Whiston, termina en desilusión y desengaño (159).

En *Cabo Trafalgar* Pérez-Reverte atribuye ese orgullo patriótico enfermizo y decadente al discurso populista de los políticos españoles. Nicolás Marrajo, por ejemplo, intuye, desde los primeros momentos de la batalla, que su presencia en el combate es consecuencia de la incompetencia institucional de las clases dirigentes: “La patria te necesita y toda esa mierda. Digo. Menudo cachondeo de patria, si depende de ellos para sostener un órdago como el que se les viene encima” (81). El personaje de Marrajo puede leerse como *alter ego* del propio Arturo Pérez-Reverte, que recientemente ha puesto en evidencia la demagogia ideológica a la que ha sido sometida la palabra “patria”: “Se ha abusado tanto de esa palabra... Ha habido tanto canalla que la ha utilizado para hacer su negocio político personal... Tanto se ha abusado de ella que se ha vuelto sospechosa” (Silvia Pisani, “ADNcultura” *La Nación*). En este sentido, *Cabo Trafalgar* también se hace eco de la actitud crítica y disidente de doña Francisca,

personaje galdosiano que cuestiona el decepcionante panorama político-militar que llevó a España al desastre naval de 1805.

Doña Francisca denuncia la falta de organización con que las instituciones reclutan a jóvenes militares de tierra como Rafael Malespina, el prometido de su hija Rosa: “¡Jesús, María y José! ¿También a usted se lo llevan? [...] Pero usted es de tierra, amiguito. Dígales que se entiendan ellos; que si no tienen gente, que la busquen [...] No vaya usted, ¡por Dios! Diga usted que es de tierra, que se va a casar” (*Trafalgar* 223). A doña Francisca no sólo la guía un sentido práctico y burgués de la vida (el conveniente matrimonio de su hija con un prometedor oficial de artillería) sino también una visión crítica de la imprudencia política de las clases dirigentes: “Y todo, ¿por qué? Porque se les antoja a esos zánganos de Madrid. Que vengan ellos a disparar los cañones y a hacer la guerra [...] Por último, llevarán a los paisanos, y si se les antoja, también a las mujeres...” (223). En *Cabo Trafalgar* Pérez-Reverte no sólo narra la batalla desde el punto de vista de “los paisanos” (como los llama doña Francisca) sino que también actualiza a Galdós detallando, con agrias y demoledoras críticas, las irresponsabilidades morales cometidas por esos “zánganos de Madrid” a los que también se refiere la esposa de don Alonso. El inconformismo y desencanto políticos de Pérez-Reverte son evidentes cuando menciona en su novela el “estado de cosas habitual” (37) en España:

Corrupción en todas partes, oficiales expertos pero desmotivados y sin cobrar sus pagas, marineros esclavizados pero sin preparación y sin incentivos, obligados a servir durante media vida sin otro futuro que la muerte, la mutilación, la mendicidad y una vejez miserable. (37)

A lo largo de la novela Pérez-Reverte alude con frecuencia a “ministros infames” como Godoy (37), responsables de una organización burocrática donde “el que más y el que menos tiene enchufes y padrinos” (165) y donde “cuando un marinero palma, hay funcionarios, contadores y hasta capitanes que no lo borran del rol para quedarse con su sueldo” (152). Su novela desarrolla por extenso una de las críticas políticas más explícitas del *Episodio nacional* galdosiano: los sobresueldos e incentivos económicos de las clases dirigentes y la falta de motivación de una marina Ilustrada que no recibe el apoyo de las instituciones (*Trafalgar* 269).

Cabo Trafalgar, por tanto, amplía narrativamente lo que, en opinión de José F. Montesinos, constituye uno de los hilos conductores de la “Primera serie” de los *Episodios*: “La masa está siempre desamparada y [...] vale más que una supuesta élite que nunca sabe lo que quiere, es decir, que se conduce como si fuera masa también [...] El drama [...] es que la clase destinada a guiar [al pueblo] no sabe nunca dirigir” (Montesinos 97). Así pues, Pérez-Reverte reescribe el *Trafalgar* de Galdós no sólo para reivindicar la dignidad histórica del “pueblo” español sino también para poner de manifiesto una “tragedia” socio-política que se remonta al *Poema de mio Cid*: “Infelices buenos vasallos que nunca tuvieron buenos señores”, piensa amargamente Carlos de la Rocha (el comandante del Antilla) mientras se libra la batalla (185). Se trata, por tanto, de una problemática social que, según el mismo Pérez-Reverte, tiene mucho que ver con la incompetencia política de los gobernantes españoles:

Cada vez que hago novela histórica me pongo de mala leche. Esa mezcla de incompetencia y dejadez... Se le exige todo a la gente y luego se la deja tirada [...] Todo para que Godoy quedara bien con Napoleón [...] Así que llenaron los barcos de pobre gente con levas forzosas y se

los envió a la escabechina [...] Al final, la gente es la gente, en Trafalgar, en el Dos de Mayo y en el 11-M. Desde Viriato hasta ahora, los políticos [...] no se merecen a la gente que les vota. (Antón, “Pérez-Reverte combate en Trafalgar” 58)

En este sentido, *Cabo Trafalgar* es una extensión literaria de la labor periodística que desempeñó Pérez-Reverte en programas de radio y televisión como *La ley de la calle* (Radio Nacional de España) y *Código 1* (TVE). En ellos se prestaba especial atención a una sociedad marginal compuesta por anti-héroes (la “chusma” o “gente de leva” de la España de finales del siglo XX) silenciados y alienados por las instituciones y clases dirigentes. No en vano, la narrativa histórico-social de Pérez-Reverte trata siempre de “la reivindicación del pueblo llano frente a las guerras, de los humildes soldados y de las víctimas frente a los héroes de la historia” (Conte 19). Por eso, con personajes como Nicolás Marrajo Sánchez, *Cabo Trafalgar* rinde homenaje a los héroes olvidados que la historia oficial suele relegar a un segundo plano.

El personaje de Nicolás puede leerse como descendiente literario del soldado desconocido al que Arturo Pérez-Reverte da voz en “La fiel infantería” (1995). Este cuento funciona como “Poética” literaria desde la que el escritor revisa el discurso oficial con la intención de dar protagonismo a los personajes y héroes anónimos de la literatura y la historia. Desde el fondo de “Las lanzas” (el cuadro de Velázquez), el soldado sin nombre pide al espectador que fije la atención en la parte de atrás del lienzo, en el plano secundario de la escena (no en el centro):

A la derecha estamos nosotros; mi lanza es la tercera por la izquierda [...] Nosotros sólo somos el decorado, el telón de fondo de una escena [...] Fíjense bien en nosotros: siempre al fondo y muy atrás, anónimos como siempre, como en todos los cuadros y todos los

monumentos y todas las fotos de todas las guerras [...] Somos la humilde y parcheada piel sobre la que redobla toda esa ilustre vitola de los generales y reyes que posan de perfil para las monedas, los cuadros y la Historia. (“Fiel infantería” 345-7)

Este tambor es el mismo que menciona el Padre Priamo Ferro en *La piel del tambor* (*Piel* 330) y es también el que suena repetidamente en *Cabo Trafalgar*, en plena batalla (173-6; 230-1), mientras Nicolás lucha no sólo por “la Patria” sino, como ya hemos visto, por “su” patria. Con el sonido de ese tambor como telón de fondo, Pérez-Reverte levanta un monumento a los anti-héroes olvidados de Trafalgar y cuenta la Historia desde un ángulo narrativo inédito que amplía la visión galdosiana (canonizada) del conflicto.

En relación a la novela de Arturo Pérez-Reverte, el *Trafalgar* de Galdós constituye un claro ejemplo de “*canonicidad dinámica*, [que] tiene lugar cuando un modelo literario funciona como principio productivo del sistema, proporciona[ndo] un conjunto de pautas y guías aceptables para la creación de nuevos textos” (Iglesias Santos 333). El “nuevo texto” creado a la luz del *Trafalgar* galdosiano es *Cabo Trafalgar*, donde se narra el famoso combate naval desde el punto de vista de “la gente” (184), una tripulación sin experiencia militar que es obligada a embarcar para luchar en el combate. Benito Pérez Galdós contempla la batalla desde varios ángulos: Gabriel Araceli, Marcial “Medio-Hombre”, Rafael Malespina y un oficial inglés que detalla la muerte de Nelson (Dendle “Historia y ficción,” 50-1). *Cabo Trafalgar* completa este multiperspectivismo narrativo iluminando el único punto de vista que Galdós no cubre: el de una “common people” (Pattison 49) reclutada forzosamente para participar en la batalla. Al recrear de este modo el clásico galdosiano, *Cabo Trafalgar* no sólo divulga y reinventa el canon

literario español sino que también lo actualiza explorando críticamente la patria mental y emocional (no sólo geopolítica) que propone Galdós en su *Episodio* (Cap. X). Estamos ante la “cartografía intrahistórica” de una nación que, junto con el “pueblo”, volverá a protagonizar el último gran “episodio nacional” de Arturo Pérez-Reverte: *Un día de cólera* (2007).

1.4. El “desastre” de 1808

Al final de *El 19 de marzo y el 2 de mayo* queda claro que lo que le interesa a Galdós es, fundamentalmente, celebrar el heroísmo colectivo del pueblo español en contra de la invasión napoleónica (Lovett, “Dos visiones” 31-5). Estamos ante un “patriotismo dinámico” que “predomina especialmente en las dos primeras series, en donde observamos que el pueblo [...] era arrastrado casi instintivamente a ejecutar grandes acciones en aras de la patria” (Carranza 60). Como explica Ricardo Gullón, Galdós presta especial atención a las gestas épicas que contribuyen a reforzar la idea de que “quien de veras hace la guerra y la sostiene e impulsa con el vigor contagioso del heroísmo colectivo, [...] es el pueblo español” (“Los *Episodios*” 380). En una línea similar, Joaquín Casaldueiro sugiere que “*El 19 de marzo y el 2 de mayo* nos presenta al pueblo como populacho, primero; como ser heroico, después” (48). H. Chonon Berkowitz ha observado que esta fuerte presencia de “heroic events” (119) es una constante a lo largo de las primeras entregas de los *Episodios*. De forma similar, Antonio Regalado García define al pueblo en Galdós “como agente heroico de la historia en [...] defensa de la nación invadida” (44).

A la hora de escribir su propia versión del Dos de Mayo, Arturo Pérez-Reverte, como él mismo ha reconocido en numerosas ocasiones, ha seguido muy de cerca el modelo galdosiano. Pero lo completa o reelabora narrativamente con una singular “vuelta de tuerca”. En *Un día de cólera* Pérez-Reverte amplía la visión canonizada (la de Galdós) de la sublevación madrileña haciendo referencia no sólo a lo que se ganó (identidad nacional) sino también a lo que se perdió: la oportunidad histórica de introducir en España las ideas de regeneración política y cambio social que se estaban extendiendo por Europa desde el siglo XVIII. *Un día de cólera* se hace eco del honor visceral de un pueblo español que se enfrentó con osadía a las tropas imperiales pero que erró en sus ideales, ya que luchó por las razones equivocadas: “una monarquía corrupta y una Iglesia todopoderosa” (*Cólera* 348).

Decía Carmen Martín Gaité que la literatura es siempre la historia de una pérdida, puesto que “si no se perdiera nada, la literatura no tendría razón de ser” (*Cuarto de atrás* 168). La pérdida que Arturo Pérez-Reverte lamenta en su último libro es la de una España moderna e ilustrada que pudo ser y no fue. La “cólera” del título no se refiere solamente a la furia salvaje e inhumana con la que se batieron franceses y españoles sino también a la rabia e impotencia que siente el escritor al contemplar, con mirada crítica y lúcida, el “desastre de 1808”, uno de los errores político-militares más lamentables de la historia del país. Por eso, con *Un día de cólera* (2007) Pérez-Reverte frustra la probable manipulación político-demagógica a la que, según él, va a ser sometido el Dos de Mayo con motivo de su bicentenario en 2008 (“Cólera de un pueblo” párr. 11). Más que una celebración patrioterica llena de fastos y banderas españolas, *Un día de cólera* es, en

realidad, la narración trágica de una jornada de luto. La impresión que le queda al lector después de leer el libro es que, en la primavera de 1808, España enterró la modernidad.

Con el Dos de Mayo se consolidó, social e institucionalmente, el enfrentamiento ideológico entre, por un lado, la España tradicional, aristocrática y clerical, y, por otro lado, la España liberal, progresista y moderna. Se trata de un conflicto histórico que compone uno de los “estribillos” más repetidos en la producción literaria de Arturo Pérez-Reverte. Artículos como “Caín y Abel” (*Con ánimo de ofender* 311) o “Los garrotazos de Goya” (*No me cogeréis vivo* 487) constituyen reflexiones amargas y desencantadas sobre el conflicto irresoluble entre “las dos Españas”. En este sentido, cabe destacar también “El sello infame” (*Con ánimo de ofender* 43), donde Pérez-Reverte se refiere al reinado de Fernando VII como una de las consecuencias más trágicas del Dos de Mayo:

Qué mala suerte, qué desgraciado país el nuestro, siempre a punto de conseguirlo y siempre recibiendo a última hora un sartenazo que lo pone todo patas arriba, que nos arroja de nuevo al abismo [...] Cuando por fin nos encontramos ante la gran oportunidad del siglo de las luces y la revolución, y hay gente como Jovellanos y Moratín y Goya, llegan los franceses y nos funden los plomos [...] Y encima [...] hacen de un Borbón abyecto un héroe nacional. (*Con ánimo de ofender* 44)

No en vano, en *Un día de cólera* Moratín y Goya forman parte de una inmensa galería de personajes que también incluye a José María Blanco White. De este modo, Pérez-Reverte aporta una perspectiva crítica e intelectual a su versión de los acontecimientos del Dos de Mayo y amplía narrativamente el papel que Goya y Moratín desempeñan en *El 19 de marzo y el 2 de Mayo* galdosiano.

En el *Episodio nacional* de Galdós, Leandro Fernández de Moratín es mencionado en tres ocasiones, dos de ellas en relación a conspiraciones literarias en contra de *El sí de las niñas* (19 de marzo 398; 407) y una última a propósito de su condición de afrancesado “protegido” por el gobierno de Godoy (19 de marzo 441). En *Un día de cólera* Moratín es “algo” más que un nombre emblemático con connotaciones de modernidad y renovación social, ya que se convierte en personaje-“espectador” de la sublevación. De este modo, Pérez-Reverte va trazando a lo largo del libro la semblanza psicológica e ideológica del dramaturgo para ofrecer, en el desenlace, el retrato de un español ilustrado que no puede escoger entre su devoción por España y su admiración por las ideas de progreso y renovación procedentes de Francia.

Firme en su fe en el avance, el progreso y la razón libre, Moratín se siente incapaz de compartir (y justificar) el estallido de violencia del pueblo español en Madrid: “Su talante de hombre culto, viajado, cortés y prudente, se acobarda ante los excesos que recela [...] del pueblo sin freno [...] A Moratín lo amedenta lo que un estallido popular puede desencadenar en España, donde a la gente analfabeta, cerril, lo mueve más el corazón que la cabeza” (*Cólera* 28-9). Moratín “desconfía del pueblo y sus pasiones” (29) y “detesta la violencia ignorante, desaforada de las clases bajas cuando se desmandan” (386). Pero, al mismo tiempo, se define como “patriota sincero” (386), ya que se siente emocionalmente ligado a esas mismas clases populares indefensas y maltratadas por la invasión napoleónica. Se trata de un doble sentimiento “imposible de reconciliar” (387) que Pérez-Reverte define como “el drama amargo de [una] generación” a la que también pertenece José Blanco White, otro de los personajes ilustres de *Un día de cólera*.

Como Moratín (y Galdós), Blanco White es también anticlerical, aunque más anglófilo que afrancesado. En todo caso, “Pepe Crespo” (*Cólera* 97) es partidario de la entrada de nuevas ideas en una España sumida en “el cerrado ambiente de telarañas y sacristía” (97). Mientras presencia, horrorizado, la barbarie del Dos de Mayo, el autor de las *Cartas de España* se debate entre el miedo a las bayonetas imperiales o el terror que siente ante “el cerril fanatismo de sus compatriotas” (348), manipulados y engañados por las clases dirigentes (políticas, militares y eclesiásticas). Por eso, al igual que Moratín, Blanco White se siente atormentado por una contradicción y un conflicto interior irresolubles: identificarse con sus “compatriotas naturales” (349) o unirse a los enemigos del papa, la Inquisición y la familia real. Pérez-Reverte ilustra esta parálisis ideológica que comparten Moratín y Blanco White mediante la imagen de la mecedora en la que el dramaturgo ha pasado gran parte del Dos de Mayo, “sin moverse [...], desasosegado” (386), víctima de una soledad y una zozobra intelectuales que lo acompañarán a lo largo de toda su vida (386-7).

En *Un día de cólera*, tanto Moratín como Blanco White participan en el Dos de Mayo fundamentalmente como espectadores, no como actores. En numerosas ocasiones, Pérez-Reverte los sitúa en el balcón de sus casas para destacar el papel de “observadores” ilustrados que desempeñaron a lo largo de dicha jornada. Este punto de vista moderno y liberal se amplía en *Un día de cólera* con el “cameo” de Francisco de Goya, a quien Pérez-Reverte, a diferencia de Galdós, también convierte en personaje.

En *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, Goya aparece nombrado en una ocasión, con motivo del saqueo popular al que es sometida la residencia de Godoy durante el motín de Aranjuez. En Galdós, Gabriel Araceli contempla, con horror y desprecio, cómo la

multitud (que él describe como “monstruo” y “terrible fiera”) destruye el palacio del ministro y cómo, entre otras atrocidades, “escupía los cuadros de Goya” (19 de marzo 402). En *Un día de cólera*, Pérez-Reverte desarrolla y modifica narrativamente esta referencia galdosiana a Goya para, en primer lugar, elaborar la semblanza ideológica del pintor y, en segundo lugar, situarlo en el Dos de Mayo (no en el 19 de marzo, como en el *Episodio nacional*). De esta manera, Pérez-Reverte ofrece un doble retrato del creador de *Los desastres de la guerra*: la del artista crítico con los acontecimientos de la nefasta jornada y, sobre todo, la del visionario que intuye, trágicamente, la oportunidad que pierde España de compartir el espíritu de renovación y modernidad que recorre Europa:

Goya está en el balcón [...] Ya en la serie de grabados *Los caprichos* [...] el aragonés puso en solfa a curas, inquisidores, jueces injustos, corrupción, embrutecimiento del pueblo y otros vicios nacionales [...] Esta mañana le resulta imposible sustraerse a los negros presagios que ensombrecen Madrid [...] Este gentío tiene algo oscuro que lo inquieta más allá del motín inmediato o los disturbios previsibles [...] El pintor intuye nubes oscuras y torrentes de sangre [...] A su espalda [...], un dibujo a lápiz [...] Al margen, Goya ha escrito unas palabras: *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*. (114-6)

En dicho dibujo se puede ver un hombre arrodillado (España) con las ropas desgarradas y los brazos en cruz, “rodeado de sombras que lo cercan como fantasmas de una pesadilla” (115-6). Esta ominosa pesadilla y estas sombras futuras no sólo hacen referencia al oscuro reinado de Fernando VII sino también a la Guerra de la Independencia y a los enfrentamientos ideológicos que caracterizan a las dos Españas desde 1808 (Balfour 17-44).

En cierto modo, *Un día de cólera* ya estaba escrito mucho antes de su publicación en noviembre de 2007. Como ya se ha indicado, existen numerosos artículos

periodístico-literarios de Pérez-Reverte en los que se anticipan gran parte de las líneas maestras de su último libro. Uno de ellos es el que lleva por título “La desgracia de nacer aquí” (*Con ánimo de ofender* 210), retrato amargo de un Moratín exiliado que encarna a todos los intelectuales y artistas que huyeron de una España reaccionaria e inquisidora. En dicho artículo Pérez-Reverte cuenta cómo, después de leer el *Epistolario* del autor de *El sí de las niñas*, decide subrayar una de las últimas frases del dramaturgo: “*Burdeos, 27 de junio. Llegó Goya, sordo, viejo, torpe y débil. Sin saber una palabra de francés*” (*Con ánimo de ofender* 212).

Con Goya, Moratín y Blanco White como personajes de *Un día de cólera*, Arturo Pérez-Reverte aporta una perspectiva ausente (aunque insinuada mediante breves referencias) en la versión galdosiana del Dos de Mayo: la de los intelectuales y artistas españoles que contemplan, desilusionados y frustrados, cómo España cierra sus fronteras al futuro de la modernidad y el progreso. En este sentido, *Un día de cólera* supone un retorno a los inicios literarios de Pérez-Reverte, ya que en él se aprecian ecos o reflejos de la primera de sus novelas, *El húsar*. Los dos textos (*El húsar* y *Un día de cólera*) son complementarios, puesto que entre ellos se establece una relación especular-circular que tiene que ver tanto con los contenidos como con las técnicas de enunciación narrativa. Como *El húsar*, en *Un día de cólera* Pérez-Reverte cuenta la Guerra de la Independencia (en este caso, los orígenes de dicha guerra, el Dos de Mayo) no sólo desde el punto de vista español sino también desde “el otro lado”, esto es, desde la perspectiva francesa, cuestión ésta que tampoco se contempla en *El 19 de marzo y el 2 de mayo* de Galdós.

El personaje francés que más llama la atención en este sentido es el joven oficial Jean Baptiste Antoine Marcellin Marbot, a quien Pérez-Reverte describe como un

“militar ilustrado: lee libros. Eso sitúa su visión de los acontecimientos por encima de la de muchos compañeros de armas, partidarios de arreglarlo todo a sablazos” (*Cólera* 18). Por eso, como don Álvaro Vigal (el anciano aristócrata y afrancesado de *El húsar*), Jean Baptiste cuestiona en privado la falta de habilidad diplomática y militar con que Napoleón entra en España, básicamente porque el proyecto imperial “desprecia” (*Cólera* 18) una realidad peninsular fundamentada, en parte, en el respeto por el pasado, la diversidad regional y la conservación de costumbres ancestrales. Marbot lamenta que Francia no contemple para España la posibilidad de una vía intermedia entre tradición y modernidad, entre lo viejo y lo nuevo. A medida que los franceses van ocupando el país, “lo que Marcellin Marbot ve en los ojos de la gente no es anhelo de un futuro mejor, sino rencor y desconfianza, sobre todo desde la ocupación de Pamplona, de las fortalezas de Barcelona y del castillo de Figueras” (19).

Al situar estratégicamente estas reflexiones de Marbot en el arranque de *Un día de cólera*, Pérez-Reverte consigue crear un “efecto suspense” que anticipa uno de los hilos conductores del libro: la pérdida o imposibilidad de diálogo y equilibrio socio-cultural entre lo tradicional-español, por una parte, y la razón ilustrada, por otra. Lo que más lamenta Pérez-Reverte es que con el Dos de Mayo se desvanece la ilusión de respirar en España los nuevos aires de progreso que se extienden más allá de los Pirineos. De hecho, en *Un día de cólera* la primera gota de sangre de esta trágica jornada es, significativamente, francesa, no española. Nervioso por lo que pueda pasar esa mañana, Marbot se corta una mejilla mientras se afeita: “Una gota roja se desliza por el filo de la navaja [...] de marfil y cae en la toalla blanca que tiene extendida sobre la mesa, ante el espejo [...] Es la primera gota de sangre que se derrama el 2 de mayo de 1808” (*Cólera*

20). Como en *El húsar*, se trata, en realidad, de la sangre de la razón y la modernidad (recordemos que Marbot es un militar ilustrado), vertida en España a causa de las pasiones viscerales de los españoles y el abuso militar de los franceses.

Los paralelismos entre *El húsar* y *Un día de cólera* tienen que ver también con la evolución psicológica del joven Francisco Huertas, muy similar a la del protagonista de la primera novela de Pérez-Reverte, Frederic Glüntz. Como Frederic, Francisco idealiza románticamente la gloria, el heroísmo y la fama que, supuestamente, van asociados a la guerra. Pero, de forma similar al húsar de Pérez-Reverte, Huertas cambia de parecer cuando se enfrenta a la realidad de un levantamiento popular tan desorganizado e improvisado como el de Madrid, lleno de sangre y salvajismo: “Hora y media de combate le ha cambiado ciertos puntos de vista [...] De aquello a las estampas coloreadas con heroicas gestas militares media un abismo [...] Desearía que todo acabara, y regresar a casa de su tío” (*Cólera* 277). La desilusión y el desengaño lo llevan a modificar su concepto de “patria”: “Aquello no se parece a lo que imaginaba cuando, al oír el tumulto, salió de casa [...] dispuesto a batirse por la patria. En realidad, está empezando a batirse por sí mismo. Para seguir vivo” (256). Es decir, más allá de una patria institucional o política, *Un día de cólera* propone un tipo de patriotismo interior como el que ya había planteado Pérez-Reverte en *Cabo Trafalgar*.

La supervivencia por la que lucha Francisco es la misma que guía a Nicolás Marrajo en el combate naval entre la flota inglesa y la hispano-francesa en *Cabo Trafalgar*. La experiencia de Francisco Huertas en la “guerra” termina con la revelación de que la verdadera patria no es el espacio geopolítico de las clases dirigentes (Monarquía) o las instituciones (Ejército, Iglesia), sino el lugar emocional y mental en el

que residen sus recuerdos, su vida cotidiana y su familia. En *Un día de cólera*, como en *Cabo Trafalgar*, Pérez-Reverte ofrece una reformulación anti-épica de una patria oficial que, como explica Juan Suárez, ha abandonado al pueblo: “Nadie movió un dedo [por nosotros]... ¡Maldito lo que le importamos a la patria!” (*Cólera* 374). Como también dice el capitán Velarde: “Esperaba decencia. Patriotismo. Coraje... No sé... España es una vergüenza... Confiaba en que nuestro ejemplo moviera a otros” (293). Velarde, decepcionado, lamenta la falta de dignidad de unas clases dirigentes que abandonaron al pueblo español a su suerte. Por eso, *Un día de cólera* constituye un monumento literario a los (anti)héroes del Dos de Mayo, a quienes Arturo Pérez-Reverte saca del anonimato histórico; de ahí el largo inventario de nombres (de personajes) y el consiguiente multiperspectivismo (militares españoles, soldados franceses, españoles afrancesados, mujeres, intelectuales y artistas, religiosos, niños, políticos) con que presenta los trágicos acontecimientos de la primavera de 1808.

En este sentido, *Un día de cólera* rellena los espacios en blanco de *El 19 de marzo* y *el 2 de mayo*. Como hace Galdós, el último libro de Pérez-Reverte rinde homenaje al punto de vista colectivo de un pueblo que luchó con orgullo, honor y osadía en contra de la invasión francesa. Pero, al mismo tiempo, amplía narrativamente el *Episodio* galdosiano mediante una pluralidad de perspectivas desde la que ofrece una versión “oficiosa”, *against the grain*, del levantamiento anti-francés. En realidad, Pérez-Reverte concluye con un desenlace agridulce: España ganó en unidad nacional (como celebra Gabriel Araceli en el *Episodio* de Galdós), pero perdió en modernidad, progreso y pensamiento ilustrado. Los españoles lucharon, además, en nombre de un Dios, una Patria, y un Rey que, en última instancia, se desentendieron de lo que estaba sucediendo

en las calles de Madrid. Es decir, *Un día de cólera* responsabiliza a políticos y militares, a clases dirigentes e instituciones, del destino histórico de España a partir de 1808.

Las piedras y los muros de la última página del libro hacen referencia a los muros quevedescos de una “patria mía” moderna e ilustrada que se perdió a principios del siglo XIX, una patria que en Pérez-Reverte no se identifica con fronteras nacionales o políticas sino con la geografía sin límites de lo emocional, la cultura, los viajes, los libros y la memoria histórica. Frente al salvajismo y la barbarie del Dos de Mayo, Pérez-Reverte ofrece el apretón de manos entre el francés Marcellin Marbot y el español Antonio Hernández (*Cólera* 85-6) como símbolo del diálogo transfronterizo entre lo viejo y lo nuevo, lo español y lo francés, lo cosmopolita y lo autóctono. El mismo planteamiento técnico de su última obra confirma esta tendencia “pérez-revertiana” hacia el sincretismo: *Un día de cólera* es, simultáneamente, novela, periodismo, historia y ensayo. Por eso, según veremos en los capítulos dedicados a la reescritura postmoderna de Miguel de Unamuno en Pérez-Reverte, toda la narrativa del creador del Capitán Alatríste es una celebración del hibridismo literario entre lo clásico y lo vanguardista, lo tradicional y lo moderno, lo canonizado y lo popular.

CAPÍTULO 2

UNAMUNO Y LA CRISIS DEL AUTOR EN PÉREZ-REVERTE

2.1. *La piel del tambor: una lectura postmoderna de San Manuel Bueno, mártir*

En este capítulo se argumenta que, de acuerdo con los postulados antiesencialistas de la postmodernidad, *El club Dumas* y *La piel del tambor* reconfiguran en clave lúdica y celebratoria la angustia narrativa del “Unamuno autor-personaje” en *Niebla* y de Ángela Carballino en *San Manuel Bueno, mártir*.⁷ Es decir, en Pérez-Reverte la agonía autorial del narrador unamuniano se reformula, según las coordenadas postestructuralistas en que se suele inscribir su obra, en términos de liberación y comedia. Asimismo, la ansiedad existencial-narrativa del “yo” de principios de siglo (Unamuno) se enmarca, en parte, en la contingencia de una cosmovisión dominada por el azar. En la postmodernidad (Pérez-Reverte), esta autoría-escritura en crisis se reelabora como intertextualidad y lectura a partir de un azar discursivo que se explica según las teorías del caos. Por eso, la “muerte del autor” que se anticipa en *Niebla* da paso en *El club Dumas* a una autoría múltiple, híbrida e intertextual que invalida la tradicional visión unidireccional y autosuficiente de la creatividad literaria.

Interpretar a Arturo Pérez-Reverte a partir de Miguel de Unamuno supone realizar una lectura menos generacional o “noventayochista” del autor de *Niebla*, es decir, implica ir más allá de encasillamientos del tipo “Generación del 98”, etiqueta excesivamente simplificadora y, en muchos casos, claramente determinada por ideologías y políticas centralistas.⁸ Una visión más individualizada y particular de Unamuno permite apreciar

⁷ Según Ihab Hassan, la postmodernidad se caracteriza, fundamentalmente, por la celebración de lo disperso, lo híbrido, lo lúdico y lo indeterminado (267-8), consecuencias estéticas de una condición postmoderna que mira con desconfianza y escepticismo los tres grandes pilares del pensamiento occidental: Dios, la Historia y la Razón (esto es, el Yo). Como explica Patricia Waugh: “Central to the ‘postmodern condition’ [...] is a recognition and account of the way in which the ‘grand narratives’ of Western history and, in particular, enlightened modernity, have broken down [...] Postmodernism tends to claim an abandonment of all metanarratives which could legitimate foundations of truth” (“Introduction” 5).

⁸ Frente a la tradicional idea “españolizante” que se tiene de los escritores de la llamada “Generación del 98”, Donald L. Shaw propone, igual que José-Carlos Mainer (9), un enfoque transnacional de Unamuno,

mejor el alcance universal y la vigencia actual de su obra. “Si esto se hace”, explica Francisco La Rubia Prado, “se descubrirá en sus textos un legado cultural que, en muchos sentidos, es poderoso antecesor de [...] la *cultura literaria* de la posmodernidad” (11). Parte de ese “legado cultural” unamuniano que menciona La Rubia Prado se encuentra en la literatura de Pérez-Reverte. Sus novelas admiten una lectura a la luz de Unamuno no sólo por las referencias explícitas o implícitas a *Niebla* (en el caso de *El club Dumas*) y *San Manuel Bueno, mártir* (como sucede en *La piel del tambor*) sino también porque, en general, los postulados estéticos unamunianos (que también articulan los planteamientos narrativos de *Cómo se hace una novela* y *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*) pueden considerarse “claros antecedentes de la actual posmodernidad” (Abellán 8).

En este sentido, no cabe duda de que *La piel del tambor* es una de las novelas más unamunianas del creador del Capitán Alatriste: Príamo Ferro –uno de los dos sacerdotes protagonistas– finge tener fe para dar consuelo espiritual a sus feligreses, como San Manuel Bueno. En cuanto al joven sacerdote protagonista (Lorenzo Quart), Antonio Moreno ha observado que “el planteamiento religioso de Quart, que actúa como si tuviera fe aun sin tenerla [...], recuerda a la problemática unamuniana planteada en *San Manuel Bueno, mártir*, asunto retomado por el padre Ferro” (“Literatura en contra de pocos” 120). Con respecto, precisamente, a la caracterización espiritual del Padre Príamo Ferro, Antonio Moreno hace referencia en otro lugar al “problema unamuniano de ese San

Baroja y Valle-Inclán con el fin de explorar la literatura finisecular española en un contexto más europeo e internacional (Shaw, “El 98 y la ‘conscience malheureuse’”, 293-5). Por su parte, Jesús Torrecilla (5-11) propone examinar la repercusión del legado cultural de dichos escritores en la literatura del presente, con el objetivo de obtener una visión más actualizada de la supuesta “Generación”, tal y como se pretende hacer en la presente tesis al estudiar la presencia de Unamuno en la posmodernidad literaria de Arturo Pérez-Reverte.

Manuel Bueno que es el padre Ferro, quien debatiéndose entre la fe religiosa y la ayuda al prójimo, opta por la realidad de la segunda” (“Variaciones” 291). Igualmente, Andrés Amorós considera que la problemática religiosa de *La piel del tambor* tiene mucho que ver con el texto de Unamuno: “Como el *San Manuel Bueno* de Unamuno, el padre Ferro predica algo en lo que quizá no cree” (44), comenta Amorós en relación a la heterodoxia espiritual del viejo párroco de la Iglesia de Nuestra Señora de las Lágrimas. De forma similar, Veronica Dean-Thacker describe al padre Ferro como “una especie de [...] Manuel Bueno unamuniano” (120). Y recientemente, el mismo Arturo Pérez-Reverte ha declarado que continúa escribiendo en *El XLsemanal* (el suplemento cultural en que publica sus artículos literarios) gracias a cartas de lectores como “curas que dicen misa aunque no tengan fe, porque otros sí la tienen” (Pérez-Reverte “1.000 números”), “cartas inolvidables, especiales, inteligentes [...] que [...] a uno lo reconcilia[n] con los seres humanos y la vida” (Pérez-Reverte “1.000 números”). Sus palabras constituyen no sólo una referencia a los dos sacerdotes de *La piel del tambor* sino también un homenaje a *San Manuel Bueno, mártir*, claro antepasado literario del planteamiento espiritual del *best seller* “pérez-revertiano”.

Ahora bien, la postmodernidad se caracteriza por la tendencia revisionista con que interpreta el pasado histórico y literario: “La postmodernidad es un lenguaje de revisión del pasado [...] Su tarea no es la destrucción total [...] sino un cierto socavar y horadar para generar un espacio vacío” (Hernández y Espinosa 10) en el que se reelabora y reinventa la tradición. Como también ha señalado Umberto Eco, lo postmoderno recrea o reimagina el pasado a partir de una actitud crítica que suele manifestarse en forma de ironía o parodia: “Puesto que el pasado no puede destruirse [...] lo que hay que hacer es

volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” (74). En *La piel del tambor* de Pérez-Reverte, por ejemplo, el drama unamuniano del sujeto que no puede creer en Dios se reformula, en clave de parodia, como una pérdida de fe en la noción tradicional del autor literario.

Según se verá a continuación, *San Manuel Bueno, mártir* anticipa la concepción antiesencialista que la postmodernidad tiene de la autoría artística. En particular, Unamuno problematiza la figura tradicional del “yo” autorial mediante la intertextualidad del discurso de Ángela. Es decir, *San Manuel Bueno, mártir* no sólo dramatiza una crisis de fe religiosa sino que también cuestiona la figura convencional del escritor como Dios-Creador único y singular. Este cuestionamiento unamuniano de la imagen romántica, casi divina, de un autor autosuficiente e indiscutiblemente original culmina en novelas contemporáneas como *La piel del tambor*.

Tanto en Unamuno como en Pérez-Reverte la pérdida de fe religiosa tiene como contrapunto narrativo la pérdida de fe en el autor literario tradicional. La diferencia estriba en que mientras que en Unamuno el tono predominante es el de tragedia y crisis (interior, espiritual y narrativa), en Pérez-Reverte la reformulación postmoderna de la figura del Autor se articula desde la ironía y la comedia. En el *best seller* de Pérez-Reverte la imposibilidad de creer en Dios se corresponde con el ateísmo postmoderno de lectores y escritores que ya no creen en una única divinidad narrativa (es decir, en la visión clásica del Autor-Creador como entidad independiente y autónoma) sino en el panteísmo creativo de una autoría intertextual como la que da forma a la narración de Ángela en *San Manuel Bueno, mártir*.

