



www.capitanaltriste.com

Lectura de Arturo Pérez-Reverte

Lectura de Arturo Pérez-Reverte

SANTOS SANZ VILLANUEVA

El número especial del semanario *Ababol* dedicado a Arturo Pérez-Reverte se abre con un mensaje autógrafo del escritor cartagenero que merece la pena copiar¹:

“Hay unas palabras que me obsesionan desde que, de jovencito, traducía a Homero:

Llueve en las orillas de Troya mientras zarpan las naves.
En realidad, supongo, casi todas mis novelas hablan de eso”.

Esta poética explicación podría tomarse como una excusa retrospectiva del narrador maduro, famoso y reconocido, para justificar una trayectoria sobre la cual siempre ha planeado una sombra: su cualidad de escritor de masas, autor de best-sellers y literatura de consumo. La tengo, sin embargo, por una meditación auténtica y sentida. Responde, creo, al fondo intencional último de una escritura que, concebida como obra de arte, no desdeña su proyección hacia un lector multitudinario, al cual, al contrario, busca deliberadamente, y apuesta a favor de un núcleo de valores.

Ocurre, sin embargo, que casi desde un primer momento llaman la atención los aspectos más aparentes de la narrativa de Pérez-Reverte. Esos rasgos superficiales funcionan, en cierto modo, como una tinta de calamar respecto de su fondo significativo, lo dejan en un segundo plano y, en última instancia, lo trivializan o anulan. Sus novelas, de apariencia ligera, y de lectura grata y apasionante, poseen un espesor que puede no percibirse a primera vista. Pero, a estas alturas de la obra del creador de Alatríste, con una docena de títulos publicados, se ve con claridad que dicho fondo responde a unas inquietudes, a una visión del mundo, persistente a lo largo de su trayectoria entera. Aunque antes se imponen unas acusadas notas externas: un autor que refleja su condición de contador nato de historias, cultiva sin tapujos el relato de aventuras y utiliza sin reservas recursos decimonónicos y folletinescos. Esta tensión entre una literatura comunicativa y popular, y un sustrato filosófico difuminado por entre unas peripecias novelescas vertiginosas resulta el punto de partida obligado para acercarse a la obra de Pérez-Reverte con el ánimo de explicarla, razonarla, que es lo que aquí me propongo, y no sentenciarla con juicios de valor preconcebidos².

¹ *Ababol*, núm. 3, 1/XI/2002, p. 1.

² Sigo, modifico y amplío en estas páginas otras mías anteriores sobre la narrativa de Pérez-Reverte: el prólogo, titulado “Vidas prestadas”, a la antología preparada por José Belmonte, *Los héroes cansados. El demonio. El mundo. La carne*, (Madrid, Espasa Calpe, 1995) y la conferencia inaugural del Congreso Internacional dedicado al

ACCIÓN Y PENSAMIENTO

Ya en su primera novela, El húsar (1986), Pérez-Reverte anuncia tanto su pensamiento, su comprensión de la vida, como los procedimientos literarios que le son gratos. De tal modo, en esa *opera prima* se sintetizan los principios que presiden el resto de su narrativa. Son éstos: en el ámbito temático, el planteamiento, búsqueda y defensa de valores auténticos, y en el formal, la fidelidad a una concepción tradicional del relato.

El húsar es un relato corto, cercano por la intensidad y concentración de su fábula al género de la *nouvelle*, y de muy hábil diseño. Aunque anuncie el resto de la narrativa revertiana, también presenta algunos caracteres propios. Tiene un trazado anecdótico más claro, menos enrevesado, de mayor nitidez que el de la mayor parte de las obras posteriores del autor. Su estilo, cuidadoso, no evita, sin embargo, algunos tópicos, que el propio autor ha detectado, a tenor de las modificaciones introducidas en la edición revisada de la novela³. Véanse, por ejemplo, los cambios efectuados en la primera página, que consisten en suprimir los términos que subrayo y que buscan una doble finalidad, evitar apostillas poco originales o expresiones que suenan a convencionalismo literario, y dar un tono más directo al relato:

--Es un buen sable --dijo, pensativo y convencido.

Michel de Bourmont estaba [...] absorto en la contemplación de las espirales de humo azulado. Cuando escuchó el comentario, torció el fino bigote rubio en señal de protesta

--No es arma para un caballero --sentenció sin cambiar de postura.

Frederic Glüntz hizo un alto en la tarea y miró a su amigo con sorprendida interrogación.

--¿Por qué?

De Bourmont entornó los ojos. En su voz había un deje de aburrimiento, como si la respuesta fuese obvia.

--Porque un sable excluye cualquier filigrana... Es sólido, pesado y condenadamente vulgar.

Frederic sonrió, bonachón.

--¿Acaso prefieres un arma de fuego?

De Bourmont lanzó un horrorizado gemido.

--Por el amor de Dios, claro que no --exclamó con la distinción apropiada--. Matar a distancia no es muy honorable, querido. Una pistola no es más que el símbolo de una civilización decadente. Prefiero, por ejemplo, el florete; es más flexible, más...

--¿Elegante?

--Sí. Quizá sea esa la palabra exacta: elegante. El sable es más instrumento de carnicería que de otra cosa. Sólo sirve para dar tajos.

escritor en Murcia en 2002. Todas las obras del cartagenero las cito por la primera edición.

³ Además de su primera salida en la editorial madrileña Akal, donde ha conocido ininterrumpidas reimpresiones, El húsar figura también al frente de Obra breve / 1 (Madrid, Alfaguara, 1995). A pesar de la mayor agilidad de la prosa en la edición revisada, prefiero el aroma algo convencional de la primera. El fragmento copiado ocupa las páginas 11-12 de la primera estampación y 25-26 de la edición revisada.

--¿Y qué haríamos con un florete en una carga de caballería, Michel?

De Bourmont se encogió de hombros con solemne resignación.

--El ridículo más espantoso, supongo. Pero insisto. El sable es una vulgaridad.

Concentrándose en su pipa, De Bourmont dio por zanjado el asunto. Había hablado con aquel ligero ceceo suyo, tan peculiar y distinguido, que volvía a estar de moda, esta vez entre los oficiales del Imperio, y que tantos en el 4º de Húsares se esforzaban en imitar. Los tiempos de la guillotina estaban demasiado lejos, y los vástagos de la vieja aristocracia --tal era el caso de Michel de Bourmont-- podían ya levantar la cabeza sin temor a perderla, siempre y cuando tuviesen el tacto de no cuestionar los méritos de quienes habían escalado peldaños en el nuevo orden social mediante el valor de su espada, o de la mano de los próximos al Emperador".

El húsar cuenta las experiencias militares en Andalucía, en 1808, del subteniente del ejército napoleónico Frederic Glüntz. Esa historia habla de una cosa, en particular del desarrollo de unas batallas, y se refiere a otra, al sentido de la vida y a la condición humana frente a una situación límite. Presenta un tipo de narración de una densidad superior a su leve aspecto externo. Bajo capa de un relato de acción, se refiere a otras cuestiones. Tal planteamiento se mantiene en las restantes narraciones reverdianas. Un poso de pensamiento yace bajo la acción externa, marcada por la pólvora y el horror de la guerra. Un claro indicio de ello lo hallamos, recién comenzada la novela, en la discusión copiada entre los mencionados Frederic Glüntz y Michel de Bourmont: nada de armas de fuego ("símbolo de una civilización decadente"), ni siquiera el sable ("más instrumento de carnicería que de otra cosa"), sólo el "elegante" florete⁴.

Conviene subrayar que El húsar no nace con los rasgos denotadores del *best-seller* típico. Ciertamente, se trata de una fábula marcada por la acción, pero se distingue de la literatura típica de consumo por aportar a la base de aventuras un aire reflexivo, una reflexividad melancólica. También hay que señalar, y lo considero un dato muy relevante, que se publica en una colección donde figuran mayoritariamente obras innovadoras, culturistas, de escritura y construcción refinadas. Una narrativa firmada por un plantel de autores no ya de calidad, sino de una exigencia artística e intelectual poco

⁴ Sería curioso seguir la persistencia de algunas ideas del autor y cómo su asociación a ciertas imágenes pervive a lo largo de su obra. La nobleza de las armas antiguas reaparece en el título siguiente, El maestro de esgrima, pero no acaba ahí y su eco se encuentra todavía en El sol de Breda. Una variante de este asunto aflora en la siguiente reflexión de su narrador:

"[...] quien mata de lejos lo ignora todo sobre el acto de matar. Quien mata de lejos ninguna lección extrae de la vida ni de la muerte: ni arriesga, ni se mancha las manos de sangre, ni escucha la respiración del adversario, ni lee el espanto, el valor o la indiferencia en sus ojos. Quien mata de lejos no prueba su brazo ni su corazón ni su conciencia, ni crea fantasmas que luego acudirán de noche, puntuales a la cita, durante el resto de su vida. Quien mata de lejos es un bellaco que encomienda a otros la tarea sucia y terrible que le es propia. Quien mata de lejos es peor que los otros hombres, porque ignora la cólera, y el odio, y la venganza, y la pasión terrible de la carne y de la sangre en contacto con el acero [...]" (160-1).

común. Aparece en una serie que tal vez era, en aquel momento, la más exigente y de voluntad minoritaria de cuantas se publicaban por entonces en España.

En la misma línea de *El húsar* concibe Pérez-Reverte *El maestro de esgrima*, aunque esta segunda novela revela un giro significativo: crece mucho el caudal de anécdotas, el argumento tiende a enrevesarse un tanto y aparece una trama de amor que sirve de vehículo a un copioso número de aventuras. Pero la ideación es idéntica. Las peripecias y sorpresas de la trama forman el colchón en el que descansa una concepción de la vida. Además, aquí, al igual que en el libro anterior, las armas sirven para presentar una metáfora de la existencia, o, para ser más precisos, una alegoría basada en una comparación continuada.

