

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE POSTGRADO

Arturo Pérez – Reverte:

Entre el folletín y la novela policial

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Mención: Literatura
española

Alumna tesista:

Verónica Alejandra Cáceres Riquelme.

Profesor tutor:

Eduardo Godoy Gallardo.

Octubre de 2004

I. Luchando por ver.

La lectura, hoy en día, para muchos es una actividad lejana. El público masivo prefiere una película -sin necesidad de acompañarla del adjetivo “buena”- a leer un libro; pesando en esta actividad más el número de páginas de un texto al placer que se puede obtener en su lectura. Y cuando llega a comprarse un libro, la decisión se toma según los criterios de: moda, portada del libro, liviandad de su peso, o bien, si la película gustó o no; y, en muchas ocasiones, ni siquiera se lee. Por otro lado, el público al que podríamos llamar ilustrado, suele preferir aquellos textos que suelen estar insertos en alguna corriente experimental, o bien, que son vistos como escritos de ruptura, aquellos sobre los que se escriben artículos en revistas especializadas, motivan debates y originan extensos trabajos de investigación.

Visto así, resulta que podemos distinguir dos vertientes que no suelen conectarse, dos lados de la moneda que insisten en no conocerse ni valorarse. Es por ello que la lectura del autor español Arturo Pérez – Reverte, su impactante éxito editorial (número uno de ventas en sus primeras semanas) y la atención que ha obtenido de la crítica (no en balde cinco libros sobre sus obras se han editado desde el año 1995 al 2003), llamó nuestra atención. Sus relatos atraen tanto al lector ingenuo de la calle como al preparado doctor universitario. Y si bien, a lo largo de la historia de la literatura muchas obras se han movido de una esfera a la otra, en los últimos años la barrera entre ambas visiones se había intensificado.

Frente a este hecho, surge espontáneamente la pregunta del **por qué**. ¿Qué hay en este autor que hace posible el apasionado seguimiento de lectores por toda Europa y América? Tanto así que ha motivado la formación de diversas páginas virtuales en que sus adeptos intercambian impresiones, comparten artículos que leen, e incluso escriben ensayos sobre sus novelas, y todo esto realizado por un público masivo, no estudiantes universitarios que tienen que preparar un trabajo. Mientras que, en el otro extremo, las universidades realizan encuentros en los que discuten y estudian sus obras.

Al tratar de responder a ese “por qué” revisando sus obras en busca de la clave, nos encontramos con las huellas de relatos leídos masivamente en su momento, nos referimos a la novela de folletín y a la novela policial; textos que puede no todos hayan leído en su momento, pero que ya pertenecen a la cultura general, de alguna u otra manera todos sabemos de la existencia de D’Artagnan y Sherlock Holmes. Pero, además, al leer las novelas de este autor, nos situamos frente a determinados personajes que son capaces de reflejar los miedos, aspiraciones y realidad del hombre y la mujer propios de estos nuevos tiempos. Frente a esto, resulta interesante realizar una nueva lucha, esta vez no por descifrar el sentido de la novela sino que un combate por ver las razones por las que estas obras y su autor han logrado que la narrativa española sea leída y disfrutada por millones.

Todo esto despertó el deseo de estudiar a este autor, de sumergirnos en sus páginas para poder encontrar la sorpresa de la lectura, el placer de la oración bien escrita y la satisfacción de saber que el libro también es algo más. Por ello, planteamos que la obra de Arturo Pérez – Reverte presenta una nueva forma de entregar la narración, resultado de las visibles huellas de la novela de folletín y la novela policial que se aprecian en sus obras, dando como resultado una novela ágil y dinámica que logra configurar nuevas imágenes del ser hombre y del ser mujer en este nuevo milenio en que vivimos.

Para realizar esta labor, hemos estructurado este trabajo basándonos en diversos objetivos que se desarrollan en las siguientes páginas. Primero, quisimos especificar el contexto de la novela española que acompaña esta producción, para luego determinar los orígenes y conceptos de lo que entendemos por folletín y por novela policial. Apreciándose lo anterior en los siguientes apartados, incluyendo aquél que ya estamos leyendo:

I. Luchando por ver

I. 1. Visión de la literatura española a finales del siglo XX.

I. 2. Conceptos para aclarar.

I. 2. A. Sobre novela histórica.

I. 2. B. Sobre el folletín.

I. 2. C. Sobre la novela policial.

Una vez delimitado nuestro marco general de trabajo, resulta necesario presentar de forma precisa al autor que estudiamos, centrándonos en las diferentes formas en las que encara sus relatos, definiendo los rasgos generales de su escritura; temas desarrollados en:

II. Arturo Pérez Reverte.

II. 1. Perfil del autor.

II. 2. Su obra breve.

II 3. Novela – reportaje.