Frente a la versión eclesiástico-oficial de la vida y obras de Manuel Bueno, Ángela ofrece una narración “oficiosa” de la santidad del sacerdote. Su “evangelio” subvierte por completo los cánones de la ortodoxia católica. Se trata de una narración disidente que, sin duda, no tiene nada que ver con el “manual del perfecto párroco” (*OC II*, 1153) con que el obispo de Renada va a promover el proceso de beatificación del ex-sacerdote de Valverde de Lucerna. Según confiesa Ángela, “les temo a las autoridades de la tierra, a las autoridades temporales, aunque sean las de la Iglesia” (*OC II*, 1153). Este deseo de contar una verdad distinta a la institucional se corresponde con un estilo narrativo que se distancia de las nociones tradicionales de autoría literaria. Como ha afirmado C. A. Longhurst:

One of the aims of Unamuno in *San Manuel Bueno, mártir* [...] is to raise the question of narrative authority, in which he was deeply interested, with special reference to the Gospels [...] Just as the Gospels of Christ written by Matthew, Mark, Luke, and John were described by Unamuno [...] as novels and not history, so the gospel of San Manuel written by Ángela is her novel: not a record but a personal interpretation of it, the work of Ángela’s imagination and fantasy. (Longhurst, “Problem” 594-5).

De las palabras de este crítico se deduce que Unamuno invalida, como más tarde hará Hayden White (81-100), la diferencia tradicional entre historiografía y literatura. Es decir, al sugerir que la objetividad de la Historia es una ficción, una construcción cultural determinada por factores personales e ideológicos, Unamuno está llamando la atención sobre el relativismo y el subjetivismo de toda narración (literaria o histórica). Ángela, por ejemplo, no asume su obra como documento objetivo sino como “memoria” y “confesión”, esto es, como un texto provisional y contingente que, como dice Longhurst,

ha sido creado a base de recuerdos y emociones filtrados a través de su fantasía y su imaginación. A lo que dice Longhurst hay que añadir que la creatividad y originalidad de Ángela no sólo radican en su habilidad artística para ordenar sus recuerdos sino también en la hibridez narrativa de su historia y en su talento como narradora a la hora de coordinar las distintas fuentes que dan forma a *San Manuel Bueno, mártir*.

La visión intertextual que Ángela tiene de la escritura se remonta a su infancia. Sus primeros contactos con la literatura se caracterizan por una serie de primeras lecturas que ella misma define como “revoltijo”: “Desde muy niña alimenté, no sé muy bien cómo, curiosidades, preocupaciones e inquietudes, debidas, en parte al menos, a aquel revoltijo de libros de mi padre” (*OC II*, 1130). Aprende a percibir lo literario como una gran red de conexiones compuesta por “el *Quijote*, obras de teatro clásico, algunas novelas, historias, el *Bertoldo*, todo revuelto [...] De estos libros [...] devoré yo ensueños siendo niña” (*OC II*, 1129). Ángela descubre el mundo de la literatura desde una perspectiva múltiple y variada, es decir, a partir de la mezcla creativa de estilos, tradiciones, técnicas narrativas y fuentes documentales. *San Manuel Bueno, mártir* también puede leerse como un texto híbrido que poco a poco va desplegando el aparato intertextual sobre el que está construido: los recuerdos de Ángela, las notas que Lázaro escribió sobre su experiencia con el párroco y, sobre todo, las referencias bíblicas sobre las que se sostienen los diálogos de la obra.

Según se ha visto al principio de este capítulo, *La piel del tambor* de Arturo Pérez-Reverte se reapropia de la novela unamuniana no sólo desde el punto de vista temático (el escepticismo religioso de los dos curas protagonistas sigue el modelo de la crisis de fe de Manuel Bueno) sino también desde el punto de vista de la enunciación

narrativa, concebida (como sucede con el texto que Ángela Carballino ha legado a la posteridad) en términos de intertextualidad y pluralidad autorial. Es decir, en *La piel del tambor*, como en *San Manuel Bueno, mártir*, la pérdida de fe en Dios y en la inmortalidad del alma tiene como contrapunto la pérdida de fe literaria en un autor (en un dios narrativo) absolutamente autónomo e independiente. Tal y como sucede en el texto unamuniano, *La piel del tambor* no solamente cuestiona la noción católico-cristiana de fe religiosa sino que también problematiza la existencia narrativa de una autoría literaria única y autosuficiente.

En particular, la autoría plural e intertextual de *La piel del tambor* se manifiesta en la hibridez genérica que articula la novela de principio a fin. La novela pertenece a lo que José Belmonte Serrano ha llamado, en tono humorístico, la “coctelera revertiana [...]”, una fórmula que consiste en meter en una olla la Historia, el arte, la novela gótica, se agita todo y sale una una novela de Reverte, como él mismo [Pérez-Reverte] ha manifestado” (*Héroes cansados* 193). Por su parte, Santos Sanz Villanueva ha indicado que *La piel del tambor* “combina [...] varias clases de novelas: la criminal y la policiaca, la de aventuras, la de amores imposibles y la psicológica” (citado en Belmonte Serrano, *Sonrisa del cazador* 139). El mismo Pérez-Reverte suele referirse a toda su producción literaria como una reescritura de otros libros, “a rewriting of the many books that he has read and loved in his life, manipulating them in a manner that details the historical implications and cultural influences on the modern world” (Oxford 263). Como es habitual en la literatura contemporánea, Pérez-Reverte ofrece las claves de lectura de *La piel del tambor* mediante múltiples referencias intertextuales a otros escritores (Stendhal, Cervantes, A. Conan Doyle, Heinrich Heine, Morris West, Joseph Conrad o Ramón J.

Sender, entre muchos otros), pintores (el Greco, Valdés Leal), el mundo del cine (películas como *Jennie*, *El prisionero de Zenda*, *El conde de Montecristo*) y la copla española (Conchita Piquer, por ejemplo).

La piel del tambor es una inmensa red textual que sitúa al lector en un universo literario similar a la estructura laberíntica con la que Lorenzo Quart (el sacerdote protagonista) compara la ciudad de Sevilla mientras busca la Iglesia de Nuestra Señora de las Lágrimas: “Aquella su primera mañana en Sevilla, Lorenzo Quart tardó casi una hora en encontrar la iglesia. Dos veces salió del barrio de Santa Cruz y otras tantas volvió a él, comprobando la inutilidad de su mapa en aquel dédalo de callejuelas silenciosas...” (*Piel* 61). Como Sevilla, la novela es un palimpsesto cultural, un fértil encuentro de diversas tradiciones y géneros literarios, como el que determina el sincretismo histórico de la ciudad: “Sevilla era una superposición de historias, de vínculos imposibles de explicar unos sin otros” (114). La hibridez genérica e intertextual de la novela duplica esta “superposición de historias” y esos “vínculos imposibles sin explicar unos sin otros” que también definen a la ciudad. Mediante el uso de una intertextualidad auto-consciente que se va actualizando en el devenir histórico de la recepción literaria, *La piel del tambor* asume la noción de autoría en términos de pluralidad narrativa, tal y como sucede en *San Manuel Bueno, mártir*, el texto unamuniano en el que se basa Pérez-Reverte para elaborar la trama religiosa de su novela.

Según se ha comprobado previamente, una de las aportaciones del “evangelio de Manuel Bueno según Ángela Carballino” consiste en proponer una narración descentralizada y colectiva de la vida del sacerdote, una versión más próxima a la labor creativa de compilación y combinación de textos que a la romántica visión unidireccional

y esencialista de la autoría literaria. Por esta razón, *San Manuel Bueno, mártir* se puede leer como antecedente metaliterario de las teorías postmodernas que deconstruyen la tradicional visión esencialista del Autor. La “rebeldía” de Ángela como narradora-evangelista se manifiesta también en su rechazo de la pedagogía y enseñanza oficiales: “Entré en el colegio pensando en un principio hacerme en él maestra; pero se me atragantó la pedagogía” (*OC II*, 1130). Desde el punto de vista literario, Ángela prefiere la fluidez y flexibilidad quasi-femeninas de una narración plural e intertextual al dogmatismo y positivismo de lo oficial e institucionalizado.⁹ Como la hibridez alegórica del sacerdote que inspira la obra (“varón matriarcal”, *OC II* 1129; “nogal matriarcal”, *OC II* 1134), la autoría del texto es, fundamentalmente, fruto de un sincretismo narrativo compuesto por diversos filtros autoriales e intertextuales.

Por todo ello, una lectura en clave metaliteraria de *San Manuel Bueno, mártir* demuestra cómo Unamuno se anticipa a la noción contemporánea de una autoría artística múltiple y antiesencialista. De hecho, como explica Reed Anderson, las dudas narrativas que afectan a Ángela en las últimas secciones del libro subrayan no sólo su incertidumbre e inseguridad espirituales sino también la provisionalidad de su papel como narradora de la obra:

Most striking about the final section of the book [...], fraught with doubt and insecurity, is the fact that Ángela herself, now facing old age and death, questions the meaning of the entire tale she has just written [...]. Completely alone with these doubts [...], Ángela questions the significance of the very reality that she herself has been reconstructing here. (Anderson 73)

⁹ De hecho, Manuel Bueno despierta en ella una suerte de instinto maternal (*OC II* 1138; 1144) que, más allá del sentido literal, se puede entender en términos alegóricos como “maternidad literaria”: Ángela, como narradora, ha dado luz al manuscrito que publica el Unamuno-editor del epílogo.

Ante declaraciones de Ángela como “Yo no sé lo que es verdad y lo que es mentira, ni lo que vi y lo que sólo soñé [...] ni lo que supe ni lo que creí” o “¿Es que esto que estoy aquí contando ha pasado y ha pasado tal y como lo cuento?” (*OCII* 1152-3), Reed Anderson concluye que la crisis final de Ángela no es sólo religiosa sino también narrativa, porque, como en el caso del mismo Miguel de Unamuno, revelan la incertidumbre y la inseguridad del yo-autor que se enfrenta a su contingencia y fragilidad como agente creativo: “There is a [...] subtle [...] relationship between the crisis of Ángela suffers as the ‘author’ of this book, and the existential crisis that Unamuno felt was inherent in any act of creation in fiction” (Anderson 76). Según se verá a continuación, en *La piel del tambor* de Pérez-Reverte la tragedia unamuniana del sujeto que descubre la provisionalidad de su autoridad narrativa se reformula, desde la ironía postmoderna, como una “comedia perez-revertiana” desde la que se redefine la función textual del yo-autor.

La intriga criminal de *La piel del tambor* se desencadena cuando *Visperas*, un pirata informático, accede a los archivos electrónicos del Vaticano para advertir a las autoridades eclesiásticas de que “*hay un lugar en España, en Sevilla, donde los mercaderes amenazan la casa de Dios, y donde una pequeña iglesia [...] mata para defenderse*” (*Piel* 26). El Vaticano envía a Lorenzo Quart a Sevilla para elaborar un informe burocrático acerca de las extrañas muertes que han tenido lugar en la Iglesia de Nuestra Señora de las Lágrimas y, sobre todo, para desenmascarar al autor de ese primer mensaje y del que también llega a Roma ilustrado con el “Salmo 73” cuando el *hacker* vuelve a infiltrarse en el ordenador privado del Papa. Quart intuye, además, que se trata del mismo autor de otro mensaje anónimo (también en clave religiosa) que desestabiliza

los ordenadores del Banco Cartujano, la entidad bancaria que pretende demoler la iglesia para construir en su lugar un complejo urbanístico dirigido al turismo de élite.

Igualmente, el joven sacerdote sospecha que quien mueve los hilos de la acción y el suspense en *La piel del tambor* (el *hacker*) es la misma persona que misteriosamente ha dejado en la Biblia de Quart la intrigante postal de Nuestra Señora de las Lágrimas. Arturo Pérez-Reverte, sin embargo, desmitifica y parodia la noción tradicional de autoría con una gran broma final, con la revelación de que el *hacker* responsable de los polémicos mensajes es, en contra de todas las expectativas, Cruz Bruner, Duquesa del Nuevo Extremo y entrañable anciana aficionada a la Coca-Cola y a navegar por internet: “Las duquesas ancianas”, piensa Quart, “se limitaban a tocar el piano de toda la vida, a hacer bordados y encajes de bolillos, o a mecerse en las aguas muertas del tiempo; no a convertirse por las noches en piratas informáticos a la manera del Doctor Jekyll y Mister Hyde” (*Piel* 577). Cruz Bruner, además, aparece constantemente asociada a los conceptos de sincretismo e intertextualidad, lo cual tiene mucho que ver con la visión postmoderna de una autoría plural y multidireccional.

El mero hecho de ser una experta en internet la convierte automáticamente en una viajera del “cibespacio infinito” (*Piel* 575), una “bibliotecaria” especializada en una gigantesca red de datos compuesta por “un espacio virtual donde todo era posible y nada estaba sujeto a límites concretos, a normas inviolables. Una formidable ruta de escape llena de posibilidades infinitas” (582), ideas muy próximas a la noción intertextual que la postmodernidad tiene de la autoría literaria. Asimismo, la historia personal y familiar de la anciana se fundamenta en un hibridismo cultural y generacional que se remonta al cerco de Granada y a la conquista de América (301). De forma similar, su hacienda

andaluza (la Casa del Postigo) se caracteriza por una decoración en la que predomina el mestizaje de culturas y estilos: un mosaico romano procedente de las ruinas de Itálica, columnas y arcos mudéjares, alfombras de las Alpujarras y bargueños del siglo XVI (301-2). Por último, su *alias* o nick informático es “Reina del Sur”, referencia directa a la novela homónima (posterior a *La piel del tambor*) de Arturo Pérez-Reverte.

Cruz Bruner es, en el fondo, un trasunto literario del quehacer narrativo de Arturo Pérez-Reverte, cuyas novelas se construyen, fundamentalmente, a partir de criterios como la mezcla de géneros, los contactos de la literatura con las artes visuales y la reescritura del canon literario, del que forma parte *San Manuel Bueno, mártir*. El texto de Unamuno constituye uno de los modelos que sigue Pérez-Reverte a la hora de elaborar tanto el planteamiento religioso como los postulados metaliterarios de su *best seller*. Al igual que en Unamuno, la intriga espiritual de *La piel del tambor* (la pérdida y redefinición de la fe religiosa) se corresponde con el cuestionamiento de la imagen convencional de un Autor-Creador todopoderoso y creativamente independiente. Ahora bien, en Pérez-Reverte, a diferencia de Unamuno, esta pérdida de fe en la autoría tradicional (en un escritor-dios único y autosuficiente) no se concibe en términos de crisis o ansiedad narrativa (como sucede con Ángela Carballino) sino en clave lúdica.

A la luz de la epistemología postmoderna que define la literatura de Arturo Pérez-Reverte, la tragedia unamuniana que supone la pérdida de fe en un Dios-Creador tradicional (entendido en términos religiosos o literarios) se reelabora en *La piel del tambor* como juego y comedia. Los encargados informáticos del Vaticano llegan a la conclusión de que el *hacker* es, sin duda, “un pirata con sentido del humor” (*Piel* 262) cuando se percatan de las divertidas referencias al ping pong con que se despide la

Duquesa tras infiltrarse en el ordenador del Papa. Asimismo, la mera idea de que la responsable de la intriga de la novela es una anciana aristocrática adicta a internet y a la coca-cola supone para Quart una idea subversiva que él mismo plantea en términos de chiste y broma: “Aquello parecía una monumental tomadura de pelo” (*Piel* 578), reflexiona el joven sacerdote cuando descubre la identidad del *hacker*. Es decir, la autoría de una parte importante de los acontecimientos que tienen lugar en *La piel del tambor* se articula desde la ironía y la reescritura crítica y creativa del pasado (del canon) literario. Al fin y al cabo, según explica el mismo Pérez-Reverte, “yo creo que la vida es un juego y la literatura, que es una prolongación de la vida, no es más que otro juego también” (Belmonte, *Héroes cansados* 282). De forma similar, la lucidez estoica del Padre Ferro le permite intuir que, al igual que la literatura, “el Universo es una broma divertida” (*Piel* 464) basada en leyes y reglas impredecibles e imprevisibles, como el mismo universo literario.

Por esta razón, en Pérez-Reverte la autoría literaria no se corresponde con la imagen convencional de un escritor singular e incuestionablemente original sino con la intertextualidad postmoderna de *La piel del tambor*, que reformula en clave lúdica la angustia narrativa de antepasados literarios como Ángela Carballino en *San Manuel Bueno, mártir*. Según se verá en el siguiente apartado, el postmodernismo ha heredado la problemática finisecular y modernista de la fragmentación del “yo”, pero no sólo la ha “reciclado” en su sentido existencial a partir de la noción de alteridad sino que también la ha reelaborado en clave de dispersión y diseminación discursiva. Como se comprobará a continuación, esta reescritura “a lo Derrida” de la crisis autorial del cambio del siglo tiene

mucho que ver con la reelaboración postmoderna, a partir de las teorías del caos, del azar unamuniano.

2.2. Azar, intertextualidad, teorías del caos

La visión tradicional de una autoría unidireccional y esencialista entra en crisis cuando, en el cambio de siglo, escritores y filósofos como Friedrich Nietzsche o Miguel de Unamuno cuestionan la supuesta hegemonía y pretendida universalidad del Yo de la modernidad. Más concretamente, en *Niebla* de Unamuno se perciben síntomas de un sujeto moderno descentralizado que se auto-descubre frágil y caduco ante una Providencia de origen *nivolesco*, esto es, imprevisible y, sobre todo, azarosa. De hecho, la ficcionalización unamuniana de las investigaciones finiseculares sobre el azar anticipa la reformulación postmoderna, en clave de intertextualidad, de las teorías del caos. Según se verá en este apartado, a lo largo del siglo XX la crisis de la autonomía narrativa da paso a la autoría discursiva de la intertextualidad y de la lectura, las dos grandes “divinidades” literarias de la postmodernidad. Esta intertextualidad inherente a la lectura permite aventurar en la literatura contemporánea (Pérez-Reverte, Borges) una interpretación de las teorías del caos como ampliación o reelaboración postmoderna de las teorías sobre el azar recreadas en textos de principio de siglo como *Niebla* de Unamuno.

La postmodernidad se inicia parcialmente con la agonía del yo finisecular ante el “descubrimiento de la finitud y de la no-conservación” (Herrera 31) y la revelación de que “sin el concurso de lo absoluto, sin un *concursus divinus*, la historia no se ha realizado” (Herrera 51). En textos como *Niebla* o *San Manuel Bueno, mártir* la crisis del

sujeto creador, la problematización de lo divino y el cuestionamiento de la fe religiosa definen un cambio de siglo que, como ha explicado Juan Carlos F. Naveiro, da paso a una postmodernidad en la que lo unitario, lo global y lo sistemático son sustituidos por lo complejo, lo heterogéneo y, sobre todo, lo caótico (25). Por este motivo, el estatus divino que Unamuno asigna al azar en *Niebla* puede leerse como precursor de las teorías del caos que articulan de principio a fin novelas como *El pintor de batallas* de Arturo Pérez-Reverte.

Entre personajes aparentemente tan dispares como don Fermín en *Niebla* (el tío de Eugenia Domingo) y Faulques e Ivo Markovic en *El pintor de batallas* se establece una productiva relación discursiva que denota –tanto en Unamuno como en Pérez-Reverte, respectivamente– un interés común en proponer la existencia de un dios o un Autor-Creador inescrutable e incógnito. Esta indefinición de lo divino se corresponde, en el plano literario, con la contingencia de lo intertextual y la indeterminación de la lectura, tal y como se desprende de la presencia de lo caótico en novelas como *El pintor de batallas* (heredera de los planteamientos postmodernos de “La biblioteca de Babel” borgeana).¹⁰

En *Niebla*, el tío de Eugenia hace gala de un anarquismo místico y un idealismo universalista que lo convierten en un hombre excéntrico y estafalario. Además, fracasa lingüísticamente por tratar de comunicarse en esperanto. Se trata de un reflejo

¹⁰ La relevancia de Borges en la visión que tiene Pérez-Reverte de lo literario es evidente desde la publicación de *La tabla de Flandes* (1990). El primer capítulo de la novela se abre con un epígrafe de “El ajedrez”, poema de *El hacedor* (1960): “Dios mueve al jugador, y éste la pieza. ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza?” (Tabla 9). La referencia a Borges sugiere que *La tabla de Flandes* (como, más tarde, *El club Dumas*, 1993) está concebida a partir de una autoría entendida no como autor-escritor sino como intertextualidad lúdica (la única “divinidad” o autoridad literaria de la postmodernidad).

hiperbolizado del pensamiento abstracto y teórico que caracteriza al mismo Augusto

Pérez:

Augusto meets an extreme version of the bookish part of himself in Eugenia's eccentric uncle, who speaks in an eminently logical, but completely artificial language contrived away from the milieu of daily life –esperanto [...] Dissent from society's linguistic norms leads to confusion and miscommunication in conversation and in the business of daily living. (Collins 298)

Pero lejos de ser un personaje plano o unidireccional, don Fermín es portador de un perfil psicológico complejo y ambivalente. Su alienación social lo convierte en un personaje lúcido a la hora de plantear razonamientos acerca de cuestiones muy próximas al “business of daily living” que menciona Marsha Collins. De hecho, don Fermín puede leerse como el portavoz teórico de uno de los temas centrales del *Niebla*: el enigmático y misterioso azar. Su visión de lo divino desarticula por completo la monolítica visión del Dios omnipotente de la ortodoxia católico-cristiana: “Dios es también anarquista. Dios no manda, sino... [...] Sí. Dios obedece... obedece...” (*Niebla* 139).¹¹ En contraste con tradicionales verdades metafísicas como la existencia de un Dios único y todopoderoso, don Fermín propone una fe basada en las inciertas leyes de la casualidad: “Rigen a los hombres y a sus cosas enigmáticas leyes, que el hombre, sin embargo, puede vislumbrar” (*Niebla* 136). Estas “enigmáticas leyes” que rigen los destinos del ser humano no sólo hacen referencia al azar *nivolesco* (indeterminado, imprevisible) con el que Unamuno cuestiona los dogmas de fe tradicionales y el racionalismo positivista de la modernidad sino que también son precursoras literarias de teorías del caos como las que Faulques

¹¹ En este apartado las citas correspondientes a *Niebla* pertenecen a la edición de Mario J. Valdés (Madrid: Cátedra, 1983).

expone en clave de ajedrez en *El pintor de batallas* de Pérez-Reverte. Según explica Faulques a Markovic:

- La incertidumbre corresponde al jugador, no a las reglas...
- ¿Leyes ocultas? [...]
- Imagine a un tipo que no sepa nada de ajedrez, pero que acuda cada tarde al café a ver jugar partidas...
- Ya. Tarde o temprano acabará aprendiendo las reglas.
- O por lo menos, averiguando que existen. Lo que nunca será capaz de saber por sí solo, aunque mire toda su vida, es el número de partidas posibles.
- Comprendo. Habla de un juego donde las reglas no sean la línea de salida, sino el punto de llegada... [...]
- ¿Y cree que no hay escapatoria? [...] ¿Que nos gobiernan esas leyes inevitables? ¿Esas reglas ocultas del universo?
- Suena excesivo, dicho así. Pero es lo que creo. (209-10)

El pintor de batallas puede leerse como una recreación literaria de los postulados matemáticos de las teorías del caos, que tienen por objetivo –como describe en detalle Ian Stewart (1-17)– ir más allá del orden mecánico de la física newtoniana. De forma similar, en lo *nivolesco* se perciben ecos de los planteamientos científicos que en el cambio de siglo desarticulan el universalismo y la hegemonía científica de la razón positivista. Según se puede leer en “Una entrevista con Augusto Pérez”, las leyes del azar y de la probabilidad formuladas por el filósofo y matemático Antoine A. Cournot constituyen uno de los fundamentos teóricos de *Niebla*: “Quise hacerte [a Augusto Pérez] un hijo del azar [...] Como que cuando te engendraba fantásticamente estaba preocupado por la filosofía del azar y leyendo a Cournot” (“Entrevista con Augusto Pérez” 80). No en vano, la casualidad y lo fortuito se acaban convirtiendo en el “Credo” religioso y espiritual de Augusto: “Cree en el azar”, insiste el personaje cuando se le

aparece en sueños a su creador Unamuno, “que es creer en la Providencia, pues el azar y la Providencia es azarosa” (“Entrevista con Augusto Pérez” 80).

Es decir, Augusto sugiere a Unamuno que el “dios Azar” está por encima de la divinidad narrativa y de la omnipotencia autorial del mismo escritor, cuya invención y creatividad son, en parte, fruto de una imaginación y una fantasía que responden a leyes impredecibles e irracionales, como el sueño en el que conversa con su personaje: “Y una vez más Augusto Pérez se me desvaneció en la nube negra. Y al volver del sueño me dije: “¿Quién pone orden y lógica y coherencia, es decir, organización, en esto?” (“Entrevista con Augusto Pérez” 81). Frente a la seguridad y firmeza epistemológicas y ontológicas de la razón moderno-ilustrada, *Niebla* sugiere una lógica menos racional y más impredecible, menos positivista y más indeterminada, es decir, más *nivolesca*.

Como ya se ha sugerido, el tratamiento literario que la ciencia del caos recibe en novelas contemporáneas como *El pintor de batallas* puede leerse como una reelaboración postmoderna de la presencia del azar en textos de principios de siglo como *Niebla*. En Unamuno el mundo se entiende como un sistema “nebuloso” o *nivolesco* dirigido por unas misteriosas reglas del azar que, como demuestran las investigaciones de científicos como Antoine A. Cournot, desafían el positivismo de la ciencia tradicional. A lo largo del siglo XX, las leyes del azar se han ido reformulando a partir de las teorías del caos, de las que es pionero el científico francés Henri Poincaré. Según sus investigaciones en torno a las matemáticas de la probabilidad, la geometría euclidiana y la física newtoniana no bastan para explicar satisfactoriamente la dinámica de sistemas complejos como las casualidades de la vida y el mundo natural. “Poincaré,” explica N. Katherine Hayles, “implied that a new kind of science and mathematics was necessary to account for the

dynamics of complex systems. From this realization the science of chaos was born” (2). Benoit Mandelbrot también ha señalado que la geometría y las matemáticas clásicas no son suficientes para poder describir el comportamiento caótico de “many patterns of Nature that involve [...], in comparison to Euclid, not only a higher degree but an altogether different level of complexity” (1). A pesar de su alto nivel de complejidad, continúa Mandelbrot, el caos se puede definir como un sistema inestable de reglas aparentemente azarosas cuya trayectoria y efectos son impredecibles, pero representables (1-4). Por eso, además de la noción tradicional de caos como puro azar o indeterminación, la ciencia contemporánea también contempla la posibilidad de que, como dice Faulques en *El pintor de batallas*, también haya “un orden oculto en el desorden [...] Un orden que incluye el desorden” (*Pintor* 107). Como ha explicado el mismo Pérez-Reverte con motivo de la publicación de la novela:

Se puede pensar que existe un orden secreto que desencadena las cosas. Lo ha hecho la ciencia, que ha encontrado que el caos obedece a un cierto orden. Es quizás una postura más optimista que entender que todo se rige exclusivamente por el azar: consuela saber que hay un orden que gobierna el mundo. (Rojo 31)

Su postura coincide con una de las dos opciones metodológicas que propone Gordon Slethaug a la hora de estudiar la aplicación de las teorías del caos en *Six Degrees of Separation* de John Guaré, *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon, *The Bluest Eye* de Toni Morrison o *White Noise* de Don DeLillo. Según Slethaug, el caos puede estudiarse a partir de criterios convencionales como “relatividad”, “indeterminación” o “ambigüedad”, pero también a partir de “the idea that order is implicit in chaos, that it arises from chaos, or that, at a minimum, order and chaos are inextricably related” (xii).

Esta provocadora visión de un desorden que contiene un orden (o que es consecuencia de un orden oculto) se corresponde con el punto de vista que mantiene Arturo Pérez-Reverte a lo largo de *El pintor de batallas*. Como él mismo dice en una entrevista reciente: “Con los años he ido adquiriendo la certeza personal de que en el tablero del universo hay armonía, unas reglas cósmicas ineluctables. No vemos el pictograma, pero está ahí y se impone por mucho que queramos ignorarlo” (Martí Gómez 38). Es decir, el ser humano puede intuir las reglas del azar, pero no puede conocerlas: “Aunque no descifre el código, uno puede comprender que hay reglas. Entonces se resigna”, dice Faulques cuando expone a Markovic sus reflexiones sobre el caos (*Pintor* 62).

Según José Manuel Sánchez Ron, la presencia de las teorías del caos en *El pintor de batallas* tiene como objetivo “encontrar las reglas que gobiernan el destino de los hombres” (6). Estas leyes indescifrables que “gobiernan el destino de los hombres”, como las define Sánchez Ron, son herederas de una visión en clave de divinidad del azar finisecular, predecesor de la recreación literaria de las teorías del caos en novelas contemporáneas como *El pintor de batallas*. A propósito de la casualidad y lo impredecible, dice Don Fermín en *Niebla*: “¿Quién conoce los caminos de la Providencia [...] ¡Son misteriosos los caminos de la Providencia!” (*Niebla* 136; 139). Casi un siglo después, Faulques en *El pintor de batallas* está convencido de que el azar es el disfraz de una “regla oculta que ordenaba la implacable geometría del caos” (*Pintor* 15), “un orden con sus leyes disfrazadas de casualidad” (*Pintor* 202) que permanece incógnito para el ser humano. Como observa Harriett Hawkins en su estudio sobre las relaciones entre literatura y ciencia del caos: “Although there is order in chaos, and systems behave according to fixed laws [...] it would require an omniscient supercomputer [...] that is

far larger than any conceivable universe to calculate them” (16). Este súper-ordenador ficticio del que habla Hawkins en relación a la representación del caos en la literatura es el equivalente contemporáneo de la misteriosa Providencia con que don Fermín entiende el azar en *Niebla* y, además, se corresponde con la definición de desorden cósmico que Pérez-Reverte ofrece en *El pintor de batallas*: “Una estructura compleja que sólo puede ser descrita en su conjunto, siendo indescriptibles sus partes” (225).

Don Fermín, además, atribuye propiedades divinas a las leyes que regulan la aparición de lo incierto y lo imprevisible en el devenir cotidiano. Según el tío de Eugenia Domingo, el azar conforma lo que se suele entender por “Providencia” y determina no sólo los grandes acontecimientos de la Historia sino también los pequeños “accidentes” del día a día (*Niebla* 136), como la caída del canario que provoca el primer encuentro entre Augusto y los tíos de Eugenia. El mismo Augusto reconoce al principio de la *nivola* que “el azar es el íntimo ritmo del mundo, el azar es el alma de la poesía” y, además, está presente en “las mil pequeñeces de lo cotidiano” y “las mil menudencias de cada día” (*Niebla* 115). En lugar de una razón positivista que ordena hegemonícamente los eventos más trascendentales de la Historia, en *Niebla* predomina la espontaneidad de lo inesperado y lo intrahistórico.

De forma similar, en *El pintor de batallas* de Pérez-Reverte, Faulques interpreta su primer encuentro fortuito con Olvido Ferrara (su ex-novia) en el Museo Nacional de México como una prueba evidente de las misteriosas leyes que gobiernan la presencia del azar en lo cotidiano: “Somos producto [...] de las reglas ocultas que determinan casualidades: desde la simetría del Universo hasta el momento en que uno cruza la sala de un museo” (*Pintor* 79). En *El pintor de batallas* “estas reglas ocultas que determinan

casualidades” se conciben como un “Olimpo indiferente”, como “el capricho geométrico del Universo, el rayo [...] de Júpiter que golpea [...] en el corazón mismo del hombre y de su vida” (80). Es decir, Faulques personifica simbólicamente al caos-azar en la figura de una divinidad olímpica, tal y como hace don Fermín en *Niebla* de Unamuno.

La aportación de Pérez-Reverte a esta cosmovisión *nivolesca* basada en el azar consiste en desarrollar la hipótesis de que, a la luz de las teorías más recientes sobre el caos, lo que puede parecer mero desorden obedece, en realidad, a misteriosas leyes simétricas. En *El pintor de batallas* estas reglas ocultas del caos se conciben como una “divinidad geómetra” similar a la que el poeta y pintor romántico William Blake retrata en *The Ancient of Days*. De hecho, “The Tiger”, poema compuesto, precisamente, por William Blake constituye uno de los pilares intertextuales en los que se fundamentan los argumentos filosóficos de *El pintor de batallas*. Según explica Faulques a Markovic:

—Un poeta inglés escribió *terrible simetría*, refiriéndose a las rayas del tigre.

—Vaya. ¿Un poeta, dice? [...] ¿Y cómo es posible asumir simetrías?

—Mediante la geometría que permite observarlas. (113-4)

Es decir, según Faulques se puede postular la existencia de un orden simétrico oculto (las enigmáticas leyes del caos) que se manifiesta en la geometría de la Naturaleza. Esa simetría se intuye en las formas geométricas del mundo natural (arrecifes, lava volcánica, alas de mariposa, rayas de las cebras), pero su lógica y su distribución permanecen inescrutables para el ser humano. Igual que el súper-ordenador que imagina Harriett Hawkins para calcular las infinitas combinaciones y representaciones del caos (16), en “The Tiger” las leyes que gobiernan el aparente azar de las rayas del tigre se

asumen como divinidad incognoscible, como una “mano o un ojo inmortales” que desbordan los límites de la razón humana:

Tiger! Tiger! Burning bright
In the forest of the night.
What immortal hand or eye
Could frame your fearful symmetry? (Blake 125)

A lo largo del poema de Blake, el Creador de la “terrible simetría” del tigre permanece como una incógnita, como una pregunta sin respuesta. Ese enigmático Autor se sitúa en “distant deeps or skies” donde forja, en un horno, con cadenas y martillo, la figura geométrica que forman las rayas del tigre.¹² Como explican Ian Stewart y Martin Golubitsky en relación a la representación del caos en el poema y el cuadro de Blake, “chaos extracts new regularities from apparent disorder” (xviii). Asimismo, igual que se habla de un azar entendido metafóricamente como un dios que juega a los dados, también se puede postular la existencia de un dios matemático y calculador que va organizando geométricamente el aparente desorden arbitrario del universo: “If the signature of a Dicing Deity is chaos, then the signature of a Geometer God is symmetry [...] Our Universe is an apparently inexhaustible source of symmetric patterns, from the innermost structure of the atom to the swirl of stars within a galaxy” (Stewart and Golubitsky 4). A la estructura interna de los átomos y a las espirales galácticas mencionadas por Stewart y Golubitsky se pueden añadir los hexágonos y las circunferencias del infinito universo textual que imagina Borges en “La Biblioteca de Babel”, cuento admirado y citado en numerosas ocasiones por Arturo Pérez-Reverte para ilustrar su idea de la intertextualidad

¹² “In what distant deeps or skies / Burnt the fire of thine eyes? [...] What the hammer? What the chain? In what furnace was thy brain?” (Blake 125-6).

como divinidad literaria que está por encima de la voluntad creativa del propio autor-escritor.

Las reglas ocultas que, según don Fermín en *Niebla* de Unamuno, se pueden intuir o “vislumbrar” detrás del azar (*Niebla* 136) pueden considerarse precursoras del desorden ordenado de “La biblioteca de Babel” borgeana, que se manifiesta, como sucede en las teorías del caos, en forma de geometría: “El Universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales [...] La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible” (Borges 85). Se trata de una “divina biblioteca” (Borges 94) cuyas leyes aparentemente azarosas permanecen, como la Providencia de don Fermín en *Niebla*, fuera del alcance del intelecto humano. Cualquier intento de descifrar la “repetición ilimitada” (89) del desorden que la gobierna está condenado al fracaso:

Es tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal. (Borges 92)

Es ilimitada y periódica [...] Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). (Borges 95)

A la luz de las teorías del caos, cada libro creado por el ser humano en el universo-biblioteca de Borges constituye, en sí mismo, una forma geométrica o “formato uniforme”: “el espacio, el punto, la coma y las [...] letras del alfabeto” (Borges 89). Asimismo, cada escritor-creador es, en realidad, un bibliotecario que reside en uno de los hexágonos, es decir, constituye tan sólo un minúsculo archivo de la inmensa biblioteca, que es infinitamente superior e interminable. En realidad, este infinito universo literario

se entiende no tanto como escritura sino como pluralidad de lecturas imprevisibles y multidireccionales. Por eso, en esta biblioteca universal la creatividad y la invención son irreductibles a la supuesta originalidad de un autor único y singular. En “La biblioteca de Babel” la autoría literaria se presenta como frágil y contingente, provisional y finita, tal y como se desprende del estoicismo y la aceptación serena con que el narrador del texto se enfrenta a la certeza de una muerte inminente:

Me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací. Muerto, no faltarán manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita. (Borges 86)

La muerte del narrador, del compilador-bibliotecario, se anticipa como volatilidad y disolución en el “aire insondable” de la biblioteca, esto es, se asume como dispersión y fragmentación textuales. En este universo eterno no hay cabida para la figura del escritor romántico, genio divino y fuente original de invención y creatividad artísticas que, como se ha señalado al principio de este apartado, entra en crisis con la llegada del siglo XX. La única entidad divina concebible es la misma Biblioteca, con sus propias leyes combinatorias y su intertextualidad impredecible.