El maestro de esgrima es de nuevo una novela histórica que se adentra en un momento especialmente inestable, conflictivo y prometedor de nuestra historia, los amenes del reinado de Isabel II. Esta época dispone de abundantes asedios dentro de la literatura de ficción, de Galdós a Valle-Inclán, por señalar dos nombres cimeros, pero ello no arredra a Pérez-Reverte, pues inserta su novela en la tradición con la certeza de añadir una anécdota original y unos personajes atractivos. Con claridad, y en primerísima instancia, se trata de una novela de personaje. El argumento se centra en la figura de Jaime Astarloa, el maestro de esgrima del título. Una dama lo requiere para recibir lecciones de este arte violento y accede a ello, a pesar de sus reservas. Ahí comienza una intrincada peripecia sazonada con asesinatos en la que se ve implicado Astarloa hasta una situación extrema. Amores, crímenes, intrigas, misterios, fidelidades, odios, conspiraciones se entrelazan sobre un escenario histórico convulso que propicia el motivo central de la novela, que es, desde ya, motivo capital de la escritura de Pérez-Reverte: el enfrentamiento entre un ayer y un hoy, el paso de formas de vida y valores sólidos a tiempos sin principios. En cierto modo, apunta un motivo, la decadencia de la civilización, que el autor retoma de forma más nítida en otros títulos.

Sigue en el segundo libro de Pérez-Reverte siendo su cualidad primera la de un artefacto imaginativo diseñado por un magnífico contador de historias, por un fabulador nato. Y esa cualidad se confirma, si hiciera falta, en el siguiente, *El club Dumas* (1993). En todos estos títulos se ve que ahí reside el sostén último de su literatura. Esta virtud primordial de nuestro escritor la utiliza él como gancho o cebo que incita a entrar en sus obras y a permanecer prendidos de lo que en ellas sucede. Pero ese anzuelo no deja de ser un instrumento o un medio para deslizar, sin renegar del hechizo absorbente de la fábula, los mensajes que interesan al escritor. *El club Dumas* refiere la odisea de un comerciante en libros antiguos convertido en una especie de investigador policial por culpa de un par de encargos profesionales. Se basa, pues, en un planteamiento de intriga. Esta anécdota, muy intrincada, se dispone en dos líneas de acción que se sueldan en un sorprendente y algo rebuscado desenlace. En todo caso, lo que me

importa subrayar, en una perspectiva panorámica del escritor, es que con El club Dumas dan un paso adelante la complicación de la trama y el peso de la acción y la intriga.

La abundancia de acción, acompañada de esa tendencia a enrevesar las anécdotas, se va convirtiendo en la carta de presentación del escritor, pues constituyen ya rasgos sustanciales de El club Dumas y de su título siguiente, La tabla de Flandes, que perduran en los relatos posteriores. No sólo perduran, sino que, en algunos casos, el autor se abisma, placentera y descaradamente, en el ejercicio del relato de aventuras sujeto a los rasgos ostensibles del folletín. Es lo que hace, sin ninguna prevención, en la serie de Alatríste. En ella procede mediante una deliberada acumulación de recursos típicos de la literatura popular: buenos frente a malos (el capitán y el espadachín Malatesta), inocencia contra perfidia (Íñigo de Mendoza y la misteriosa dama de sus amores, réplica ésta de la Milaydi dumasiana), caracteres psicológicos estereotipados (fidelidad, traición, ambición, arrogancia, crueldad, fanatismo), anécdotas sorpresivas (asalto a un convento, engaños, amoríos fatales, sobresaltos, intrigas palaciegas) o recursos narrativos espectaculares (suspensión abrupta del relato, anagnórisis...). También busca efectos identificadores que permiten una lectura proyectiva mediante la cual se facilita la interpretación en clave contemporánea de los sucesos: esto ocurre cuando se refiere a variadas corrupciones, al fundamentalismo patriótico o religioso, al servilismo de la justicia, a la ambición de poder o a los malvados que duermen con la conciencia tranquila; en suma, una imagen en negativo del tiempo presente, del actual, el cercano a nosotros, los lectores.

Quizás tienda el autor a un cierto comedimiento constructivo en sus obras más recientes, salvo en las aventuras de Alatríste, que ocupan un lugar un tanto independiente en el conjunto de su producción. Siguen siendo los títulos últimos novelas de acciones intrincadas y hasta prolijas, y no exentas de llamativos trucos folletinescos, pero parece que con el paso del tiempo Pérez-Reverte se va decantando hacia una mayor nitidez y limpieza de la historia principal. Aunque aquel gusto todavía persista algo en La carta esférica, los títulos más cercanos a ésta, La piel del tambor y La Reina del Sur, parecen responder a un moderado y cauteloso cambio de estrategia, al menos en este punto concreto de fortalecer la acción central para que resulte más unitaria y se vea menos dispersa en acciones laterales o complementarias. Con ello no haría el autor, por otra parte, sino extender un planteamiento que tampoco está ausente en su narrativa, el de la acción unitaria y ceñida, a la manera de La sombra del águila (1993).

Es, éste, un interesante relato de un centenar de páginas aparecido primero por entregas, al que no hace justicia el propio autor en la "Advertencia" que precede a su edición en libro. Señala en este mínimo delantal que la obra tiene poca consistencia, la califica de "relato ligero e informal" y advierte que no se trata "de una novela, ni siquiera una novela breve". Tal vez la conciencia de la sencillez de la historia ha dictado estas

inmerecidas cautelas. La sombra del águila responde tanto por su concepción como por su desarrollo a la idea de una novela corta. Sólo que en este caso se parte de un planteamiento de acción insólito en esta modalidad narrativa, el cual tiende en su rápido avance hacia un desenlace iluminador y evita todo remanso descriptivo. Tendríamos, pues, una innovadora *nouvelle*, o una *nouvelle* heterodoxa, en la que se demuestra la capacidad del autor para la narración unitaria y su gusto por ella; una curiosa y atípica *nouvelle* fertilizada por la instintiva querencia del escritor por la acción.

No son, sin embargo, los rasgos destacados de La sombra del águila (sencillez argumental, progreso lineal de la acción y ninguna complicación estructural) lo distintivo de aquellas otras novelas citadas, sostenidas en una arquitectura de mucho artificio y cuya resolución argumental resulta inevitablemente forzada. Pero más que el análisis intrínseco de esas obras, aquí me interesa algo distinto, en virtud de lo cual subrayo este efecto. Me interesa destacar que ahí, en la complejidad argumental, por donde incluso asoma la oreja un cierto alarde de virtuosismo, radica el modelo narrativo mediante el cual asienta sus reales el escritor y se define en cuanto narrador.

LA ACTITUD AUTORIAL

La abundancia de acción y el gusto por una trama compleja constituyen dos rasgos básicos del esquema narrativo cultivado por Pérez-Reverte. Cuenta, además, el molde narrativo, otra característica capital que consiste en una específica manera de presentar los sucesos, dependiente de una llamativa postura del escritor que denominaré actitud autorial. Este aspecto alcanza tanta importancia que quizás en él se asienta en última instancia lo distintivo de la obra revertiana. Consiste en que el escritor tiende a ponerse un tanto por encima de la materia narrativa con cierto riesgo para la verosimilitud o para las conveniencias intrínsecas del relato. No se trata de que ignore las exigencias internas del relato. Las respeta, pero actúa como si no le importara mucho el detalle o como si tuviera derecho a estar más allá de los pormenores porque eso figura en unos atributos de creador de los cuales no tiene que rendir cuentas a nadie. También parece como si diera por supuesta la adhesión acrítica del lector al orbe imaginario global creado por él y que, dicho lector, admite por la gracia de la fabulación.

Este efecto lo anoté con el único respaldo de una intuición de lectura personal y difícilmente verificable en la mencionada introducción a Los héroes cansados. Señalaba, ahí, que uno sabe que el autor le hace trampa y que desarticula la secuencia natural de los hechos hasta los límites de lo laberíntico, en algún caso, para conducirlo al desenlace. Sin embargo, nos dejamos atrapar porque los resortes del engaño, aunque salten a la vista, o, en todo caso, podríamos descubrirlos, forman parte del hechizo que lleva a suspender el enjuiciamiento. Consentimos, pues, que nos arrastre el vértigo de lo que pasa en la ficción, y le concedemos bula al autor para que nos lo diga del modo como quiera. No cuestionamos su comportamiento. Lo aceptamos con algo parecido a la fe del carbonero.

Tiempo después de estas subjetivas explicaciones, me certificó la veracidad de la impresión un comentario del propio Pérez-Reverte acerca de El conde de Montecristo. En un artículo periodístico, "¡Fatalidad!"⁵, dice de la famosa obra de Dumas:

"El conde de Montecristo es una novela llena de recursos del oficio, de diálogos y descripciones forzadamente largos [...], de estilo tosco y descuidado, adjetivos superfluos, divagaciones y desvergonzadas metáforas profesionales. Además, a menudo roza el cuento de hadas: la fuga de Dantés en el saco del muerto [...] El lector se adentra en ella con la conciencia de que todo es un artificio lleno de trucos y trampas, y sin embargo, a su pesar, termina prendido en la trama, pasando las páginas febril, deseando incluso, víctima agradecida del mismo artificio, encontrar en el libro precisamente todos los lugares comunes, todos esos estereotipos melodramáticos que su sentido crítico rechaza, pero que su instinto de lector, la admiración por el talento de Dumas, por la extraordinaria estructura narrativa que se despliega ante sus ojos, termina haciéndole, incluso, desear" (pp. 363-364).

⁵ Recogido en el apartado "Sobre cuadros, libros y héroes" de la citada Obra breve / 1.

Esta explicación de una obra ajena ilumina los procedimientos que, quizás inconscientemente, utiliza nuestro autor. Si dejamos aparte las observaciones sobre el estilo, en buena medida vale para las propias novelas del moderno Dumas español. En ese comentario me parece encontrar las causas de la actitud aludida. Aclararé cuál sea esa postura con unos pocos casos, que propongo como muestras para razonarla, aunque para algunos podrían servir también como pruebas de cargo.