II. 4. Definamos su estilo.

Para finalizar, defendiendo nuestra postura en tres de sus novelas:

a) El maestro de esgrima (E.M.E.), publicada por primera vez en el año 1988. Obra de interés por ser su primera novela extensa y de gran éxito editorial.

b) El club Dumas (E.CL.D.), publicada en 1993. Que no solo obtuvo una gran acogida por el público, sino que motivó diversos debates sobre sus niveles de intertextualidad y los juegos de interpretación. Además la podríamos situar en el punto medio de su producción.

c) La carta esférica (L.C.E.), que salió de las imprentas el año 2000, motivando luego un reflote de la lectura de narraciones marítimas de todo tipo.

Para estudiarlas y defender nuestra hipótesis, la tercera parte de nuestro trabajo presentará los siguientes apartados:

III. Deambulando por la narrativa reverteana.

III. 1. Conexiones con la narrativa reverteana.

III. 2. La herencia folletinesca en las obras en estudio.

III. 3. La huella de la novela policial en las obras reverteanas.

III. 4. El héroe reverteano, presencia y características.

Antes de comenzar nuestra labor, creemos necesario especificar que todas las novelas escritas por Arturo Pérez – Reverte y utilizadas en esta tesis están debidamente señaladas en nuestra bibliografía. Por ello, cada vez que necesitemos referirnos a una de ellas solo se consignará el número de página, además de presentar la abreviación propia de cada novela, de esta manera no resulta reiterativo el nombre de la obra en sí.

I. 1. Visión de la literatura española a finales del siglo XX.

Si bien, el objeto de nuestro estudio es un autor de finales del siglo XX para entender la evolución vivida por la narrativa en este período, debemos, en primer lugar, remitirnos a los inicios de esta época. Después de todo, cuando pensamos en la literatura española del siglo XX, indudablemente lo primero que viene a nuestras mentes son nombres como los de Miguel de Unamuno y Valle Inclán, o bien, Azorín, Antonio Machado y Pío Baroja. Lo que obedece a que las llamadas generaciones del '98, '14 y del '27 dieron su impronta a la literatura de comienzos de siglo, buscando a través de sus obras no el imitar la realidad sino trascenderla; de esta manera, la novela comenzará a cambiar, buscando nuevas formas de narrar, más cercanas al experimentalismo y alejadas de la tradición decimonónica. A su vez, el interés por la novela se traducirá en nuevas casas editoriales, tales como España Moderna en Madrid, o Maucci en Barcelona. Lo anterior, sumado a las traducciones de novelistas extranjeros como John Doss Passos, Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka y William Faulkner, nos da clara cuenta de lo que afirma José Antonio Ponte Far: “Lo importante en esta época ya no es la historia que se cuenta, sino *cómo* se cuenta”¹ Es decir, estamos frente a un nuevo camino en la narrativa ibérica, camino que se vio sacudido por la guerra civil española.

Consecuencia de esto último es que al enfocarnos en la novela española del siglo XX también pensamos en la narrativa llamada de *posguerra*, la que se caracterizó principalmente por presentar la contienda civil, ya sea directamente, o bien, como telón de fondo. Dichas obras, suelen seguir dos direcciones: la de la novela existencialista y la

¹ Ponte Far, José Antonio. Renovación de la novela en el siglo XX: del '98 a la Guerra Civil. Madrid: Editorial Anaya, 1992, p.12

novela social.² Y aunque hay autores que consideran que estos movimientos presentan un nuevo realismo y un retomar el valor del relato en sí, viendo estas obras desde principios del siglo XXI, apreciamos en ellas las huellas de los autores vanguardistas no españoles que ya hemos mencionado en el párrafo anterior, por lo que las líneas de trabajo siguen siendo no tradicionales, manejando un estilo que obligaba al lector a ser mucho más activo.