En Arturo Pérez-Reverte la intertextualidad literaria también adquiere un estatus divino que, prácticamente, la eleva a la categoría de auténtica religión. En su novela *Un asunto de honor*, por ejemplo, entre *La isla del tesoro* de Stevenson y la joven pareja protagonista (Manolo y Cachito) se establece una relación de tipo casi espiritual desde la que Pérez-Reverte va articulando los principales temas de la historia: la tierra vs. el mar, el honor, el motivo del viaje hacia el Sur, la infancia, y lo femenino como misterio y

enigma. Justo antes de iniciar su peligrosa huida hacia el mar, el libro de Stevenson se convierte en la “Biblia” que inspira el viaje de los dos jóvenes: “Entonces toqué el libro y me santigué” (*Asunto* 314), dice Manolo justo en el momento en que decide proteger a Cachito de sus perseguidores. Sin embargo, *La isla del tesoro* es tan sólo una de las “biblias” culturales que conforman el universo literario de los protagonistas. Además de las referencias a los libros de piratas y aventuras, *Un asunto de honor* está repleta de otros guiños intertextuales al lector: el cuento de la Cenicienta, “road movies”, el Llanero Solitario y canciones *pop* españolas. En última instancia, la autoría de esta novela por entregas es, fundamentalmente, plural y heterogénea. El Autor-Creador del texto (Manolo como narrador homodiegético y, en última instancia, Arturo Pérez-Reverte) no es uno de esos ilusos bibliotecarios borgeanos que, como explica el mismo narrador de “La biblioteca de Babel”, fracasan en su peregrinaje hacia el libro de los libros, el libro total y absoluto, que “es análogo a un dios” (Borges 92). *Un asunto de honor* no rinde homenaje a un solo libro, a un único modelo ideal, sino a toda una serie de textos archivados en el hexágono de uno de los lectores (Arturo Pérez-Reverte) de esa biblioteca de Babel que es la literatura. Pérez-Reverte los ha entretejido narrativamente para contar una historia que se actualiza, también intertextualmente y hasta el infinito, en cada lector. Como él mismo ha explicado, la figura del autor (del escritor de carne y hueso) puede, incluso, considerarse irrelevante:

Cuanto menos se conozca al autor, mucho mejor. Más amplio puede ser el significado. Más amplia su obra, pues estará más abierta a interpretación. Y eso, a mi juicio, es la verdadera literatura: la biblioteca, la red inmensa, borgiana, que en cualquier lector de buena ley conecta a Agatha Christie con Dostoievski, a Cervantes con Dumas, a Corín Tellado con Saramago, a Gimferrer con Stephen King [...] El lector es quien teje,

paciente, esa tela de araña maravillosa. Quien, bajo su propia responsabilidad, atribuye, asimila, decide, interpreta, rechaza, hace suyos los libros que caen en sus manos. (Pérez-Reverte, “Compromiso” 287-8)

Las reglas ocultas e impredecibles de la intertextualidad son las auténticas artífices y creadoras de “ese universo rico, ambiguo, maravilloso, que es la literatura” (Pérez-Reverte, “Compromiso” 288), una inabarcable e ilimitada red de conexiones en la que, por ejemplo, Miguel de Unamuno y Arturo Pérez-Reverte pueden entrar en contacto mediante una lectura de las teorías contemporáneas del caos (Pérez-Reverte) como ampliación o reelaboración de las teorías del azar finiseculares (Unamuno). Para Pérez-Reverte, un escritor es, primero, lector, y, después, autor. Es en la lectura donde, según él, la literatura cobra auténtica forma, ya que es el lector quien, aportando su biografía y su propia intertextualidad, contribuye a crear el inmenso telar de la ficción.

La metáfora que utiliza Pérez-Reverte para identificar al lector con un tejedor de textos (“El lector es quien teje, paciente, esa tela de araña maravillosa...”, “Compromiso” 288) coincide con la que utiliza J. H. Miller cuando compara la labor del crítico literario con la de un tejedor de tapices: “The critic adds his weaving to the Penelope’s web of the text, or unravels it so that its structuring threads may be laid bare, or re-weaves it, or traces out one thread in the text to reveal the design it inscribes” (36). Este diseño inscrito en el texto es, parafraseando a Borges, el “hexágono” o mapa bio-bibliográfico desde el que cada lector ordena (interpreta) su lectura. El azar que parece gobernar la intertextualidad literaria obedece, en el fondo, al orden (al sentido, a la “geometría”) con el que cada lector reinventa los textos. El autor no es el único agente creador de la obra, porque, como insiste Pérez-Reverte:

Lo que cuenta es la confrontación del lector con el texto que le ofrezco [...] Cuando el lector pasa las páginas y proyecta en mi novela su mundo, su vida, sus lecturas anteriores [...] mi libro es ahora *su* libro [...] Mi responsabilidad termina en el momento en que entrego el mejor texto posible a mi editor. (“Compromiso de narrar” 278)

Es decir, la originalidad artística radica en el sincretismo creativo del sujeto que contempla el caleidoscopio infinito de la tradición artística, tanto en literatura como en las artes visuales. La mirada de Faulques en *El pintor de batallas*, por ejemplo, es la del creador de un lienzo que destaca por “la suma y combinación de tantas imágenes tomadas a la pintura y a la fotografía, imposibles sin la existencia, o la mirada, del hombre que pintaba en la torre” (*Pintor* 18). La autoría de su mural también se compone de una larga serie de combinaciones impredecibles que se actualizan permanentemente en la mirada de los espectadores que lo contemplan:

El mural tampoco estaba destinado a conservarse indefinidamente [...] Una vez acabado, el pintor abandonaría el lugar y este correría su propia suerte. A partir de ahí, quienes iban a continuar el trabajo serían el tiempo y el azar, con pinceles mojados en sus propias, complejas y matemáticas combinaciones. Eso formaba parte de la naturaleza misma de la obra. (*Pintor* 18)

La creatividad literaria consiste, fundamentalmente, en la selección y organización de materiales procedentes de diversas fuentes y tradiciones, tanto por parte del escritor como del lector. En términos figurativos, cada lector asigna un patrón, una geometría, a cada texto, como la forma geométrica que se oculta detrás del aparente azar del tigre de William Blake. Se trata, en el fondo, de una “terrible simetría” (“fearful symmetry”, como se dice en el poema de Blake) porque invalida la noción tradicional del Autor como divinidad del texto literario. En clave alegórica, en Borges y en Pérez-

Reverte el universo literario se entiende como el tigre de William Blake, básicamente porque revela la existencia de un orden oculto, indescifrable e impredecible (la intertextualidad y la invención del propio lector) que enfrenta al sujeto creador con “la útil certeza de nuestra fragilidad” (*Pintor* 188). Por eso, según la lectura que hace Faulques del poema de Blake en *El pintor de batallas*, “toda simetría encierra crueldad” (*Pintor* 114). Asimismo, tal y como reconoce Markovic: “Creo que tiene usted razón, señor Faulques [...] La tiene en eso de las reglas y las rayas del tigre y las simetrías ocultas que de pronto se manifiestan, y uno descubre que tal vez siempre hayan estado ahí, dispuestas a sorprendernos” (*Pintor* 201).

Faulques (pintor del mural) y Markovic (espectador de ese mismo cuadro) funcionan, respectivamente, como alegorías del autor y el lector literarios de la postmodernidad. La evidencia de la naturaleza eminentemente intertextual del arte los lleva asumir la contingencia y provisionalidad de su supuesta autonomía como sujeto-creador (Faulques) y sujeto-intérprete (Markovic). Las leyes ocultas que gobiernan el universo literario van más allá del control creativo del autor y de la lectura específica que cada lector hace de los textos, tal y como sucede también en *El club Dumas*, donde finalmente se revela que la intriga narrativa de la novela es invención de Boris Balkan, Varo Borja, los hermanos Ceniza y el propio Lucas Corso (entre otros posibles “sospechosos”). Se trata de una autoría múltiple de la que ni ellos mismos son conscientes: “Los libros gastan ese tipo de bromas”, reflexiona Corso en el desenlace de la novela (*Club* 493).

Esta responsabilidad narrativa repartida entre escritores, lectores, bibliófilos y textos trasciende la tradicional concepción esencialista y autosuficiente de la autoría

artística, que, como se puede comprobar en Unamuno, entra en crisis con el cambio de siglo. La cultura postmoderna ha reelaborado esta desintegración del yo finisecular a partir de la premisa de la “muerte del autor”. Tal y como se ha visto en el apartado dedicado al estudio comparado de *La piel del tambor* y *San Manuel Bueno, mártir* (2.1), a continuación se comprobará cómo la postmodernidad de *El club Dumas* recrea en términos de liberación y celebración una defunción autorial que en *Niebla* de Unamuno se presenta como tragedia y ansiedad existencial-narrativa.

2.3. Pérez-Reverte y la “muerte del autor”: el legado de *Niebla* y *Cómo se hace una novela*

En *El club Dumas*, Lucas Corso se ve involucrado en una extraña trama policiaco-folletinesca donde los personajes de *Los tres mosqueteros* parecen cobrar vida para intervenir en sus investigaciones bibliográficas. Esta mezcla de realidad y ficción desencadena en Corso una angustia e inquietud existenciales que pueden leerse como una recreación contemporánea del universo *nivolesco* de Augusto Pérez en *Niebla*. En determinados momentos los personajes de *El club Dumas* “creen ser, a la manera unamuniana, simples entes de ficción; tienen la sensación de que [...] una ‘Eminencia Gris’ les da vida y aliento, al margen de sus propias voluntades” (Belmonte Serrano, *Héroes cansados* 48). Como Augusto Pérez, Corso reconoce la fragilidad y contingencia de su existencia y cuestiona la supuesta objetividad de un yo que anteriormente percibía como autónomo, independiente y “real”:

La línea que separaba lo real de lo imaginario se le antojaba un tanto difusa [...] Cedía cada vez más a la tentación de considerarse personaje real en un

mundo irreal [...] De ahí a creerse, también, personaje irreal imaginándose a sí mismo real en un mundo irreal sólo había un paso: [...] volverse majara. Y se preguntó si alguien, un retorcido novelista o un borrachín autor de guiones baratos, lo estaría imaginando a él [...] como personaje *irreal* que se imaginaba *irreal* en un mundo *irreal*. (*Club Dumas* 355)

Como su antepasado literario (Augusto Pérez), Lucas necesita aferrarse a su realidad material y corporal para sentirse en control de su voluntad y reponerse de esta inesperada revelación *nivolesca*. En concreto, Corso decide beberse una botella de ginebra: “Bebo, luego existo” (*Club Dumas* 355), una revisión paródica del voraz apetito que se apodera de Augusto Pérez tras su visita al estudio de Unamuno en Salamanca: “¡Como, luego existo! [...] *Edo, ergo sum*” (Unamuno, *OC II* 672).¹³

Por otra parte, Robert Richmond Ellis (34-8) ha demostrado que la conversación en la biblioteca de Meung entre Boris Balkan y Lucas Corso constituye un “remake” del encuentro entre Augusto Pérez y su creador en *Niebla*. Según Ellis, el enfrentamiento que se produce en *El club Dumas* entre personaje (Corso) y autor-narrador (Balkan) rinde homenaje al capítulo 31 de la nivola de Unamuno: “The clearest precedent for this entire passage is chapter 31 of Unamuno’s *Niebla*. As character-narrator, Balkan resembles [...] Unamuno’s own textual persona in that he identifies himself as the author of the *Club Dumas* portion of the narrative, in which Corso is a character” (37).

Pérez-Reverte, sin embargo, cambia el enfoque del episodio unamuniano. El interés dramático de la confrontación entre Augusto y “Unamuno” gira en torno al poder y autonomía del yo creador, lo cual, en términos literarios, equivale a la autoridad del escritor (el proceso de escritura). En *El club Dumas*, en cambio, el foco de atención del encuentro entre Balkan y Corso es “el otro”, esto es, el lector (Corso como personaje-

¹³ En este apartado las citas correspondientes a *Niebla* pertenecen a las *Obras Completas (OC)* de Miguel de Unamuno, editadas por Manuel García Blanco (Madrid: Escelicer, 1967).

lector): “If *Niebla* is a philosophical meditation on what it means to write (or to be written), *El club Dumas* [...] is an investigation into the possibilities and consequences of reading” (Ellis 38). De hecho, a diferencia de lo que hace Unamuno al “textualizarse” en *Niebla*, en *El club Dumas* Lucas Corso no se enfrenta a “Arturo Pérez-Reverte” sino a Boris Balkan, narrador-personaje que se define, sobre todo, como lector, y no sólo como escritor.

A pesar de que en Unamuno existe un evidente interés en el lector y que sus reflexiones sobre la lectura anticipan muchas de las orientaciones de la “estética de la recepción”, lo cierto es que –como explican Peggy Watson (2004), Gonzalo Navajas (1988) y Ángel R. Fernández (1987)– la tensión unamuniana entre autor y lector supone siempre una escritura que, en última instancia, pretende asegurar el control autorial sobre la narración. En Unamuno, la disolución y multiplicidad del yo suelen contemplarse con inquietud y desasosiego, tal y como se desprende, por ejemplo, del vértigo existencial que siente el narrador de *Don Sandalio* ante su reflejo en una galería de espejos de una cafetería (*OC II*, 1181):

Había grandes espejos, algo opacos, unos frente a otros, y yo entre ellos me veía varias veces reproducido, cuanto más lejos más brumoso, perdiéndome en lejanías como de triste ensueño. ¡Qué monasterio de solitarios el que formábamos todas aquellas copias de un original! Empezaba ya a desasosegarme esto cuando entró otro prójimo en el local, y al ver cruzar por el vasto campo de aquel ensueño todas sus reproducciones, todos sus repetidos, me salí huido. (*OC II*, 1177)

En Pérez-Reverte, sin embargo, la desintegración y fragmentación especular de la subjetividad se asume como una certeza inevitable desde la que se legitima la creatividad del “otro”, esto es, del lector. En *El club Dumas* la literatura se concibe, sobre todo,

como lectura, como una superposición de espejos y reflejos cuyas imágenes reales e invertidas acaban por disolver o diluir tanto las intenciones del autor como la distinción entre original y copia (315), entre realidad y ficción. Según explica Boris Balkan, “en literatura no hay lindes nítidos; todo se apoya en algo, las cosas se superponen unas a otras, y terminan siendo un complicado juego intertextual a base de espejos y muñecas rusas (126). En este sentido, Miguel de Unamuno es uno de los espejos que componen el palimpsesto de lecturas desde el que se articula la literatura de Arturo Pérez-Reverte.

Ahora bien, de acuerdo con el lugar central que ocupa la alteridad en la estética postmoderna, en Arturo Pérez-Reverte la dialéctica unamuniana entre autor y lector se resuelve siempre a favor de este último.¹⁴ Pérez-Reverte, desde la postmodernidad, refuerza el papel que el lector tiene asignado como “co-escritor” en los textos unamunianos. En concreto, el debate postmoderno sobre la metaficción, la textualidad y la función creativa y crítica de la lectura constituye el escenario epistemológico en el que se sitúa Arturo Pérez-Reverte para reelaborar y actualizar a Unamuno. Al redefinir al lector como colaborador narrativo, Pérez-Reverte invalida la visión tradicional del escritor como única instancia creadora del texto y se hace eco de un cuestionamiento del autor que no sólo se remonta al *S/Z* de Barthes (“Voice of the Reader” 151-4) sino también a personajes unamunianos como Augusto Pérez en *Niebla*.

Según Carlos Blanco-Aguinaga, en *Niebla* Unamuno reescribe el motivo barroco de “la vida como sueño” extendiéndolo a la figura del Autor (197-8), que es, al igual que

¹⁴ En Pérez-Reverte, la auténtica fuente de creatividad literaria emana, sobre todo, del lector, no sólo del autor-escritor, tal y como ha explicado al referirse a las novelas de Patrick O’Brian: “Sus libros pertenecen a sus lectores, que los poseemos al proyectar en ellos nuestro mundo, nuestra imaginación, nuestros sueños. O’Brian, como todo autor, es un vulgar intermediario que deja de tener importancia al concluir su trabajo. Agotados sus recursos, consumada la acción creativa, puede salir de escena sin que la obra se resienta por ello” (Pérez-Reverte, “El envés de la trama” 265).

sus criaturas, un personaje *nivolesco* más, un actor soñado que interpreta el papel de Creador en el gran escenario del mundo. Como dice Augusto Pérez: “Usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco* [...] lo mismo que yo...” (*OC II*, 670). Al añadir a la tradición calderoniana la figura del Autor como ente de ficción, Unamuno sitúa en primer plano la agonía ontológica del sujeto del cambio de siglo, que se enfrenta al conflicto de la mortalidad/inmortalidad y al vértigo existencial de una personalidad indefinida y difusa. Asimismo, tal y como ha señalado Ciriaco Morón-Arroyo, en Unamuno la “inconsistencia de la existencia humana” y la disolución de la personalidad (de un yo autorial) suele percibirse como lucha y tragedia (153-4). En Unamuno, todo –incluso el Autor– puede ser un sueño, “de Dios o de quien sea” (*OC II*, 616), tal y como le advierte Augusto Pérez al “Creador” de *Niebla*:

—Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera!
Y le empujé a la puerta, por la que salió cabizbajo. Luego se tanteó como si dudase de su propia existencia. Yo me enjuagué una lágrima furtiva. (*OC II*, 670)

Como Augusto, el yo (autor-creador) con el que se cierra el capítulo XXXI de *Niebla* “llora” ante la duda de su propia existencia.¹⁵ Esta revelación *nivolesca* de la provisionalidad del “Dios-Autor” contrasta, en clara ironía trágica, con la seguridad

¹⁵ De forma similar, el ‘yo’ del narrador-protagonista de *La novela de don Sandalio* entra en crisis cuando contempla la reproducción *ad infinitum* de su reflejo y cuando se da cuenta de que su identidad no depende sólo de sí mismo sino también del “otro” (don Sandalio). No en vano, *La novela de don Sandalio* se articula a partir de una mirada subjetiva (focalización única) precisamente para poner en evidencia la ansiedad de un yo narrador que intuye la naturaleza provisional e inestable de su subjetividad (Criado Miguel 163).

ontológica de un yo autorial que, previamente, se sentía en pleno control narrativo de sus criaturas de ficción:

Yo, el autor de esta nivola [...] me sonreía enigmáticamente al ver que mis *nivolescos* personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos [...] Cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos *nivolescos*. (OC II, 649-50)

Pero al final de *Niebla* descubre que también él puede ser un “pobre diablo *nivolesco*”, como sus propios personajes. Su “sonrisa enigmática” en este fragmento acaba convirtiéndose en la “lágrima furtiva” con la que despide a Augusto tras la visita de éste a su despacho en Salamanca. El Autor-Creador es, en realidad, el más ingenuo de los personajes que pueblan *Niebla*, puesto que es el último en auto-descubrirse como ente *nivolesco*. Esta agonía espiritual y existencial del sujeto del cambio de siglo desencadena en Unamuno “an iconoclastic dismissal of established categories and patterns of inquiry” (Valdés, “Requiem” 505) cuyo objetivo consiste en recuperar una identidad estable y autosuficiente que, sin embargo, acaba revelándose fragmentada y contradictoria.

De hecho, a partir de Unamuno lo ambiguo, lo paradójico y lo indeterminado se asumen plenamente desde actitudes anti-esencialistas y anti-positivistas (también de estirpe unamuniana) que consolidan la crítica *nivolesca* a la supuesta autonomía del yo ilustrado. La consecuencia estética de esta reformulación –primero unamuniana y después postmoderna– de lo subjetivo es la reinención del concepto de autoría en clave de dispersión y pluralidad. En *La tabla de Flandes* de Arturo Pérez-Reverte, por ejemplo, César redefine la noción tradicional del autor-creador único y original en términos de tradición: “No sé qué tenéis contra el laurel ajeno [...] En el fondo [...] todo

laurel tiene algo de ajeno. La creación pura no existe; lamento daros esa mala noticia [...] Picasso [...] es Monet, es Ingres, es Zurbarán, es Brueghel, es Pieter Van Huys...” (Tabla 166). César parodia la visión tradicional del autor “de carne y hueso” porque concibe la noción de autoría en términos de disolución textual, una idea insinuada ya por Unamuno en “Historia de *Niebla*”, donde se hace referencia al espejismo de “[creadores] que creen vivir despiertos, ignorando que sólo está de veras despierto el que tiene conciencia de estar soñando” (OC II, 554). Este sueño de sueños que en Unamuno determina al yo autorial se reconceptualiza en el postmodernismo como una infinita red de imágenes (de textos y ficciones) que invalida la autoridad del Genio-Creador de la Ilustración para redefinirla en relación a la tradición artística.

Igualmente, el mural que pinta Faulques en *El pintor de batallas* de Pérez-Reverte no se explica por sí mismo sino a partir del devenir cultural e histórico que le da auténtico significado y sentido: “[Faulques] pasó años acumulando documentación, visitando museos [...] Cientos de notas y de libros, miles de imágenes, se apilaban alrededor y dentro de Faulques [...] Aquella ambición no aspiraba a obra maestra; ni siquiera pretendía ser original...” (Pintor 16-8). La creación artística se concibe en su literatura como una empresa colectiva, como si cada libro que se escribiese fuese un trabajo en equipo similar al rodaje de una película. Pérez-Reverte concibe sus novelas consciente de una indiscutible pluralidad creativa cuyos orígenes se remontan a la crisis existencial de personajes *nivolescos* como el “Miguel de Unamuno” textualizado en *Niebla*. De hecho, tal y como se ha visto en el apartado anterior, el postmodernismo asume la noción de Autor como una inmensa y laberíntica “biblioteca de Babel” borgeana, un constructo

ficcional que, en lugar de ser autónomo y unidireccional, se revela como un reencuentro narrativo de tradiciones y sueños que otros ya han imaginado.

En Pérez-Reverte esta disolución del yo creativo se reconfigura no sólo como “autoría literaria múltiple” sino también en clave de hibridismo técnico, como el que se observa en la combinación de las diversas influencias artísticas (Brueghel, Goya, Uccello, Picasso...) que confluyen en el mural de *El pintor de batallas*. La iglesia de Nuestra Señora de las Lágrimas en *La piel del tambor* es también un claro ejemplo del sincretismo estético de diversas tradiciones artísticas. En esta iglesia se dan cita el retablo barroco del altar mayor, la escultura renacentista de la virgen que da nombre al templo y las veinte perlas traídas del Caribe a finales del siglo XIX: “Quart admiró la uniformidad del abigarrado conjunto, la fusión de elementos constructivos y ornamentales en un solo plano combinando imágenes, molduras, motivos arquitectónicos y vegetales” (*Piel* 71). Es decir, la literatura de Pérez-Reverte privilegia la autonomía estética de la obra porque propone un concepto de autoría que es, básicamente, una función discursiva y narrativa, y no un escritor-autor que se postula a sí mismo como única instancia creadora del texto, tal y como insiste inicialmente el Unamuno-personaje de *Niebla*.

Es, sobre todo, en *Cómo se hace una novela* donde Miguel de Unamuno inaugura las bases (meta)teóricas de la visión textualista y discursiva que la postmodernidad tiene del concepto de autoría. El yo creador de la historia de Jugo de la Raza se sitúa en el devenir de una memoria literaria imaginada, fundamentalmente, como lectura y texto: “Todo es para nosotros libro, lectura; podemos hablar del Libro de la Historia, del Libro de la Naturaleza, del Libro del Universo [...] Y podemos decir que en el principio fue el

Libro” (*OC VIII*, 732). En la cultura postmoderna, el Autor acaba diluyéndose definitivamente en ese “Libro universal” del que habla Unamuno en *Cómo se hace una novela*.

El proceso de creación se concibe en la actualidad como una infinita combinación de lecturas e imágenes que los escritores han ido acumulando a lo largo de los años. No sorprende, entonces, que Arturo Pérez-Reverte se defina, ante todo, como “lector profesional”, y no sólo como escritor: “En mi vida como escritor todo es accidental. Yo soy un autor accidental. Soy lector deliberado y escritor accidental” (Durham, “Entrevista” 241). Esta idea del “autor accidental” pone de manifiesto el carácter provisional y contingente de una autoría que es, en el fondo, un juego de espejos (de textos), una superposición de imágenes y reflejos que se remonta a la crisis especular de identidades *nivolescas* como la de Augusto Pérez: “Una de las cosas que me da más pavor [a Augusto] es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome como otro, que soy un sueño, un ente de ficción...” (*OC II*, 635). Este “pavor” del yo de fin de siglo que se auto-descubre como “otro” en su propio reflejo se reformula en el postestructuralismo y en la postmodernidad como un sujeto anti-esencialista concebido en términos de alteridad. Esta otredad del yo se entiende como subconsciente –como hace Julia Kristeva cuando habla del “stranger within us”(191)– y, sobre todo, como un simulacro o *continuum* discursivo sin referentes en el llamado “mundo real” (Baudrillard 1994).

Éste es el caso de *La tabla de Flandes* de Pérez-Reverte, donde Julia, además de no reconocerse (como Augusto Pérez en *Niebla*) delante del gran espejo que preside la tienda de antigüedades de César (*Tabla* 128), percibe su propio reflejo en términos de una

alteridad que se intensifica cuando contempla su imagen *entre* dos espejos, el de su estudio y el pintado en *La partida de ajedrez* (el cuadro de Van Huys): “El espejo veneciano y el espejo pintado enmarcaban a Julia en un espacio irreal, difuminando los límites entre uno y otro lado de la superficie del cuadro” (172). Es decir, la agonía finseular en torno a la crisis del yo y a la confusión realidad/ilusión (ejemplificadas en el mundo *nivolesco* de *Niebla*) se reescribe en *La tabla de Flandes* en términos de una textualidad universal (como la que prefigura Unamuno en *Cómo se hace una novela*) que supone la “muerte de lo real”, uno de los grandes temas de la literatura postmoderna:

The condition for textuality is the “death of the real” [...], which doesn’t mean we should [...] lament their [the texts’] lack of unmediated correspondence with the “here” and “now” of the present. Postmodernism’s answer to this modernist lament is to self-consciously accept the “death” intrinsic to textuality [...] This is [...] a referential death, the death of reference that haunts all texts [...] The real exists (who could deny it!) but its perception and transmissability always adopts a textual form. (Liste Noya 151)

Como texto postmoderno, *La tabla de Flandes* inscribe lo “real” en un gran universo textual regido por las nociones de copia e imagen *ad infinitum*. En el primer capítulo abundan las referencias a fotocopias, fotografías, rayos X, falsificaciones y sobres enigmáticos que encierran otros enigmas. Destaca, por encima de todo, un cuadro (el polémico lienzo de Pieter Van Huys) que incluye dos cuadros-dentro-del-cuadro (un espejo y una ventana), una inscripción secreta y una partida de ajedrez invertida con infinitos niveles de lectura. Presidiendo el capítulo, el epígrafe extraído de “El ajedrez” borgeano, ya mencionado en el apartado anterior de este capítulo: “*Dios mueve al jugador, y éste la pieza. ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza?*” Según Alfredo

Rodríguez, el tema del enigma indescifrable “está perfectamente compediado en la cita de Borges en que la partida de ajedrez [del cuadro de Van Huys] oculta la lucha de dos mentes, las mentes ocultan el designio de Dios y, más allá de ese Dios, un Dios oculto” (409). Es decir, el jugador de ajedrez no se concibe como agente autónomo, autosuficiente o singular sino como una combinación azarosa e interminable de innumerables movimientos de piezas cuya clave última (“un Dios oculto”, como dice Alfredo Rodríguez) es incognoscible.

El ajedrez consta de una serie limitada de reglas que componen una red interminable de combinaciones imposibles de predecir, igual que la autoría literaria, que, en última instancia, es también una impredecible combinación de historias y estrategias narrativas distribuidas entre sus distintas manifestaciones artísticas, esto es, las obras, los textos. Como observa Miguel de Unamuno en su ensayo “Pirandello y yo”, el responsable final o autor último de un texto es un “yo incógnito” en el que –como en el “polen de ideas” de Darío Villanueva (1990)– confluyen las relaciones polisistémicas entre, por ejemplo, el mundo literario del mismo Pirandello y el universo *nivolesco* de *Niebla* (83). En “Pirandello y yo” Unamuno reconoce la existencia de un “algo que flota en el ambiente”, un “fenómeno curioso” (82) que ha unido su espíritu creativo con el del escritor italiano y que, consecuentemente, va más allá del yo empírico que escribe una obra:

Hay un ingenio X, un yo más profundo que mi yo empírico o fisiológico y que el yo empírico y fisiológico del escritor Pirandello [...] Esta distinción entre el yo empírico o fisiológico y el yo trascendente – acaso inmanente– o histórico es lo que emparenta nuestras sendas obras, la de Pirandello y la mía. (“Pirandello y yo” 83)

Unamuno también se refiere a sí mismo como “presunto” autor de Augusto Pérez (“Pirandello y yo” 83), dando a entender que la autoría es una empresa colectiva, una interminable red de archivos culturales que se reproducen hasta el infinito en el gran espejo de la literatura: “En lo poco que hasta ahora conozco del escritor siciliano [Pirandello], he visto, como en un espejo, muchos de mis propios más íntimos procederes” (“Pirandello y yo” 82). Al describir su escritura como una región especular en la que se entrecruzan los reflejos de la tradición narrativa y de los diversos sistemas literarios, Unamuno sienta las bases alegóricas de aproximaciones postmodernas como la de Gabriele Schwab, que concibe la literatura como espejo, pero no al estilo realista (de representación mimética) sino en términos textuales. El objetivo de Schwab consiste en “rethink and complicate the familiar trope of literature as a mirror of the world. Instead of treating the mirror as an object of representation, [I] conceive the mirroring function of literature in terms of transference and contact” (viii). Como Schwab, un escritor contemporáneo como Arturo Pérez-Reverte interpreta el fenómeno literario como un inmenso conjunto de transferencias entre sistemas culturales en contacto:

Igual que en mi memoria como lector todo está mezclado, en mi vida como escritor todo eso está mezclado también. Ya no hay ninguna historia pura [...] Yo soy consciente de que esto es un fenómeno de la época en la que vivo [...] A la hora de manejar mis proyectos literarios lo combino todo. Las historias, igual que las técnicas, flotan y se mezclan [...] El mundo ahora es mestizo [...] La literatura ahora es mestiza. (Durham “Entrevista”, 235-6)

Parafraseando a Pérez-Reverte, si no hay historias “puras”, tampoco hay autores únicos o completamente originales, básicamente porque, como también decía Unamuno, tampoco existen las identidades “puras”: “Todos nosotros somos yos, cada uno de

vosotros los que me leéis sois un yo, y así el egotismo es la posición más altruista y más universal. Y yo no defiendo y predico un yo puro [...], un yo que no sea más que yo, sino que defiendo y predico el yo impuro, el que es todos los demás a la vez que él mismo” (“Entrevista con Augusto Pérez” 73). Existe en estas palabras de Unamuno una tensión evidente entre “defender yo y exaltar tan porfiadamente mi personalidad” (“Entrevista con Augusto Pérez” 73) y el reconocimiento de la personalidad y singularidad del “otro”. Como dice Carlos Javier García, Unamuno revaloriza el yo para problematizarlo y cuestionarlo poniéndolo en relación con la alteridad (227). En este sentido, lo que ha hecho la postmodernidad es reelaborar esta lucha finisecular entre la individualidad y la otredad concibiendo el yo (subjetivo y artístico) como textualidad pura y orientando lo literario hacia la relación entre texto y lector (el otro). De este modo, una novela como *El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte “da jaque mate” al Autor romántico-moderno (entendido tradicionalmente como genio original e individual) reformulándolo como función discursiva y textual.

2.4. La autoría múltiple de *El club Dumas*

Como Augusto Pérez, en *El club Dumas* Lucas Corso es, como diría Pirandello, un “personaje en busca de autor”. A lo largo de toda la novela Corso es consciente del posible carácter ficcional de su existencia e intuye, igual que Augusto en *Niebla*, la presencia de una instancia superior que lo va creando como personaje a medida que avanza la historia: “A semejantes alturas del guión había asumido por completo el carácter de lector cualificado y protagonista, que alguien, quien tejiese nudos al otro lado del tapiz, en el envés de la trama, parecía proponer con un guiño...” (*Club* 254). En este

sentido, Corso asume su condición de personaje imaginado que se mueve, según él mismo reconoce, “en un entorno novelesco, injustificable, irreal” (254).¹⁶ Corso llega a dudar por completo de su existencia en el momento en que asimila vida y escritura: “Ojalá supiera si el final de la historia venía escrito en alguna parte o si era él mismo quien redactaba sobre la marcha, capítulo a capítulo” (257). En este sentido, Lucas no hereda solamente la inquietud *nivolesca* de Augusto Pérez sino también el espíritu metaliterario de Víctor Goti, personaje unamuniano muy consciente de que “lo más liberador del arte es que le hace a uno dudar de que exista” (*OC II*, 664). Ante la posibilidad de pertenecer al ámbito de lo narrado, es decir, a la dimensión de la textualidad pura, Corso reformula su investigación en torno a *Los tres mosqueteros* y el *Libro de las Nueve Puertas* en términos de un viaje interior que tiene por objetivo desenmascarar al Autor de la historia en la que él mismo ejerce el papel de lector-protagonista.

Inesperadamente, su odisea textual resulta ser estéril e infructuosa, al menos por lo que respecta a la búsqueda de un autor entendido como creador singular y único. Boris Balkan (narrador homodiegético de *El club Dumas*) acaba revelando que la mezcla de realidad/ficción que se adueña de las investigaciones bibliográficas de Corso es, en realidad, una broma diseñada por una autoría múltiple: el mismo Balkan (que se apropia del personaje de Richelieu), Liana Taillefer (Milady) y Laszlo Nicolavic (Rocheft). De hecho, originalmente *Los tres mosqueteros* es, como le explica Balkan a Corso, fruto de dos autores (*Club 440*): Alejandro Dumas y Augusto Maquet (el encargado de la documentación histórica y de los principales esquemas argumentales del folletín). Esta

¹⁶ También Irene Adler, la misteriosa joven de *El club Dumas*, acepta la posibilidad de pertenecer a un escenario y a un argumento de novela: “Corso miró a la chica. Estaba [...] esperando tranquila [...], increíblemente serena, asumiendo con naturalidad su extraño papel en el relato” (*Club 259*).

idea de una autoría plural y proteica se complica al final de *El club Dumas* en el momento en que Lucas entiende que su vida ha sido manipulada no sólo por la curiosa versión contemporánea de *Los tres mosqueteros* (dirigida por “Balkan y compañía”) sino también por el misterioso responsable de los crímenes relacionados con el satánico *Libro de las Nueve Puertas*. Según Corso:

—Hay otro autor [...] Esta historia tiene dos autores.

[...]