Pérez-Reverte aprovecha a veces sus novelas para darse algunos gustos personales. Lo hace en la serie de Alatriste. Puede tratarse de un guiño amistoso explícito, una leve interpolación de relato en clave. Por ejemplo, esta referencia desenfadada a otro escritor, el novelista andaluz que da nombre a un personaje de *El oro del rey*, y cuyo segundo apellido se utiliza humorísticamente en el mote:

“un jienense rubicundo, barbudo y sonriente, de cráneo afeitado y fuertes brazos, que tenía por nombre Juan Eslava, y era notorio rufián de cantoneras sevillanas -- vivía de cuatro o cinco, y las cuidaba como a hijas, o casi--, lo que justificaba su apodo, ganado en buena lid: el Galán de la Alameda.” (182)

La mención, si no del todo explícita, sí resulta transparente, en la referencia a “un hidalgo conquense muy rico de familia y muy bala perdida” llamado don Raúl de la Poza de *Limpieza de sangre*, alusión obvia al periodista y escritor Raúl del Pozo. Lo mismo hace, pero al revés, cuando utiliza ocasionalmente sus novelas para arremeter contra personas a las que menosprecia. Se burla de algunos críticos con alusiones despectivas y a uno de ellos dedica esta cruel descripción en *El oro del rey*: regenta un burdel, tiene un hermano quemado por judaizante, desempeña el “grave oficio de taita y padre de la mancebía”, “engrasaba voluntades” y el resultado de sus tejemanejes “por supuesto, era una bolsa bien repleta” (79-80). Antes, en *El sol de Breda*, alude a otros colegas de este personaje venal, a los que flagela y denuncia, por boca de Quevedo:

“[...] dos rascapueñas culteranos [...]; unos tiñalpas que mean bilis, y que sostienen que la auténtica poesía es la jergonza, o jergóngora, que nadie aprecia salvo los elegidos, o sea, ellos y sus compadres; y pasan la vida afeando los conceptos que escribimos otros [...]” (60)

También hace objeto de sus dardos a alguna persona que se ha cruzado con malas maneras en su vida profesional: en esta misma entrega de Alatriste bautiza a un soldado fanfarrón con los apellidos de un directivo de Televisión española, a los que nada más añade la preposición, García de Candau.

Esta es una primera variante de la mencionada actitud autorial. Otra radica en una disposición libre en el tratamiento de algunos elementos narrativos. Anoto unos cuantos de bastante bulto que servirán para explicar los usos a los cuales me refiero.

En *La piel de tambor* introduce un trío de maleantes sevillanos configurado con muy peculiar disposición. Si el escolta del banquero que los contrata al servicio de las

malas intenciones de su jefe se gasta un nombre de cuidado, Celestino Peregil, qué decir al respecto de los miembros de este grupo disparatado: don Ibrahim, el Potro del Mantelete y la Niña Puñales. ~~Se~~ ve esta onomástica intencionada de indicio de unos perfiles que rozan la caricatura, y tal es, en efecto, su configuración. Sin embargo, resulta inconveniente, a mi parecer, porque el enfoque global de la historia no es burlesco. Y no parece aceptable ver en ello una parodia de los matones del cine o la novela negros por la misma razón, porque ese tratamiento no se corresponde con el sentido general de la historia sevillana; además, tampoco un semejante distanciamiento postmoderno de la literatura popular, que serviría de coartada para esos esperpénticos figurones, forma parte de los principios habituales del autor. Los retrata así porque está en su real derecho de hacerlo, porque le divierte y pone un cierto efecto de lectura por delante del resultado de un análisis crítico.

También en *La piel del tambor* la sofisticada pericia de la septuagenaria protagonista con Internet resulta muy forzada. Algo de ello presente el autor, y el pasaje final (pp. 574 ss.) donde descubre que es la anciana (cuyo *nick* o clave, por cierto, adelanta el sobrenombre de la heroína de una novela posterior, *Reina del Sur*) la temible *hacker* capaz de llegar por la Red a la más secreta dirección del Vaticano lo rodea de toda clase de reservas, cautelas y desconfianzas. Inútil: estamos en los límites de la inverosimilitud. Mas no le importa mucho, al autor, porque se vale de su derecho a cultivar una inventiva un poco disparatada; lo mismo que, por otra parte, explica el diseño de los citados matones. Más casos semejantes podrían aducirse. En *La Reina del Sur*, por ejemplo, tiende a la desmesura el asalto a la casa donde la narcotraficante aguarda para testificar, desarrollado como una réplica de la toma de El Alamo o de las fortalezas yankees en las películas del *far west*.

Con estas prácticas, hijas de la intención y no de la inadvertencia, llega el autor, para mí, a extremos inconvenientes, aunque he de reconocer que la opinión personal puede resultar a este propósito muy subjetiva. Y, en todo caso, más que el enjuiciamiento importan las causas de semejante proceder, y éstas encuentran sentido desde el doble punto de vista del autor y del lector si todo ello lo vemos bajo la luz del mencionado comentario acerca de Dumas: también Pérez-Reverte, al igual que su maestro francés, dispone artificios y trucos aceptados en el transcurso de una lectura febril.

Un tercer y capital factor dentro de la actitud autorial que vengo repasando reside en el punto de vista adoptado en la narración. No es algo que ocurra por sistema, pero sí afecta de manera esporádica a algún título particular, y de forma regular a la serie de Alatraste, en especial a su primera entrega. La cuestión que planteo se ve con toda claridad en el arranque de *La sombra del águila*.

Se refiere en esta breve novela el sorprendente movimiento de un batallón del ejército napoleónico en el frente de batalla ruso. El episodio lo cuenta uno de los

soldados de esa unidad militar en primer persona, uno cualquiera de los combatientes, testigo de los penosos acontecimientos, pero sin destacado protagonismo en ellos. No importa, sin embargo, que su conocimiento del suceso sea inevitablemente parcial, y se halle sujeto a su limitada experiencia, porque habla con tal desparpajo como si se moviera por todo el campo de batalla y estuviera a un paso del mismísimo Emperador. Tan cercano de Napoleón que transcribe los comentarios de éste con sus propias palabras:

“--No --dijo por fin en voz baja, en un tono admirado y reflexivo a la vez--. No son locos, Labraguette --el Petit se metió una mano entre los botones del chaleco, bajo los pliegues del capote gris, y su voz se estremeció de orgullo--. Son soldados, ¿comprende?... Soldados franceses de la Francia. Héroe oscuros, anónimos, que con sus bayonetas forjan la percha donde yo cuelgo la gloria... --sonrió, enternecido, casi con los ojos húmedos--. Mi buena, vieja y fiel infantería.”(19-20).

No hace falta darle más vueltas al asunto: el narrador en primera persona suplanta sin ninguna justificación a un narrador omnisciente cuya expresión gramatical adecuada estaría en la tercera persona.

Merece la pena que le dediquemos un poco de atención a este llamativo aspecto de la técnica narrativa de nuestro autor, y lo haremos siguiendo sus manifestaciones a través de la serie de Alatrísté. El narrador común a todo el ciclo, Iñigo de Balboa, cuenta en primera persona y, por tanto, su perspectiva ha de ceñirse a lo que él sabe o a lo que haya llegado a su conocimiento por otros caminos acerca de las aventuras de su señor, el capitán de los Tercios al que sirve como un lazarillo. Sin embargo, su mirada desborda la que le sería propia, y no sólo en algún pequeño detalle, sino en una actitud general que se desglosa en varias vertientes.

-- En el ámbito lingüístico, hay expresiones excesivamente elaboradas o impropias del carácter poco letrado y picaresco del personaje.

El narrador dice del malandrín Gualterio Malatesta: “Imaginen vuestras mercedes *una serpiente cómplice y peligrosa* ” (42); del Inquisidor Emilio Bocanegra: “Su rostro de *asceta fanático* se había endurecido” (46); de los años de su juventud: “un tiempo a la vez *magnífico, decadente, funesto y genial*” (53), una “época miserable y magnífica” con grandes personajes cuyo “eco de sus vidas singulares seguirá resonando mientras existe ese *lugar impreciso, mezcla de pueblos, lenguas, historias sangres y sueños traicionados: ese escenario maravilloso y trágico que llamamos España*” (187)⁷.

-- En la perspectiva temporal, se utiliza un punto de vista inapropiado.

⁶ En los párrafos siguientes, los datos se refieren al tomo inicial del ciclo, *El capitán Alatrísté* (1996). Todos los subrayados en las citas literales son míos.

⁷ No sería Pérez-Reverte un caso único en esta inadecuación entre personaje y modo de expresarse. Lo mismo pasa, en la literatura clásica, nada menos que en *Lazarillo de Tormes* y, en la contemporánea, en *La familia de Pascual Duarte*.

Balboa narra desde una edad mayor y se refiere a hechos de su primera juventud (tiene trece años al servir al capitán). Esta distancia, ¿es suficiente para aludir al tiempo de cuando era mozo como “la España de aquella época” (47); ¿alguien se refería entonces a “el Madrid de los Austrias”? (168). La perspectiva desplazada produce anacronismos.

-- En el terreno de las anécdotas, cuenta sucesos que ni presenció ni de los cuales le ha informado nadie en detalle, que sepamos.

Así sucede en el enfrentamiento de Alatríste con los dos viajeros extranjeros (pp. 79-82); también en la escena en la que hace un pacto de silencio con estos viajeros y que Balboa describe con puntillismo de observador, a pesar de que “a esas horas yo dormía como un bendito” (95). Obvio y más sorprendente resulta el encuentro de Alatríste con el inquisidor. En este caso, el narrador cuenta lo que nada más sabe el capitán y no ha referido a nadie (p. 145 ss); incluso llega a entrar en su pensamiento: “Sin duda, reflexionó el capitán, contaban con alguien dentro del Alcázar Real” (147); “Tenía gracia, pensó Alatríste, calificar [a aquel grupo] como bando de Dios” (148).

Me he centrado, en los párrafos anteriores, para evitar la dispersión expositiva, en el título primero de Alatríste, pero no se trata de un procedimiento ocasional, pues fácilmente puede rastrearse en las entregas siguientes del valiente mercenario.