—Es posible —comenté [Balkan] mientras recuperaba el manuscrito Dumas—. Y tal vez uno sea más malvado que el otro... Pero lo mío es el folletín. La novela policiaca debe usted buscarla en otra parte. (*Club* 458)

El argumento policiaco de *El club Dumas* corresponde a Varo Borja, el bibliófilo millonario que, además de contratar a Lucas para realizar el estudio bibliográfico del *Libro de las Nueve Puertas*, se encarga personalmente de las muertes de Frida Ungern y Víctor Fargas. Tanto la baronesa Ungern como el romántico Fargas son propietarios de las dos únicas copias del *Libro* que, junto con la de Borja, salieron indemnes de las hogueras inquisitoriales. La misión bibliográfica de Corso consiste en identificar la copia original, pero ninguna de las tres lo es. Al igual que la ciudad de Toledo —definida en la novela como palimpsesto cultural, “una ciudad de tres culturas superpuestas” (479)—, el ansiado “número Uno” (492) es un híbrido textual sin autoría concreta. La única certeza de Lucas vuelve a ser la de la duda ante una identidad (subjetiva, artística) que permanece indefinida e incierta, en forma de interrogante:

Si aquello hubiera sido una maldita novela, que no era el caso. ¿O sí lo era?... [...] En toda la trama, [...] había sido instrumento para

confirmar una hipótesis que resultó acertada, la del libro repartido en tres. También, de paso, el personaje previsto para asumir las secuelas policiales de la cuestión. (*Club* 473)

Como los personajes *nivolecos* de Unamuno, Lucas sigue sintiéndose al final como “personaje” de una “trama” cuyo responsable permanece en una impenetrable “niebla” epistemológica como la que caracteriza a la autoría del *Libro de las Nueve Puertas*. Además de su estatus de obra “repartida en tres”, existen otras marcas textuales que sugieren el origen plural y disperso del *Libro*. Para empezar, la lengua clave para descifrar sus contenidos no consta de un solo código sino de una mezcla de latín, griego y hebreo (482). Asimismo, sus postulados esotéricos están inspirados en los grabados de un *Delomelanicon*, obra de autor dudoso y cuestionable (supuestamente el mismo Lucifer). Finalmente, la edición del *Libro* que maneja Corso estuvo a cargo de Aristide Torchia, un enigmático impresor italiano del siglo XVII del que se sabe muy poco al final de *El club Dumas* y que, además, imprimió el libro siguiendo el criterio de una serie de oscuras autoridades (111-2) que quedan sin identificar en el desenlace de la novela. Esta oscuridad autorial se corresponde con una pluralidad técnica que se manifiesta en la triple configuración genérica de *El club Dumas*: folletín, novela policiaca y novela gótica. En particular, lo gótico aporta una escenografía a base de luces y sombras que culmina en la penumbra narrativa con la que Pérez-Reverte complica la resolución de la autoría del *Libro de las Nueve Puertas*: los hermanos Ceniza (propietarios de un taller de encuadernación y restauración de libros) han infiltrado una ilustración falsa en las tres copias del *Libro*.

Es decir, en *El club Dumas* las nociones de falsificación, imagen y simulacro reconceptualizan la figura del yo autorial en términos de textualidad y copia (reflejo).

Parte de los antecedentes de esta reconfiguración del sujeto creador en clave de reescritura y “reciclaje” se encuentra en textos unamunianos como *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, donde se cuestiona, precisamente mediante la metáfora del espejo, la inmutabilidad e infalibilidad de conceptos tradicionales como el yo, la realidad y la ficción (*OC II*, 1181). La literatura de Unamuno se evidencia como escritura-espejo que ha sido primero lectura, es decir, como recreación o reinención consciente de la herencia cultural que ha dado forma a la visión *nivolesca* de lo real: Platón, Cervantes, Calderón de la Barca y Píndaro. En *La novela de don Sandalio*, por ejemplo, la fórmula pindárica “el hombre como sueño de una sombra” se reelabora como “el ser humano es la sombra de un sueño” (*OC II*, 1177). Esta reformulación unamuniana del legado textual de Píndaro se puede entender no sólo en clave ontológica (como reflexión existencial sobre la relación entre ser y soñar o crear) sino también en términos metaliterarios, ya que pone de manifiesto una clara auto-reflexividad crítica que revisa, amplía y reelabora la tradición literaria.

Asimismo, en *La novela de don Sandalio* el yo se concibe como una sombra que se esfuma a lo lejos (*OC II*, 1177), como copia de un supuesto original que se ha perdido en medio de todas sus reproducciones y que, además, se mezcla con el reflejo del yo de los “otros”. Desde la perspectiva de la creación literaria, esta dispersión especular de la subjetividad supone una textualización de la autoría, es decir, una ficcionalización del escritor “real”, tal y como hace Unamuno cuando deja de ser “persona” y se convierte en uno de los “personajes” de *Niebla*. En *El club Dumas* Arturo Pérez-Reverte reelabora esta metafiction autorial de tradición unamuniana ignorando la figura del escritor de carne y hueso y situando la originalidad creativa en la más absoluta de las textualidades.

A diferencia de *Niebla* (donde se produce un encuentro entre Augusto Pérez y “Unamuno autor-personaje”), en *El club Dumas* el escritor empírico no forma parte de la ficción (no existe ningún “autor-personaje” llamado “Pérez-Reverte”). Como ya se ha indicado al principio de este apartado, en *El club Dumas* no hay ningún encuentro entre Lucas Corso y “Pérez-Reverte”, sino entre Corso y dos autores (Balkan y Borja) que, *strictu sensu*, no tienen el control total de la narración, sino sólo de parte de ella. Balkan es el encargado de la aventura folletinesca de Lucas, pero ignora por completo el lado gótico-policiaco de la historia, que está en manos de Varo Borja. Esta pluralidad autorial se sugiere también en la portada que Alfaguara diseñó para las primeras ediciones de *El club Dumas*. En dicha portada tanto el título de la novela como el nombre de “Arturo Pérez-Reverte” aparecen rodeados de otros textos, de libros abiertos y cerrados, además de una ilustración-fotografía de los tres mosqueteros, D’Artagnan y Richelieu. Se insinúa de este modo el carácter textual e icónico de una autoría entendida como reescritura y, sobre todo, como lectura y reinvención.

El Richelieu de A. Dumas, por ejemplo, es recreado como narrador de Pérez-Reverte a través de Boris Balkan, que en el capítulo XV (“Corso y Richelieu”) se presenta a sí mismo como el cardenal Richelieu de la narración, es decir, como el autor en sombra que ha movido los hilos del argumento folletinesco de la historia. No en vano, el título completo de la novela es *El club Dumas o La sombra de Richelieu*, esto es, “la sombra de Boris Balkan” o “la sombra del autor”. Pero, como ya se ha dicho, Boris Balkan no es el único autor (o autor definitivo) de la obra. Tampoco Varo Borja que, empeñado en invocar mediante ritos satánicos al posible “Autor de autores” (Lucifer), acaba muriendo víctima de un (auto)engaño, de una copia (la falsificación de una de las

ilustraciones del *Libro de las Nueve Puertas*). Como el dios-creador de novelas de Unamuno, cuya sonrisa se convierte en lágrima al descubrir los límites de su pretendida omnisciencia, las sonrisas de Varo Borja se transforman en “un grito. Un alarido desgarrado, inhumano, de horror y desesperación” (*Club* 491) cuando ve que su aspiración a lo absoluto, al pleno conocimiento, es un mero espejismo.

Balkan, en cambio, es muy consciente de la fragilidad y contingencia de una autoría que asume como pura escenografía, es decir, como máscara y teatro. Reconoce, por ejemplo, haberse esmerado en la puesta en escena a la hora de planear su encuentro con Lucas Corso, el “personaje” de su recreación contemporánea de *Los tres mosqueteros*, en la que él mismo ha desempeñado el papel de Richelieu:

El caso es que quien suscribe, Boris Balkan, estaba allí en la biblioteca, aguardando a nuestro invitado, y de pronto vi entrar a Corso navaja en mano [...] Procuré mantener la máscara imperturbable compuesta para la ocasión. Por lo demás tenía bien planificado el efecto: la biblioteca en penumbra, luz de candelabros en la mesa ante la que me encontraba sentado, un ejemplar de *los tres mosqueteros* en las manos... Incluso vestía [...] una chaqueta de terciopelo rojo que resultaba fácilmente asociable a la púrpura cardenalicia. (*Club* 430)

Para Balkan, la autoría es, como su pseudo-disfraz de Richelieu, una careta, “un truco divertido” (*Club* 429) que invalida la dimensión empírica del escritor y revela el carácter eminentemente textual de la creación literaria. Es consciente de que representa el papel de un Richelieu-narrador que, como intuye Lucas Corso, está “moviendo los hilos” (*Club* 380) desde el “envés de [unas] sombras” (472) como las que componen el subtítulo de la novela. Balkan se considera a sí mismo, siempre en clave humorística e irónica, un “malvado” de la escritura (429), un actor dando vida a un “diablo” narrativo

en un escenario de ficción como el *Theatrum Diabolicum* que aparece en la portada original de la novela.

Parafraseando a Miguel de Unamuno, Boris Balkan asume plenamente su condición de personaje *nivolesco*. Se trata de un narrador que se concibe como ente de ficción dentro de una cosmovisión metaficcional (como la de *Niebla*) que se sitúa, sobre todo, en la estela del folletín y las novelas de aventuras. En este sentido, Balkan ilustra claramente la defunción del autor tradicional, por un lado, y la consolidación de una autoría plural e intertextual, por otro, ambas proclamadas por el postestructuralismo y la postmodernidad, pero anunciadas ya por Augusto Pérez en *Niebla* de Unamuno:

—Mire usted, mi querido don Miguel, no vaya a ser que sea usted el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto; no vaya a ser que no pase usted de un pretexto para que mi historia, y otras historias como la mía corran por el mundo...

Yo soñé luego que me moría, y en el momento mismo en que soñaba dar el último respiro me desperté con cierta opresión en el pecho. (*OC II*, 678)

Como el Unamuno-personaje de *Niebla*, Balkan es un “pretexto” no sólo porque cuenta una historia similar a la de Augusto Pérez (la de Lucas Corso) sino también porque es, literalmente, un “pre-texto”, esto es, una intersección de textos que pone de manifiesto el carácter múltiple y disperso del yo creador. A lo largo de la novela queda claro que, como instancia narrativa, Balkan es, ante todo, lo que ha leído de Dumas, Sabatini, Cervantes, Arthur Conan Doyle, Dickens, Baroja o Pérez Galdós, entre otros muchos. No en vano, en Pérez-Reverte la literatura es, como el ajedrez, un “complejo laberinto” de “combinaciones infinitas, insospechadas” (*Tabla* 181), “una región de ensueño y combinaciones” (220), un “laberinto misterioso” (221) poblado de

innumerables “signos” y “claves” (222) irreductibles a la noción convencional del autor (normalmente identificado con el escritor empírico). De hecho, el objetivo del ajedrez consiste en dar jaque al Rey, es decir, en eliminar la figura del “padre” mediante la recreación de un “parricidio” (*Tabla 221*) equivalente al cuestionamiento postestructuralista de la paternidad literaria tradicional.

En Pérez-Reverte la autoría es una indeterminación, un interrogante como el “¿dónde?” que exclama Augusto Pérez en *Niebla* cuando trata de localizar el enjullo a que se arrolla la tela de su existencia literario-*nivolesca*, es decir, de su textualidad como personaje de ficción: “Mira, Orfeo, las lizas, mira la urdimbre, mira cómo la trama va y viene con la lanzadera, mira cómo juegan las primideras; pero, dime, ¿dónde está el enjullo a que se arrolla la tela de nuestra existencia, dónde?” (142). De hecho, la imagen de la literatura como un telar controlado por un autor-Dios indeterminado (un indefinido tejedor de textos y tradiciones) es frecuente entre teóricos y estudiosos del postmodernismo. Según Alberto Ruiz de Samaniego, por ejemplo, “el texto [...] no emite un significado *teológico* simple (el mensaje de un autor-Dios); es, antes bien, un espacio multidimensional en el que varias escrituras, ninguna de ellas original, se mezclan, chocan. El texto es un tejido de citas...” (76). La creación literaria es, como suele suceder en Pérez-Reverte, una actividad de compilación y organización de materiales, y no necesariamente una labor de invención original y novedosa. Por eso, en lugar de definirse como autor o escritor, Boris Balkan en *El club Dumas* se presenta –de forma similar a Ángela Carballino y al Unamuno-personaje de *San Manuel Bueno, mártir*– como traductor, lector, crítico y editor (*Club 15*).

En la postmodernidad la originalidad y la invención creativa residen, sobre todo, en la reelaboración y la revisión del pasado, es decir, en un reciclaje o *revival* de antecedentes culturales procedentes del cine, la literatura y las artes visuales. No se persigue la revelación de un conocimiento inédito o novedoso sino la reformulación y reelaboración de una tradición entendida en términos de caleidoscopio y superposición de discursos: “Los artistas, los escritores, los realizadores de cine, raramente se empeñan en extraer conocimientos relevantes, más bien se felicitan cuando logran reelaborar atractivamente lo sabido y consiguen, sobre todo, comunicarlo bien” (Verdú 142). En esta misma línea de reescritura de la tradición, Arturo Pérez-Reverte ha explicado que “lo bueno está en jugar con los tópicos, recuperarlos, quitarles el polvo, [y] darles una mano de barniz y de pintura” para convertirlos de nuevo en actualidad (Cruz, “Pérez-Reverte: ‘Escribo por nostalgia’ ”). Uno de esos tópicos es la cuestión de la autoría literaria, problematizada (a raíz la crisis de identidad del sujeto cartesiano) por escritores y filósofos del cambio de siglo como Miguel de Unamuno.

En los textos unamunianos la crisis ontológica del yo ilustrado es paralela al cuestionamiento de la supuesta autonomía de un autor-creador que se convierte en personaje y, consecuentemente, acaba enfrentándose, con angustia y temor, a la certeza de su fragilidad y contingencia. La postmodernidad, explica Frances Wyers, reescribe en clave de liberación y celebración una “defunción autorial” que en los textos unamunianos se percibe como desengaño y frustración: “Neither Barthes nor Foucault views the Author’s demise with any sense of pathos or tragedy. On the contrary, it is a kind of liberation [...] Unamuno [...] reacts to the thought of the author’s death with [...] apprehension and denial” (“Unamuno and ‘The Death of the Author’ ” 329). Como

sucede en Barthes y Foucault, los personajes de Arturo Pérez-Reverte encargados de la intriga narrativa de *El club Dumas* (Boris Balkan) y *La piel del tambor* (Cruz Bruner, la anciana duquesa del Nuevo Extremo) asimilan con serenidad y naturalidad una provisionalidad autorial que en Miguel de Unamuno se suele asumir como angustia y ansiedad (Ángela en *San Manuel Bueno, mártir*, o Augusto Pérez y el mismo Unamuno-personaje en *Niebla*). Tal y como se podrá comprobar en el siguiente capítulo, la literatura de Pérez-Reverte reinscribe el legado unamuniano en el devenir postmoderno de una alteridad narrativa caracterizada, fundamentalmente, por dos premisas: el encuentro íntimo del lector con el texto y el mestizaje de lo popular y lo experimental, la novela tradicional y la escritura metaficcional, lo realista y lo *nivolesco*.

CAPÍTULO 3

EL LECTOR UNAMUNIANO COMO “BEST SELLER” POSTMODERNO

3.1. Pérez-Reverte: *best sellers* con trampa

En el “Capítulo 2” de esta tesis se ha comprobado que la angustia y crisis narrativas del sujeto unamuniano se reconfiguran en *La piel del tambor* y *El club Dumas* en términos de comedia lúdica e intertextual. Esta reescritura “pérez-revertiana” del legado unamuniano invita a realizar una nueva lectura simultánea de los dos autores para ver cómo el universo *nivolesco* ha contribuido a levantar los cimientos discursivos de la alteridad textual postmoderna. Más concretamente, en este capítulo se examina cómo la postmodernidad literaria, ejemplificada con la narrativa de Pérez-Reverte, reformula la paradoja unamuniana de la “otredad” del “yo” (la alteridad del escritor y el texto) en clave de recepción (lectura) e hibridismo textual (mezcla de géneros literarios). Como explica Mario J. Valdés, “Unamuno, the master of paradox, one of the principal authors of European modernism, had also laid the groundwork for the subversion of the modernist paradigm by making the text self-destruct its purported reality” (“Invention of Reality” 458). Es decir, la “alteridad” del texto, fuente de contradicciones y paradojas *nivolescas* en Unamuno, se asume en la literatura contemporánea, según veremos a partir de Pérez-Reverte, como sincretismo y mestizaje de tradiciones narrativas.

El propio Unamuno concibe la literatura como un palimpsesto de continuidades y discontinuidades entre sistemas discursivos: “Para Unamuno, enemigo de reglas y preceptistas, los géneros no existen como categorías absolutas; son, a los sumo, líneas vagamente trazadas, que se entrecruzan y confunden” (Franco 41). De hecho, el autor de *Niebla* nos ha dejado una valiosa paradoja sobre la (supuesta) oposición entre nivola y novela, dos “géneros” literarios aparentemente opuestos:

Esta ocurrencia de llamarle nivola [...] fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquiera otra que así sea [...] ¿Qué es eso de que ha pasado la época de las novelas? [...] Mientras vivan las novelas pasadas, vivirá y revivirá la novela. La historia es resoñarla. (*OC II*, 552)

Según se verá a continuación, la narrativa postmoderna de Arturo Pérez-Reverte amplía –“revive”, como dice Unamuno en la cita anterior– los horizontes narrativos de la literatura comercial incorporando a sus *best sellers* motivos típicamente unamunianos como lo contradictorio, lo indeterminado y lo imprevisible. La presencia de lo *nivolesco* –lo “nebuloso”, lo paradójico, lo inexplicable– en sus novelas genera modelos de lectura crítica y creativa como la que proponía Unamuno para “dar asidero a la terrible pereza mental de [un] público” (Unamuno *OC II*, 311) acostumbrado al realismo/naturalismo del siglo XIX y a los esquemas formulaicos de la literatura popular, dos de las prácticas literarias que mejor identifican al escritor murciano.

Si Unamuno escribiese una reseña o pronunciase una ponencia sobre Arturo Pérez-Reverte, probablemente incluiría entre sus declaraciones una expresión del tipo “escritor ovíparo”. Conocido es el entusiasmo con el que Pérez-Reverte realiza el exhaustivo trabajo de investigación que suele caracterizar a la “pre-producción” de cada una de sus novelas. La intensa labor de documentación a la que se somete antes de escribir tiene mucho que ver con el “oviparismo” que, según Unamuno, caracteriza al taller literario de los escritores realistas: “Hay quien, cuando se propone publicar una obra [...], toma notas, apuntaciones y citas, y va asentando en cuartillas cuanto se le va ocurriendo a su propósito, para irlo ordenando de cuando en cuando. Hace un esquema, plano o minuta de su obra, y trabaja luego sobre él; es decir, pone un huevo y lo empolla” (“A lo que salga” 124). Como ha observado José Belmonte Serrano, en Pérez-

Reverte “los trabajos preparatorios de un relato son fundamentales [...] A la hora de confeccionar sus más extensas e intensas novelas [...] planifica su trabajo a lo largo de todo un año [...] Esta labor documental [...] recuerda a la realizada por los novelistas decimonónicos” (*Héroes cansados* 33-4). No en vano, a la hora de identificarse con una genealogía literaria, Arturo Pérez-Reverte suele referirse a escritores que han cultivado “novelas como siempre se contaron [...], que pretenden abarcar una parte del mundo narrando una historia con planteamiento, nudo, desenlace y con los puntos y las comas en su sitio [...] La novela de toda la vida, la escrita como Dios manda” (Pérez-Reverte “Vía europea al best-séller”, 367). En su nómina de clásicos fundamentales figuran Cervantes, Quevedo, Galdós, Baroja, Melville, Dickens, Dumas, Stevenson, Stendhal, Tolstoi y Dostoievski, entre otros. Entre los contemporáneos españoles, con frecuencia menciona a Ramón J. Sender, Miguel Delibes, Torrente Ballester, Vázquez Figueroa, Eduardo Mendoza y Juan Marsé.

El creador del Capitán Alatriste, como sostiene Andrés Amorós, “toma, así, un partido muy claro: no va a seguir la línea experimental, vanguardista, ni las búsquedas estilísticas que algunos relacionan con Juan Benet. La suya será la línea clásica de la ficción” (22), tal y como se pone de manifiesto en las primeras páginas de *El club Dumas*. Al principio de esta novela, el crítico literario y promotor cultural Boris Balkan –narrador y personaje de la historia– se sitúa claramente en la estela de una narrativa “clásica” y “tradicional”, en unos “tiempos donde [...] demasiada gente se empeña en publicar doscientas páginas sobre las apasionantes vivencias que experimenta mirándose en el espejo” (Pérez-Reverte, *Club Dumas* 15). Frente a una literatura excesivamente

psicológica o “ensimismada”, Balkan (Pérez-Reverte) prefiere novelas sobre el relato de una aventura, y no la aventura de un relato (Sanz Villanueva, “Vidas prestadas” 18).

Su formación periodística tiene mucho que ver con esta inclinación hacia historias al estilo “tradicional” y con la labor documental que precede a la composición de cada una de sus novelas. De hecho, decía Miguel de Unamuno en “El porvenir de la novela (Contestación a una encuesta)” que el periodismo es “la mejor escuela de preparación para un novelista, pero no más que escuela. A todo escritor le conviene entrar en él, pero es para salir de él luego” (*OC VII*, 1283). Sin duda, la trayectoria profesional de Arturo Pérez-Reverte ilustra claramente estas palabras de Unamuno. La visión escéptica y desengañada del mundo y del ser humano que se percibe en toda su obra procede, en parte, de su amplia experiencia como reportero de guerra y como periodista de prensa, radio y televisión.

Su trabajo durante más de veinte años en los medios de comunicación también le ha permitido conocer de cerca el funcionamiento de la cultura de masas y la literatura comercial, lo cual está estrechamente ligado a su interés en las estrategias narrativas del folletín. Es autor de breves novelas por entregas como *La sombra del águila* (1993) y *Un asunto de honor*, publicada en *El País* durante el verano de 1994 y más tarde llevada al cine con el título de *Cachito* (Enrique Urbizo, 1995). Así recuerda Pérez-Reverte los orígenes de *Un asunto de honor*:

Miré a Antonio [Antonio Cardenal, productor de cine] y le dije que iba a escribirle una película. Un relato corto [...] para que alguien lo llevara a la pantalla [...] Se daba la feliz casualidad de que por aquellas fechas Juan Cruz, mi editor de Alfaguara, quería un relato corto, por entregas, para publicar en agosto en el diario *El País*. El año anterior ya nos habíamos estrenado con *La sombra del águila*, y Juan estaba dispuesto

a repetir folletín, con intención de sacar después la historia en forma de libro [...] La historia del camionero se publicaría por entregas, y luego serviría de base para el guión de la película. (Pérez-Reverte, “Cómo *Un asunto de honor* se convirtió en *Cachito*” 100-1)

Nada más lejos, sin embargo, de las consideraciones de Unamuno a propósito de la reproducción industrial del arte. En la última carta a Felipe al final de *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, el narrador –*alter ego* del escritor vasco– menciona la “terrible profesión” de “fabricante de novelas”, en clara alusión a la literatura popular y comercial. Según Unamuno, “mucho más terrible es caer como [...] lector de ellas. Y créeme que no habría fábricas, como esas americanas, en que se producen artículos en serie, si no hubiese una clientela que consume los artículos seriados, los productos con marca de fábrica” (*OC II*, 1181). Para Unamuno, tanto el cine como el folletín –a los que Pérez-Reverte rinde homenaje en *El club Dumas*– carecen de autonomía creativa (tanto por parte del autor como del lector) porque son meros productos industriales de la sociedad de consumo. Por este motivo, en su literatura se constata, como explica Demetrio Basdeskis, una reacción deliberada en contra de “the professional manufacture of novels” (85):

This is Unamuno’s way of saying that the so-called realists miss the mark. [His] most important contribution to prose fiction was to cast serious doubt on the Nineteenth-Century credo which proclaimed that the supreme mission of the novel is the scrupulous representation of the external, physical, phenomenal, social world as it is” (Basdeskis 85-6).

En consecuencia, la hermenéutica propuesta en su *nivolística* se distancia deliberadamente de los modelos de lectura “materialista” (*OC II* 1184) que, según él,

caracterizan a la literatura realista y popular. Dice Unamuno con respecto a la ambigüedad e indeterminación narrativas de *La novela de Don Sandalio*:

No faltará [...] algún lector materialista, de esos a quienes les falta tiempo material –¡tiempo material!, ¡qué expresión tan reveladora!– para bucear en los más hondos problemas de la vida, que opine que yo debí [...] escribir la novela de Don Sandalio, inventar la resolución del problema misterioso de su vida y hacer así una novela, lo que se llama novela. (*OC II*, 1184)

En esa misma obra, la divertida anécdota del escritor que es expulsado de un café por observar a los clientes durante toda una tarde sugiere un nuevo estilo a contracorriente, alejado del costumbrismo y el realismo/naturalismo: “Si es que [...] era uno de esos noveladores de novelas realistas o de costumbrismo, que iba allí a documentarse, entonces tuvo bien merecida la lección que le dieron” (*OC II*, 1177). A partir de estas palabras de Unamuno cabe plantearse si las novelas de Pérez-Reverte son sólo documentales o si, por el contrario, se construyen no sólo a partir de un “realismo genético” –“basado sobre un principio de correspondencia transparente entre los fenómenos externos y el texto literario” (Villanueva, *Teorías del realismo* 43)– sino también desde un “realismo intencional”, de ascendencia fenomenológico-pragmática y, consecuentemente, más enfocado en el lector. Como explica Darío Villanueva:

Literary realism is a fundamentally pragmatic phenomenon that results from the projection, over an intentional world that the text suggests, of a vision of the external world that the reader –every reader– possesses [...] The question lies not so much in the imbrication of the text with reality as in how the readers make use of the text to declare their own reality. (“Phenomenology” 83-4)

De forma similar, los *best sellers* de Arturo Pérez-Reverte generan lecturas personales, críticas y creativas porque reinventan, transforman y reelaboran las habituales estrategias narrativas de la literatura popular a partir de lo *nivolesco* (lo ambiguo, lo paradójico, lo indeterminado). De hecho, no hace falta ir a novelas como *La tabla de Flandes*, *El club Dumas* o *La piel del tambor* para comprobarlo. Dos cuentos como “El beso de Cinthia” y “La pasajera del *San Carlos*” suponen una reconfiguración de los horizontes de expectativas de los lectores familiarizados, por ejemplo, con la plenitud y el conservadurismo ideológico del clásico final feliz.

En “El beso de Cinthia”, Pérez-Reverte frustra el optimismo y la atmósfera festiva iniciales incorporando un desenlace totalmente inesperado y agri dulce, nada convencional. El arranque del cuento tiene lugar en el ambiente celebratorio del Quijote, un club nocturno de Sinaloa: “La noche es de humo de cigarrillos, cerveza Pacífico y tequila en el Don Quijote de Culiacá, Sinaloa [...] De siete a doce el Don Quijote es territorio narco, de once en adelante es territorio gay; de forma que, durante una hora, ambas parroquias coexisten sin problemas” (Pérez-Reverte, “Beso de Cinthia” 72). La acción se traslada al Lord Black, donde Cinthia –una de las *stripters* más populares del local– comparte sus sueños e ilusiones con el narrador de la historia mientras le dedica, en privado, uno de sus números eróticos más espectaculares: “Cinthia me dice que el trabajo allí es sólo provisional, que está ganando mucho dinero mientras estudia para actriz, y que dentro de unos días se irá a Los Ángeles porque tiene un visado para hacer una película” (“Beso” 74). El narrador termina el relato con una inesperada revelación sobre el verdadero futuro de la joven *stripter*: sus compañeros de fiesta le comentan que Cinthia es, en realidad, una cocainómana que probablemente acabará

dedicándose a la prostitución. De hecho, la referencia a don Quijote –presente en el nombre del bar en el que se inicia la historia– anticipa el desajuste entre apariencia y realidad, ilusión y decepción, evidente en la última frase del cuento: “Y yo me digo [...] que prefería la historia del visado y la película en Los Ángeles. Y que a veces uno sabe más cosas de las que quisiera saber en esta puta vida” (74).

Este final desengañado y pesimista supone una subversión del habitual *happy end* de los cuentos de hadas “a lo Hollywood” que tanto han influido en los proyectos cinematográficos de Cinthia. Se trata de un desenlace anticlimático que, además, no clausura el relato sino que añade incertidumbre al porvenir de la muchacha protagonista. En este sentido, Pérez-Reverte, como Miguel de Unamuno en *Cómo se hace una novela*, desarticula el horizonte de expectativas de los lectores acostumbrados a finales “de diseño”: “Lector”, dice Unamuno sobre su decisión de no revelar el destino de Jugo de la Raza, “no tengo por qué satisfacer tu interés folletinesco frívolo” (598). De forma similar, “El beso de Cinthia” de Pérez-Reverte ofrece un desenlace “incómodo” y poco tranquilizador, propio de un realismo trágico y nada conformista que desafía la tradicional clausura narrativa de la literatura comercial y popular.

Igualmente, el final de “La pasajera del *San Carlos*” invita al lector a releer toda la historia desde una perspectiva totalmente desmitificadora y ajena a los esquemas convencionales que, aparentemente, articulan el relato de principio a fin. El cuento es una parodia del ideal burgués del matrimonio feliz y de los códigos simbólicos que se suelen asociar al modelo de esposa tradicional. La acción da comienzo en el San Carlos, el barco que se dirige desde Cádiz hacia Santa Isabel, la actual Malabo (antigua colonia española) en Guinea Ecuatorial. La pareja protagonista de recién casados constituye, a

primera vista, un matrimonio tradicional en el que él aparenta ser un joven funcionario destinado en África y ella todo un símbolo de elegancia y discreción, silenciosa y serena, ajena a las miradas de admiración de los tripulantes del barco: “ ‘He ahí una mujer’ [...] Ella era, exactamente, lo que en aquel tiempo aún llamábamos una mujer de bandera” (Pérez-Reverte, “Pasajera” 193). Su vestido blanco hace referencia a una pureza y fidelidad conyugal que desaparecen a raíz de los múltiples (y adinerados) casos de adulterio en los que se ve involucrada en la colonia. Ante la apatía del marido, que parece no sentirse afectado por el comportamiento disoluto de su esposa, el Gobernador declara el “traslado fulminante a la Península” (201). Cuando el joven matrimonio se embarca de nuevo en el San Carlos para regresar a España, los habitantes de la colonia insultan al marido por su pasividad e indiferencia ante la constante infidelidad de su mujer: “¡Adiós, cabrón!” (201).

La respuesta final del joven obliga al lector a replantearse toda la historia desde una perspectiva basada en el poder subversivo y paródico del humor: “Para cabrones vosotros [...] Porque ésta es una puta profesional –con la mano [...] se tocó la chaqueta, a la altura del bolsillo interior donde tenía la cartera– . Y vuestro dinero me lo llevo aquí... No olvidéis saludar de mi parte al gobernador” (201). Es decir, Pérez-Reverte va más allá del habitual desenlace moralizante del cuento clásico (la actitud inmoral e incomprensible del matrimonio es, en principio, castigada social y económicamente con la censura de la gente y el despido del marido) y, en lugar de reestablecer el orden hegemónico del *status quo*, lo desarticula por completo revelando la verdadera identidad de la pareja protagonista. Así pues, tal y como observa Francisco Vicente Gómez, “el

esquema del cuento es clásico [...] Pero lo sorprendente de su final, también de su planteamiento, otorgan notoria modernidad a este relato” (445-6).

Hacia el final del cuento se incluyen referencias a la indiferencia y frialdad de la mujer, que permanece impassible, “hermosa y fría como el mármol” (“Pasajera” 204-5). Su personalidad críptica y anónima contribuye a crear una atmósfera de incertidumbre e incredulidad entre los habitantes de la colonia, cuya reacción funciona como una proyección textual de la sorpresa del propio lector. De hecho, el “mar abierto” –las dos últimas palabras del relato (205) – hacia el que finalmente se dirigen la mujer y el San Carlos equivale a la apertura e indeterminación narrativas que sacuden el horizonte de expectativas de los lectores acostumbrados a la plenitud y clausura del desenlace tradicional. Se trata de un relato que desafía la precisión documental del realismo decimonónico y la transparencia epistemológica del cuento clásico porque, como explica Díez de Revenga, “gira en torno a un personaje, que figura en el título de la narración, aunque no es su protagonista; se desarrolla en un ambiente muy concreto desde el punto de vista espacial, aunque haya viaje de por medio, y finalmente se resuelve con resultado sorprendente e irónico [...] En definitiva, un cuento literario de categoría” (315). Así pues, al cuestionar la rigidez de los esquemas formulaicos de la literatura comercial y popular, Arturo Pérez-Reverte subraya la provisionalidad de lo que se suele asumir como fijo e inmutable.

En efecto, en “El beso de Cinthia” y “La pasajera del *San Carlos*” Pérez-Reverte combina el documentalismo socio-histórico del realismo tradicional (ambos cuentos son prolijos en datos concretos sobre el tiempo y el espacio de la acción) con una deliberada imprecisión narrativa y epistemológica que, en el siglo XX español, se remonta, sobre

todo, a Miguel de Unamuno. Como decía Unamuno en *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, la realidad no se compone solamente del “mundo fenoménico, aparental, racional, [...] el mundo de los llamados realistas [...] La realidad no la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones...” (*OC II*, 974) sino la agonía íntima de personajes como Augusto Pérez o el narrador anónimo de *La novela de don Sandalio*, que acaban descubriendo la fragilidad y la contingencia –la niebla, la sombra y el sueño– de la vida, el arte y la identidad. La fragmentación y disolución del “yo” unamuniano equivalen, en el plano estético, a la desintegración y frustración de las expectativas de un lector “materialista” (*OC II* 1154) acostumbrado a los convencionalismos y los esquemas formulaicos de una literatura “fabricada en serie”, “sujeta a la ley de la oferta y la demanda, y a exportación e importación, y a registro de aduana y tasa” (*OC II*, 977), como puede ser el caso de Pérez-Reverte. Sin embargo, cuentos como “El beso de Cinthia” y “La pasajera del *San Carlos*” demuestran que, más allá de ese *status* de “súper-estrella” del mercado literario, Pérez-Reverte renueva las estrategias formales de la literatura popular mediante una revisión crítica de fórmulas arquetípicas y comerciales como el clásico final cerrado. Como dice Robert Scholes con respecto a las llamadas novelas “de género” (policiaca, histórica, gótica, de aventuras):

I believe that genre fiction is sometimes practiced at a very high level of craft, a level that brings it well within the range of what we normally think of a written art or “literature” [...] It is possible for certain works in an established genre to attain a high level of achievement while still exhibiting all the stigmata of their crafty origin. (141-2)

Los *best sellers* de Pérez-Reverte alcanzan ese “high level of achievement” mencionado por Scholes combinando la visión crítica y creativa del lector unamuniano con la pericia técnica del lector “especializado” en folletín o en relatos policiacos. Su producción literaria se compone, mayoritariamente, de lo que Stephanie Sieburth, entre otros, ha llamado “mass cultural novels”, esto es, textos “ ‘in between,’ hybrids of high and low” (11). Como dice el mismo Pérez-Reverte, “en la biblioteca de un lector de pata negra tanto montan *El asesinato de Rogelio Ackroyd* como *La montaña mágica*” (“El extraño caso de Nicholas Wilcox” 144). Por eso, tanto *Pedro Páramo* de Rulfo como *El Conde de Montecristo* de Dumas son fundamentales a la hora de entender el fascinante viaje transoceánico de Teresa Mendoza —La Reina del Sur. La lectura apasionada de ambas novelas determina en gran medida su madurez emocional y su identidad transnacional.

Asimismo, Boris Balkan —el prestigioso crítico literario de *El club Dumas*— no se interesa única y exclusivamente por las técnicas del folletín decimonónico o por las novelas “de género”; es también un especialista en la Edad de Plata española y en la literatura del cambio de siglo (*Club Dumas* 19). Estamos ante un “lector híbrido” (Durham, “Books Beyond Borders” 468) con publicaciones sobre Dumas, Sabatini y tres de los escritores más canónicos de las letras españolas: Galdós, Baroja y Valle-Inclán (*Club Dumas* 19). Muchos de los personajes de Pérez-Reverte consumen, indistintamente, *low culture* y *high culture*. No sorprende entonces el uso de guiños dirigidos al lector culto, como la presencia de Umberto Eco en la exclusiva reunión de aficionados al folletín y a la cultura popular que tiene lugar al final de *El club Dumas*: “Mire quien llega. Lo conoce, ¿verdad? ... Profesor de semiótica en Bolonia” (*Club*

Dumas 442). De hecho, los fundamentos teóricos de los *best sellers* “de calidad” de Pérez-Reverte se sustentan, en gran parte, en ensayos de Umberto Eco como “Interpreting Serials”, en donde se sugiere un retorno a la visión conjunta que se tenía en la cultura greco-romana de “ ‘major’ and ‘minor’ arts, arts and crafts”:

The pleasurable repetition of an already known pattern was considered [by modern aesthetics and modern theories of art] typical of Crafts –not Art– and industry [...] Modern aesthetics frequently forgot that the classical theory of art, from ancient Greece to the Middle Ages, was not so eager to stress a distinction between arts and crafts [...] This is the reason for which [...] the products of mass media were equated with the products of industry, insofar as they were produced in series, and the “serial” production was considered alien to the artistic invention. (83-4)

Arturo Pérez-Reverte, como Umberto Eco en *El nombre de la rosa*, renueva el “oficio” de escritor de *best sellers* mediante una reinención crítica y creativa de las fórmulas comerciales de la literatura popular, con una clara preferencia por la novela clásica de detectives. En concreto, aporta a sus historias de intriga criminal una cosmovisión potmoderna de tradición *nivolesca* –lo ambiguo, lo incierto, lo indefinido– para cuestionar el positivismo racionalista de la novela de detectives clásica. De este modo, novelas como *La tabla de Flandes*, *El club Dumas* y *La piel del tambor* parodian la supuesta infalibilidad del método racional-positivista que caracteriza a los relatos policíacos de Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle y Agatha Christie.

Ahora bien, en Pérez-Reverte, igual que en Umberto Eco, la parodia se entiende en su sentido original (del griego clásico), según el cual el prefijo *para*, como explica Linda Hutcheon, no sólo significa “contra” (en cuyo caso el término “parodia” hace referencia a una relación de oposición o contraste entre textos) sino también “al lado de”,

“and therefore there is a suggestion of an accord or intimacy instead of a contrast [...] There is nothing in *parodia* that necessitates the inclusion of a concept of ridicule [...] Parody [...], in its ironic ‘trans-contextualization’ and inversion, is repetition with difference” (32). Parafraseando a Hutcheon, lo que hace Pérez-Reverte es “trans-contextualizar” la indeterminación y paradoja postmodernas, de ascendencia unamuniana, integrándolas en sus *best sellers* de intriga criminal. De este modo, pone en juego una doble parodia: por un lado, “reconcilia” a Unamuno (y, por extensión, a la llamada *high literature*) con la literatura comercial y, por otro, reelabora críticamente –desde Unamuno– la pretendida objetividad realista del racionalismo científico de Auguste C. Dupin y Sherlock Holmes. Se trata, como diría Linda Hutcheon, de una repetición (homenaje al legado literario de Poe y Doyle) con diferencia (lo racional es sustituido por lo *nivolesco*, lo contradictorio, lo inexplicable). En *El club Dumas*, Boris Balkan relaciona con la cultura popular esta “repetición con diferencia” de la que habla Hutcheon:

Usted sabe que una novela, o una película nacida para el simple consumo, puede convertirse en obra exquisita: desde el *Pickwick* a *Casablanca* y *Goldfinger*... Relatos llenos de arquetipos a los que el público acude para gozar [...] con la estrategia de las repeticiones argumentales y sus pequeñas variaciones; con la *dispositio* más que con la *elocutio*... El truco de los esquemas, sus variaciones y repeticiones, es tan viejo que incluso Aristóteles lo menciona en su *Poética*. (*Club Dumas* 446)

El placer de la lectura en las novelas “de género” de Arturo Pérez-Reverte deriva, en parte, de “pequeñas variaciones” –como explica Balkan– sobre fórmulas narrativas como el desenlace racionalista y cerrado de las novelas clásicas de detectives. Es decir,

los *best sellers* de Pérez-Reverte “tienen trampa”, porque, como él mismo ha explicado, “una novela debe organizarse para que el lector vaya cayendo en todas las trampas. El lector debe ser un rehén en manos del escritor [...] El novelista debe conocer las costumbres del lector [...] Al escribir mis novelas, primero intento seducirme a mí. Si logro seducirme a mí como lector, logro seducir a otros lectores” (Durham, “Entrevista con Arturo Pérez-Reverte” 245). Las “trampas” a la que se refiere Pérez-Reverte consisten en desafiar el horizonte de expectativas de los lectores de *best sellers* y literatura popular –“las costumbres del lector”, como él dice– combinando el positivismo racionalista de la novela clásica de detectives con una ambigüedad e indefinición postmodernas de tradición *nivolesca*.

3.2. La herencia *nivolesca* en la novela de detectives contemporánea

Decía Unamuno que “lo indeterminado, lo penumbroso, lo vago, lo informe” (*OC I*, 1070) encierran las claves para renovar o reinventar los géneros literarios tradicionales. En consecuencia, la postmodernidad literaria, según se ha visto en el apartado anterior, ha incorporado el legado cultural unamuniano en la cultura popular para “invertir” (y subvertir) los presupuestos racionales y positivistas de la novela clásica de detectives. Más concretamente, la literatura contemporánea continúa el proyecto unamuniano de renovar “los moldes rígidos de una preceptiva [literaria] anacrónica” (Roberts 892) con novelas como *La tabla de Flandes*, *El club Dumas* y *La piel del tambor*, que cuestionan la objetividad científica y el maniqueísmo moral del relato policiaco convencional a partir de una ambigüedad narrativa muy próxima a la incertidumbre epistemológica de *nivolas*

como *Niebla*. Según Ricardo Landeira, Unamuno problematiza y subvierte, mientras que la novela policiaca tradicional ordena y soluciona:

La literatura policiaca, al contrario que la vida misma o que gran parte de la llamada *literatura seria*, [...] soluciona, explica y razona todas las cosas [...] Samuel Beckett o [...] James Joyce [...], en vez de tranquilizarnos con sus lecturas, nos inquietan o nos perturban de algún modo. Unamuno, con sus congojas existenciales, si cabe nos afecta todavía más [...] Al caos, a la incertidumbre, al riesgo [...] se contraponen la literatura policiaca tradicional del siglo diecinueve. En ésta todo se explica, todo se razona, todo se ordena, todo se soluciona. (12–3)

En los *best sellers* de Pérez-Reverte, este caos y confusión unamunianos mencionados por Landeira se materializan en personajes andróginos como Adela de Otero, César, Irene Adler y Gris Marsala, descendientes literarios de la mujer contradictoria que precipita la crisis existencial de Augusto Pérez en *Niebla*: Eugenia Domingo. En Unamuno, explica Geoffrey Ribbans, predomina una “dialéctica no resuelta” entre contrarios (156) que, como también señala Paul Illie, le permite “entertain antithetical or even paradoxical statements in which both elements were recognized as true [...] He saw no need to resolve the opposites or to synthesize them” (146-7).¹⁷ En efecto, Unamuno presenta a Eugenia desde la paradoja y la contradicción, concretamente a partir la falta de concordancia de género (gramatical) que, según Augusto Pérez, existe entre el nombre y el apellido de la joven:

¹⁷ Como indica Geoffrey Ribbans (155), Unamuno formula las principales premisas de su pensamiento contradictorio en una de sus primeras obras, *En torno al casticismo*. Dice Unamuno: “Me conviene [...] prevenir a todo lector respecto a las afirmaciones cortantes y secas que aquí leerá y a las *contradicciones* que le parecerá hallar. Suele buscarse la verdad completa en el *justo medio* [...], por exclusión de los extremos [...] Es preferible, creo, seguir otro método: el de la afirmación alternativa de los contradictorios” (*OCI*, 784). Tal y como también observa Ribbans (156), Unamuno vuelve a insistir en la fecundidad de lo contradictorio en su ensayo “Divagaciones sobre la resignación y el esfuerzo”: “Y no es que estén mal las antítesis, no. ¡Qué han de estarlo! ¡Si precisamente la vida está tramada con antítesis y antinomias! Sólo que acaso quepa no ya concordarlas o sintetizarlas, sino juntarlas” (*OC VII*, 467).

–¿Podría decirme aquí, en confianza y para *inter nos*, el nombre de esta señorita que acaba de entrar? [...]
 –Pues se llama doña Eugenia Domingo del Arco.
 –¿Domingo? Será Dominga...
 –No, señor, Domingo; Domingo es su primer apellido.
 –Pues cuando se trata de mujeres ese apellido debería cambiarse en Dominga. Y si no, ¿dónde está la concordancia? [...] No me acostumbro a eso de que se llame Domingo... No, he de hacerle cambiar el apellido y que se llame Dominga. (OC II, 558; 9)

La postmodernidad reelabora en términos de sincretismo esta tensión o lucha unamuniana entre contrarios mediante personajes híbridos o andróginos como Adela de Otero –la protagonista de *El maestro de esgrima* de Pérez-Reverte–, cuya complejidad psicológica y emocional desautoriza por completo el positivismo y el racionalismo de la novela clásica de detectives. Adela siempre aparece asociada a la oscura imagería de lo impredecible y lo indefinido. Se trata de una mujer inclasificable, con un “toque masculino” (*Maestro* 61), una “cierta masculinidad” (107) y “algo de varonil” (114) que hacen de ella un personaje completamente opaco, masculino y femenino al mismo tiempo. Su naturaleza proteica supone un desafío para los moldes positivistas del Madrid galdosiano de *El maestro de esgrima*. Por este motivo, Adela puede considerarse una reescritura de la confusión y la imprecisión narrativas que en las novelas de Unamuno subvierten la supuesta objetividad racional del realismo decimonónico. Estamos ante una recreación contemporánea en clave femenina de las palabras de Víctor Goti en *Niebla*: “Hay que confundir. Confundir sobre todo, confundirlo todo [...] Y el que no confunde se confunde” (OC II, 661; 663). Adela es una mujer fría y calculadora, pero al mismo tiempo extremadamente emotiva, víctima de un frustrado pasado amoroso que explica buena parte de su presente criminal.

Más allá de su papel de “femme fatale” (Dendle 65), Adela “dista mucho de ser el clásico ‘malo de la película’. [Es] un personaje complejo y profundamente humano. Su actuación es desconcertante y no se deja encasillar fácilmente” (Canonica 87). Sus extraordinarias habilidades para el disfraz y el engaño la sitúan muy cerca de lo sobrenatural y lo gótico. En numerosas ocasiones se insinúa su transfiguración metafórica en una gata nocturna que encarna al mismo diablo (*Maestro* 175–178). En este sentido, Adela también actualiza una de las estrategias empleadas por Miguel de Unamuno para desarticular la rigidez monolítica del racionalismo: la “disolución racional” o lo “contrarracional” (*Del sentimiento trágico* 115; 156). De hecho, en la trayectoria literaria de Arturo Pérez-Reverte, Adela es el primero de una serie de personajes creados desde la imprecisión y la ambigüedad unamunianas para subvertir los códigos formulaicos de la novela policiaca tradicional.

La androginia de César (el anticuario de la novela) también cuestiona el racionalismo supuestamente infalible y universal del relato clásico de detectives, representado en la novela por Muñoz —el introvertido jugador de ajedrez. El mismo César sugiere su personalidad “híbrida” cuando dice “Nadie es perfecto” (*Tabla* 77), una probable referencia a la última secuencia de *Some Like It Hot* de Billy Wilder, película en la que los disfraces de mujer de Tony Curtis y Jack Lemmon tienen mucho que ver con el travestismo del anticuario de Pérez-Reverte. Como en el caso de Adela de Otero, el complejo perfil psicológico de César desafía los principios racionales del empiricismo, la filosofía cartesiana y el positivismo decimonónico. No en vano, se trata del personaje que desestabiliza por completo la cosmovisión lógico-matemática de Muñoz.

Para el jugador de ajedrez, el misterio del cuadro de Pieter Van Huys –*La partida de ajedrez*– “es simple cuestión de lógica; de lógica matemática. [Las matemáticas] tienen que ver con todo. Cualquier mundo imaginable, como ese cuadro, se rige por las mismas leyes que el mundo real” (*Tabla 136*). Lo cierto es que, según demuestra César en el desenlace de *La tabla de Flandes*, el “mundo real” al que se refiere Muñoz también se rige por otras reglas de naturaleza más contingente, como las imprecisas leyes de lo paradójico y lo inesperado. Tal y como revela César al final de la novela, Muñoz “no ha sido capaz de descubrirlo *todo*” (397). El jugador de ajedrez resuelve todas las incógnitas planteadas en *La partida de ajedrez*, excepto una: la verdadera identidad de su adversario. En última instancia, no se trata de César sino de “*Alfa PC-1212* [...]”, un ordenador personal que trabaja con un complejo programa de ajedrez de veinte niveles de juego... Lo compré al día siguiente de matar a Álvaro” (398), reconoce el anticuario. “Asombro”, “estupor” y enmudecimiento son las tres reacciones de Muñoz (397), que ve cómo César ha desarticulado por completo la ilusoria infalibilidad de su pensamiento matemático.

El personaje del lúcido anticuario tiene mucho que ver con el escepticismo epistemológico con que la postmodernidad contempla las llamadas ciencias exactas, actitud muy próxima a la desconfianza de Miguel de Unamuno con respecto a las matemáticas. Dice Unamuno en un ensayo titulado, precisamente, “Sobre el ajedrez”: “El ajedrez tiene, sin duda, alguna de las ventajas, pero tiene casi todos los inconvenientes de las matemáticas. [A] los matemáticos puros [...] obsesionales una falsa idea de la exactitud” (*OC III*, 606). En este sentido, el ajedrecista de Arturo Pérez-

Reverte también parece “obsesionado” con la universalidad de la ciencia y las matemáticas, tal y como se deduce, por ejemplo, de sus opiniones sobre Edgar Allan Poe.

Para demostrar las conexiones entre el ajedrez y la investigación policiaca, Muñoz hace referencia a las diecisiete aproximaciones analíticas planteadas por Edgar Allan Poe en “Maelzel’s Chess Player” –el famoso ensayo sobre el robot/autómata que, según aclara el ajedrecista, “casi nunca perdía una partida” (*Tabla* 295). Tal y como explica Muñoz, Poe llegó a la conclusión de que dentro del robot/autómata “tenía que haber necesariamente un hombre escondido” (295). La ironía que invalida esta certeza de Muñoz es que, como demuestra Gerald M. Levitt (83-6), las hipótesis de Poe no son del todo correctas. En realidad, el verdadero legado del ensayo de Poe no es la explicación matemática del funcionamiento de “El Turco” –el autómata de Maelzel– sino el brillante ejercicio de retórica que emplea el escritor norteamericano para llegar a sus conclusiones: “Poe emerges [en “Maelzel’s Chess Player”] not as a detective drawing from observed facts a conclusion which squares with other facts. He emerges as an imaginative writer, with a power of making bright and acceptable the drab, mechanic guesses of writers with an eye to reality” (Wimsatt 151). De forma similar, Miguel de Unamuno señala en “Sobre el ajedrez” que los ensayos del autor de “The Raven” destacan, sobre todo, por sus méritos artísticos, y no tanto por la exactitud de sus razonamientos científicos: “Todo lo de Poe [...] es más ingenioso que sólido, y en el fondo un tanto paradójico. Pero la paradoja es la más excelente forma de la verdad desconocida” (*OC III*, 605).

En *La tabla de Flandes* de Arturo Pérez-Reverte, la paradoja es la forma en que se manifiesta para Muñoz la “verdad desconocida” de la que habla Miguel de Unamuno. La confesión final de César –el rival de Muñoz no es un ser humano sino un ordenador–

subvierte totalmente las bases racionales sobre las que se fundamenta la concepción matemática que el ajedrecista tiene de la vida y del ser humano. Como él mismo le dice al jugador de ajedrez, en *La tabla de Flandes* no hay un hombre detrás de la máquina, sino una máquina (el ordenador) detrás del hombre (César): “El prodigioso jugador de Maelzel tenía dentro un hombre oculto, según Allan Poe... ¿Recuerda? Pero las cosas cambian, amigo mío. Ahora es el hombre quien esconde al autómatas” (*Tabla 398*). César, por tanto, invierte (y subvierte) los presupuestos científicos que, de acuerdo con Poe y Muñoz, explican el funcionamiento del famoso autómatas de Maelzel.

En general, la postmodernidad se caracteriza por problematizar, entre otros aspectos, la validez objetiva de la razón. Por eso, César también pone en tela de juicio la supuesta objetividad científica de la lectura psicoanalítica con que Muñoz interpreta la personalidad de su rival ajedrecístico, cuestión ésta que ya plantea Unamuno en “Sobre el ajedrez”. En dicho ensayo Miguel de Unamuno coincide con Edgar Allan Poe en que “el ajedrez es una escuela de psicología práctica. Viendo jugar a uno [un ajedrecista] varios días me comprometo a dar un bosquejo de su psicología” (*OC III*, 606). Igualmente, en *La tabla de Flandes* Muñoz reconstruye el perfil emocional del jugador contrario “a través de lo único objetivo que tenemos hasta ahora: sus movimientos de ajedrez [...] El estilo refleja al jugador” (*Tabla 215*). Es decir, Muñoz intenta estudiar la “*personalidad del asesino*” (215), prestando atención a su forma de comportarse ante el tablero (146). Su estrategia consiste en “analizar la partida desde el punto de vista del adversario; [...] Apelar a uno mismo, pero puesto en lugar del enemigo”(272). Ahora bien, según matiza Unamuno, “[en “The Murders in the Rue Morgue”] Poe reconoce [...] que el ajedrez

desarrolla la atención. Sólo que le faltaba añadir que desarrolla la atención... para el ajedrez” (*OC III*, 605).

En efecto, más allá de los límites de un tablero, el jugador de ajedrez de Arturo Pérez-Reverte es un individuo introvertido, alienado de la realidad, con una mirada opaca “desprovista de interés hacia cuanto se hallaba a su alrededor” (*Tabla 95*). A pesar de que sus lecturas psicoanalíticas de la misteriosa partida tienen mucho en común con la compleja psicología de César, el anticuario finalmente pone de manifiesto que lo que en realidad ha estado haciendo el ajedrecista, sin saberlo, es “psicoanalizar” a una máquina: “Es duro, ¿verdad? [...] Durante todo este tiempo, usted ha estado jugando contra un simple ordenador; una máquina desprovista de emoción y sentimientos... Convendrá conmigo en que se trata de una deliciosa paradoja, muy adecuada para simbolizar los tiempos en que vivimos” (368). Consecuentemente, Muñoz queda finalmente convertido en una caricatura de la razón positivista de los relatos policíacos clásicos: “Se limitaba a permanecer allí de pie [...]; como un desaliñado detective de película en blanco y negro que se parodiase a sí mismo” (398). Así pues, la paradoja, pilar básico del pensamiento unamuniano, contribuye a articular el planteamiento postmoderno de *La tabla de Flandes*, novela que, como suele suceder en Unamuno, presenta lo contradictorio y lo confuso como métodos de análisis y vías de acceso al conocimiento.

En este sentido, Manuel Belmonte —el propietario del polémico cuadro flamenco de *La tabla de Flandes*— es también uno de los personajes más unamunianos de Pérez-Reverte. La objetividad científica de Muñoz tiene como contrapunto no sólo el contraracionalismo subversivo de César sino también la filosofía perspectivista de Manuel Belmonte. La relatividad del tiempo demuestra, según el dueño de *La partida de ajedrez*,

que la realidad se percibe, ante todo, a través de la subjetividad (*Tabla* 238), como en Miguel de Unamuno, para quien “reality [...] is not the static, objective creation but the dynamic creative power of the individual [...] The conception of objectivity is for Unamuno the greatest fallacy in art” (Livingstone 443; 449). Los argumentos de Belmonte desestabilizan por completo el universo matemático del jugador de ajedrez, cuyos “ojos se habían vuelto opacos. Parecía desconcertado” (238). En contraste con el racionalismo y los sistemas universales del jugador de ajedrez, Belmonte considera, igual que Unamuno, que la realidad se caracteriza, ante todo, por contradicciones y paradojas: “Cualquier sistema [...] es limitado y relativo [...] No hay un sistema único, no hay axiomas [...] El mundo es una inmensa paradoja” (238). De hecho, incluso un personaje aparentemente “plano” como Muñoz puede ser más complejo –y paradójico– de lo que parece.

Muñoz admite lo irracional, por ejemplo, cuando habla de sus supersticiones a la hora de jugar una partida. Una de sus manías de jugador consiste en murmurar “Vámonos a Pénjamo con dos Haches” antes de tocar pieza (*Tabla* 216). Se trata de una especie de “talismán” o “fórmula mágica” (Kunz 175) que, como él mismo explica a Julia, le ayuda a “desahogar la tensión, [a] quedarse a la expectativa” (216). Muñoz se contradice también cuando reconoce que las matemáticas no siempre garantizan una victoria segura, ya que en una partida también entran en juego factores extra-rationales como lo incierto y lo imprevisible. “Por eso” –dice– “es útil mantenerse en una saludable incertidumbre” (296). Igual que “la salvadora incertidumbre” en *Del sentimiento trágico de la vida* (149), la “saludable incertidumbre” postmoderna de *La tabla de Flandes* contribuye a desarticular el pensamiento racionalista de Muñoz, que poco a poco va

viendo cómo la indeterminación de lo contradictorio y lo ambiguo subvierten la pretendida infalibilidad de su positivismo científico.

A partir de lo ambiguo y lo indefinido (César), *La tabla de Flandes* invalida la seguridad y transparencia epistemológicas que suelen caracterizar a las investigaciones de famosos detectives literarios como Sherlock Holmes o Auguste C. Dupin, a quienes tanto admira Muñoz (*Tabla* 191; 295). El desengaño y la frustración de Muñoz no ofrecen un retorno a la armonía y equilibrio finales de las historias clásicas de detectives sino que subrayan la duda y el desconcierto existencial de lo que William Spanos ha llamado “the anti-detective novel” (Waugh, “William” 80), que pretende, según explica el mismo Spanos, “to evoke the impulse to ‘detect’ [...] in order to violently frustrate it [and] to dislodge the tranquillized individual from [...] the domesticated, the scientifically charted and organized familiarity of the totalized world” (Waugh, “William” 80-1). En este sentido, la sorprendente partida de ajedrez al revés que se plantea en *La tabla de Flandes* no sólo resuelve los misterios del cuadro de van Huys sino que también reescribe los esquemas formulaicos de los relatos policíacos tradicionales.

La idea de este ajedrez a la inversa sigue de cerca el método de Auguste C. Dupin en “The Murders in the Rue Morgue”, donde el detective parisino sugiere al narrador la posibilidad de “retrace the course of your meditations” o de “retracing the steps by which particular conclusions [...] have been attained” (Poe 195) para dar respuesta a los extraños asesinatos de la calle Morgue. En principio, se trata únicamente de lo que Muñoz define como “análisis retrospectivo [...] Partiendo de una posición determinada en el tablero, reconstruir la partida hacia atrás para comprobar cómo se llegó a esa

situación... Una especie de ajedrez al revés” (*Tabla* 105). Sin embargo, la reconstrucción de los movimientos de las piezas del lienzo flamenco es, además de una ingeniosa estrategia de razonamiento inductivo, una “reconstrucción” de las reglas que determinan las convenciones de los relatos policíacos de Poe, Arthur Conan Doyle y Agatha Christie. Como dice Augusto Pérez en *Niebla* de Miguel de Unamuno a propósito de la partida de ajedrez que juega con Víctor Goti, “¿por qué no ha de servir volver atrás las jugadas? [...] ¿Y por qué no jugar mal? ¿Y qué es jugar bien y qué jugar mal? ¿Por qué no hemos de mover estas piezas de otro modo que como las movemos?” (*OC II*, 564-5). Al seguir de cerca las claves de escritura de la “anti-detective novel”, lo que está haciendo Pérez-Reverte en *La tabla de Flandes* es, como diría Augusto, “jugar mal” deliberadamente, “mover de otro modo las piezas” del “ajedrez” policíaco tradicional. Según explica Jeanne C. Ewert, “the refusal of the antidetective novel to provide closure, and its invocation of fear instead of assurance, is part of the postmodern reaction against a self-deceptive faith in inductive reasoning and a comforting linear/teleological universe (171-2). De forma similar, la indeterminación postmoderna del desenlace de *La tabla de Flandes* no sólo pone en tela de juicio a la todopoderosa razón de la modernidad sino que también problematiza el conservadurismo ideológico de la novela de detectives decimonónica.

En este sentido, la ambigüedad narrativa de un personaje como César constituye, nuevamente, el punto de partida desde el que Pérez-Reverte reimagina los presupuestos ideológicos del relato policíaco convencional. En Poe, Doyle y Christie el delito se castiga, la justicia es efectiva, y se reestablece el equilibrio de un *status quo* que se ha visto alterado a raíz de los crímenes cometidos: “The [traditional] Anglo-American

detective story [...] is strongly on the side of law and order [...] What crime literature offered to its readers for half a century from 1890 onwards was a reassuring world in which those who tried to disturb the established order were always discovered and punished” (Symons 17-8). Por el contrario, en *La tabla de Flandes* el orden oficial e institucional no queda restaurado del todo, a pesar de que se despejan las incógnitas acerca de la misteriosa inscripción de *La partida de ajedrez* y se da respuesta a los asesinatos de Álvaro y Menchu. La ironía final de la novela consiste en hacer a Julia –la protagonista– y a Muñoz cómplices del último crimen –esta vez burocrático– de César.

Varias sociedades fantasmas domiciliadas en Suiza y Panamá gestionarán en el mercado clandestino de obras de arte la compra-venta del cuadro de Pieter Van Huys, que César ha robado con éxito. Se trata de un delito de hurto y corrupción en el que tanto Julia como Muñoz se benefician de una astuta trama de dinero negro ideada por el anticuario para asegurar el bienestar económico de la joven. De hecho, todas las acciones criminales de César tienen que ver con su deseo de proteger a Julia, quien, al principio de la novela, lo define como “una curiosa combinación de padre, confidente, amigo y director espiritual, sin ser exactamente ninguna de esas cosas (*Tabla* 50). Al humanizar a César y al insinuar el lado más oscuro de Julia y Muñoz –que no parecen renunciar a la propuesta ilegal del anticuario (407-8)–, Arturo Pérez-Reverte desmantela por completo el maniqueísmo del relato policiaco tradicional, que se articula normalmente a partir del clásico enfrentamiento entre el Bien (el orden institucional) y el Mal (el criminal, el delito): “El Bien y el Mal no están delimitados como en los cuadros blancos y negros de un tablero [...] Todos los escaques son grises”, dice César al final de la novela (389). Como ha explicado Juan Manuel de Prada:

En *La tabla de Flandes*, Pérez-Reverte infunde a sus personajes una temperatura humana donde las décimas importan mucho más que los grados, donde la ambigüedad moral y ese doble fondo que todos llevamos escondido en la caja de caudales del alma quedan al descubierto, pero nunca eliminados por una luz cruda que mata el misterio, sino por un indescifrable claroscuro [...] más revelador que la misma luz, pero también mucho más angustioso y desazonante. (3)

Consecuentemente, el desenlace de *La tabla de Flandes* genera la angustia y la ansiedad de la “novela policiaca negra”, que, según José Colmeiro, se caracteriza por una visión “pesimista y desesperanzadora” de la sociedad (posible participación de Julia y Muñoz en la trama de corrupción creada por César), una neutralización de la antítesis Bien/Mal, y “una cierta moral ambigua” (61-3). Siguiendo la línea de los finales abiertos de Miguel de Unamuno, la falta de transparencia moral y epistemológica de *La tabla de Flandes* impide su clausura narrativa. La novela resuelve los misterios que plantea en su inicio pero se cierra con nuevas preguntas que quedan sin respuesta. Estamos ante lo que Manuel Belmonte –el propietario de *La partida de ajedrez*– identifica como silencios que tienen “la misma importancia que los sonidos organizados” [...] Espacios en blanco dentro de [...] sistemas lógicos” (312) que se desestabilizan al reescribir el modelo literario original.

La ambigüedad e indeterminación narrativas asociadas a César no sólo reescriben la contradicción y paradoja *nivolescas* en clave de novela negra sino también en términos de “metaphysical detective novel”, inaugurada, entre otros, por Borges (“La muerte y la brújula”) y Robbe-Grillet (*Les Gommages*). Según Stefano Tani, Borges y Robbe-Grillet “use detective conventions with the [...] intention of expressing the disorder and the existential void they find central to our time in a genre [detective fiction] designed to

epitomize the contrary” (34). Como “anti-detective novel”, la “novela de detectives metafísica” sustituye el orden tranquilizador del relato policiaco clásico por “the decentering and chaotic admission of mystery and nonsolution” (Tani 40), es decir, cuestiona el positivismo racionalista a partir de la duda y el caos, lo cual sitúa a este género postmoderno en la tradición unamuniana del mundo como caleidoscopio (*OC II, Niebla* 569) y como confusión del “sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso; confundirlo todo en una sola niebla” (*OC II, Niebla* 661). Como dice Malcolm Compitello, “the metaphysical detective novel [...] underscore[s] the chaotic nature of human existence. [It] questions rational order rather than supports it, shakes the very structural foundations of the detective story and, by extension, the vision of reality upon which it is founded” (187). Esta reformulación de las fronteras de la novela de detectives clásica se fundamenta, además, en una paradoja muy al “estilo Unamuno”: un orden que es caos y un caos que es orden, “the order that is chaos and the chaos that is order” (Compitello 188). En *La tabla de Flandes*, por ejemplo, la tienda de antigüedades de César se describe como un “armonioso desorden” (*Tabla* 49) similar al del estudio de Julia en el que se guarda *La partida de ajedrez*, que “presidía, solemne, aquel ordenado desorden que tanto recordaba a una [...] tienda de anticuario” (*Tabla* 240).

César también aparece ligado a la imagería de la confusión y el caos mediante el simbolismo del mundo al revés –las inversiones especulares que se perciben en el lienzo del pintor flamenco (86) –, y la imagería de lo inconsistente: “Julia pidió un refresco y se quedó muy quieta, junto a los cristales empañados, intentando no pensar en nada, hasta que la borrosa silueta del anticuario apareció en la calle, desdibujada por el vaho que

cubría la ventana” (255). Términos como “vaho”, “cristales empañados” y “borrosa silueta desdibujada” sugieren una identidad “nebulosa” –como la de Augusto Pérez en *Niebla*– y subrayan una personalidad ambigua y polimorfa, a la que el mismo César hace referencia cuando dice: “A veces me pierde el carácter, ese pronto mío de vieja reina escandalosa... Como Jekyll y mister Hyde” (256). De hecho, su hibridez sexual y su travestismo explican en gran medida los crímenes cometidos en relación al cuadro de Pieter Van Huys.

En el desenlace de *La tabla de Flandes* se revela que César se ha identificado durante toda la peligrosa partida con el personaje femenino del cuadro, con Beatriz de Borgoña, que en el tablero equivale a la reina negra disfrazada de alfil blanco: “El elegante y blanco alfil [...] El alfil –continuó Muñoz–. Una pieza que resulta más asimilable a la homosexualidad, con su movimiento diagonal y profundo...” (257). El travestismo del anticurario –alfil blanco/reina negra– se corresponde, fuera de la partida, con el disfraz de mujer que utiliza para confundir a Julia y Muñoz en el Rastro madrileño y, aunque explica que no ejerce habitualmente de travesti, confiesa que “alguna vez cuando era joven, llegué a disfrazarme por pura diversión. Como si se tratara de un Carnaval o algo así” (383). Es decir, Pérez-Reverte identifica la psicología “queer” de su personaje con la subversión del carnaval bajtiniano. Esta lectura postmoderno-carnavalesca de lo transgresor y lo excéntrico tiene mucho que ver con la naturaleza indefinida que Miguel de Unamuno, con cierto humor, atribuye al alfil en su ensayo “Los obispos del ajedrez”:

¿Por qué a lo que en el juego de ajedrez le llamanos en español alfil, esto es, elefante, se le llama en francés *fou*, loco, en inglés *bishop*,

obispo, y en alemán *Laufer*, corredor? Porque no es fácil ver la relación que pueda haber entre un elefante, un loco y un obispo y cómo se pase del uno al otro. Lo propio del alfil del ajedrez es andar siempre de sesgo, lateralmente, o mejor diagonalmente [...] y no sabemos que anden así ni el elefante, ni el obispo, ni siquiera el loco. (*OC VII*, 1451)

La polivalencia semántica que Unamuno ve en el alfil equivale en *La tabla de Flandes* a la personalidad híbrida de César, que, inconscientemente, proyecta su androginia sobre esa pieza del tablero. La doble identidad del anticuario se manifiesta también en el claroscuro con el que Pérez-Reverte ilumina el rostro del personaje (*Tabla* 371 y 390) para plantear, en boca de César, una reflexión muy unamuniana que desmonta los habituales binarismos de la novela clásica de detectives –lo bello/lo grotesco, blanco/negro, luz/sombra:

El mundo no es tan simple como quieren hacernos creer. Los contornos son imprecisos, los matices cuentan. Nada es negro o blanco; el mal puede ser un disfraz del bien o la belleza, y viceversa, sin que una cosa excluya la otra [...] La vida es una aventura incierta en un paisaje difuso, de límites en continuo movimiento, donde las fronteras son artificiales. (375)

En Arturo Pérez-Reverte, la vida, como en Unamuno, es niebla. Las atmósferas nubladas y brumosas de *La tabla de Flandes* constituyen una reescritura postmoderna de la provisionalidad y contingencia que articulan de principio a fin la cosmovisión anti-positivista de Miguel de Unamuno. Es decir, como “novela de detectives metafísica”, *La tabla de Flandes* va más allá de la lógica monolítica del positivismo y propone una visión más “contra-racional” e impredecible (más *nivolesca*) de la vida, igual que “La muerte y la brújula” de Borges o *Les Gommages* de Robbe-Grillet. Como dice Michael Holquist, “if, in the detective story, death must be solved, in the new metaphysical detective story it is

life which must be solved” (155). En este sentido, *La tabla de Flandes* admite una lectura como la que hace Mario J. Valdés en relación a *Niebla*: “[*Niebla* es] un juego de espejos, un laberinto de apariencias y simulacro [...] Leer este texto es jugar al juego del laberinto, de los espejismos donde lo más real se convierte en lo más irreal y el final del juego es el principio” (“Introducción” 5). Como *Niebla*, *La tabla de Flandes* también está llena de espejos, de laberintos y de intromisiones de lo irreal e inesperado en la vida cotidiana de los personajes.

La tabla de Flandes plantea, además, un final paradójico que, en realidad, es un principio, tal y como descubre Julia a propósito del cuadro de Pieter van Huys: “Cuando parece que la historia termina, vuelve a empezar de nuevo, aunque sea en otra dirección” (286). Sin ir más lejos, la primera frase de la novela sugiere una estructura *ad infinitum* o “en abismo” que anticipa la indeterminación y apertura narrativas del desenlace: “Un sobre cerrado es un enigma que tiene otros enigmas en su interior”. A partir de aquí, Pérez-Reverte va tejiendo un relato metafísico-policíaco en el que el verdadero conocimiento y la auténtica verdad corresponden a lo nebuloso, a lo “raro”, lo indescifrable, lo híbrido, y lo contradictorio, es decir, a César. Estamos ante un personaje que trasciende lo aparential y lo inmediato para contemplar la niebla de la vida desde unos ojos “extraordinariamente claros, casi desprovistos de color” (355) que heredan otros personajes andróginos de Pérez-Reverte, como Irene Adler –la intrigante y enigmática muchacha/muchacho de *El club Dumas*– y Gris Marsala –la “monja masculina” de *La piel del tambor*.

Al igual que el anticuario de *La tabla de Flandes*, Irene Adler es un personaje construido a partir de una ambigüedad lúdico-postmoderna que reconfigura en términos

de sincretismo y de “metaphysical detective novel” la tensión unamuniana entre unidad y disolución, entre lo singular y lo plural, el yo y el otro. La inconsistencia e inestabilidad que caracterizan a Irene Adler a lo largo de *El club Dumas* son las únicas realidades que permanecen más allá del final de la novela. Ella misma constituye un personaje opaco y ambiguo, una chica/chico que desde unos ojos muy parecidos a los de César en *La tabla de Flandes* –extraordinariamente transparentes, “como cristal líquido” (*Club* 180)– proyecta una firme mirada sobre la niebla de la vida y la muerte, el caos y el orden, lo racional y lo irracional. Irene es, simultáneamente, joven y anciana, masculina y femenina, carnal y etérea. Pérez-Reverte la asocia siempre a la imaginería de lo intangible y lo fantasmático, como la “luz estroboscópica” (178) y los “fotogramas en contraluz” (179) que marcan su encuentro en el tren con Lucas Corso, el “detective de libros” protagonista.

En numerosas ocasiones, el lector la ve a través de los ojos sin gafas de Corso, cuya visión borrosa y nublada subraya la personalidad difusa e imprecisa de la muchacha: “[Lucas] se quitó las gafas para limpiarlas [...] Su gesto convirtió la calle en una sucesión de contornos difuminados, de siluetas con rostro impreciso. Una de ellas [Irene] seguía destacándose entre las otras [...] sin llegar nunca a la nitidez [...], en un costoso e imperfecto enfoque” (*Club* 252). Ni siquiera Lucas sabe con seguridad cuál es el verdadero nombre de la joven. Como aclara el mismo Corso (272), Irene Adler es, en realidad, la mujer que derrota a Sherlock Holmes en “Un escándalo en Bohemia”, una de *Las aventuras de Sherlock Holmes* que Irene está leyendo cuando conversa por primera vez con el “cazador de libros”. De hecho, su pasaporte indica que vive en el número

223b de Baker Street, en Londres, en la misma dirección que el personaje de Arthur Conan Doyle.