En *Limpieza de sangre*, el narrador apostilla que “esa retorcida ética era muy de la época” (22), adjetiva la Corte como “apicarada, peligrosa, turbulenta y fascinante” (44) y a España de “peligrosa y bronca” (150). También se mete en la cabeza del personaje: “Eran al menos diez, calculó Diego Alatríste mientras desenvainaba espada y daga” (91). Y aquí mismo tenemos un excepcional caso de narración omnisciente: el arranque del pasaje “Auto de fe” (205 ss), excelente por la plasticidad del retrato del ambiente popular que rodea la cruel ceremonia, es imposible de todo punto en una primera persona.

En *El sol de Breda* ocurren cosas similares. Parece un poco extremoso que Balboa se refiera a sí mismo con estas palabras: “Y así fue también como franqueé, sin apenas darme cuenta, esa extraña línea de sombra que todo hombre lúcido termina cruzando tarde o temprano” (160). O que explique un desafío con un argumento expresado en términos que implican un anacronismo: “No satisfechos con los vulgares flujos y reflujos de la guerra [...]” (193). Y, sobre todo, encontramos un extenso pasaje (pp. 180-185), una incursión peligrosa de Alatríste y otros compañeros a lo largo de un túnel, que de ninguna manera puede contar desde su perspectiva el narrador y que se hace desde una omnisciencia muy acorde con la vibrante escena.

Tampoco está libre *El oro del rey* de estas prácticas. ¿Un contemporáneo del narrador diría “la corrupción y la apatía nacionales”? (63). No falta la invasión de la interioridad del personaje: “Todo encajaba, pensó fugazmente Diego Alatríste mientras se

ponía en guardia" (231); "Espero que tenga lo que hay que tener y no se rinda, pensó Diego Alatríste" (237). En fin, el propio Balboa no se recata en descubrir que ha contado con detalle unos sucesos cuando "A esa misma hora yo caminaba " (101) por otro sitio.

Estos botones de muestra confirman lo que antes decía: el relato de Iñigo de Balboa desborda ampliamente la mirada que le sería propia y ofrece observaciones que proceden de una perspectiva superior, más amplia, la de un narrador omnisciente. De hecho, la inclinación de Pérez-Reverte a la omnisciencia en casi toda su narrativa, le ha llevado a buscar ciertos curiosos enfoques muy calculados. En *La Reina del Sur*, da al relato novelesco el aire de crónica mediante el pretexto de una investigación periodística en marcha. A la voz principal, la del periodista, une la de numerosos testigos. Por este atajo, el relato en primera persona se desliza a la conciencia de los personajes y da paso al narrador omnisciente.

La irregularidad en el punto de vista señalada resulta muy extraña en un autor tan atento y diestro como el nuestro. En uno de mis comentarios de prensa expuse este reparo y Pérez-Reverte rechazó después en alguna entrevista que tal cosa ocurra. Piense él lo que quiera, ocurre, y en el texto están las pruebas de cargo. Pero no se trata de cogerle en falta y reprimirle como al niño que ha cometido una pifia en los deberes. Señalo esto en función de la mencionada actitud autorial y de lo que ella supone como elemento destacado del arte narrativo del autor cartagenero, con el cual aporta un modo peculiar de hacer novela. Supone una clara invasión del relato por parte del autor; una transferencia de la voz del propio escritor a la del narrador; una mezcla de vida y literatura ajena a las convenciones narrativas. Al aire lanzo esta conjetura: ¿el verdadero narrador de las hazañas de Alatríste es un personaje de ficción, el joven Balboa, o una persona real, Arturo Pérez-Reverte?

Dejo en este punto, casi sin más, esta hipótesis, aunque daría pie a explayarla en algunas observaciones colindantes útiles para entender mejor el sentido de la novelística del murciano. ¿Cuánto debe Alatríste a la visión del mundo del propio autor? ¿En qué medida se identifican creador y protagonista? También resultaría curioso dar el salto, desde aquí, hasta enlazar novela y autobiografía. Autobiografismo espiritual y moral, por supuesto. ¿Qué dosis de ideario revertiano aplica al maestro de esgrima o al padre Quart? ¿En qué grado el escritor no se desdobra en Lucas Corso? No presento descabelladas o vagas asociaciones. En las abundantes entrevistas periodísticas con el autor, éste ha dado por buenas todas esas relaciones. Incluso ha comentado complacido públicamente que su madre le dice que él es "Corso con gabardina".

EL RELATO CON OFICIO

Vamos viendo, pues, cómo Pérez-Reverte construye su propio espacio literario cultivando una narrativa de aventuras respetuosa, por un lado, con los principios básicos del género, pero también, por otro, innovadora porque no se asienta en la evasión y el consumo. Además, la trata mediante un concienzudo oficio. Algunas de las anteriores observaciones sobre su arte de contar podrían sugerir un tratamiento espontaneista. Desde luego, no es el caso. Al revés, el escritor obedece a una técnica muy consciente que puede detallarse. No se entrega a ninguna clase de adanismo, como sabe quien tenga la experiencia de lectura de cualquiera de sus libros. Aporta, pues, a la literatura de acción un trabajo hecho con rigor. Viene a demostrar que también en el "género de las aventuras", al que la cubierta de la primera salida de El maestro de esgrima la adscribía con poco cuidado, cabe el "proceder a sabiendas", dicho con la expresiva fórmula que Domingo Ródenas ha utilizado para explicar la actividad de los prosistas de la vanguardia clásica.

Los textos de Pérez-Reverte y su actitud pública ante la novela proclaman que la exigencia constructiva y estilística no afectan sólo a las letras cultas; también forman parte del legado de la literatura que no disimula una orientación popular. Con esta actitud se aleja Pérez-Reverte de los comunes planteamientos reductores del *best seller* y del relato producido para el mercado. Rescata la técnica del patrimonio exclusivo de la literatura selecta y la reivindica para la literatura popular consciente y atenta. Da categoría a lo popular. De todo ello, además, ha hablado con significativa beligerancia en numerosas entrevistas y en algunos artículos. Añade, por tanto, una actitud de exigencia profesional y una conciencia de artista al "género de aventuras". El oficio es capital en su trabajo, y daría mucho juego un análisis detallado de los meticulosos recursos que emplea. Haré aquí sólo una sucinta mención de algunos con el simple propósito de corroborar lo dicho: diseño calculado, taller del escritor preciso y mestizaje de modelos novelescos.

Pérez-Reverte plantea sus obras a partir de un diseño estudiado y claro: cómo han de ser los protagonistas, qué pasos contados ha de seguir la peripecia, en qué manera se anudan los cabos que casi todo relato va dejando dispersos en el transcurso de los acontecimientos. En pocas palabras: mete en una estructura bien articulada la suma de acciones, sentimientos y voliciones que se entrelazan en cualquier conflicto humano cuando se lleva desde la imaginación creadora hasta el papel impreso. En el plano constructivo, las novelas de Pérez-Reverte muestran una extraordinaria pericia. Los mecanismos de construcción persiguen una meta específica, retener al lector, seducirlo por el vértigo de los sucesos, y conservarlo preso de las trampas que se le tienden.

Pérez-Reverte, sin embargo, no participa de la ostentación postmoderna que gusta de evidenciar el carácter de artificio formal de la literatura. Sus recursos, palpables, sirven a la fábula, pero no se manifiestan como mérito del artista. El artista complace al lector, no al arte. Y, además, un rasgo muy importante afecta a todas sus novelas: siendo el oficio tan destacable, no anula un aliento poético porque lo pone al servicio de una imaginación moral.

Varios elementos integran el taller del escritor desde la perspectiva del oficio: documentación, modelos literarios y planificación. Los comentaré mínimamente en un rápido repaso. Enseguida se percibe que los libros de Pérez-Reverte están llenos de detalladas y precisas noticias relativas al ambiente o la anécdota. Sorprenden la exactitud y abundancia de datos que maneja, muy llamativos y curiosos en sí mismos si además se tiene en cuenta que con frecuencia se refieren a ocupaciones o aficiones ya extintos o nada comunes. En sus novelas hay desde menudos detalles de los hábitos de los húsares imperiales, inquietantes enigmas asociados al juego del ajedrez o peculiaridades de los bibliófilos hasta eruditas precisiones acerca de la cartografía marina. Por no recordar, claro, el sorprendente caudal de precisiones relativas al arte de la esgrima, que hoy, a pesar de figurar entre los deportes olímpicos, tenemos por algo casi exótico.

Esas informaciones, hábilmente manipuladas, responden a un conocimiento real, del que el autor dejó constancia en la fe bibliográfica incluida en *El húsar*. Actitud documental semejante cabe pensar respecto de *El maestro de esgrima* y otros títulos, y hay que darla inevitablemente por supuesto en *La carta esférica*. El mérito del escritor no está en las abundantes averiguaciones en que se apoya sino en el acierto con que se utilizan. Nunca hace ostentación de los datos, ni quiere atraer la atención sobre ellos mismos. Se mantienen fieles a su condición de instrumento y jamás se convierten en materia inerte. Al contrario, funcionan como un material, interesante y aun novelesco, sobre el que descansa la verosimilitud histórica, en su caso, y que contribuye a dotar de plasticidad a un espacio argumental o a crear un ambiente de época vivenciado y real.

De ello da fe el caudal de noticias relativas al Siglo de oro sobre las que se soporta la peripecia de Alatríste. La actitud al respecto del autor queda bien clara en el volumen que abre la serie. Ahí están los usos de Palacio, o los hábitos de los plebeyos. El falso igualitarismo de los corrales de comedias y todo lo concerniente al completo espectáculo del teatro áureo están descritos con profesoral exactitud, y hasta podría utilizarse la novela, extrayendo de ella las páginas oportunas, para explicar la comedia nueva en un manual escolar. Claro que, a la materia estudiada y recreada se le añade una gran vivacidad gracias, por ejemplo, a la feliz ocurrencia de desarrollar el complot de unos sicarios en el patio de un corral en contraste y mientras se representa una comedia de honor y amor. El repertorio costumbrista que ya detalló, por ejemplo, José

Deleito y Piñuelas en sus conocidas monografías sobre la corte y el Madrid de los Austrias cobra aquí una vida plena. Pérez-Reverte consigue la plena integración de los materiales anecdóticos, y su perfecta subordinación a una línea directriz.