Es decir, Holmes ha sido suplantado por Irene. La razón ilustrada de la modernidad (Sherlock Holmes) y la crisis ontológica y epistemológica que le sigue (Unamuno) han dado paso al reconocimiento sereno de lo indeterminado como única certeza posible (la postmodernidad de Irene Adler). Irene Adler supone la aceptación de la contradicción y la duda *nivoleas* como signos inequívocos de la realidad y la existencia. Por esta razón, e igual que *La tabla de Flandes*, *El club Dumas* no es solamente una novela policiaca clásica o una novela negra (Prado Alvarado 356) sino también una “novela de detectives metafísica”. Como en *La tabla de Flandes*, el desconcierto de personajes unamunianos ante el caos y el desorden (la niebla de Augusto Pérez, por ejemplo) se reescribe en la postmodernidad literaria de *El club Dumas* en términos de equilibrio epistemológico y tranquila lucidez (Irene).

El final de *El club Dumas* se articula a partir de tres de las características más reconocidas de las ficciones criminales postmodernas: “Extreme state of indeterminacy”, “state of doubt” y “uncertainty” (Thompson 171). La niebla que rodea la ciudad de Toledo en el último capítulo –“un mundo intermedio sin luces ni sombras; uno de esos amaneceres castellanos fríos e indecisos” (*Club* 459)– anticipa la niebla narrativa que cubre el inesperado desenlace de la novela. Como observa Cécile Vilas, el misterio del *Libro de las Nueve Puertas* queda sin resolver (458). La clave de las *Nueve Puertas* reside en una combinación de las láminas que ilustran las tres copias que existen del manuscrito original. Pero uno de los volúmenes disponibles resulta ser una falsificación que impide descifrar satisfactoriamente los significados ocultos del libro. De hecho, *El*

club Dumas es, precisamente, un juego de copias, una especie de “casa de los espejos” o de “caja de muñecas rusas” en la que el lector descubre, con Corso, que “después de tantos niveles de lectura posibles, resultaba difícil saber si uno se enfrentaba al original o a la copia; cuándo el juego de espejos devolvía la imagen real, la invertida o la suma de éstas” (314-5).

En este sentido, Irene Adler funciona como sinécdoque narrativa de toda la novela, puesto que ella misma representa una superposición de reflejos y sombras que inquieta y seduce a un Lucas Corso cada vez más intrigado y desconcertado por la personalidad híbrida de la joven: “Tal vez [Irene] no fuese real ninguna de las dos [sombras]: ni la sombra en la colcha ni la silueta que se perfilaba en el contraluz de la lámpara” (290). Continuamente Corso la ve reflejada en escaparates, ventanas y espejos que subrayan la falta de referencialidad y consistencia que caracteriza al personaje. En sus ojos glaucos y transparentes se refleja un mundo que en *El club Dumas* se concibe como aparential y contingente: “La transparencia líquida de sus ojos reproducía, a modo de espejo, las escenas de la calle que, a su vez, se reflejaban en el escaparate del local” (258). Igual que el anticuario de *La tabla de Flandes*, Irene Adler entiende la realidad como niebla, sombras, y espejos dentro de espejos, como una sucesión interminable de imágenes en profundidad. Irene asume la vida y la verdad como disolución y bruma, es decir, como multiplicidad y discontinuidad permanentes; de ahí la presencia en *El club Dumas* de las famosas palabras de Auguste C. Dupin sobre la “extrañeza” del caso de “The Murders in the Rue Morgue”, de Edgar Allan Poe: “It appears to me [Dupin] that this mystery is considered insoluble, for the very reason which should be cause it to be regarded as easy of solution – I mean for the *outré* character of its features” (Poe 206).

En *El club Dumas* esta cita de Dupin encabeza a modo de epígrafe el capítulo XI, en el que se hacen evidentes los sorprendentes paralelismos –“the *outré* character” del caso, como diría el investigador de Poe– entre *Los tres mosqueteros* y el enigma que trata de descifrar Corso (la relación inédita entre el *Libro de las Nueve Puertas* y el manuscrito original del capítulo 42 del folletín de Dumas). Se trata, además, de un capítulo en el que Pérez-Reverte sitúa a Irene en la dimensión de lo imposible y lo inexplicable. La joven parece materializarse repentinamente entre “remolinos de niebla [...], recortada en el esplendor de las luces brumosas del puente” (*Club* 346-7) para ayudar a Corso en su altercado con el alter ego “real” de Rochefort (el personaje de Dumas). Al igual que en *La tabla de Flandes*, esta niebla de *El club Dumas* no es solamente una cuestión de “puesta en escena” sino también la estrategia narrativa de la que se vale Pérez-Reverte para, como Miguel de Unamuno, crear indeterminaciones (Irene) que alteran el orden lógico del positivismo decimonónico.

Esta ambigüedad narrativa desde la que se construye la postmodernidad literaria subraya la presencia de lo provisional y lo inusual en lo cotidiano y amplía el “archivo” de la literatura de detectives mediante una reescritura de la paradoja y niebla unamunianas a partir de lo híbrido y lo indefinido (la misteriosa identidad de Irene Adler). Así pues, detrás del cuestionamiento postmoderno de la objetividad positivista de la novela criminal clásica existe un componente *nivolesco* que genera escenarios metafísico-policiacos e incluso trasciende el materialismo social de la novela negra. Otro ejemplo en este sentido, además de *El club Dumas*, es *La piel del tambor*, donde otro personaje ambiguo y críptico –Gris Marsala– resulta ser clave para entender la indeterminación narrativa con la que concluye la novela.

Como *La tabla de Flandes* y *El club Dumas*, *La piel del tambor* reescribe la contradicción y el “contra-racionalismo” unamunianos desde la novela de detectives metafísica. En concreto, Gris Marsala es el personaje a partir del cual Pérez-Reverte pone de manifiesto la lucha entre lo racional y lo sobrenatural, la razón y la fe. Frecuentemente relacionada en la obra con lo ilógico y lo inclasificable, Gris Marsala hereda la hibridez y androginia de Adela de Otero en *El maestro de esgrima*, de César en *La tabla de Flandes* y de Irene Adler en *El club Dumas*. Además de desarticular las diferencias tradicionales de género masculino/femenino, Gris comparte con sus antepasados literarios una mirada lúcida y serena –de ojos transparentes, como los de César e Irene– ante una realidad que asume como paradójica, contingente y provisional. Su nombre, Gris, apunta hacia una identidad fluida e inestable que desafía los parámetros de clasificación del positivismo decimonónico. Estamos, además, ante una monja atípica, por su vocación aventurera, su crítica al catolicismo ortodoxo y su crisis amorosa en un convento de California. Pérez-Reverte la asocia a la indeterminación final y a la ausencia de clausura que, como en sus dos *thrillers* anteriores, sitúan los crímenes de *La piel de tambor* en un limbo narrativo a medio camino entre la lógica y lo indescifrable. Como observa Antonio Moreno:

[En *La piel del tambor* no hay] personajes con dimensiones sobrenaturales, pero sí se da cierto misterio, que queda sin resolver, en las muertes que llevan a Quart a Sevilla, de forma que se puede afirmar que existe, al menos, cierta proyección hacia lo sobrenatural (como no podía ser menos andando la Iglesia de por medio). (“*La piel del tambor*” 122)

Es decir, la postmodernidad de *La piel del tambor* sugiere la presencia de una realidad incognoscible, de herencia unamuniana, que cuestiona la infalibilidad del

racionalismo positivista y trasciende la vocación social y documental de la tradición realista.

Por eso, *La piel del tambor* es mucho más que “una novela [...] concebida dentro de una estética mimética y racionalista-analítica, que expresa la forma de inteligibilidad buscada en las modalidades realista/naturalista” (Percival 351). En realidad, esta modalidad realista/naturalista convive en *La piel del tambor* con una estética de lo incomprensible, lo irracional y lo ambiguo que se hace evidente en “los ángulos de sombra de Gris Marsala” (*Piel* 415). Gris aparece asociada al espacio gótico y fantasmal de la cripta/panteón de Nuestra Señora de las Lágrimas, donde se encuentran los féretros de los catorce duques de Nuevo Extremo, la dinastía ligada a la historia de la iglesia. Asimismo, en su casa cuelga una copia de *La partida de ajedrez* de Pieter Van Huys –el cuadro de *La tabla de Flandes*. De este modo, Pérez-Reverte vincula al personaje con el misterio de un polémico lienzo relacionado con lo enigmático y, en última instancia, con una intriga criminal. No en vano, al final de *La piel del tambor* se insinúa que Gris Marsala es la responsable directa de la muerte del periodista Honorato Bonafé (588-9), lo cual sugiere que también puede estar involucrada en los dos asesinatos que desencadenan la investigación del Vaticano en Sevilla y en el sorprendente robo de las perlas/lágrimas que cubren el rostro de la talla de la Virgen en la Iglesia de Nuestra Señora de las Lágrimas.

Como sus antecesoras (*La tabla de Flandes* y *El club Dumas*), *La piel del tambor* acaba planteando más preguntas que respuestas. El desconcierto y la perplejidad de Lorenzo Quart –el sacerdote que envía al Vaticano para investigar los crímenes de la iglesia de Nuestra Señora de las Lágrimas– son igual de intensos al principio de la novela

–“Había piezas sueltas moviéndose por todas partes” (*Piel* 132) – como al final – “Esta historia no tiene ni pies ni cabeza” (551). En particular, Gris Marsala llena la novela de claroscuros narrativos que desautorizan el positivismo de los relatos policíacos convencionales. Por este motivo, Pérez-Reverte parodia –en clave de humor– el habitual racionalismo del detective clásico mediante personajes como Celestino Peregil –torpe “ex detective” venido a menos, sicario del corrupto Pencho Gavira– e inspectores de policía extremadamente racionales como Simeón Navajo, que acepta, sin cuestionarla, la dudosa culpabilidad del Padre Ferro, el párroco de Nuestra Señora de las Lágrimas.

Asimismo, en *La piel del tambor* son frecuentes las referencias al más allá y a la dimensión de lo sobrenatural, lo cual contribuye a crear un ambiente de incertidumbre e indeterminación –casi gótico– que se superpone a la estética realista/naturalista predominante en la novela. Estamos, además, ante una historia con un “sacerdote detective” como protagonista, lo cual sitúa a *La piel del tambor* en la tradición de los relatos del Padre Brown, de G. K. Chesterton. El famoso personaje de Chesterton se caracteriza por un método de investigación muy unamuniano, basado no tanto en verdades científicas como en un estudio profundo de la naturaleza humana y, sobre todo, en una reconsideración de la paradoja filosófica como principal vía de conocimiento (Haycraft 74-7).¹⁸

En la postmodernidad literaria de Arturo Pérez-Reverte, el legado filosófico y literario de Miguel de Unamuno se incorpora a los esquemas populares y comerciales del *best seller* mediante la novela de detectives metafísica. La androginia, el hibridismo y la ambigüedad narrativa de personajes como Adela de Otero, César, Irene Adler y Gris

¹⁸ No en vano, las aventuras del Padre Brown han dado nombre, precisamente, a la “*metaphysical detective story*”, término utilizado por primera vez por Howard Haycraft en 1941 (76) para referirse a la colección de relatos protagonizada por el “cura detective” de Chesterton.

Marsala constituyen trasuntos textuales del “travestismo discursivo-genérico” de las novelas de intriga criminal de Arturo Pérez-Reverte. *El maestro de esgrima*, *La tabla de Flandes*, *El club Dumas* y *La piel del tambor* amplían los horizontes narrativos de la novela clásica de detectives –fundamentada en las bases racionales, objetivas y científicas del realismo tradicional (Rzepka 15-8)– combinando la inmediatez de lo social, lo histórico y lo documental con las claves que emplea Frances Wyers para definir el pensamiento unamuniano: “disorder”, “rationalist/mystical dichotomy”, “fondness for paradox”, “inconsistency” y “discontinuity” (xvi-xviii). Asimismo, tal y como se verá a continuación, al emplear en sus *best sellers* las incógnitas de lo invisible, lo ambiguo, lo paradójico y lo contradictorio Pérez-Reverte no sólo desarticula la objetividad racional del relato policiaco clásico sino que también integra la “metalectura” de ascendencia unamuniana (la reflexión metaliteraria sobre el lector) en las estructuras narrativas de la literatura popular.

3.3. Pintura y metalectura

Según Arturo Pérez-Reverte, “cualquier novela que tenga una cierta ambición tiene que ser ambigua. El escritor tiene que dejar muchos cabos sueltos para que el lector los amarre cuando lea el libro” (Rojo 31). Estos “cabos sueltos” a los que se refiere Pérez-Reverte tienen mucho que ver con el cuadro que Faulques —el protagonista de *El pintor de batallas*— deja sin terminar al final de la novela:

—[Ivo Markovic] ¿Qué pasa con el cuadro?... ¿Quién lo terminará?

—[Faulques] ¿Quedará inacabado, me temo. Pero lo importante ya lo he pintado. El resto lo acabaremos juntos, usted y yo. De otra manera.

—[Ivo Markovic] Lástima que no pueda usted acabarlo. Aunque, si he comprendido bien, quizá se trate de eso. (*Pintor de batallas* 222; 274)

El cuadro de Faulques podría formar parte de lo que Umberto Eco ha llamado “obras abiertas”, esto es, “obras ‘no acabadas’ que el autor parece entregar al intérprete [...] desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas” (*Obra abierta* 74). Esta idea del cuadro “incompleto” que articula *El pintor de batallas* de principio a fin es una de las claves que explican la “poética” literaria del escritor murciano. Pérez-Reverte reescribe desde la pintura toda una tradición metaliteraria en torno a la lectura que se remonta, en el siglo XX español, a Miguel de Unamuno, uno de los primeros autores en reflexionar creativamente sobre, como diría José María Castellet, “la hora del lector” (62).

Unamuno suele plantear historias sin clausura como alternativa al desenlace cerrado de la novela tradicional: “Todo lector que leyendo una novela se preocupa de saber cómo acabarán los personajes de ella sin preocuparse de saber cómo acabará él, no merece que se satisfaga su curiosidad” (*Cómo se hace una novela* 598). Sus novelas desarrollan argumentos incompletos, ajenos a las preferencias narrativas de “los lectores que exigen novelas redondeadas, de acabado perfecto, con un argumento bien atado y resuelto, que él relaciona con el realismo” (Longhurst, “Teoría” 143). De forma similar, Arturo Pérez-Reverte amplía las posibilidades narrativas de la literatura popular y la novela realista del XIX incorporando estructuras abiertas e indeterminadas (como en el cuadro de Faulques) a los esquemas aparentemente “clásicos” de sus novelas.

Con frecuencia, en sus *best sellers* se plantea la necesidad de trascender el hermetismo del clásico final feliz. En el epígrafe del capítulo XIV de *La piel del tambor*, por ejemplo, Pérez-Reverte incluye una cita de Vladimir Nabokov que hace referencia, precisamente, al convencional *happy end* de la novela tradicional: “ ‘Hay personas – entre las que me cuento– que detestan los finales felices’ (Vladimir Nabokov. *Pnim*)” (*Piel* 543). Asimismo, en *El club Dumas* Lucas Corso cuestiona los habituales desenlaces cerrados del cine de Hollywood, al que su ex-novia y amor frustrado era tan aficionada: “Finales felices [...] Entre las falacias universales que ella siempre asumió sin cuestionar su fundamento, la de los finales felices era la más absurda. Comieron perdices y siempre se amaron, y parecía que el resultado de la ecuación fuese indiscutible, definitivo. Nada de preguntas sobre cuánto dura el amor, la felicidad...” (*Club Dumas* 283).¹⁹

Como ya se ha anticipado en otras secciones de esta tesis, la postmodernidad se ha hecho eco de las reflexiones unamunianas en torno al inevitable papel del lector como co-autor del texto literario. Arturo Pérez-Reverte, por ejemplo, apuesta por un lector “curioso” y creativo que vaya más allá de la última página del texto, un lector que no se conforme, como la ex-novia de Corso, con “el beso con fondo de nubes y violines, cuando las palabras *The End* aparecían sobre las imágenes” (*Club Dumas* 282).²⁰ Es decir, la literatura contemporánea ha asimilado plenamente el planteamiento

¹⁹ De forma similar, en *La tabla de Flandes* Julia —la protagonista— define su *affair* con Álvaro como “la repetición eterna de una poco original historia, el clásico enredo profesor-alumna [...] donde no se registraron variaciones importantes sobre el guión previsto” (*Tabla* 26-7).

²⁰ En *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité —gran admiradora de Miguel de Unamuno, tal y como ha señalado Stephanie Sieburth (210)— también se plantea la necesidad de alterar la monolítica fórmula del clásico *happy end* de la novela rosa. En concreto, C —la narradora y protagonista del libro— no está de acuerdo con la decisión final de la protagonista de *El amor catedrático*: “Tanto ilusionarse con los estudios y desafiar a la sociedad [...] para luego salir por ahí, en plan *happy end*, que a saber si sería o no tan *happy* [...]; además, ¿por qué tenían que acabar todas novelas cuando se casa la gente? [...] Pocas novelas o películas se atrevían a ir más allá...” (Martín Gaité 81).

metaficcional de *Cómo se hace una novela*, en la que Unamuno se niega a desvelar, una y otra vez, el desenlace de la historia: “El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído.” (603). La diferencia radica en que un escritor postmoderno como Pérez-Reverte, por ejemplo, no se distancia, como Unamuno, de la literatura popular y el realismo documental del siglo XIX, sino que introduce ese mismo principio de indeterminación narrativa en novelas de acción y aventuras como *El húsar* y *Un asunto de honor*.

Como el cuadro que Faulques deja sin acabar en *El pintor de batallas*, el desenlace de *El húsar* queda suspendido, sin terminar. El final de la novela se interrumpe repentinamente en el momento en que Frederic Glüntz —el húsar protagonista— divisa a un grupo de guerrilleros españoles armados. En términos cinematográficos, Pérez-Reverte parece “congelar” esta imagen para evitar un cierre que clausure definitivamente la obra: “Y cuando vio acercarse por la linde del bosque el grupo de campesinos [...] con hoces, palos y navajas, se levantó despacio con la cabeza erguida, miró sus rostros cetrinos y aguardó, inmóvil y sereno [...] Y no sentía más que una cansada indiferencia” (*Húsar* 217). De forma similar, el folletinesco final feliz de *Un asunto de honor* —los dos amantes en la playa, fundidos en un abrazo— se desarticula mediante la inquietante y súbita reaparición de Almeida, Nati, y Porky. La reacción de Manolo —el joven camionero, protagonista y narrador de la historia— es muy similar a la de Frederic Glüntz: “No sentí nada especial; quizá sólo una fatiga densa, tranquila, Resignada [...] Así que apreté la empuñadura de la navaja y me fui a por el portugués Almeida. Con un par de cojones” (90; 93). Al igual que el mural inacabado de *El pintor de batallas*, Arturo Pérez-Reverte deja “en blanco” los desenlaces de *El húsar* y *Un asunto de honor*

para incorporar modelos de lectura abierta a las fórmulas predeterminadas del folletín romántico y las novelas de aventuras. Él mismo ha explicado este eclecticismo técnico que define su producción literaria a partir del hibridismo estético del mural de Faulques:

En *El pintor de batallas* hay una evolución en el estilo del protagonista que pinta el mural, que es la mía: yo de joven despreciaba el arte moderno, sólo me gustaba la pintura figurativa, y en la novela el personaje empieza su pintura como un cuadro ortodoxo, y luego ve que ya no da más de sí y usa técnicas y estilos contemporáneos, incluso algo de cubismo. (Antón 14)

En este sentido, una novela de Pérez-Reverte es, como dice Luis López Molina, un “relato ni tradicional en exceso ni en exceso experimentalista” (101), como el cuadro de *El pintor de batallas*. Se trata de un estilo sincrético que se evidencia en *La piel del tambor* a través de la figura de don Ibrahim, el entrañable indiano de Arturo Pérez-Reverte. Estamos ante un personaje construido no sólo desde el realismo documental del siglo XIX sino también desde estrategias narrativas postmodernas muy próximas al rupturismo de *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* de Miguel de Unamuno. En el retrato de don Ibrahim se pueden entrever técnicas “minimalistas” muy similares a las que usa Unamuno para crear a su don Sandalio.

Probablemente, *La novela de Don Sandalio* es el texto más intrigante y enigmático del autor de *Niebla* (Gullón, *Autobiografías* 316), puesto que gira en torno a innumerables preguntas sin respuestas y múltiples historias sin resolver. Tal y como ha observado Eugenio de Nora, se trata “[d]el más original, formalmente, y el más desconcertante de los relatos de Unamuno” (42). Al final seguimos sin saber cuál es el origen de la extraña misantropía del narrador anónimo, ignoramos quién es la chica de la

playa, y, sobre todo, desconocemos la verdadera identidad de don Sandalio. Julián Marías, por ejemplo, considera que el personaje que da título a la obra es el gran vacío textual de la *nivolística* unamuniana (101-2). Douglass Rogers (198-9) ha comparado a don Sandalio con Bartleby the Scrivener, ya que, al igual que el enigmático escribano de Herman Melville, el misterioso jugador de ajedrez es, básicamente, un hueco narrativo que queda a disposición de la invención de cada lector. Como ha señalado Ricardo Gullón, “reiterada y tercamente se niega el narrador a escuchar historias sobre don Sandalio, pues sólo le interesa su novela, la forjada por él, estimulado por la página en blanco, por la pura posibilidad de dar cuerpo —de dar alma— al personaje” (“Relectura” 159).

Como novela postmoderna, *La piel del tambor* de Pérez-Reverte también deja espacios en blanco que tienen que ver —como en el caso del don Sandalio de Unamuno— con la historia personal de sus protagonistas, como don Ibrahim. Se trata de un “ex falso abogado” (*Piel* 60) que parece tomarse numerosas licencias creativas para inventarse un pasado a medio camino entre la realidad y la ficción. No queda claro si sus recuerdos están basados en hechos reales o si, por el contrario, son producto de una imaginación fundamentalmente lectora y cinéfila. Se trata de un personaje que vive “sumido en el recuerdo, o tal vez en lo imaginario del recuerdo” (168) y que fuma puros Montecristo cuyo “aroma obraba el milagro de reconstruirle un pasado glorioso [en el que] ni él mismo era capaz de distinguir lo real de lo inventado” (168-9). Estamos ante un personaje poco fiable, confuso, y, en definitiva, profundamente ambiguo, como el don Sandalio unamuniano.

En este sentido, los dos personajes han heredado la indeterminación alegórica del color blanco de *Moby-Dick, or the Whale*, novela que ocupa un lugar de honor entre las lecturas de Unamuno y Pérez-Reverte.²¹ En particular, físicamente don Ibrahim llama la atención por su pesado volumen corporal y su flamante traje blanco, dos referencias a la blancura y el gran tamaño de la ballena de Herman Melville: “un caballero muy gordo, vestido de blanco” (116), “la redonda silueta blanca de don Ibrahim” (233), “hombre gordo, cincuentón y vestido de blanco” (341), “un gordo vestido de blanco” (358). Como *Moby-Dick*, don Ibrahim y don Sandalio funcionan narrativamente como vórtices de incertidumbre textual que estimulan la imaginación y creatividad de los lectores.

Asimismo, la esencia de don Ibrahim es la contradicción, lo cual está muy en sintonía con la dialéctica sin resolver que se desprende de los apellidos antagónicos de su antepasado literario: “Don Sandalio Cuadrado y Redondo” (*OC II, Don Sandalio* 1174). Pérez-Reverte lo presenta desde la paradoja, como un “perfecto caballero”, “bonachón”, “solemne” y grave (*Piel del tambor* 57) y, al mismo tiempo, como un “estafador y un sinvergüenza” (57). Esta complejidad y ambivalencia narrativas hacen de don Ibrahim un personaje inagotable desde el punto de vista hermenéutico. Al igual que *La novela de don Sandalio* —cuyo narrador anónimo reimagina constantemente a “mi don Sandalio” (1183)—, *La piel del tambor* es una puerta abierta hacia una lectura creativa en la que cada lector se inventa a “su” don Ibrahim.

²¹ Manuel García Blanco (“Unamuno y el novelista norteamericano Melville” 5) ha seguido las huellas de Herman Melville en la obra poética del escritor vasco. Por su parte, Mario J. Valdés ha estudiado las anotaciones que el mismo Unamuno incluyó en su edición de *Moby-Dick* —adquirida en París en 1925— y que actualmente se conserva en su biblioteca de Salamanca (*Unamuno Source Book* xxi-xxiii). En cuanto a Pérez-Reverte, *La carta esférica*, por ejemplo, rinde homenaje a *Moby-Dick* desde su primer capítulo, cuyo epígrafe dice: “He navegado por océanos y bibliotecas. Herman Melville. *Moby-Dick*.” Las primeras líneas de ese mismo capítulo también contienen referencias al principio y al final de la novela de Melville: “Podríamos llamarlo Ismael, pero en realidad se llamaba Coy. Lo encontré en el penúltimo acto de esta historia, cuando estaba a punto de convertirse en otro naufrago de los que flotan sobre un ataúd mientras el ballenero *Raquel* busca hijos perdidos” (*Carta esférica* 13).

Por otro lado, en el retrato del indiano de Pérez-Reverte se aprecian detalles concretos y precisos (propios del realismo documental del siglo XIX) relacionados, sobre todo, con la literatura y el cine. Es un personaje creado a partir de los objetos que, presumiblemente, le han regalado importantes figuras del mundo de las letras y la gran pantalla: el reloj de “don Ernesto Hemingway” (*Piel* 57), la “navajita [...] de sus amigos Rita y Orson [que] andaban por allí [La Habana Vieja] rodando *La dama de Shangai* o algo parecido” (168), la corbata de Graham Greene, el mechero de plata de Gabriel García Márquez, y el bastón de María Félix. Asimismo, está lleno de sueños e ilusiones que Pérez-Reverte asocia con el idealismo del *Quijote*, la fantasía de la *Odisea*, la justicia poética de *El prisionero de Zenda* y *El conde de Montecristo*, y “los hombres que sueñan con los ojos abiertos” en *Lady Butterfly* (*Piel* 83). En concreto, sus acciones en *La piel del tambor* están determinadas por un objetivo muy específico de carácter casi filantrópico: la creación de un prestigioso tablao flamenco que resucite la copla popular con las actuaciones de la Niña Puñales. En cuanto al perfil emocional y psicológico de don Ibrahim, abundan las referencias a la profunda amistad que lo une con el Potro del Mantelete y la Niña Puñales, lo cual completa la caracterización de un personaje que también destaca por su cortesía, su generosidad, y un profundo sentido de la lealtad.

Así pues, el retrato de don Ibrahim está elaborado con los pinceles del realismo tradicional, los colores de la cultura popular y las técnicas de un rupturismo estético que se centra en el lector y que, sobre todo a partir de Unamuno, ha definido artísticamente a buena parte del siglo XX. Es decir, don Ibrahim es un personaje híbrido y misceláneo, como el mural de *El pintor de batallas*, en el que conviven, sin anularse, lo referencial y lo experimental. El protagonista, Faulques, ensaya un sincretismo visual que combina los

estilos de “maestros antiguos y modernos [...] Piero de la Francesca, Paolo Uccello, y también Picasso, Braque, Gris, Boccioni, Chagall, Léger...” (213). A lo largo de la novela Faulques también hace referencia a la obra de pintores tan diversos como Goya, el Dr. Atl, Brueghel y Cézanne. Su mural no contiene solamente elementos clásicos y de carácter figurativo sino también claves futuristas, cubistas e impresionistas que se evidencian en líneas indefinidas y trazos esquemáticos, sin referentes concretos: “Los espacios en blanco, el esbozo a carboncillo sobre la imprimación de la pared, habían dejado de parecerle zonas vacías [...] Tan reales, tan veraces [...] eran allí las figuras y paisajes acabados como los que apenas se insinuaban, las formas anunciadas...” (*Pintor* 283). El espectador entra en el mural a través de estos vacíos de información – equivalentes en literatura a las “lagunas de indeterminación” de Wolfgang Iser–, recreándolo cada vez que lo contempla. De hecho, Faulques e Ivo Markovic se dan cuenta de que el cuadro los contiene a los dos, al pintor y al espectador (131-2), tal y como también sucede en *La tabla de Flandes*, donde, nuevamente, la pintura es el espejo de una escritura muy consciente, como la de Miguel de Unamuno, del papel que desempeña el espectador/lector en la composición de una obra de arte.

Decía Miguel de Unamuno a propósito de la apertura e indeterminación narrativas de obras como *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*: “Mi propósito era entrometerle y entremeterle al lector en él [el relato], hacer que se dé cuenta de que no se goza de un personaje novelesco sino cuando se le hace propio, cuando se consiente que el mundo de la ficción forme parte del mundo de la permanente realidad íntima” (*OC II*, 1119). El relato de Unamuno constituye una abrumadora acumulación de incógnitas y misterios que invitan al lector –textualizado en la obra mediante la figura de Felipe– a

completar la historia (Lowe 31-2). Según D. L. Shaw, la ambigüedad estructural de *Don Sandalio* “leave[s] the work deliberately incomplete and thus compel[s] the reader to supply part of the *argumento* himself” (“Concerning Unamuno’s *Don Sandalio* 123), como en el misterioso lienzo flamenco de *La tabla de Flandes* de Pérez-Reverte.

En esta novela, al igual que en *El pintor de batallas*, la metalectura (la reflexión metaliteraria sobre la lectura) se explica en clave pictórica, de tal modo que Julia —la restauradora de arte protagonista— funciona narrativamente como “alter ego” del lector en el texto. En términos unamunianos, Pérez-Reverte “entromete” y “entremete” a Julia en *La partida de ajedrez* de Pieter Van Huys para poner de manifiesto “el efecto buscado por los viejos maestros flamencos: la integración del espectador en el conjunto pictórico [...]; como si el cuadro fuese un fragmento de la realidad, o la realidad un fragmento del cuadro [...]. Como si el espectador [...] estuviera reflejado [...] dentro del cuadro” (*Tabla* 14-5).²² La compleja perspectiva del lienzo provoca en Julia un efecto óptico vertiginoso cada vez que la joven lo contempla con atención (106). Incluso siente cómo se precipita, metafóricamente, en su interior:

Creyó, por efecto de la perspectiva del cuadro, estar *dentro de él*, como si la mesa y los jugadores hubiesen quedado bruscamente a su izquierda y ella se precipitara hacia adelante, a través de la habitación reproducida en la pintura, en dirección a la ventana abierta junto a la que leía Beatriz de Borgoña. Como si le bastara inclinar el cuerpo para asomarse al alféizar y ver qué había debajo, al pie del muro: el foso de la Puerta Este... (90-1).

Parafraseando otra vez a Miguel de Unamuno, Julia no sólo se “entremete” en el cuadro (*La partida de ajedrez*), sino en un cuadro (la ventana del fondo) dentro del

²² Tanto Pieter Van Huys como *La partida de ajedrez* son invenciones de Arturo Pérez-Reverte.

cuadro, tal y como sugiere el epígrafe de D. R. Hofstadter que encabeza el capítulo IX de la novela, dedicado, precisamente, a “El foso de la Puerta Este”, el lugar invisible que está más allá de la ventana del lienzo:

AQUILES: ¿Qué pasa entonces si usted encuentra un cuadro dentro del cuadro al cual ya ha entrado...?

TORTUGA: Justo lo que usted esperaría: uno se introduce dentro de ese cuadro-en-el cuadro. (*Tabla 212*)

Es, de hecho, en la ventana abierta que figura al fondo de *La partida de ajedrez* donde se encuentran las claves para entender el concepto de metalectura en Pérez-Reverte. Según la novela, el segundo plano de la escena es el único espacio que Peter van Huys –el pintor del lienzo– ha dejado deliberadamente inacabado, simplemente esbozado (*Tabla 124-5*), como la pared en blanco del mural de *El pintor de batallas*. Julia tiene que rellenar este vacío narrativo para dar respuesta a la enigmática inscripción de *La partida de ajedrez*, “¿Quién mató al caballero?”. Finalmente, la joven restauradora acaba resolviendo los misterios de la tabla flamenca recreando ese espacio incompleto con los resultados de sus investigaciones sobre arte, historia, y ajedrez: “Nada hacía sospechar [...] el drama que, como la raíz retorcida de una planta de hermosa apariencia, se enroscaba en el fondo de la escena” (242). Es decir, para poder despejar las incógnitas que muy hábilmente planteó Peter van Huys hace cinco siglos, Julia reconstruye parte del “argumento” de *La partida de ajedrez* proyectando su imaginación y su trabajo en la única zona del lienzo que está sin terminar.

Julia y el cuadro flamenco de *La tabla de Flandes* tienen mucho en común con lo que decía Unamuno con respecto al papel que desempeña el lector como co-autor de una

obra: “Mis lectores [...] saben que [...] queda ésta, la novela, toda entera, y más pura, más interesante, más novelesca, si se le quita el argumento [...] No son mis lectores de los que al ir a oír una ópera o ver una película de cine –sonoro o no– compran antes el argumento para saber a qué atenerse” (*OC II*, 1184). Según Donald Shaw, los textos unamunianos “marcan el paso de la realidad reflejada, en la tradición realista más pura, a la realidad creada; un cambio de la observación a la intuición como guía principal del novelista, y la aparición de una mayor libertad en la construcción, desechados los esquemas cerrados del argumento tradicional” (*Generación* 106). La originalidad de Pérez-Reverte consiste en conseguir siempre un equilibrio entre el realismo clásico de la novela decimonónica y esa intuición creativa que, como dice Shaw, requieren las propuestas experimentales y metaliterarias de los textos de Unamuno. En este sentido, el cuadro protagonista de *La tabla de Flandes* puede leerse como alegoría de una literatura híbrida que contiene tanto elementos del documentalismo de la tradición realista como innovaciones técnicas muy próximas a las que, según se acaba de comprobar, propone Miguel de Unamuno en sus novelas.

En el lienzo de Pieter Van Huys se observa una armonía visual entre, por un lado, el detallismo y la precisión de los pintores flamencos, y, por otro, los esbozos y los trazos rápidos del paisaje y el campanario que se divisan a través de la ventana retratada en el fondo (*Tabla* 125). Es decir, Van Huys incluye, como hace Faulques en *El pintor de batallas*, inesperados espacios en blanco dentro de una composición que se sitúa en la estela del arte descriptivo y altamente referencial de Van Eyck, Brueghel y Van der Weyden. No en vano, en una ocasión Julia intuye, precisamente, que “hay algo fuera de lo común en ese cuadro” (*Tabla* 25). Es decir, al mismo tiempo que respeta la tradición

flamenca, Van Huys se desvía de ella, o, mejor dicho, la enriquece aportando nuevos horizontes artísticos y estéticos. En términos literarios, *La partida de ajedrez* se entiende como ilustración de los “ingredientes” narrativos que componen las “recetas *best seller*” de Pérez-Reverte: literatura popular (intriga criminal del cuadro), documentalismo realista (detallismo descriptivo de Pieter Van Huys) y vacíos de información (ventana/espacio en blanco).

En el “universo Pérez-Reverte” el entretenimiento y el placer de la lectura vienen dados tanto por las fórmulas clásicas de la literatura popular como por el desafío de lo insinuado, lo sugerido. Su novelística es un cruce de caminos en el que se dan cita las fórmulas genéricas de la cultura comercial y una ambigüedad o indeterminación postmoderna ya anticipada en la literatura de Miguel de Unamuno, cuyos lectores “no buscan el mundo coherente de las novelas llamadas realistas [...] Mis lectores [de Unamuno] saben que un argumento no es más que un pretexto para una novela” (*OC II*, 1184). En muchos casos, los lectores de Pérez-Reverte también crean o “escriben” parte de la trama descifrando personajes opacos, interpretando símbolos contradictorios e intuyendo desenlaces abiertos. No en vano, al lado del “mundo coherente de las novelas llamadas realistas” –como diría Unamuno– y del folletín romántico o las novelas de aventuras y detectives, la literatura de Pérez-Reverte incluye personajes y episodios caracterizados por una ausencia de referencialidad y una imprecisión narrativa que el escritor murciano construye con intención deliberada.