Otra clase de fuentes, las que manan en la propia ficción, y no se alimentan de la realidad cotidiana o historiográfica, han de ponerse en las narraciones de nuestro autor al lado de la veracidad histórico noticiosa o del puntillismo documental. Me refiero a que Pérez-Reverte tiene devoción por la literatura de folletín y sus libros guardan una doble deuda con ella. Por una parte, una admiración personal como lector, antes incluso que como escritor. Por otra parte, un conocimiento de los mecanismos y reglas de este género como correspondería a un experto, historiador o crítico profesional. Sus ficciones aplican con fidelidad los recursos y trucos bien sabidos de la literatura popular. Pero la maestría con que lo hace procede más que de una gran destreza, incuestionable, de haberlos interiorizado. Por eso sus obras evitan el efecto pastiche que no suele ser inhabitual en la escritura de género, sin que, por otra parte, haga nada, la escritura, por disimular u ocultar su fuente. Además, utiliza la propia novela como alegato a favor del tipo de literatura que practica: *El club Dumas* es, entre otras cosas, una defensa de esta modalidad de relato.

El mestizaje de formas novelescas ya establecidas y codificadas en la tradición constituye también un recurso básico de la técnica de nuestro autor. No hay que insistir en que, en sus novelas, pone en práctica la adición o entrelazado de varios modelos o esquemas narrativos. En telegráfica enumeración, han de anotarse los siguientes: el relato de aventuras, la narración de intriga, la novela de investigación policiaca o criminal, la novela histórica y la ficción culturalista. Esta intertextualidad literaria constituye una parte, muy grande, pero sólo parte de unos vasos comunicantes que admiten gustosa la influencia de otros géneros narrativos, no literarios. Son los géneros audiovisuales. Sobre todo el cine, pero también los de la televisión. Todo ello, fuentes literarias y no literarias, muy mezclado, y libre de categorías jerárquicas.

Esos modelos nunca los muestra en estado puro. Los adapta a sus necesidades narrativas, los somete al torcedor de sus conveniencias expositivas. Así resulta un claro ejemplo, marcado por un signo de personalidad, de algo, esto sí, muy postmoderno, el señalado mestizaje o hibridación narrativos. Marcado ese rasgo con un sello de personalidad muy fuerte que coloca al autor, como luego indicaré, en una personal posición frente a la copia de modelos: Pérez-Reverte presenta en serio lo que Eduardo Mendoza, gran imitador de modelos previos, ofrece en broma. Hay que recalcar, respecto de la variedad de modelos, la naturalidad con que varios de ellos cohabitan en una sola obra. *El maestro de esgrima*, sin duda una novela histórica, puede tenerse por un relato policiaco enriquecido por un discreto pero patente culturalismo. Esos mismos elementos aparecen en *El club Dumas*, y lo que cambia es su intensidad: un relato

metaliterario se trenza con una investigación criminal que habla igualmente de usos de otro tiempo. Desde su primer capítulo, empieza a contaminarse el suspense con un abigarrado culturalismo que no es cuestión de detallar aquí y que se relaciona, por una parte, con el prestigio del libro y de la biblioteca al cual tanto jugo sacó Umberto Eco en El nombre de la rosa y, por otra, con la seducción finisecular por el arte y la historia. La trama argumental reproduce en buena parte con literalidad las intrigas antiguas referidas por Dumas y por ese camino abre el autor la puerta a una atractiva identificación entre vida y literatura. Esa relación y otras muchas de corte libresco se apoyan en la creencia (manifestada en el propio texto) de que ya no quedan lectores inocentes: todo lo que hemos leído y visto se proyecta en la experiencia literaria y vital de los lectores.

Intriga, cultura e historia se asocian también en La tabla de Flandes. E incluso en una obra de aventuras contemporáneas como es con claridad La carta esférica abunda el elemento histórico y culturalista a través de las interpolaciones referidas a la elaboración de mapas y al arte de la cartografía.

Cada uno de los modelos narrativos que participan en el esquema general de las novelas de Pérez-Reverte tiene una extraordinaria vigencia en la actualidad, al extremo de haberse convertido en subgéneros de moda. A este punto quería llegar para hacerme algunas preguntas sobre el papel histórico de las narraciones de Pérez-Reverte y darle un sentido a su alcance dentro de ese papel. Para ello me parece necesario recordar en un par de frases el entramado de la narrativa española de los últimos lustros. Pérez-Reverte surge en un contexto marcado, simplificando al extremo el estado de la cuestión, por tres rasgos principales. Primero, el rescate muy celebrado y el cultivo abundante de la narratividad. Segundo, una convivencia relativamente pacífica de diversas tendencias que facilita la aceptación de cualquier molde porque no existe uno o un canon dominantes: culturalismo, metaficción, intimismo... Junto a ello, en fin, un proceso en el que la dimensión cultural de la literatura se va viendo sustituida por valores o intereses comerciales o industriales.

En este panorama se produce un desequilibrio entre literatura de consumo y literatura artística. Aquélla aparece apartada del reconocimiento de la calidad mientras que ésta acapara la calidad pero obtiene poca difusión. Los cultivadores de ambas modalidades extremas no hacen concesiones a los contrarios. La percepción de esos valores en ciertos círculos de la sociedad literaria la venía a sintetizar Juan Benet en una polémica opinión que repitió en numerosas ocasiones. Sostenía el creador de Región que la calidad de una obra es inversamente proporcional a su número de lectores. Y el propio Benet aspiraba, según también decía, a tener un único lector.

UNA POÉTICA

Al contrario que esta postura, Pérez-Reverte quiere desde muy pronto obtener un buen número de lectores, pero sin detrimento de los valores literarios. Esta actitud resulta determinante para razonar el papel histórico del escritor, el de alguien que concilia mercado y calidad, que reniega del prestigio de la minoría a la vez que exige el reconocimiento de su arte. Ese papel no es algo fortuito, sino derivado de una firme concepción de lo que debe ser el relato. Nuestro autor cuenta con una consistente "poética", dicho en términos de teoría literaria, cuya almendra podemos tocar en la humorística "Aprobación" de Limpieza de sangre extendida por Alberto Montaner Frutos como colofón de la novela:

"Podiera entrar muy por lo menudo en celebrar la dulzura de su estilo, el buen ritmo de sus cláusulas, la frecuencia de sus dicciones, lo bien trazado de la fábula, lo verisímil de su traza o lo provechoso del conceto, con otras sutiles moralidades, advertencias y desengaños que so capa de honesto solaz y gustoso divertimento en él se encierran; empero no diré más, sino que supera aquello de Horacio, de que *aut prodesse volunt, aut delectare poetae*, pues no sólo deleita, sino que también aprovecha, y ambas cosas en sumo grado, con lo que no cabe [...] mayor ponderación."

Muchas veces, en escritos de varias clases y en abundantes declaraciones públicas, Pérez-Reverte se ha referido a cómo entiende él el arte de la novela. Tanto una reflexión algo extensa sobre su narrativa, "La vía europea al best-seller"⁸, y otras afirmaciones dispersas, con frecuencia bastante beligerantes *pro domo sua*, dan pie a la elaboración de un índice con los criterios del autor acerca del arte de narrar. Encadeno en los párrafos siguientes una síntesis de esos principios y apoyo la mayor parte de los epígrafes con algunas citas literales⁹:

-- Defensa de un tipo de relato tradicional basado en el gusto por contar y escuchar historias. Lo que él mismo llama "novelas como las de antes" (SF).

-- Asociación de la actividad del autor con el placer de la lectura, placer compartido por el propio autor en el acto de la escritura y por el lector en el de la lectura.

"Yo me dedico a contar las historias que me apetece contar, y a hacerlo del modo más eficaz posible" (LVE, 361)

⁸ Recogido en la obra colectiva Territorio Reverte, José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, eds., Madrid, Ed. Verbum, 2000.

⁹ Utilizo algunas siglas para remitir a los textos o documentos de donde proceden las citas literales: LVE se refiere al artículo "La vía europea...", citado; SF, envía a la entrevista sin firma "Las aventuras de Alatraste son novelas como las de antes", Alfaguara novedades, noviembre, 1997.

Muchos, sobre todo los lectores, “seguimos” entendiendo la novela así: “el planteamiento de un problema narrativo basado en acción, pensamiento, o la combinación de ambos, y la resolución de ese problema mediante las herramientas más eficaces, trama, personajes, estilo y estructura, que el autor sea capaz de aplicar a su trabajo” (LVE, 362)

-- Rescate de la narración de aventuras. El modelo expreso se encuentra en el folletín decimonónico, y dentro de él tiene como nombre de referencia a Alejandro Dumas.

--Defensa a ultranza de la literatura popular y de su modelo más desacreditado, el folletín, cuya reivindicación acomete sin complejos.

“el best-séller entendido como novela popular en su más primario sentido, que es el de entretenimiento o aventura, resulta perfectamente legítimo y respetable si está bien hecho” (LVE, 362)

“el llamado best-séller [...] constituye en principio un género tan digno como cualquier otro” (LVE, 361)

--Reconocimiento del valor comunicativo de la narración.

“quienes de veras tienen historias hermosas que escribir para que miles de desconocidos reflexionen, gocen, sientan, comprendan vivan más vida y las añada a la propia, deberían abordar la tarea sin complejos” (LVE, 366)

--Licitud de los efectos proyectivos e identificadores de la literatura. Aboga incluso a favor de la legitimidad de la novela consolatoria y rosa de Corín Tellado¹⁰.

“La grandeza de *El conde de Montecristo* reside en que su venganza, la única justicia posible en aquel y en este mundo de tahúres y sinvergüenzas, también es la nuestra” (“¡Fatalidad!”, art. cit.).

--Alta valoración de la voluntad de juego y la intencionalidad lúdica de la literatura.

Esta actitud se enfrenta a la postura contraria de una parte amplia de autores contemporáneos. Una clave de la obra revertiana está en atribuir a la literatura un valor como goce y diversión. Esto resulta fundamental en el desarrollo de, por ejemplo, *Limpieza de sangre*. Esta idea abarca tanto los efectos de sus obras como la postura del autor. Pérez-Reverte confiesa el placer de la escritura, frente al narrador romántico atormentado o al escritor moderno entregado a una asfixiante responsabilidad moral, política o estética.