Uno de esos vacíos de información es el personaje de Muñoz, el silencioso y taciturno ajedrecista de *La tabla de Flandes*. Estamos ante un individuo críptico y ensimismado del que, como don Sandalio, se desconocen su historia íntima y su situación

familiar. De personalidad insegura e introvertida, se integra en las complejas combinaciones del universo alternativo del ajedrez con “pasmosa naturalidad, como si bastara la presencia de un tablero para que aquel hombre huraño, indeciso y gris, recobrase la seguridad y la confianza” (*Tabla* 106). Tan sólo se sabe que es un oficinista (un contable) con una prodigiosa mente matemática y que se refugia en el ajedrez para huir de la monotonía de una existencia sin demasiado sentido. Para Muñoz, acabar una partida significa “un desolador punto y final, un forzado retorno a la realidad. A la verdadera existencia: la rutina de lo común y lo cotidiano” (103). De Muñoz se puede decir lo mismo que lo que comenta el narrador anónimo de Unamuno sobre don Sandalio: “Le llaman o se llama don Sandalio [...] No he podido columbrar nada de su vida, ni en rigor me importa gran cosa. Prefiero imaginármela. No viene al Casino más que a jugar al ajedrez, y lo juega [...] con avidez de enfermo. Fuera del ajedrez parece no haber mundo para él” (*OC II*, 1162). Igual que en el caso de don Sandalio, cada lector de *La tabla de Flandes* se inventa la historia de su propio Muñoz a partir de los (pocos) hechos contados sobre su vida y personalidad, y, como sugiere el narrador de Unamuno, “al que no le baste con ello, que añada de su cosecha lo que necesite” (*OC II*, 1181).

La misteriosa postal de Carlota Bruner en *La piel del tambor* constituye otro deliberado hueco narrativo dentro de la producción literaria de Arturo Pérez-Reverte. Lorenzo Quart, el sacerdote protagonista, recibe en la habitación de su hotel una tarjeta borrosa con una reproducción centenaria de la Iglesia de Nuestra Señora de las Lágrimas, una “fotografía imperfecta, con una especie de halo pálido que envolvía el motivo central; mas la iglesia estaba allí, con sus tonos desvaídos” (*Piel* 151). La figura que llama la atención de Quart es un “borrico aguador” (151) cuyo propietario parece

transformado “en silueta apenas visible, fantasma a punto de desvanecerse en el halo blanco que bordeaba la imagen” (151). La fecha, además, “estaba borrada por una mancha de humedad” (152). En este caso, términos o expresiones como “fotografía imperfecta”, “halo pálido”, “tonos desvaídos”, y “fantasma a punto de desvanecerse” conectan esta postal con los trazos rápidos y líneas esquemáticas de la pared en blanco de *El pintor de batallas* o la ventana del Van Huys en *La tabla de Flandes*. En Pérez-Reverte, el lector, como los protagonistas de las novelas, también reconstruye las historias y argumentos de la postal de Carlota Bruner, la ventana de *La partida de ajedrez* y el mural de Faulques. En este sentido, su literatura se hace eco de las palabras que, a propósito de don Sandalio, dedica el narrador de Unamuno a Felipe –el destinatario de sus cartas: “¿Que te quedas con ganas de más, de otra cosa? [...] Tú mismo mientras le sueñes y dialogues con él te harás novelista” (*OC II*, 1181). Y en el “Epílogo” a esta misma obra dice Unamuno: “Yo ya ni necesito que mis lectores [...] me proporcionen argumentos para que yo les dé las novelas, prefiero, y estoy seguro de que ellos han de preferirlo, que les dé yo las novelas y ellos les pongan argumentos” (*OC II*, 1184). Los lectores de *La tabla de Flandes* y *La piel del tambor* son también “novelistas” – “colaboradores” en la producción de significado (Hutcheon, *Poetics* 80)– porque “ponen argumentos” a personajes, imágenes, o segmentos narrativos que Pérez-Reverte ha esbozado o dejado premeditadamente incompletos, como la patente de corso firmada por Fernando VII que un amigo regala al autor:

–“¿Te has fijado” –dijo [Julio Ollero, su amigo]– “en que el nombre del beneficiario y de su barco vienen en blanco?”

Me había fijado, por supuesto. *Yo, el Rey*, y el ministro dando fe; pero lo otro en blanco y perfectamente dispuesto para ser rellenado por el

mejor postor [...] Y pienso que no estaría nada mal mandar a tomar por saco a mi vecino, y a mis editores, y al *Semanal* y a la madre que lo parió, poner mi nombre y el de mi velero en esa línea blanca como una tentación, armar en corso sus diez metros de eslora y telefonar a tres o cuatro viejos amigos [...] Y después, en una noche sin luna, deslizarme a mar abierto...” (*Patente de corso* 33-4).

Las novelas de Pérez-Reverte son patentes de corso con espacios vacíos en los que cada lector escribe su nombre para dejar atrás –como Muñoz y su ajedrez– la monotonía y rutina de la vida diaria, y subirse al barco de una aventura literaria que es tradicional y, al mismo tiempo, moderna e innovadora. Sus *best sellers* suponen, según Santos Sanz Villanueva, un fértil encuentro narrativo entre la literatura “culta” y la comercial:

[Pérez-Reverte] viene a decir que [...] la exigencia constructiva y estilística no afecta sólo a la literatura culta; también forman parte del legado de la que no disimula una orientación popular. Con esta actitud se aleja Pérez-Reverte de los comunes planteamientos reductores del *best seller* y el consumo. Rescata la técnica del planteamiento exclusivo de la literatura culta y la reivindica para la literatura popular consciente y atenta. Da categoría a lo popular. (“Revertismo” 411)

Él mismo ha señalado en numerosas ocasiones que la literatura comercial puede generar no sólo consumo y evasión sino también originalidad y creatividad, tanto por parte del autor como del lector. En su ensayo “¡Fatalidad!”, por ejemplo, sugiere que las novelas por entregas de Stevenson, Dumas, Víctor Hugo y Sabatini “admiten [...] dos lecturas paralelas: la de quien se sumergía en sus páginas por el pluro placer del planteamiento, nudo y desenlace, y la de quien encontraba en ellas otros elementos, otras notas y claves ocultas que daban profundidad [...] a lo que en apariencia [...] sólo era un elemental divertimento de masas” (362). Algunas de las “notas y claves ocultas” de las

novelas de Pérez-Reverte son los trazos rápidos e innovadores, los espacios vacíos o incompletos, con los que el creador del Capitán Alatriste reescribe y amplía las posibilidades narrativas de la literatura comercial. En Pérez-Reverte la indeterminación de la postal de Carlota Bruner, la ventana en segundo plano de *La partida de ajedrez*, el mural de Faulques, el pasado y el presente de Muñoz y don Ibrahim, y los finales abiertos de *El húsar* y *Un asunto de honor* conviven con la precisión descriptiva de la narrativa realista y con las fórmulas genéricas de la cultura popular. En el taller literario de Pérez-Reverte el lector encuentra herramientas nuevas y viejas, modernas y tradicionales. Se trata de un escritor que “pinta” sus novelas como Faulques pinta su mural en *El pintor de batallas*, dejando que el encanto de lo ausente comparta protagonismo con la inmediatez de lo presente:

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. (*Pintor* 278)

En un artículo para *El Semanal* titulado “El hombre que pintaba al amanecer”, Arturo Pérez-Reverte evoca el misterio de un cuadro de Antonio López García titulado *La Gran Vía*. El cuadro evoca la inmensa soledad de la famosa avenida madrileña en un amanecer de verano. En particular, el artículo cuenta la anécdota de un joven periodista (Pérez-Reverte) que todas las mañanas al salir de la redacción del diario *Pueblo* se detenía al lado del pintor para contemplar la progresiva composición de *La Gran Vía*. Treinta años después, el escritor reelabora en su artículo toda la escena: un nuevo lienzo imaginario contiene a ese joven espectador observando al artista pintando la calle. Pérez-

Reverte ha ido “añadiendo por su cuenta el resto de la escena, la parte oculta que no aparece. Ahora sé que vi a Antonio López pintando un lienzo mientras yo lo pintaba a él dentro de otro. Dos desconocidos frente a un cuadro, dentro de otro cuadro, en la Gran Vía” (396).

Como diría Miguel de Unamuno, Pérez-Reverte –igual que Faulques e Ivo Markovic en *El pintor de batallas* y Julia en *La tabla de Flandes*– reimagina el cuadro de Antonio López “entrometiéndose” y “entremetiéndose” en él, es decir, proyectando su mundo en la imagen para crear una nueva obra. De hecho, además del realismo fotográfico del lienzo, llama poderosamente la atención el gran vacío de la calle, un enorme hueco visual que parece salirse del marco para incorporar al espectador a la escena. Ese mismo efecto es el que consigue Arturo Pérez-Reverte en sus *best sellers* combinando la novela tradicional con el legado metanovelesco de monumentos inaugurales de la metalectura moderna como *La novela de don Sandalio* y *Cómo se hace una novela*.

En “Cuatro héroes cansados”, Pérez-Reverte, con humor, llama “tramposo” al creador de *Los tres mosqueteros* porque, según el escritor murciano, “Dumas era la magia [...] Era un tramposo; un hombre con una extraordinaria capacidad para alterar los hechos en beneficio de sus historias [...] Eso era típico de Dumas, que, cuando lo acusaban de violar la Historia respondía: ‘La violo, es cierto. Pero reconozcan que le hago bellas criaturas’ ” (376). De forma similar, Arturo Pérez-Reverte también “hace trampa” en sus *best sellers* porque altera los esquemas formulaicos de la literatura popular para crear, como Dumas, “bellas criaturas” (*La tabla de Flandes*, *El club Dumas*, *La piel del tambor*, *El pintor de batallas*) que celebran la hibridez y la mezcla de, por lo

menos, tres tradiciones literarias: la narrativa realista, las fórmulas y convenciones de las novelas de género y las innovaciones técnicas de una metalectura que en el siglo XX español se identifica, principalmente, con Miguel de Unamuno.

De hecho, una lectura de Pérez-Reverte a partir de Unamuno revela “juegos y claves ocultas” (*Tabla 66*) muy similares a las que, según Manuel Belmonte –el propietario de *La partida de ajedrez en La tabla de Flandes*– se esconden en la *Ofrenda* de otro “tramposo” ilustre: “Bach, como muchos artistas, era un tramposo. Constantemente recurría a trucos para engañar al auditorio: triquiñuelas con notas y letras, ingeniosas variaciones, fugas insólitas y, sobre todo, gran sentido del humor...” (*Tabla 66*). Arturo Pérez-Reverte también “engaña al auditorio” con “ingeniosas variaciones” y “fugas insólitas” de tradición *nivolesco*-unamuniana desde las que reescribe el relato policiaco clásico en clave de novela de detectives metafísica o “anti-detective novel” –definida por Dennis Porter, precisamente, como “una trampa que atrapa al lector” (246)– y, al mismo tiempo, reconceptualiza al lector/consumidor de novela popular en términos de autonomía crítica y creativa.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Gregorio Salvador Caja, en su “Contestación” a “El habla de un bravo del siglo XVII”, incluyó la siguiente reflexión:²³

El nuevo académico [en] su disertación [...] se ha salido del canon. [...] Con motivo de su elección para la Academia no faltó quien se lamentara por ahí, en privado o en público, de que se hubiera elegido un escritor popular, cuyos libros se vendían copiosamente y se se leían con placer por gente muy diversa, pero que no se ajustaba al canon. (Turpin 340)

Como sugiere Gregorio Salvador (y al contrario de lo que piensan muchos lectores y críticos), Arturo Pérez-Reverte sí se ajusta al canon y, además, lo renueva y actualiza incorporándolo a las estrategias narrativas de la novela popular. En *best sellers* como *El maestro de esgrima*, *La piel del tambor*, *El club Dumas* y *La tabla de Flandes* no sólo encontramos las huellas de A. Conan Doyle y Agatha Christie sino también las de Pérez Galdós y Unamuno. *Prim*, *La de los tristes destinos*, *San Manuel Bueno, mártir* y *Niebla* forman parte del entramado narrativo sobre el que se levantan los universos novelescos (y *nivolescos*) por los que transitan don Jaime Astarloa, Lorenzo Quart, Lucas Corso y Julia (la joven restauradora de arte de *La tabla de Flandes*).

Las novelas de Pérez-Reverte suelen gustar, como observa Carmen de Urioste, a “una ‘minoría selecta’ cultivada [y] a una mayoría popular” (404), porque constituyen una yuxtaposición o “superposición de cultura popular y cultura de élite” (Urioste 404). Pérez-Reverte produce una literatura construida no sólo en base a los mecanismos

²³ “El habla de un bravo del siglo XVII” es el título del discurso que pronunció Pérez-Reverte en su ceremonia de ingreso en la Real Academia Española.

narrativos de las novelas “de género” sino también a partir de una metaficción postmoderna heredada, en parte, de la narrativa unamuniana.

El legado metaliterario de textos como *Niebla*, *Cómo se hace una novela* y *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* es evidente en la novela postmoderna de vocación rupturista. Como explica Linda Hutcheon, “there is a certain continuity of concern between contemporary self-reflective texts and those of the earlier modernist period” (*Narcissistic 2*), argumento retomado por Teresa Imízco Beúnza (319-21) para describir la relación metaficcional que existe entre *Niebla* y *El cuarto de atrás* (entre otros textos). Sin embargo, como se ha demostrado en esta tesis, la herencia metaliteraria de Unamuno también se encuentra en novelas de factura más comercial, como las de Arturo Pérez-Reverte. De hecho, *La tabla de Flandes* y *El pintor de batallas*, por ejemplo, van “más allá del modo metaficcional” (Spires 1984) porque en ellas la metaficción “se disfraza” de novela “tradicional”.

De acuerdo con Patricia Waugh, “metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact to pose questions about the relationship between fiction and reality” (*Metafiction 2*). Tanto Julia en *La tabla de Flandes* como Faulques y Markovic en *El pintor de batallas* cuestionan los límites entre lo real y lo imaginado (entre la vida y el arte), “entremetiéndose” y “entrometiéndose” (como diría Unamuno) en el proceso de restauración/(re)creación de los cuadros que dan título a ambas novelas. En este sentido, *La tabla de Flandes* y *El pintor de batallas* pueden leerse, en la terminología de Robert Alter (1975), como textos “autoconscientes” porque en ellas lo auto-reflexivo se

despliega narrativamente a través de una pintura que funciona como alegoría no sólo de la escritura sino también (y sobre todo) de la lectura.

La narrativa “pérez-revertiana” es abundante en “lugares de indeterminación”, (Ingarden 246-54), como la unamuniana, que nos ha dejado uno de los espacios en blanco más notables (y, por cierto, menos explorados) de la literatura: don Sandalio, el jugador de ajedrez. Tanto don Sandalio como los “huecos” narrativo-visuales del cuadro de *La tabla de Flandes* y del mural de *El pintor de batallas* tienen que ser rellenados por el espectador-lector para que la obra literaria/pictórica deje de ser artefacto y se convierta en experiencia estética. Julia y Faulques, por tanto, equivalen a la actividad del lector como co-autor del texto. Según explica Luis A. Acosta en su resumen de las teorías de la recepción literaria: “La actividad del lector consiste [...] en *llenar* lo que está vacío; consiste en dotar de significado a los espacios de indeterminación; en determinar, en suma, lo que no está determinado” (166). Tal y como se ha visto en el “Capítulo 2”, la postmodernidad literaria, ejemplificada con *El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte, reconfigura el legado metaficcional unamuniano situándose en una alteridad epistemológica y fenomenológica que, al contrario que el autor-creador de *Niebla*, no siente nostalgia por el control narrativo del “yo” autorial. En este sentido, la grieta del mural que se escapa del control de Faulques en *El pintor de batallas* se corresponde con la continuidad imprevisible, más allá de la escritura, de la lectura:

La evolución [...] de aquella grieta [...] respondía [...] a una dinámica evidente cuyo desarrollo resultaba imposible prever [...] La grieta seguía, lenta, su progresión implacable [...] Faulques observó resignado la hendidura de la pared. Después de todo, se consoló, aquello formaba parte del criptograma” (123).

Al contrario que el “Unamuno autor-personaje” de *Niebla*, Faulques asume con serenidad y resignación (no con tragedia o agonía) la presencia del “otro” (el lector) en la obra:

[La grieta] no entraba en los planes de Faulques [...] El efecto, sin embargo, era bueno. Introducía un eje nuevo, una variante inesperada [...] No estaba prevista; pero comprobó que encajaba como si el espacio le hubiese estado reservado desde el principio. (*Pintor* 276-7)

Por eso, Faulques, finalmente, “decidió dejar la grieta como estaba. A fin de cuentas era parte de la pintura” (*Pintor* 130). Es decir, esta grieta funciona como imagen de la inscripción del lector en el texto literario, que, prácticamente desde su misma concepción, lleva impresa la marca de su destinatario. La “muerte del autor” en Pérez-Reverte se percibe incluso como necesaria, como parte de la vida de la obra, tal y como se desprende de las siguientes palabras dedicadas a los admiradores de Teresa Mendoza y lectores de *La Reina del Sur*:

Ahora, al fin, esa mujer me ha dejado para siempre. Hizo la maleta [...] y acaba de irse sin mirar atrás [...] No la echo de menos, y tampoco creo que ella lamente perderme de vista. Es hora de que viva su propia vida, y lo sabe [...] Sin duda pronto la encontraré en manos de otros, y la verdad es que no me importa” (*No me cogeréis vivo* 122).

A Pérez-Reverte no le “importa” que Teresa Mendoza (esto es, la novela *La Reina del Sur*) se vaya con “otros”, con los lectores. Al fin y al cabo, como él mismo dice en otro lugar, “cada artículo que publico en esta página, cada novela que echa a rodar por el mundo, es una botella con mensaje dentro, que uno tira al mar...” (*No me cogeréis vivo* 516). Se trata del mismo mar en el que vemos desaparecer al pintor/autor de *El pintor de*

batallas, al final de la novela (*Pintor* 300-1). Estamos, en definitiva, ante el océano de la lectura y la recepción (crítica, popular, académica), imprevisible escenario de un universo literario absolutamente intertextual en el que hay sitio tanto para la literatura “de género” como para la canonizada.

No en vano, se puede ir incluso más allá y postular que la contribución de Arturo Pérez-Reverte al llamado “reader-response criticism” tiene que ver no sólo con la recontextualización postmoderna, en términos de alteridad intertextual, de la metaliteratura unamuniana, como he discutido en el “Capítulo 2”, sino también con la ampliación teórica de la misma recepción literaria. Puede parecer, como sugiere Karlheinz Stierle (87), que la literatura popular sólo supone “a quasi-pragmatic reception” y que, en consecuencia, pueda ser considerada “an act of non-reading insofar as it is separated from higher forms of conscious reading”, como presumiblemente sucede en la literatura experimental o de vanguardia. Lo cierto es que, según propone Carolyn A. Durham (“Books Beyond Borders” 474), el sincretismo genérico de las novelas de Pérez-Reverte demanda un receptor más complejo, un lector híbrido, como Boris Balkan en *El Club Dumas*, aficionado tanto a la novela canónica como al folletín. Por eso, al introducir en sus *best sellers* elementos narrativos procedentes de la metalectura (formulada en clave de pintura), la literatura de Pérez-Reverte plantea el concepto de recepción como una combinación de “lectores modelos de textos cerrados” (cultura popular) y “lectores modelos de textos abiertos” (literatura deliberadamente experimental, metaficcional y vanguardista).²⁴

²⁴ Esta terminología ha sido tomada de: Eco, Umberto. *Role of the Reader* 8-9.

La intertextualidad es el principio articulador que regula esta concepción híbrida y fluida del fenómeno literario. El encuentro sereno del escritor postmoderno con lo intertextual reconceptualiza como alteridad discursiva la agonía del autor unamuniano, que se disuelve en el devenir de la lectura. En Pérez-Reverte, por ejemplo, el tiempo y el azar (entendido como caos) forman parte inherente de la obra de arte: “El tiempo y el azar también pintaban, a su manera” (*Pintor* 152), concluye Faulques en *El pintor de batallas*. De ahí también la reveladora reflexión de Julia en *La tabla de Flandes* con respecto a la conservación y renovación de los cuadros que están a su cargo. Como restauradora de arte:

...la joven poseía la virtud de no perder de vista un principio fundamental: una obra de arte nunca era devuelta, sin grave prejuicio, a su estado primitivo. Julia opinaba que el envejecimiento [...], incluso ciertas alteraciones de colores y barnices, desperfectos, repintes y retoques, se convertían, con el paso del tiempo, en parte tan sustancial de una obra de arte como la obra en sí misma [...] Tal vez por eso, los cuadros que pasaban por sus manos [...] salían de éstas [...] matizados con una delicadeza que integraba las huellas del tiempo en el conjunto de la obra. (*Tabla* 18)²⁵

Es decir, un libro es siempre el texto que le da forma y todas las lecturas que lo han ido actualizando a lo largo del tiempo, como la reescritura, creativa, que Pérez-Reverte hace de los *Episodios nacionales* de Galdós. Como se ha podido comprobar en el “Capítulo 1”, las novelas históricas de Pérez-Reverte son, en parte, una reescritura que completa o rellena determinadas lagunas de información que Galdós no cubrió en su

²⁵ Encontramos conclusiones similares en el artículo “El hidalgo desnudo”. Según Pérez-Reverte: “No sé hasta qué punto la voluntad personal de un restaurador tiene derecho a devolver la obra a su estado original [...] Determinadas circunstancias del tiempo y la Historia que, para bien o para mal, imprimen carácter a un edificio, estatua o cuadro, adquieren a veces tanto derecho a estar allí como la propia obra original” (*Patente de corso* 462).

momento, como el punto de vista de la gente de leva en la batalla de Trafalgar o la perspectiva francesa en combates similares al de Bailén (*El húsar*). Asimismo, en *El maestro de esgrima* se adopta la mirada (crítica y decepcionada) con la que Galdós contempla el panorama socio-político español en *Prim* y *La de los tristes destinos* para sugerir la visión desencantada y escéptica que tiene Pérez-Reverte de España durante la transición democrática. Por último, tanto *Cabo Trafalgar* como *Un día de cólera* desarrollan extensamente un sentido más emocional, mental y cultural (no sólo geopolítico) del concepto de “patria” (idea insinuada en Galdós y consolidada en Pérez-Reverte).

Esta reformulación de la noción de “patria” en Pérez-Reverte abre las puertas hacia futuros proyectos de investigación sobre su obra, como la exploración de un terreno transatlántico que todavía está por descubrir en novelas como *La carta esférica*, *La piel del tambor* o *La reina del Sur*. Se trata de una “Atlántida” literaria que constituye, como sugiere el mismo Pérez-Reverte en “Carta a María” (*Con ánimo de ofender* 343), “la única patria que de verdad vale la pena”, que es –como ya se ha apuntado al final del “Capítulo 1”– la patria de la cultura, los viajes, los libros y la Historia. En el artículo “El compromiso de narrar” Pérez-Reverte sostiene que la cultura occidental-mediterránea “viajó a América en naves españolas para retornar felizmente mestiza, y cuajó, al cabo, en la Europa de la Ilustración y en los derechos del hombre” (“Compromiso” 283). De forma similar, en una entrevista para el diario *ABC* de España, Pérez-Reverte vuelve a insistir en la misma conexión transoceánica: “[Nuestra memoria histórica] es Grecia, más Roma, más la latinidad medieval, más el Renacimiento, más el Barroco, más América con naves españolas en ida y vuelta...”; naves de ida y vuelta que, como él

mismo explica, contribuyeron también a dar forma a la Ilustración y a la Revolución francesa (Demicheli 2005).

Tanto el “feliz retorno mestizo de las naves españolas” de su artículo para *El País* como las “naves españolas de ida y vuelta” que menciona en la entrevista del *ABC* adquieren forma en el recorrido transatlántico del Dei Gloria, el barco jesuita de *La carta esférica*. El auténtico tesoro del barco no es, única y exclusivamente, el cofre de las esmeraldas verdes. El tesoro que verdaderamente va “desenterrando” Pérez-Reverte a lo largo de la novela es el de una memoria histórica y cultural compartida por la Península y el Nuevo Mundo. *La carta esférica*, por tanto, es mucho más que un *best seller* de aventuras. Con esta novela Pérez-Reverte dibuja, traza, la cartografía de un pasado en común entre España y América, reconfigurándolo en clave de diálogo intercultural, mestizaje e hibridismo.

El sincretismo cultural que encarnan las esmeraldas verdes del Dei Gloria equivale al que también representan las perlas americanas en *La piel del tambor*. En México, Florida y Cuba, el Capitán Manuel Xaloc (marino sevillano que emigra a América en la última década del siglo XIX) reúne veinte perlas que lleva a España como regalo para su prometida Carlota Bruner. El matrimonio no se celebra y las perlas se usan como las lágrimas del rostro de la Virgen que da nombre a la iglesia de la novela (la iglesia de Nuestra Señora de las Lágrimas). En *La piel del tambor* el destino trágico de las perlas es paralelo a la tragedia histórica de los enfrentamientos hispano-cubanos que culminaron en el conocido como “Desastre del 98”. Las “perlas/lágrimas del 98” son el testimonio de una traumática ruptura no sólo amorosa sino también histórico-cultural. Por eso, Pérez-Reverte recupera y regenera el sentido celebratorio de las perlas (y no el

trágico de las lágrimas) mediante el palimpsesto cultural y transnacional que resulta del mestizaje de lo español y lo hispano-americano, tal y como se desprende de sujetos transatlánticos como el indiano don Ibrahim, la religiosa californiana Gris Marsala o Cruz Bruner (cuya historia personal y generacional se remonta a la conquista de América).

La misma iglesia de Nuestra Señora de las Lágrimas es también un claro ejemplo de sincretismo transatlántico. Como hemos visto en el “Capítulo 2”, en ella se dan cita el retablo barroco del altar mayor, la escultura renacentista de la virgen que da nombre al templo y, como ya se ha mencionado, las veinte perlas traídas del Caribe a finales del siglo XIX. Esta celebración de la pluralidad cultural es el principal desencadenante de la fascinación con que Lorenzo Quart contempla, en su primera visita a la iglesia, el diseño artístico del edificio (*Piel* 71).

El hibridismo artístico y técnico de esta iglesia anticipa el sincretismo pictórico del mural de *El pintor de batallas*, en el que conviven, sin anularse, lo europeo y lo hispanoamericano. El protagonista, Faulques, ensaya una combinación de estilos y técnicas que, como se ha comprobado a lo largo de esta tesis, incluye a maestros antiguos y modernos como Piero de la Francesca, Paolo Uccello y también Picasso. Pero, sobre todo, el mural de Faulques se inspira en Goya, Diego Rivera, Orozco y Gerald Murillo. Este último, más conocido como *Dr. Atl*, es el autor de *Erupción del Parícutín*, cuadro que articula gran parte de la geometría del caos que da forma a la acción de la novela.

La presencia mexicana en Pérez-Reverte se consolida con uno de sus personajes transatlánticos por excelencia, la protagonista de *La Reina del Sur*. Teresa Mendoza forma parte de esa inmensa galería de personajes que en Pérez-Reverte, como explica Carolyn Durham “no parecen tener raíces, no parecen pertenecer a una sola nación. Son

más bien personajes universales que trascienden fronteras culturales nacionales” (Durham, “Entrevista” 242). De hecho, *La Reina del Sur* puede ser leída como novela de viajes que actualiza la noción de “boundary crossing” que propone Allison Russell (19) para describir las narrativas itinerantes de la postmodernidad.

En concreto, en la aventura transfronteriza de Teresa Mendoza se entremezclan las culturas populares de los Estados Unidos, México, Marruecos y España, entre otros países (Ott 1331). En este sentido, el vitalismo y la biografía en acción de *La Reina del Sur* se sitúan en la posibilidad de un encuentro transnacional entre América, África, y Europa. No en vano, el fenómeno transnacional y transgénerico de *La Reina del Sur* va más allá de la literatura: el famoso grupo musical mexicano Los Tigres del Norte han compuesto un corrido titulado “La Reina del Sur”. Esta canción está inspirada en la novela homónima de Pérez-Reverte y, como ha observado Douglas E. LaPrade, ha convertido al creador del Capitán Alatriste en “una parte de la tradición oral chicana” y, por tanto, “ahora Pérez-Reverte forma parte de la cultura popular norteamericana, mexicana y chicana” (175-7).

México también está presente en *La Reina del Sur* a través de numerosas referencias intertextuales a *Pedro Páramo*, que funciona en la novela como algo más que un simple homenaje a la tierra de Teresa Mendoza. La fragmentación discursiva de *Pedro Páramo* se corresponde con el multiperspetivismo narrativo de *La Reina del Sur*, con la indeterminación de su hibridismo genérico (periodismo, *road movies*, folletín romántico), y, sobre todo, con la constatación de la subjetividad fluida y caleidoscópica de Teresa Mendoza:

Volvía sobre ese libro una y otra vez abriéndolo al azar para releer páginas y páginas. El modo en que allí discurrían las palabras la fascinaban como si se asomara a un lugar desconocido [...], mágico, relacionado con algo que ella misma poseía [...] en algún lugar oscuro de su sangre y su memoria.

Así pues, Arturo Pérez-Reverte crea nuevos mapas narrativos para explorar este “lugar desconocido, mágico, situado en algún otro lugar oscuro de la sangre y memoria de Teresa Mendoza”, símbolo inequívoco de una nueva cartografía literaria que une a las letras españolas, europeas y americanas, Estados Unidos incluido. Como ha explicado el mismo Pérez-Reverte en una reveladora entrevista publicada en *Los Angeles Times*, España y Estados Unidos comparten una herencia cultural que se remonta a la Biblia, Grecia, Roma, y Bizancio: “Our countries share a common ground, a common cultural memory [...] We belong to the same ‘country,’ although the paths we have taken to get there have been different” (Owchar 9). Este puente transoceánico que une España, Europa y América se ha conservado durante siglos (como intuye Teresa Mendoza) en la memoria del tiempo y de la historia. Su estudio, como explica Julio Ortega, contribuye a entender “la construcción de las tradiciones culturales y literarias, la formación de los cánones y normas del gusto y de la valoración. Esas opciones son un debate por la interpretación, que afecta a la noción de autoridad, al juicio de la crítica, a las preferencias del lector, a los modos del mercado”.

Tanto la formación del canon como las preferencias de los lectores y los modos del mercado son, como se ha comprobado a lo largo de esta tesis, fundamentales para abordar el estudio de la narrativa de Arturo Pérez-Reverte. Sus novelas constituyen revisiones contemporáneas de una memoria colectiva que se reinventa continuamente. En su universo narrativo, la historia (política, literaria) se reimagina en el escenario de un

diálogo entre el hoy y el ayer, lo cual coincide con la noción de temporalidad que caracteriza a buena parte de las manifestaciones culturales de los últimos años. Como dice Brook Thomas:

Los acontecimientos suceden no sólo en la historia, sino a través de la historia, y la temporalidad se convierte en parte de la realidad. Al convertirse la temporalidad en componente de la realidad, ésta experimenta continuas transformaciones, que a su vez reclaman una continua reescritura de la historia. (306)

El canon literario también está sujeto a las “continuas transformaciones” y reescrituras de la temporalidad. Es en su recepción donde se actualizan las nuevas (re)lecturas de clásicos como Unamuno y Galdós, así como periodos y movimientos literarios del cambio de siglo como la llamada “Generación del 98”. Unamuno, Baroja o Azorín sientan parte de las bases literarias, filosóficas y epistémicas del desencanto y escepticismo de la postmodernidad actual, en la que se sitúa Arturo Pérez-Reverte.

Sus antihéroes solitarios son herederos del escepticismo de personajes como Fernando Ossorio, Andrés Hurtado, Antonio Azorín, y Manuel Bueno. Pérez-Reverte comparte con Baroja, Martínez Ruiz y Unamuno una “conscience malheureuse” (Shaw 2000) que ha afectado a España y a Europa a lo largo de todo el siglo XX. Por eso, sus novelas se pueden leer a partir de las claves de lectura más definitorias del 98, como la pérdida de confianza en el ser humano, la amargura, la soledad, los límites de la ciencia y de la religión institucional, la desarticulación de pensamiento y acción, y la lucha por la vida.

Como ha indicado José Belmonte Serrano (*Sonrisa* 73), “Pérez-Reverte se halla muy cercano a aquellos intelectuales que conformaron la denominada Generación del 98,

por la que siente, en líneas generales, una sincera admiración y respeto”. Sin ir más lejos, su último libro, *Un día de cólera*, está encabezado por una cita extraída de *Granada la bella* (1896), una de las primeras obras de Ángel Ganivet –precursor del 98. De forma similar al Ganivet del *Idearium*, Pérez-Reverte reprocha al materialismo la alienación emocional del siglo XX, así como la ausencia de convicciones vitales que suministren energía a un ser humano paralizado por la ausencia de ilusiones. No en vano, en novelas como *La carta esférica* o *El pintor de batallas* el progreso y la modernidad se contemplan con una intensa mirada de desconfianza. Pérez-Reverte admira el cosmopolitismo de origen ilustrado, así como los avances científicos y tecnológicos, pero se muestra decepcionado –como Ganivet y todos los autores del 98– por los efectos más oscuros del orden racional-burgués, como el capitalismo y el poder corruptor del dinero.

Ahora bien, la diferencia entre los postulados finiseculares de Ganivet y Pérez-Reverte es que los personajes de éste suelen trascender la falta de voluntad y la desorientación interior de Fernando Ossorio, Andrés Hurtado, Antonio Azorín, y Manuel Bueno. De hecho, Pérez-Reverte entiende la amargura, el dolor, y el desencanto como vías de acceso a las “ideas madre” que tanto Ángel Ganivet como Martínez Ruiz, Unamuno y Baroja extrañan en el cambio de siglo. Como ha explicado Santos Sanz Villanueva (“Vidas prestadas” 22), en las novelas de Pérez-Reverte “se prefieren los luchadores, los idealistas y los que acometen con empeño una empresa por el único motivo de mantener una ilusión o por la simple razón de que no puede hacerse en la vida otra cosa que vivirla.” El mismo Pérez-Reverte ha señalado cuáles pueden ser esos ideales (Arco 16): “¿Qué nos queda? Lo que no puedes comprar: el valor, la dignidad, la amistad, la lealtad... cuatro cosas que admiro mucho. A mis amigos los elijo según

esos criterios. Esos pequeños héroes cansados, fatigados, aislados, son los que están en mi vida y en mis novelas, y los que son mis amigos. Es difícil ser Ulises y estar solo.”

Los héroes de Pérez-Reverte no son los de la épica, sino aquellos cuyo desencanto procede —como el mítico personaje homérico— del sufrimiento y, sobre todo, de un cansancio vital entendido como conocimiento y experiencia, y no como parálisis emocional.

Por eso, la producción literaria de Pérez-Reverte también se puede examinar como reescritura o revisión de las inquietudes noventayochistas. Sus personajes superan la abulia y la ataraxia finiseculares por medio de una férrea voluntad basada en ideales (amistad, lealtad, valor, dignidad) que, sin embargo, no excluyen la desilusión y la decepción, como sucede en *El húsar*. Esta novela “cuna” de Pérez-Reverte se puede leer a la luz de “La aventura literaria de Ramón J. Sender”, uno de sus artículos más recientes. Dice Pérez-Reverte (*No me cogeréis vivo* 102):

Gracias a él [Sender] comprendí mejor la atroz realidad de ser español [...] Nadie consigue transmitirnos como Sender [...] la desoladora certeza de que el del español fue siempre un largo y doloroso camino hacia ninguna parte, jalonado de ruindad e infamia. De que la grandeza, el fulgor de nuestra historia, resulta compatible con nuestra mísera condición humana; y que, paradójicamente, una es complemento o consecuencia de la otra, y viceversa.

Términos como “ruindad”, “infamia”, y, sobre todo, “mísera condición humana” y “doloroso camino” son síntomas de una cosmovisión finisecular que Pérez-Reverte empieza a formular en *El húsar* a partir del legado noventayochista de *Camino de perfección*, *El árbol de la ciencia* y *La voluntad*. En estas cuatro novelas el motivo de la lucha solitaria por la vida es una de las revelaciones del viaje geográfico/interior de los

protagonistas. Los desalentadores “camino que no llevan a ninguna parte” del epígrafe y la dedicatoria del *Húsar* no distan mucho de las angustiosas rutas espirituales del fin de siglo noventayochista. Pérez-Reverte, Baroja, y Azorín retratan un paisaje español muy “a lo Goya”, salpicado de luces crepusculares, ruinas, pesadillas, polvo, enfermedades, y, en el caso de *El húsar*, cadáveres.

En la *opera prima* de Arturo Pérez-Reverte la España de finales de los 80 y principios de los 90 se concibe como continuación de un pasado traumático – nefasta política internacional con Francia durante el imperio napoleónico – que también es responsable del desengaño de los antihéroes del 98. En este sentido, los personajes taciturnos e introvertidos de Azorín y Baroja son los padres literarios no sólo de Frederic Glüntz en *El húsar* sino también del misántropo Jaime Astarloa, el silencioso Diego Alatríste y el desconfiado Nicolás Marrajo, entre otros. En particular, él mismo ha declarado que “de todos los personajes de mis novelas, don Jaime Astarloa [...] es lo que me hubiera gustado ser y Alatríste es lo que soy” (Durham “Entrevista” 242). Tanto Astarloa como Alatríste son víctimas de traiciones y conspiraciones políticas que los conducen a una desoladora pérdida de fe en el ser humano.