¹⁰ Téngase en cuenta que también otros escritores reivindican en estos amenes de siglo la figura de la prolífica narradora subliteraria asturiana. Personalidades artísticas tan distintas como Mario Vargas Llosa o Guillermo Cabrera Infante han hablado de ella elogiosamente.

“Escribir es un acto maravilloso de felicidad y ensoñación. Hay, claro, una disciplina y un trabajo, unas horas, para hacerlo bien; pero yo escribo porque estoy muy a gusto escribiendo. Yo soy sobre todo *homo ludens*. Mi principal baza es mi capacidad de jugar.” (SF)

--Denuncia palmaria y hasta agresiva de la literatura de signo artístico.

“la faceta artística de la literatura –que sin duda existe—se la dejo a los artistas profesionales, expertos en angustias creativas y duchos en las fascinantes zozobras de lo sublime” (LVE, 361)

“a base de recrearse en su propia agonía, de escribir y aplaudir novelas basadas en personajes incapaces de escribir una novela, cierto tipo de gente [...] han estado a punto de matar [la novela] en España”

-- Animadversiones literarias dirigidas contra el arte ensimismado, el formalismo excluyente y la falta de amenidad. En este terreno, dos nombres, sobre todo, representan la máxima hostilidad de Pérez-Reverte: James Joyce en el ámbito anglosajón y Juan Benet en el hispano.

--Apreciación muy positiva de la aspiración del escritor serio a alcanzar cifras elevadas de lectores.

--Confianza en el futuro de la novela, el cual depende del aprovechamiento de la riqueza aportada por la tradición y de la atención que se preste a los recursos que ofrece el mundo actual.

para “abordar cualquier materia novelesca de un modo actual” ha de tenerse en cuenta “el lenguaje cinematográfico” y sus técnicas, pues el público lector “posee [...] una amplia enciclopedia audiovisual en continua recarga y evolución” (362)

El futuro de la novela está en “aprovechar la tradición” (365) y el novelista del futuro tiene que hacer compatibles “tradición, profundidad y entretenimiento” (364)

Estas notas ofrecen las claves de la particular significación histórica de nuestro autor. Pérez-Reverte coincide con otro buen número de narradores de los momentos iniciales de su carrera en practicar y reivindicar la narratividad. No dejan de resultar curiosos los paralelismos que pueden establecerse entre su postura y obra y las de Eduardo Mendoza, aunque parezcan dos escritores sin nada que ver entre sí. Una parte de los rasgos del autor catalán que Joaquín Marco¹¹ ha subrayado con perspicacia son aplicables al creador de Alatriste, desde la práctica de una “consciente fórmula narrativa” hasta la recuperación de la aventura y el placer de leer gracias a la claridad

¹¹ Véase Joaquín Marco, “Eduardo Mendoza”, *Boletín Informativo Fundación Juan March*, 324, noviembre, 2002, excelente síntesis descriptiva y valorativa del autor del caso Savolta.

expositiva, pasando por el estilo folletinesco y la ambientación histórica documentada. Pero algo de las otras notas sobre Mendoza subrayadas por Marco los separa. Y no precisamente una menudencia, sino la parodia mendocina de los géneros populares y de la misma novela histórica. Pérez-Reverte, al revés, muestra una adhesión activa a las fórmulas populares.

Justamente esta última perspectiva proporciona el perfil diferenciador del proyecto de Pérez-Reverte. Es lo que le distingue de escritores que participan de su misma fe en la fuente clásica del relato y en el gusto por contar y el placer de la lectura (Luis Landero), o están dotados de la gracia de saber contar y la convierten en un instrumento básico del relato (Eduardo Mendoza), o defienden a toda costa la amenidad de la novela (Juan Marsé), o, en fin, se valen de la narración entretenida para indagar en la conflictividad social de la era del capitalismo salvaje finisecular (Manuel Vázquez Montalbán).

Pero no acaba ahí todo. El mencionado reconocimiento explícito del folletín y de los mecanismos de la literatura popular que le distancia de los autores de perfil más culto tampoco le identifica con los modelos característicos de la literatura popular y de mercado. Pérez-Reverte mantiene su propio espacio, distante de uno y otro terrenos, y ello lo consigue añadiendo a la literatura popular una ética, dicho con el acertado planteamiento de Gonzalo Navajas¹².

Ese espacio propio, mezcla, como ya he dicho, de una consciencia artística y de una tradición popular, consigue, además, un refrendo masivo de los lectores, en una primera y capital instancia. Esto podría parecer una simple constatación sociológica, y lo es, pero ha de dársele un valor más amplio, pues la extraordinaria repercusión de las novelas del murciano la convierte él en una alternativa literaria y se apoya en esa acogida de sus libros para sostener una persistente batalla a favor de los principios artísticos que defiende. Es bien conocido que Pérez-Reverte se muestra beligerante siempre que tiene ocasión a favor de sus planteamientos. Sus sonadas intervenciones públicas han abarcado la descalificación tanto de los escritores minoritarios como de los mediadores que los defienden¹³.

La agresividad de las manifestaciones del escritor no pueden tomarse como un simple gusto por la bronca. Sería esto una visión suya simplista y se deben a algo más sustancial. En ello, en su beligerancia habitual, se juega algo que le interesa mucho. Con ello entra en el debate finisecular entre literatura popular y literatura culta, literatura minoritaria y de masas, se convierte en uno de sus protagonistas y apuesta a

¹² Gonzalo Navajas, "Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar", en *Territorio Reverte*, cit.

¹³ Véase, por ejemplo, la durísima denuncia de la crítica literaria que hace en un sonado artículo cuyo título acumula calificativos aplicados a los críticos, "Feos, brutos y malos" (*El Cultural* de *El Mundo*, 24-X-1999).

fondo por una de las dos alternativas. En este momento las espadas están en alto, pero el duelo parece decantarse a su favor: la crítica, reticente durante bastante tiempo acerca de su obra, la admite entre la escritura de calidad, los estudios universitarios han empezado a ocuparse de sus libros y el autor ha sido elegido miembro de la Academia Española.

EL SUEÑO DE LA ARCADIA

Pérez-Reverte no cuenta, como ya he dicho, sólo para entretener, no busca una literatura de evasión que se consuma en sí misma, en las sutiles trazas de la peripecia o en la gala del artificio. Ese componente de amenidad, distracción y sorpresa sirve de soporte al desarrollo de los grandes temas de siempre de las bellas letras, presentes en todas y cada una de sus ficciones: el amor, la vida, la muerte, la piedad, el honor, el idealismo, la rectitud, las apariencias, la honestidad... José Belmonte, en la mencionada antología Los héroes cansados, ha ofrecido una imagen general y coherente del escritor y a ella remito a los interesados en ampliar o precisar estas notas. Por mi parte, añado unos comentarios en pos de una lectura globalizadora de la visión del mundo del autor.

Contemplando panorámicamente el conjunto de los escritos narrativos de Pérez-Reverte –y sin perder de vista los periodísticos¹⁴-- parece lícito sostener que su obra entera surge de una confrontación emocional entre el escritor y la vida. Al autor, al Pérez-Reverte periodista y luego escritor, no le gusta la realidad que percibe. El mundo, tal como lo ve, le parece insatisfactorio, y para dar una respuesta a esa percepción utiliza la literatura. Por eso puede decirse que los escritos revertianos desvelan, según antes sugerí, un autobiografismo moral. Esta postura se decanta, a la postre, por un intenso individualismo. No hay, en toda su narrativa, soluciones colectivas. El testimonio queda claro, la vida es mediocridad, decadencia, ferocidad, imposibilidad de ser auténticos. Las reacciones son individuales. Fijémonos un momento en La piel del tambor: los personajes centrales sueñan una edad noble (sugerida por el motivo de los templarios) y albergan un prurito de rectitud, pero lo más notable que perciben es que la existencia consiste en un déficit de idealidad. Atendamos a La Reina del Sur: Teresa es un caso palmario de protagonista individual, tiene algo de la grandeza del héroe clásico en conflicto con el destino y encarna el duro aprendizaje de la vida. Teresa lleva a cabo una lucha solitaria contra todos, y la novela arroja un desenlace individualista. La chica se mueve al margen de la ley, de cualquier ley, sólo responde a principios éticos personales, y es un ser asocial, en el sentido literal de estar al margen de la colectividad organizada en el Estado de derecho. El testimonio de una realidad degradada (todos los graves problemas derivados del narcotráfico) existe y tiene fuerza, pero funciona sobre todo

¹⁴ Aparte algunos artículos sueltos que he conocido de forma ocasional, sigo los escritos de prensa de Pérez-Reverte por la doble antología de José Luis Martín Nogales, Patente de corso (1993-1998) y Con ánimo de ofender (1998-2001). Las dos recopilaciones han aparecido en Ed. Alfaguara, Madrid, 1998 y 2001, respectivamente. Ambas llevan atinados prólogos del antólogo. Aunque no haga falta por su obviedad, subrayo el espíritu contestatario de los títulos, coherente con el ánimo de muchos de los artículos, y revelador de cierto fondo intencional de la escritura de nuestro autor.

como telón de fondo de una peripecia individual. Por todo ello, *La Reina del Sur* es uno de los más nítidos relatos de personaje que podamos encontrar en nuestros días¹⁵.

Paremos también un momento la atención en *La carta esférica*. Su trazado apunta a una nítida novela de acción: el empeño un tanto alucinado de unas cuantas personas para recuperar el tesoro oculto en un antiguo barco hundido en el Mediterráneo. El protagonismo, pues, se reparte un poco y da pie a varios retratos, de los cuales destacan un par de ellos, de mucha talla, un marino mercante en paro y una mujer enigmática y fría. La mujer, en última instancia, se impone sobre el resto de actores y así resulta que lo que, en principio, era novela de acción se decanta en novela de personaje. Novela, en suma, de la voluntad, de la empeñosa búsqueda de un destino: un individuo que pretende con todo empeño definir su lugar en el mundo. Basten, en fin, estas someras notas para subrayar el radical individualismo de la narrativa de Pérez-Reverte y la ideación básica de las mismas como un conflicto singular que enfrenta a una persona con una realidad insatisfactoria.