En el universo decadente de *El húsar*, realidad y deseo, inocencia y experiencia, lluvia y sol, luz y tinieblas, locura y cordura, culminan en la caída del *honnête homme* de la Ilustración. *El húsar* de Pérez-Reverte y las novelas de Baroja o Martínez Ruiz cuestionan la bondad del hombre justo y social de Rousseau y retornan al hombre-bestia de Hobbes. En los dos cambios de siglo, asistimos a la recuperación del escepticismo de la célebre “Carta marrueca LIII” de José Cadalso, en la que Nuño explica a Gazel que “la miseria humana se proporciona a la edad de los hombres; va mudando de especie

conforme el cuerpo va pasando por edades; pero el hombre es mísero desde la cuna al sepulcro” (Cadalso 113). Igualmente, la concepción desencantada que tiene Pérez-Reverte del ser humano actualiza el “credo” filosófico de Lasalde en *La voluntad* (Martínez Ruiz 204), donde se menciona “El despeñadero de la vida” del *Criticón* de Gracián como alegoría de la brutalidad del hombre. En concreto, Lasalde parafrasea la siguiente cita de Critilo: “El hombre ofende más que todas las fieras [...] No hay lobo, no hay león, no hay tigre, no hay basilisco, que llegue al hombre: a todos excede en fiereza” (Gracián 47). Las reflexiones de Pérez-Reverte con respecto a la condición humana son prácticamente las mismas que hace Lasalde a propósito del *Criticón*. En concreto, con motivo de la publicación de *El pintor de batallas* Pérez-Reverte ha comentado lo siguiente:

Hemos convertido al ser humano en una especie de maravilla, medida de todas las cosas [...], pero es sólo un bicho más [...], no es más que un animal que quiere vivir enfrentándose a los otros. Es sólo una criatura más, y como tal tiene instintos de depredación, de poder, de territorialidad... y todo eso está en contradicción con los principios intelectuales en los que creemos. (Murillo 12)

En contraste con Baroja o Azorín, en Pérez-Reverte el horror provocado por la revelación de que el hombre es un depredador nato se concibe como un desencadenante de agencia y voluntad, y no como inacción. En sus novelas no encontramos la resignación fatalista con que los personajes del 98 se enfrentan a la constatación de la crueldad innata del hombre. En este sentido, *El húsar* se puede interpretar como el nacimiento de un nuevo antihéroe finisecular que abandona la desesperación del anterior cambio de siglo y opta por una lucha serena y solitaria por la vida, que Pérez-Reverte

entiende siempre como guerra: “He descubierto” – dice el joven Frederic Glüntz – “que la guerra es un poco de acción y un mucho, demasiado, de espera [...] En la acción [...] la iniciativa termina siendo siempre de uno mismo. Es la espera, son los preliminares, y los intermedios lo que fastidia. No me gustan” (*Húsar* 150; 152). La “cansada indiferencia” (*Húsar* 217) de Frederic Glüntz al final de la novela es el resultado de una batalla personal en medio de una modernidad hostil que empieza a desmoronarse, tal y como parece indicarse en *La piel del tambor*, *La carta esférica* y *El pintor de batallas*.

Las tres novelas son ejemplos de que lo que es, según las teorías postmodernas, el colapso del pensamiento occidental, o, dicho de otro modo, el final de la modernidad ilustrada. Como ha señalado Patricia Waugh (5): “Modernity may be coming to an end [...] The postmodern age would be [...] the final phase of Western history and one dominated by anxiety, irrationalism and helplessness.” No en vano, Pérez-Reverte ha explicado recientemente que *El triunfo de la muerte* (c. 1562) de Pieter Bruegel constituye la génesis de su visión del mundo y de su universo literario. Según el escritor, el escenario apocalíptico de Bruegel articula gran parte del escepticismo y desencanto de sus obras: “Estamos donde empezó todo. Desde niño me impresionaba este cuadro [...] Es un cuadro recurrente en mis novelas. Hace falta horas para verlo bien. En realidad, es la última batalla” (Antón 2006). Esta conexión entre el lúgubre “Armagedón” de Bruegel, la civilización decadente de la postmodernidad y la literatura pesimista de Pérez-Reverte coincide con una de las intervenciones más significativas del Padre Príamo Ferro en *La piel del tambor*:

¿Cómo preservar [...] el mensaje de la vida en un mundo que lleva el sello de la muerte?... El hombre se extingue, sabe que se extingue, y

que a diferencia de reyes, papas y generales, no quedará ninguna memoria de él. Tiene que haber algo más, se dice. De lo contrario, el Universo es una broma de mal gusto; un caos desprovisto de sentido. Y la fe se convierte en una forma de esperanza. Un consuelo. (*Piel* 328)

Esta idea del “consuelo” es fundamental en Pérez-Reverte, puesto que supone la clave narrativa que marca la diferencia con respecto al fatalismo de gran parte de las obras de la Generación del 98. El “Desastre del 98” es, como ya se ha indicado, el escenario histórico más relevante de *La piel del tambor*, que constituye, a su vez, una recontextualización postmoderna del *San Manuel Bueno* unamuniano. Los sacerdotes protagonistas de *La piel del tambor* (Príamo Ferro y Lorenzo Quart) se sienten atormentados por las mismas dudas y las mismas crisis de fe que el Manuel Bueno de Miguel de Unamuno. En Pérez-Reverte esta inquietud espiritual no conduce a la muerte o a la fatiga psicológica sino a una lucidez dolorida que mantiene vivos a sus personajes. La pérdida de la fe oficial impulsa a estos antihéroes hacia la búsqueda de unos ideales que dejan de ser estrictamente metafísicos y entran a formar parte de lo cotidiano. Como dice la monja Gris Marsala a propósito de la polémica iglesia de la novela: “Encontré la respuesta en esta iglesia [...], la [respuesta] que todos estamos buscando. Una causa, supongo. Algo que justifique en qué creer y por qué luchar: una fe” (*Piel* 187-8). Así pues, en Pérez-Reverte la crisis de fe y el fracaso de la razón dan paso a una nueva actitud vital basada en la lucidez que surge cuando el hombre acepta con serenidad los límites del conocimiento humano.

Por otra parte, *La carta esférica* comparte con *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja el tema de la crisis de la razón. Tanto en Baroja como en Pérez-Reverte, la ciencia y la filosofía resultan insuficientes y frustrantes porque no explican cuestiones como lo

imprevisible, el azar y lo irracional. Además, en el caso particular de *La carta esférica* la ciencia se pone al servicio de la ambición y la avaricia del poder institucional. Sin embargo, Pérez-Reverte no dirige a su protagonista – el marinero Manuel Coy – hacia la desesperación o la nada sino hacia un desengaño tranquilo que lo mantiene alerta ante la soledad y la fragilidad de la vida, simbolizada en la inmensidad del mar. De hecho, el Mediterráneo suele representar en las novelas de Pérez-Reverte la provisionalidad de la existencia, el paso del tiempo, y, sobre todo, la memoria histórica que comparte España con el resto del mundo.

Por último, *La voluntad* de Azorín y *El pintor de batallas* exploran una visión finisecular del mundo desde el punto de vista de lo contingente y lo inesperado. La diferencia radica en la actitud vital de los personajes protagonistas: en contraste con la abulia con la que termina Antonio Azorín, Andrés Faulques – el protagonista del *Pintor de batallas* – asume con serenidad y coraje el sufrimiento que se desprende de un repentino desorden emocional materializado en forma de fantasmas, muerte, desengaños amorosos y guerras. Para Pérez-Reverte, este reconocimiento del caos natural de la vida permite al hombre reconciliarse con la noción de caducidad como única certeza posible. De hecho, Pérez-Reverte suele decir que en el reencuentro del sujeto moderno con la brevedad de la vida subyacen los auténticos valores humanos: “El hombre antiguo conocía el sufrimiento, y eso lo hacía mejor. Cosas como la caridad, la compasión, la generosidad, existían porque el hombre que sufre puede ser solidario, sabe que el sufrimiento le puede tocar a cualquiera” (Murillo 13). Al renovar la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche – los filósofos más admirados en el noventayochismo – con las aportaciones más recientes de las teorías del caos, *El pintor de batallas*

reconceptualiza el sufrimiento y el dolor como vías de acceso a valores humanos como la compasión y la generosidad. De esta manera, Pérez-Reverte reconceptualiza la angustia y el dolor noventayochistas como fuentes de conocimiento y solidaridad.

Reconceptualización, reformulación, transcontextualización. Tres herramientas que sirven para reconstruir las múltiples renovaciones y actualizaciones de las obras maestras del canon español en la postmodernidad literaria de Arturo Pérez-Reverte. Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, la “Generación del 98”, la “patria cultural transatlántica”... Todos ellos se reinventan en el territorio transfronterizo de un apasionado viajero que una vez dejó el periodismo para dedicarse profesionalmente a la lectura.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luis. *El 98, cien años después*. Madrid: Alderabán, 2000.
- Acosta Gómez, Luis A. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos, 1989.
- Alter, Robert. *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Amorós, Andrés. "Introducción." *La sombra del águila*. Arturo Pérez-Reverte. Madrid: Castalia, 1999: 19-49.
- Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. 1998. Barcelona: Anagrama, 2000 (trad. Luis Andrés Bredlow).
- Anderson, Reed. "The Narrative Voice in Unamuno's *San Manuel Bueno, mártir*." *Hispanófila* 50 (1974): 67-76.
- Antón, Jacinto. "Pérez-Reverte combate en Trafalgar." *El País Semanal* (10 de Octubre, 2004): 50-60.
- . "Arturo Pérez-Reverte: un paseo por las guerras." *El País Semanal* 1535 (Domingo 26 de febrero de 2006): 10-16.
- Arco, Antonio. "Con ustedes, Pérez-Reverte." *Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausicaä, 2003: 13-7.
- Areco, Macarena. "La emergencia de la novela híbrida en España e Hispanoamérica." *Taller de Letras* 36 (2005): 177-85.
- Artola, Miguel. *Los afrancesados*. Madrid: Alianza, 1989.

- Balfour, Sebastian, and Alejandro Quiroga. *The Reinvention of Spain. Nation and Identity since Democracy*. New York: Oxford UP, 2007.
- Basdeskis, Demetrios. *Unamuno and the Novel*. Madrid: Estudios de Hispanófila, 1974.
- Barthes, Roland. "The Voice of the Reader". *S/Z*. New York: Hill and Wang, 1974.
- . "The Death of the Author". *Image, Music, Text*. Ed. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1978: 142-48.
- Barrera, Carlos. *Historia del proceso democrático en España: tardofranquismo, transición y democracia*. Madrid: Fragua, 2002.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Harbor: U of Michigan P, 1994.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 1973. New York: Oxford UP, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. 1992. Trans. Susan Emanuel. Stanford: Stanford UP, 1995.
- Belmonte Serrano, José. *Arturo Pérez-Reverte: los héroes cansados. El demonio. El mundo. La carne*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- . *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador (La novela y su didáctica)*. Murcia: Nausícaä, 2002.
- , y José Manuel López de Abiada (eds). *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Belmonte Serrano. Murcia: Nausícaä, 2003.
- Berkowitz, Chonon H. *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1948.

- Blake, William. *Selected Poems*. Ed. Stanley Gardner. London: University of London Press, 1962.
- Blanco-Aguinaga, Carlos. "Unamuno's *Niebla*: Existence and the Game of Fiction." *Modern Language Notes* 79.2 (1964): 188-205.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- Cadalso, José. *Cartas marruecas*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Canonica, Elvezio. "'La virtud no es rentable': el combate a punta desnuda entre dos sistemas de valores en *El maestro de esgrima*." *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2000: 75-88.
- Carranza, Matilde. *El pueblo visto a través de los "Episodios nacionales."* San José de Costa Rica: Imprenta Nacional, 1942.
- Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Madrid: Gredos, 1970.
- Castellet, José María. *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1957.
- Castillo Gallego, Rubén. "La España urgente de un escritor." *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2000: 89-99.
- Collins, Marsha S. "Orfeo and the Cratyline Conspiracy in Unamuno's *Niebla*." *Bulletin of Spanish Studies* 79: 2-3 (2002): 285-306.
- Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.

Compitello, Malcolm A. "Spain's *Nueva Novela Negra* and the Question of Form."

Monographic Review/Revista Monográfica 3.1-2 (1987): 182-91.

Conte, Rafael. "Leer es una aventura." *Obra Breve/1*. Arturo Pérez-Reverte. Madrid:

Alfaguara, 1995: 9-20.

Correa, Gustavo. *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*. Madrid:

Gredos, 1977.

Criado Miguel, Isabel. *Las novelas de Miguel Unamuno. Estudio formal y crítico*.

Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986.

Cruz, Juan. "Arturo Pérez-Reverte: 'Escribo por nostalgia de los libros que leí y amé'."

Revista Crisol (invierno 1999-2000). 17 de mayo de 2007.

<<http://capitanalatraste.inicia.es/arturo/entrevista2.htm>>

Dean-Thacker, Veronica. "Imaginación e imagen en *La piel del tambor*." *Territorio*

Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte. Eds. José Manuel

López de Abiada y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2000: 116-

22.

Demicheli, Tulio. "Entrevista a Pérez-Reverte: 'Soy jacobino, creo en una educación

férrea y medieval'." *ABC*. 20 de noviembre de 2005. 5 de marzo de 2008.

<http://www.capitanalatraste.com/escritor.html?s=noticias/not_jacobino>

Dendle, Brian J. *Galdós, the Mature Thought*. Lexington: The University Press of

Kentucky, 1980.

---. "Historia y ficción en *Trafalgar* y en *El equipaje del rey José*." *Galdós y la historia*.

Ed. Peter A. Bly. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 1988: 49-63.

---. *Galdós y la novela histórica*. Ottawa: Dovehouse, 1991.

- . "Las novelas históricas de Arturo Pérez-Reverte." *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2000: 123-32.
- . "Pérez-Reverte y la novela histórica." *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausicaä, 2003: 61-74.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. *Páginas de literatura murciana contemporánea*. Murcia: Real Academia de Alfonso X El Sabio, 1997.
- Durham, Carolyn A., and John P. Gabriele. "Books Beyond Borders: Intertextuality in Arturo Pérez-Reverte's *El club Dumas*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 26.2 (2001): 61/465-77/481.
- . "Entrevista con Arturo Pérez-Reverte." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28.1 (2003): 233-45.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. 1962. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Ariel, 1979.
- . *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana UP, 1979.
- . *Apostillas a "El nombre de la rosa"*. Barcelona: Lumen, 1986.
- . "Interpreting Serials." *The Limits of Interpretation*. Umberto Eco. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent." *The Sacred Wood and Major Early Essays*. 1920. New York: Dover, 1998.
- Elizalde, Ignacio. *Pérez Galdós y su novelística*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1981.

- Ellis, Robert Richmond. "Detectives, Mad Bookmen, and The Devil's Disciples: A Reading of *El club Dumas*, *La novena puerta* of Arturo Pérez-Reverte." *Anales de la literatura española contemporánea* 31.1 (2006): 29-45.
- Even-Zohar, Itamar. "La Función de la literatura en la creación de la naciones de Europa." *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*. Ed. Darío Villanueva. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994: 357-377.
- . "Polysystem Theory." *Poetics Today* 11:1 (*Polysystem Studies*), 1990: 9-26.
- Ewert, Jeanne C. "Lost in the Hermeneutic Funhouse: Patrick Modiano's Postmodern Detective." *The Cunning Craft. Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*. Eds. Ronald G. Walker and June M. Frazer. Macomb: Western Illinois University, 1990: 166-73.
- Fernández, Ángel R. "El género literario y el intérprete-lector en "Y va de cuento" y *Cómo se hace una novela*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12.3 (1987): 327-36.
- Franco, Andrés. *El teatro de Unamuno*. Madrid: Ínsula, 1971.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*. 1969. London: Routledge, 2002.
- García, Carlos Javier. "Vida y novela: postulados metanovelescos en *Cómo se hace una novela* de Unamuno." *Revista Hispánica Moderna* 44.2 (1991): 226-37.
- García Blanco, Manuel. "Unamuno y el novelista norteamericano Melville." *Ínsula* 19, 216-217 (1964): 5.

- García García, Pascual. "El honor de Astarloa. Un caballero español." *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausícaä, 2003: 107-16.
- Gold, Hazel. *The Reframing of Realism. Galdós and the Discourses of the Nineteenth-Century Spanish Novel*. Durham: Duke UP, 1993.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón I*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- Gullón, Ricardo. *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1964.
- . *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Gredos, 1973.
- . "Los Episodios: la Primera Serie." *Benito Pérez Galdós: el escritor y la crítica*. Ed. Douglass M. Rogers. Madrid: Taurus, 1979: 379-402.
- . "Relectura de *Don Sandalio*." *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo*. Eds. Benito Brancoforte, Edward R. Mulvihill, y Roberto G. Sánchez. Madison: U of Wisconsin P, 1981: 157-65.
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1982.
- Hawkins, Harriett. *Strange Attractors. Literature, Culture and Chaos Theory*. London: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995.
- Haycraft, Howard. *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*. 1941. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 1984.
- Hayles, N. Katherine. *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca and London: Cornell UP, 1990.

Hinterhäuser, Hans. *Los 'Episodios nacionales' de Benito Pérez Galdós*. Madrid:

Gredos, 1963.

Holquist, Michael. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in

Post-War Fiction." *New Literary History* 3.1 (1971): 135-56.

Hernández, Antonio y Javier Espinosa. *Modernidad y postmodernidad*. Cuenca:

Ediciones de Castilla La Mancha, 1999.

Herrera Gómez, Manuel. *Elementos para el análisis de la cultura postmoderna*. Madrid:

Tecnos, 2007.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo:

Wilfrid Laurier UP, 1980.

---. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York:

Methuen, 1985.

---. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988

Iglesias Santos, Montserrat. "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los

polisistemas." *Avances en teoría de la literatura (Estética de la recepción,*

Pragmática, Teoría empírica y Teoría de los polisistemas). Ed. Darío Villanueva

Prieto. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de

Santiago de Compostela, 1994: 309-56.

Illie, Paul. *Unamuno: An Existential View of Self and Society*. Madison: The U of

Wisconsin P, 1967.

Imízcoz Beúnza, Teresa. *De la "nivola" de Unamuno a la metanovela del último cuarto*

de siglo XX. RILCE: Revista de Filología Hispánica 15.1 (1999): 319-33.

Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern UP, 1973.

- Iser, Wolfgang. "Interaction Between Text and Reader." *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Eds. Susan R. Suleiman, and Inge Crosman. Princeton: Princeton UP, 1980: 106-19.
- Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1991.
- Kunz, Marco. "La función narrativa del ajedrez en *La tabla de Flandes*." *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2000: 162-76.
- Landeira, Ricardo. *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001.
- Langa Pizarro, M. Mar. *Del franquismo a la postmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Universidad de Alicante, 2000.
- LaPrade, Douglas E. "La recepción norteamericana de las novelas de Arturo Pérez-Reverte." *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Belmonte Serrano. Murcia: Nausícaä, 2003: 175-83.
- La Rubia Prado, Francisco. *Unamuno y la vida como ficción*. Madrid: Gredos, 1999.
- Levitt, Gerald M. *The Turk, Chess Automaton*. Jefferson: MacFarland & Co., 2000.
- Liste Noya, José. "Postmodern Text, Post-mortem Text." *Os estudos ingleses no contexto das novas tendencias*. Eds. M. Teresa Caneda Cabrera e Javier Pérez Guerra. Vigo: Universidade de Vigo, 1996: 145-61.
- Livingstone, L. "Unamuno and the Aesthetic of the Novel." *Hispania* 24.4 (1941): 442-50.

Longhurst, C. A. "The Problem of Truth in *San Manuel Bueno, mártir*." *The Modern Language Review* 76.3 (1981): 581-97.

---. "Teoría de la novela en Unamuno. De *Niebla* a *Don Sandalio*." *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. I*. Ed. Ana Chaguaceda Toledano. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003: 139-51.

López de Abiada, José Manuel, y Augusta López Bernasocchi. *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Madrid: Verbum, 2000.

López Molina, Luis. "Análisis de *La piel del tambor* desde las "teorías y prácticas" del best-séller." *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-séller*. Eds. José Manuel López de Abiada y Julio Peñate Rivero. Madrid: Verbum, 1996: 95-104.

Lovett, Gabriel H. *Napoleon and the Birth of Modern Spain I: The Challenge to the Old Order*. New York: New York UP, 1965.

---. *Napoleon and the Birth of Modern Spain II: The Struggle, Without and Within*. New York: New York UP, 1965.

---. "Dos visiones del pueblo: *El 19 de marzo y el 2 de mayo* de Galdós." *Perspectivas de la novela. Ensayos sobre la novela española de los siglos XX y XX, de distintos autores, con una nota introductoria de Alva V. Ebersole*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1979: 27-35.

Lowe, Jennifer. "The Three Stages of Felipe: Narrative Technique in Unamuno's *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*." *Hispanófila* 35.2 (1992): 31-5.

Mainer, José-Carlos. "Prólogo". *En el 98 (Los nuevos escritores)*. Eds. José-Carlos Mainer y Jordi Gracia. Madrid: Visor, 1997: 7-12.

- Mandelbrot, Benoit B. *Fractals: Form, Chance, and Dimension*. San Francisco: W. H. Freeman and Company, 1977.
- Marías, Julián. "Ensayo y novela." *Ínsula* 98.9 (1954): 102-3.
- Martí Gómez, José. "Entrevista: Arturo Pérez-Reverte." *Magazine (La Vanguardia)*, 30 de abril de 2006: 34-40.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. 1978. Barcelona: Destino, 2007.
- Martín Nogales, José Luis. "La coherencia del huracán." *No me cogeréis vivo (2001-2005)*. Arturo Pérez-Reverte. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Martínez Ruiz, José. *La voluntad*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Miller, J. H. *Thomas Hardy: Distance an Desire*. Cambridge (MA): Cambridge UP, 1970.
- Montesinos, José F. *Galdós*. Madrid: Castalia, 1968.
- Moreno, Antonio. "La piel del tambor: literatura en contra de pocos y a favor de muchos." *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-seller*. Madrid: Verbum, 1996: 105-24.
- . "Arturo Perez-Reverte: variaciones en torno a un mismo estilo". *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2000: 262-96.
- Morón-Arroyo, Ciriaco. "Niebla en la evolución temática de Unamuno." *Modern Language Notes* 81.2 (1966): 143-58.
- Muñoz-Ogayar, Jorge Joaquín. *Centros y márgenes: las novelas con trama técnica de Arturo Pérez-Reverte*. Tesis doctoral sin publicar (U of North Carolina at Chapel Hill, 2005).

- Murillo, Enrique. "Arturo Pérez-Reverte: el ser humano está perdiendo el control, el mundo se nos está yendo de las manos." *El semanal* 956 (Febrero 2006): 11-14.
- Navajas, Gonzalo. "El yo, el lector-otro y la duplicidad en Unamuno." *Hispania* 71.3 (1988): 512-22.
- . *Miguel de Unamuno: bipolaridad y síntesis ficcional. Una lectura posmoderna*. Barcelona: PPU, 1988.
- . "De Unamuno a Antonio Muñoz Molina. El proyecto moderno y el siglo XXI." *Siglo XX/20th Century* 15.1-2 (1997): 131-46.
- Naveiro, Juan Carlos F. *El fin del siglo posmoderno*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.
- Nora, Eugenio de. *La novela española contemporánea (1898-1927)*. Madrid: Gredos, 1979.
- Nora, Pierre. *Rethinking France: Les Lieux de Mémoire*. 1984. Trans. Mary Trouille. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- Ocón-Garrido, Rocío. *The Postmodern Traces of Pérez-Reverte's Novels*. Tesis doctoral sin publicar (The University of Texas at Austin, May 2005).
- Ortega, Julio. "Proyecto Transatlántico: presentación." 8 de Febrero 2008.
<http://www.brown.edu/Departments/Hispanic_Studies/transatlantic_project/index.shtml>
- Ott, Bill. "The Queen of the South." *Booklist* 100.15 (2004): 1331.
- Owchar, Nick. "The Writing Life: A Talk with Arturo Pérez-Reverte." *Los Angeles Times* Sept. 5, 1999: 9.
- Oxford, Jeffrey. "Arturo Pérez-Reverte." *Twentieth-Century Spanish Fiction Writers*. Eds. Marta E. Altisent and Cristina Martínez-Carazo. Detroit: Gale, 2006.
- Pattison, Walter T. *Benito Pérez Galdós*. Boston: Twayne Publishers, 1975.

- Percival, Anthony. "El cuerpo como un destino: representación física en *La piel del tambor*." *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2000: 351-360.
- Pérez Galdós, Benito. *Bailén: Obras completas I*. Ed. Carlos Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar, 1951.
- . *El 19 de marzo y el 2 de mayo: Obras completas I*. Ed. Carlos Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar, 1951.
- . *Trafalgar: Obras completas I*. Ed. Carlos Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar, 1951.
- . *Prim. Episodios nacionales*. Vol. 4. Ed. Carlos Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar, 1971.
- . *La de los tristes destinos. Episodios nacionales*. Vol. 4. Ed. Carlos Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar, 1971.
- Pérez-Reverte, Arturo. *El húsar*. 1983. Madrid: Alfaguara, 2004.
- . *La tabla de Flandes*. 1990. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.
- . *El maestro de esgrima*. Madrid: Alfaguara, 1989.
- . *El club Dumas*. Madrid: Alfaguara: 1993.
- . *Un asunto de honor (Cachito)*. Madrid: Santillana, 1995.
- . "¡Fatalidad!" *Obra breve/I*. Madrid: Alfaguara, 1995: 361-6.
- . "La fiel infantería." *Obra Breve/I*. Madrid: Alfaguara, 1995: 343-47.
- . *Patente de corso (Artículos 1993-1998)*. 1998. Madrid: Santillana (Punto de lectura), 2004.
- . *La carta esférica*. Madrid: Alfaguara, 2000.

---. “Cómo *Un asunto de honor* se convirtió en *Cachito*.” *Un asunto de honor (Cachito)*.

Arturo Pérez-Reverte. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2001.

---. *Cabo Trafalgar*. Madrid: Alfaguara, 2004.

---. “El compromiso de narrar.” *El País*, 26 de septiembre de 2004. Citado en: Arturo Pérez-Reverte. *El maestro de esgrima*. 1988. Austral: Madrid, 2007: 277-88.

---. “La vía europea al best-séller.” *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2000: 361-7.

---. “El beso de Cinthia.” *No me cogeréis vivo (2001-2005)*. Madrid: Alfaguara, 2005: 72-4.

---. *La piel del tambor*. Madrid: Alfaguara, 1995.

---. “La pasajera del *San Carlos*.” *Obra breve/I*. Madrid: Alfaguara, 1995: 189-205.

---. *Con ánimo de ofender (1998-2001)*. 2001. Barcelona: Círculo de lectores, 2002.

---. “El envés de la trama.” *Con ánimo de ofender (1998-2001)*. 2001. Barcelona: Círculo de lectores, 2002: 263-5.

---. *No me cogeréis vivo*. Madrid: Alfaguara, 2005.

---. “El hombre que pintaba al amanecer.” *No me cogeréis vivo (2001-2005)*. Madrid: Alfaguara, 2005: 394-96.

---. “El extraño caso de Nicholas Wilcox.” *No me cogeréis vivo (2001-2005)*. Madrid: Alfaguara, 2005: 144-6.

---. *El pintor de batallas*. Madrid: Alfaguara, 2006.

---. “1.000 números, 703 artículos.” 24 de diciembre de 2006. 23 de agosto de 2007.

<http://www.capitanalatraste.com/escritor.html?s=patentescorso/pc_24dic06>

---. *Un día de cólera*. Madrid: Alfaguara, 2008.

---. "Cólera de un pueblo, certeza de una nación." *El País* 24 de enero de 2008. 17 de marzo de 2008.

<http://www.elpais.com/articulo/opinion/Colera/pueblo/certeza/nacion/elpepiopi/20080124elpepiopi_12/Tes>

Pisani, Silvia. "Arturo Pérez-Reverte: 'Los argentinos se unen en el motín, nunca en el trabajo'." *La Nación*: "ADNcultura." Sábado 2.2.2008. Martes 18.3.2008.

<http://adncultura.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=982846>

Poe, Edgar Allan. "The Murders in the Rue Morgue." *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. New York: Penguin, 1986.

Porter, Dennis. *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale UP, 1981.

Prada, Juan Manuel de. "Prólogo." *La tabla de Flandes*. Arturo Pérez-Reverte. 1990. Barcelona: Biblotex, 2001.

Prado Alvarado, Agustín. "Misteriosos crímenes en *El club Dumas*: la novela de folletín y la novela policiaca." *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausícaä, 2003: 345-62.

Regalado García, Antonio. *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española, 1868-1912*. Madrid: Ínsula, 1966.

Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina: la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997.

- Revista Cambio*. “‘El buen novelista es un depredador nato’: Arturo Pérez-Reverte, escritor’.” 592 (2004): 62-3.
- Ribbans, Geoffrey. “Dialéctica de lucha y ambigüedad en la novelística unamuniana.” *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno (Universidad de Salamanca 10-10 diciembre 1986)*. Ed. D. Gómez Molleda. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989: 153-64.
- Roberts, Gemma. “La recreación de la realidad: El “Don Sandalio” de Unamuno y “El holandés” de Hesse.” *Hispania* 60.4 (1977): 891-98.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. “De *El maestro de esgrima* a *La tabla de Flandes*: el universo narrativo de Pérez-Reverte.” *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2000: 397-412.
- Rogers, Douglass. “Unamuno’s Don Sandalio and Melville’s Bartleby: Two Literary Enigmas.” *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo*. Eds. Benito Brancoforte, Edward R. Mulvihill, y Roberto G. Sánchez. Madison: U of Wisconsin P, 1981: 187-201.
- Rojo, José Andrés. “Entrevista: ‘En *El pintor de batallas* están muchas claves que explican mis libros anteriores’.” *El País*, 21 de enero de 2006: 31.
- Ruiz de Samaniego, Alberto. *La inflexión postmoderna: los márgenes de la modernidad*. Madrid: Akal, 2004.
- Rzepka, Charles J. *Detective Fiction*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- Russell, Alison. *Crossing Boundaries. Postmodern Travel Literature*. New York: Palgrave, 2000.

Sánchez Ron, José Manuel. "La razón de la desesperanza." *Babelia (El País)*, 4 de marzo de 2006: 6.

Sanz Villanueva, Santos. "Vidas prestadas." *Arturo Pérez-Reverte: los héroes cansados. El demonio. El mundo. La carne*. José Belmonte Serrano. Madrid: Espasa Calpe, 1995: 13-22.

---. "La heroicidad de sobrevivir". *La Esfera*, 10 de diciembre, 1995: 12. Citado en *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador (La novela y su didáctica)*. José Belmonte Serrano. Murcia: Nausícaä, 2002: 139.

---. "El revertismo y sus alrededores." *Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausícaä, 2003: 401-23.

Scholes, Robert. *The Crafty Reader*. New Haven: Yale UP, 2001.

Schwab, Gabriele. *The Mirror and the Killer Queen: Otherness in Literary Language*. Bloomington: U of Indiana P, 1996.

Shaw, Donald L. "Concerning Unamuno's *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*." *Bulletin of Hispanic Studies* 34 (1977): 115-23.

---. *La Generación del 98*. Madrid: Cátedra, 1977.

---. "El 98 y la 'conscience malheureuse' del siglo XX". *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*. Ed. Jesús Torrecilla. Amsterdam: Rodopi, 2000: 293-301.

Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*. Durham: Duke UP, 1994.

Slethaugh, Gordon E. *Beautiful Chaos. Chaos Theory and Metachaotics in Recent American Fiction*. Albany: State University of New York, 2000.

- Spires, Robert C. *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: University Press of Kentucky, 1984.
- Stewart, Ian. *Does God Play Dice? The New Mathematics of Chaos*. 1989. Malden: Blackwell, 2002.
- , and Martin Golubitsky. *Fearful Symmetry. Is God a Geometer?* Oxford: Blackwell, 1992.
- Stierle, Karlheinz. "The Reading of Fictional Texts." *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Eds. Susan R. Suleiman and Inge Crossman. Princeton: Princeton UP, 1980.
- Summerhill, Stephen J. "San Manuel Bueno, mártir and the Reader." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 10 (1985): 61-79.
- Symons, Julian. *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*. London: Faber and Faber, 1972.
- Tani, Stefano. The Doomed Detective. *The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1984.
- Thomas, Brook. "El nuevo historicismo y otros tópicos a la vieja usanza." *Nuevo historicismo*. Eds. Antonio Penedo y Gonzalo Pontón. Madrid: Arco Libros, 1998: 305-35.
- Thompson, Jon. *Fiction, Crime, and Empire. Clues to Modernity and Postmodernism*. Urbana: U of Illinois P, 1993.
- Torrecilla, Jesús. "Introducción". *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*. Ed. Jesús Torrecilla. Amsterdam: Rodopi, 2000: 5-14.

- Turpin, Enrique. "Guía de lectura." *El maestro de esgrima*. Arturo Pérez-Reverte. 1988. Madrid: Austral, 2005.
- Unamuno, Miguel de. "A lo que salga". *Ensayos* 5. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917: 119-44.
- . *Cómo se hace una novela*. Ed. Manuel García Blanco. *Obras Completas VIII. Novelas*. Madrid: Escelicer, 1967.
- . *Obras completas I*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1967.
- . *Obras Completas II. Novelas*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1967.
- . *Obras Completas VII. Ensayos espirituales*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1967.
- . *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*. Ed. Manuel García Blanco. *Obras Completas II. Novelas*. Madrid: Escelicer, 1967.
- . *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Austral, 2002.
- . *Niebla*. 1914. Ed. Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra, 2007.
- . "Pirandello y yo". 1923. *Niebla*. Ed. Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra, 2007: 82-85.
- . "Una entrevista con Augusto Pérez". 1915. *Niebla*. Ed. Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra, 2007: 73-81.
- Urey, Diane F. "Don Quijote y Napoleón en los *Episodios nacionales* de Galdós." *Actas Irvine-92, Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Juan Villegas. Irvine: University of California, 1994: 292-300.
- Urioste, Carmen de. "Totalización del gusto cultural: dos novelas de Arturo Pérez-Reverte." *Revista Hispánica Moderna* 50.2 (1997): 403-14.

- Valdés, Mario J. *An Unamuno Source Book*. Toronto: U of Toronto P, 1973.
- . "Introducción." *Niebla*. 1914. Madrid: Cátedra, 1983.
- . "The Invention of Reality: Hispanic Postmodernism." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18:3 (1994): 455-68.
- . "Requiem for Augusto Pérez: Alterity, Alienation and Identity". *Revista de Estudios Hispánicos* 29.3 (1995): 505-19.
- . "Interpretación de *San Manuel Bueno, mártir*". *San Manuel Bueno, mártir*. Ed. Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra, 2006: 81-7.
- Verdú, Vicente. *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Vicente Gómez, Francisco. " 'La pasajera del *San Carlos*' en el ámbito de la narrativa breve de Pérez-Reverte." *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausicaä, 2003: 435-46.
- Vilas, Cécile. "De incunables, xilografías y encuadernaciones: la temática del libro antiguo en *El club Dumas* o "Nadie lee impunemente un libro en el siglo XX." *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2000: 458-80.
- Villanueva, Darío. *El polen de ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona: PPU, 1990.

- . "Phenomenology and Pragmatics of Literary Realism." *Critical Practices in Post-Franco Spain*. Eds. Silvia L. López, Jenaro Talens, and Darío Villanueva. Minneapolis: U of Minnesota P, 1994: 69-89.
- . "Pluralismo crítico y recepción literaria." *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*. Ed. Darío Villanueva. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994: 11-34.
- . *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004
- Watson, Peggy. "The Autor as Privileged Authority in Unamuno's *Don Sandalio*." *Hispania* 87.1 (2004): 42-52.
- Waugh, Patricia. "Introduction." *Postmodernism. A Reader*. London: Edward Arnold, 1992: 1-10.
- . "William Spanos." *Postmodernism. A Reader*. London: Edward Arnold, 1992.
- . *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. 1984. New York: Routledge, 2001.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1978.
- Whiston, James. "Two Versions of Trafalgar: Galdós's *Trafalgar* (1873) and Manuel Marliani's *Combate de Trafalgar* (1850)." *Forum for Modern Language Studies* 20 (1984): 154-64.
- Wimsatt, W. K., Jr. "Poe and the Chess Automaton." *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 11.2 (1939): 138-51.

Wyers, Frances. *Miguel de Unamuno: The Contrary Self*. London: Tameseis Books, 1976.

---. "Unamuno and 'The Death of the Author'." *Hispanic Review* 58.3 (1990): 325-46.