Ahora bien, no puede pasarnos desapercibido que, durante un largo trecho de la trayectoria de Pérez-Reverte, la realidad actual no aparece en sus novelas. En buena parte de ellas se produce un pronunciado desplazamiento temporal. Porque textos que se sitúan en el pasado, o que remiten a él desde un presente, constituyen la secuencia completa de sus novelas a partir de *El húsar* y hasta *La sombra del águila*: *El maestro de esgrima*, *La tabla de Flandes* y *El club Dumas*. Es decir, toda una primera etapa que se dilata entre 1986 y 1993 se ahorma dentro del género de la novela histórica¹⁶. Sólo en 1994, y con un libro no novelesco, *Territorio comanche*, aparece la actualidad inmediata.

Es este *Territorio comanche* un libro que funciona como un gozne en el conjunto de la obra de Pérez-Reverte. Aunque se trata de una crónica documentada que abandona lo histórico y da paso a la actualidad, tiende puentes entre ambas orillas de su labor: la crónica, el documento, el panegírico profesional de los reporteros de guerra

¹⁵ Resulta muy curiosa la manera frecuente como Pérez-Reverte construye sus protagonistas. Algo característico de su proceder consiste en la fusión de un arquetipo y un ser con plenitud individual. En bastantes casos, los personajes están concebidos mediante una calculada aleación de tipicidad y psicologismo diferenciador. También juega en el filo de la navaja al concebir el personaje sobre un patrón muy marcado, un ser enterizo, rocoso, inflexible, pero atenuar ese carácter con muchos matices y complejidades. Teresa, la "reina del sur", aporta un acabado ejemplo de este peligrosos y meritorio proceder. Este tratamiento de los personajes supone una singularidad del escritor, en él estriba uno de sus aciertos y a él se debe parte de la fascinación que producen sus historias. Pero corto aquí esta nota porque este interesante asunto que invita a un desarrollo más amplio se aleja del hilo principal de estos párrafos.

¹⁶ José Belmonte Serrano señala constantes y variaciones de los relatos históricos del autor en "Arturo Pérez-Reverte y la novela histórica", en *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*, Murcia, Nausicaä, 2002. En esta miscelánea de estudios revertianos, Belmonte dedica más páginas a otras novelas de este corte: *El capitán Alatriste*, *El club Dumas* y *El húsar*.

contiene también noticia precisa de comportamientos valientes, osados y nobles, y unos agudos apuntes acerca de la fragilidad de la naturaleza humana, ambos no lejos del resto de su literatura. Por eso lleva el significativo subtítulo de “Un relato”. Y a partir de aquí, sí, el presente entra de lleno en sus ficciones, lo cual nos permitiría arriesgar que el autor abre una segura fase en su producción con Territorio comanche.

En efecto, desde esa última fecha se encadenan La piel del tambor (1995), La carta esférica (2000) y La Reina del Sur (2002), todas ellas de materia contemporánea. Es como si el viaje inicial del escritor por el pasado le hubiera permitido el salto al reconocimiento de la realidad inmediata, a un estadio de madurez. Pero dejemos esto como una simple nota provisional porque la edad del autor invita a la cautela y a esperar otros cambios en el curso de su escritura. De todas maneras, en esta segunda fase la materia histórica no desaparece, pero ocupa un papel especial: queda circunscrita, hoy por hoy, a un ciclo particular, las cuatro primeras entregas del retablo general sobre la España áurea: El capitán Alatriste (1996), Limpieza de sangre (1997), El sol de Breda (1998) y El oro del rey (2000).

Parece inexcusable preguntarse por qué Pérez-Reverte, que ha tomado el pulso a la más agria realidad actual como periodista, se decanta durante toda la primera fase de su narrativa por el emplazamiento de las acciones en el pasado (aunque broten de un marco circunstancial situado en el presente). Una primera respuesta sería porque entiende la novela histórica no con un papel de evasión sino en el sentido entre renacentista y galdosiano que ve en ella un magister vitae. Este sentido resulta evidente en la serie de Alatriste. Un segundo motivo radicaría en que los problemas concretos abordados en sus novelas adquieren mediante el distanciamiento temporal un alcance que los universaliza en cuanto elementos de la condición humana.

Podemos decir, llegados aquí, que Pérez-Reverte lleva a cabo en toda su novelística un análisis meditativo acerca de la condición humana. Esta aparece bajo el prisma hobbesiano del “homo homini lupus”. La mentira, el engaño, la traición están patentes en todo momento en las acciones de los individuos. Este retrato escéptico, pesimista y negativo de la realidad define al autor. Y, a este propósito, habría que traer aquí parte de sus colaboraciones periodísticas, las cuales, versando sobre la actualidad, ofrecen un negro panorama de comportamientos contemporáneos.

El ideario del autor se halla diseminado a lo largo de todos sus textos, pero parece haber reservado la serie de Alatriste para compendiar en ella, si bien salteados, los motivos con los que se forma el rosario de sus opiniones. Lo cual no deja de ser curioso a la vista del origen circunstancial del ciclo, que el propio autor ha explicado: quiso con él ayudar a su hija adolescente a conocer el pasado de España dada la poca importancia

que se atribuye al conocimiento histórico en los planes educativos actuales¹⁷. Aunque esa sea la causa menuda de la serie, su desarrollo ha desbordado tal limitada ambición y permite ver condensados los puntos de vista fundamentales del autor. Anotaré aquí algunas de esas ideas sueltas al hilo de los volúmenes iniciales de la saga.

Comienzo con la selección de un ramillete de actitudes u opiniones dispersas en El capitán Alatríste. Ante la dura realidad, se comprende una postura inevitablemente práctica: “En el tablero de la vida cada cual escaquea como puede” (75). La nobleza de sentimientos y la caballerosidad merecen reconocimiento: Alatríste reacciona con magnanimidad ante la actitud de uno de los extranjeros a los que se ha enfrentado, el cual “a punto de morir, no pidió cuartel para él, sino para su compañero” (148). Importancia del valor personal: “A veces es lo único que queda [...] Sobre todo en tiempos como éstos, cuando hasta las banderas y el nombre de Dios sirven para hacer negocio” (150). Alabanza del pundonor: Alatríste seguía “empeñado en no salir de la ciudad ni esconderse” (167). Refugio en la nostalgia del pasado: ya desaparecieron Lope, Quevedo, Velázquez..., “pero queda, en las bibliotecas, en los libros, en los lienzos, en las iglesias, en los palacios, calles y plazas, la huella indeleble que aquellos hombres dejaron de su paso por la tierra” (187). Perdurabilidad de la fama: “el eco de sus vidas singulares seguirá resonando mientras” exista España (187).

Otro puñado de nociones figura en Limpieza de sangre. Una meditación acerca del pasado imposible: el esfuerzo y el coraje desplegado por los españoles en el siglo de oro se malgastó en “guerras absurdas, picaresca, corrupción, quimeras y aguada bendita”, en lugar de dedicarlo “a construir un lugar decente” (27). La vigencia de alguna clase de valores: “Alatríste era tan hideputa como el que más; pero era uno de esos hideputas que juegan según ciertas reglas” (151). Escepticismo: no “nos hacemos demasiadas ilusiones sobre el mundo en que nos toca vivir” (203).

Los siguientes motivos constan en El sol de Breda. Desconfianza de lo público: “había de morir enfermo y desengañado por el pago recibido a sus trabajos; salario fijo que nuestra tierra de caínes, madrastra más que madre, siempre bajuna y miserable depara a cuantos la aman y bien sirve” (101). Mérito del cumplimiento de los compromisos: la variopinta tropa de los Tercios luchaba honrosamente por la monarquía y por la fe católica y ello confería “incluso al más villano, una dignidad imposible” en otros lugares (124). Elogio de la valentía: me estremezco de admiración ante “el coraje de los que son valientes” (202).

De la suma de estos puntos dispersos sale una primera noticia fragmentada acerca de la visión del mundo propuesta en la serie Alatríste, con la cual presumimos que comulga el escritor. Esta visión se sustenta, ante todo, en el vigor de algunos principios

¹⁷ El primero de los títulos de la saga, El capitán Alatríste, lo firman conjuntamente padre e hija, Carlota y Arturo Pérez-Reverte. El resto sólo llevan la rúbrica del novelista.

subjetivos de orden moral defendidos con perseverancia. Este aspecto positivo de la realidad no impide, sin embargo, que Pérez-Reverte vierta en el conjunto de sus textos un juicio sobre el mundo muy severo. Lo que ocurre es que el autor no se aboca a una severidad incriminatoria porque a lo negativo contraponen valores positivos, dignos. El cernudiano conflicto entre realidad y deseo que Belmonte Serrano¹⁸ pone en el fondo de El húsar pervive hasta el día de hoy y quizás constituya la clave última, la más radical, de su escritura, la que sostiene el dilema capital de su pensamiento, desde el que brota su narrativa. Anotaré ahora algunos rasgos del sustrato moral y sentimental, siempre muy cercanos, del escritor.

Primero, con frecuencia los libros de Pérez-Reverte llevan al dominio del sentimiento elegíaco que he mencionado antes de pasada. Hay en ellos, por encima de detalles menudos, una elegía de tiempos que fueron y de un pasado que contuvo mayores dosis de dignidad, caballerosidad y honor. Pérez-Reverte suele hacer unos relatos aventureros que desprenden un tono melancólico y vienen a proclamar una nostalgia del ayer. Muy significativo resulta el mencionado debate sobre las armas de El húsar y El maestro de esgrima. Las armas de fuego se tienen –ya lo dijimos– por símbolo de una civilización decadente, y esta idea de la decadencia de las civilizaciones se convierte una década después de aquellas novelas inaugurales en soporte del ciclo de Alatríste. Y con ella emparenta, además, la añoranza de unos tiempos pretéritos mejores. En éstos hubo luchadores e idealistas. Se movían por un código donde los principios eran básicos y no por intereses mezquinos, aunque no estuvieran libres de comportamientos canallas. Fue un añorado ideario propio de la edad áurea, y todavía sobrevive hoy. Es lo que vincula novelas separadas por un foso argumental de vértigo, los relatos históricos y la crónica del narcotráfico. El comportamiento sujeto a un código de conducta básico, el de Alatríste, lo encarna también la protagonista de La Reina del Sur.

Podríamos hablar de un idealismo de los principios que llega a esta última novela y comienza en la primera. A ello habría que atribuir una tendencia de sus personajes principales. Cuentan con el atractivo propio del individualismo del héroe –aunque devengan héroes cansados, escépticos, de vuelta de tantas cosas–, pero simultáneamente cargan con un valor arquetípico que antes he anotado. Esto vale lo mismo para el capitán Alatríste que para el padre Quart de La piel del tambor o Teresa Mendoza, la “reina del sur”, cuyo propio mote subraya esta dimensión representativa.

Otra cuestión básica en el ideario del autor gira en torno a las relaciones entre poder e individuo. Pérez-Reverte apuesta por el individuo, cuyo canto entona en el

¹⁸ “El eterno conflicto entre la realidad y el deseo: El húsar” en A. P-R: la sonrisa del cazador, cit.

artículo-relato "La fiel infantería"¹⁹, en el que uno de los anónimos figurantes del cuadro velazqueño "La rendición de Breda" toma la palabra:

"Fijense en el cuadro de una maldita vez. Nosotros le dimos nombre y apenas se nos ve. Nos tapan, y no es casualidad, los generales, el caballo y la bandera" (p. 347).

Frente a la habitual épica del poder, y al peso que se ha atribuido a los seres excepcionales que Carlyle llamaba héroes en el rumbo de la historia, nuestro autor eleva un homenaje a la colectividad anónima. En eso consiste el sentido mensaje de La sombra del águila, que relata las penurias, picardías y heroicidades de los prisioneros españoles que tuvieron una participación forzada entre las tropas napoleónicas que invadieron Rusia. El autor destaca la historia sencilla de esas gentes. El antibelicismo de sus relatos implica una vindicación de los individuos frente a los intereses de los poderosos. A los poderosos no duda en denunciarlos ya sea por el fanatismo de las ideas políticas (Territorio comanche) o religiosas (encarnado de modo ejemplar en fray Emilio Bocanegra de Limpieza de sangre), por la corrupción (el estamento funcional en Limpieza...), por el cultivo del terrorismo de Estado (en Alatriste) o por la anteposición en los eclesiásticos de sus turbios egoísmos por delante de los valores espirituales (también en Alatriste y en otros títulos) y por su empleo de la religión como arma política (asimismo en Alatriste).

Dada esta visión del mundo, no ha de extrañar que en la literatura de Pérez-Reverte predominen los personajes solitarios y que éstos, en línea con lo que señalaba páginas atrás, encarnen comportamientos esquematizados: fidelidad, traición, ambición, arrogancia, crueldad, fanatismo... Y tampoco extrañará que, con esa visión, a la literatura le cumpla un gran papel en la vida. Sus obras, como es notorio, están llenas de alusiones y referencias literarias, de noticias librescas. La literatura constituye un refugio para la existencia ("nunca se está solo con un libro cerca", se lee en El club Dumas), y por medio de ella se ennoblecen los individuos. La literatura es una noble alternativa frente a la vulgaridad y maldad de mundo. Este sentimiento que pertenece al autor lo transmite a sus novelas, resulte oportuno o no con el marco imaginario específico de éstas. Así ocurre en La Reina del Sur, donde no es fácil evitar la sospecha de que Teresa Mendoza se recluye en la lectura más por una concesión graciosa del autor, que porque lo pida ni siquiera lo autorice el carácter de la mujer. La decisión de convertir a Teresa en lectora parece una licencia del autor para abundar en su personal empeño por difundir los efectos enriquecedores y placenteros de la literatura.

La suma de acciones e ideas de la escritura de Pérez-Reverte da como saldo una alerta sobre la precaria, insatisfactoria o miserable realidad que nos rodea. Dado ese estado de cosas, uno esperaría enérgicos rasgos de acción cuyos resultados cambiaran

¹⁹ Reproducido en "Sobre cuadros, libros y héroes" de Obra breve 1, cit.

un mundo tan maleado. Uno esperaría el triunfo del héroe positivo. Sin embargo, no ocurre así. Los libros de Pérez-Reverte matizan mucho, no se apuntan a soluciones tajantes y maximalistas. Hasta se desenvuelven en una enriquecedora ambigüedad. Varios mensajes, bien soldados, se desarrollan en La carta esférica: un ansia de idealidad, una elegía de nuestros sueños inalcanzables y una metáfora agrídulce del penoso oficio de vivir. En La piel del tambor todo impulso vital está abocado al fracaso, según la novela, y su desencantada y pragmática lección se resume por partida doble: según el parecer de un personaje, "La vida es un naufragio, y cada uno echa a nadar como puede" (236); al entender del narrador, "pocas cosas sobrevivían a la certeza de lo insignificante que es la vida humana" (271). En general, en las novelas revertianas, quienes buscan la verdad y actúan según criterios de rectitud, fracasan o claudican y terminan convertidos en "héroes desengañados".

En La piel del tambor acomete Pérez-Reverte un retrato abarcador y completo, intelectualmente lúcido, y emocionalmente intenso y conmovedor de esta figura, el héroe cansado, que constituye un centro de la mitología literaria del autor. Está encarnada en una figura recia y sensible, enérgica y desvalida, el padre Lorenzo Quart. En él hay resonancias del antiguo mundo caballeresco y heroico: "un tranquilo templario honrado" al que en una ocasión se lo representa "arrastrando la espada, sudoroso bajo la cota de malla" (558). Tres rasgos de carácter lo definen: inteligencia, honestidad y disciplina. La propia idea del héroe claudicante no es una metáfora, está expresamente manifiesta en la novela: se habla del *síndrome de Stendhal*, se trae a colación la película *Casablanca* y se compara a Quart con Humphrey Bogart, un cura, aquél, que jugaría a "los héroes desengañados"; también se lo califica como "templario exhausto" (488) y como "guerrero cansado" (558).

A estos datos se añaden otros también en La piel del tambor que valen para redondear un orbe representativo: la pirata cibernética constituye un "recordatorio de que aún existen la honestidad y la decencia" (384), aunque el mundo al que apelaba había "dejado de existir hacía mucho tiempo" (390); el amor se mueve entre el utilitarismo tosco y la pasión romántica; la ferocidad de los miembros de la Curia se contrapesa con la bondad del tosco padre Ferro, contrafigura del propio Cristo al asumir la culpa ajena, y con la abnegación de Quart. Etcétera, etcétera.

Todo ello se dispone para desembocar en el gran momento de la crisis, cuando Quart se enfrenta, casi al final de la novela, a la verdad, la verdad interior. Y reacciona, dentro de la iglesia de Nuestra Señora de las Lágrimas, con un acto positivo, la celebración de la misa, que es un acto de afirmación de un mundo de valores esenciales. La intriga, el cálculo, el interés, el materialismo derrotan al héroe (poco después se sabe que tendrá su castigo en forma de destierro disimulado), pero su verdad sigue en pie; siguen en pie los valores que representa. Tampoco corren

mejor suerte, en ésta y en otras novelas del autor, los que se dedican a la trapacería o el crimen. En fin, un retrato del mundo de negro pesimismo. Algo, sin embargo, hay positivo. Se ve con buenos ojos a los que juegan fuerte por una causa, aun sabiendo de antemano la derrota. Así, vivir es una pasión inútil abocada al desengaño y a la soledad. El verdadero, el único heroísmo posible consiste en sobrevivir.

No es simple la experiencia moral del mundo presentada por Pérez-Reverte porque el novelista se propone no desconocer las paradojas de la existencia y no simplificarla, desea mostrarla con cierta imprecisión o ambigüedad. Ya he aludido al significado positivo de la escena en que el padre Quart se dispone a celebrar la misa. Pues bien, este acto de fe se contrapesa con una cita libre del poeta Heine, seguramente extraída de la conciencia del cura templario, que recuerda que el mundo es el resultado del sueño de un Dios ebrio que se iba a dormir a una estrella (564).

En términos generales, Pérez-Reverte muestra su predilección por un mundo de valores y principios, y manifiesta como una añoranza de tiempos en que estos valores eran considerados. Esta añoranza explica que no suela apostar a fondo por la transformación del mundo y que cuando surge en sus páginas la denuncia –que suele surgir–, no le permita un final positivo. Una especie de fatalismo inspira a sus personajes, quienes se entregan al destino, al confuso destino (un motivo revertiano no infrecuente, y paralelo a otro muy suyo, las víctimas del azar). Hubo, en el sentir de nuestro autor, un ayer más hermoso cuya aureola se extiende incluso a comportamientos no muy recomendables. Véase, si no, el panegirico de “Ladrones de guante blanco”²⁰, que, si bien referido a personajes literarios (Arsenio Lupin, Rocambole, Fantomas...), emana esa añoranza de algo perdido intencionadamente equívoca:

“En otro tiempo fueron tipos interesantes, envidiados. Incluso imitados a menudos en modales y aplomo. [...]

Ahora ya no son lo que fueron, ni mucho menos; pero aún es posible tropezar con ellos, a veces”. (p. 348)

Por todo esto, no es fácil pronunciarse en un sentido tajante acerca del ideario de nuestro autor. Por una parte, su acerada pluma, casi destemplada y hasta agría cuando quiere, en especial si la utiliza con una intención documental y él se convierte en “testigo del siglo” o en el “Larra de los Balcanes” (afortunados calificativos debidos al mencionado Martín Nogales), llega a los límites de la denuncia explícita. Por otra, sus ficciones añoran un mundo de mayor bondad, belleza y sensibilidad. La lectura global de la obra de Pérez-Reverte me produce el efecto de hallarme ante un escritor que asienta un pie en las miserias de nuestro desventurado planeta y el otro en la Arcadia. Y para mí

²⁰ También reproducido en “Sobre cuadros, libros y héroes” de *Obra breve / 1*, cit.

tengo que el fondo último de toda su literatura reposa sobre una quimera, la quimera del sueño de la Arcadia.

[cl : p-reverte 2 conf madrid]