En este contexto, creemos necesario destacar dos novelas que llamaron poderosamente la atención en la década del '60 por ser consideradas novelas de ruptura³, nos referimos a *Tiempos de silencio* publicada en 1962, escrita por Luis Martín Santos y *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, obra que vio la luz en 1966. Ambas producciones presentan una visión bastante crítica de España, mientras Martín Santos nos muestra la decadencia española representada en Madrid y sus costumbres, Goytisolo nos presenta la búsqueda de un personaje que vivió su infancia en medio de la derecha de la guerra civil y que tratará a través del recuerdo y la filmación de documentales en su juventud encontrar su identidad no sólo personal sino también hispánica. No obstante, el argumento de ambas creaciones pasará a un segundo plano una vez que se inicia la lectura, pues estas dos novelas privilegian las técnicas experimentales de narración: suprimiéndose la separación tradicional de capítulos en *Tiempos de silencio*; y si bien *Señas de identidad* presenta nueve capítulos, suele prescindir de los signos de puntuación; además, ambos textos recurren a extensos monólogos interiores, una fuerte presencia de la corriente de la conciencia, etc. Por ello, requieren de un lector comprometido, dispuesto a decodificar el mensaje escondido tras estos ejercicios de vanguardia narrativa, de allí que aún no podamos hablar de una restauración del vínculo existente entre las novelas que se escriben y el público lector general. Pese a que la obra de Luis Martín Santos presente ciertos

² Mayor información de estas vertientes y el período de posguerra en sí en: Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1970.

³ Evidencia de ello son los artículos recopilados en: *Tiempo de silencio de Luis Martín Santos. Señas de identidad de Juan Goytisolo. Deux romans de la rupture? Table ronde organisée par l'U.E.R. d' Etudes Hispaniques et Hispano – Américaines*. Toulouse: Université de Toulouse – Le Mirail. Service des publications, 1980.

motivos folletinescos, tales como el amor y la trama urdida por la abuela para casar a la nieta y recuperar una posición social perdida, aquí el tono está puesto en la degradación del noble sentimiento a través de la lujuria y el instinto.

Una vez dadas estas pinceladas, debemos remitirnos a un hecho esencial en el desarrollo de la novela española de fines del siglo XX, que es aquello que debe reclamar nuestra atención. Nos referimos a la importancia del mes de noviembre de 1975 para la historia reciente de España. El día 20 de ese mes murió Franco y el 22, Juan Carlos de Borbón juró como Rey de España, provocando que el país pasara de un régimen autocrático a una monarquía parlamentaria. Tras esto vino la desaparición formal de la censura y un clima de libertad de opinión que caracterizó la etapa de transición política, lo que indujo la falsa esperanza de un resurgimiento literario a cargo de los textos que los mecanismos de control de la dictadura habían impedido publicar.⁴ Lo que no se hizo realmente efectivo, razón por la que surgió un desencanto general entre los estudiosos de la época; influenciado, a su vez, por el hecho de que con la democracia desaparecieron varios elementos importantes como las publicaciones de revistas, ya sea “La Codorniz” que venía editándose desde los ’40, o “Papeles de San Armadans” creada por Camilo José Cela que no resistió los nuevos tiempos; ocurriendo lo mismo con Barral Editores que cerró a principios de 1978⁵. Además de lo infructuoso de variados congresos que se realizaron con un supuesto carácter antipartidista y búsqueda de libertad literaria, que terminaban centrados en los temas políticos que querían evitar. Es por ello que la observación de Martínez Cachero respecto del período que va de 1976 a 1980 resulta acertada:

... pues ni la vida de los premios ni la presencia entre nosotros de hispanoamericanos y de retornados del exilio, ni la libertad permitida por la

⁴ Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*. Volumen IX. Barcelona: Editorial Crítica, 1992, p. 252.

⁵ Información sobre este tema en: Martínez Cachero, José María: *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*. Historia de una aventura. Madrid: Editorial Castalia, 1997. Pp. 387 – 390.

supresión de la censura oficial produjeron muchas y sustanciales novedades...⁶

De esta manera, el renacer de las letras españolas se veía frustrado. No obstante, los vientos de cambio se iniciaron, según la crítica, con la publicación en 1972, de *La Saga / fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester donde se busca regresar a la novela de fantasía y de acción, entregando una trama que une el mundo de las profecías con un pasado legendario, junto al desciframiento de un crimen presentado en las primeras páginas de la novela y cuya resolución solo conoceremos en el desenlace de la misma; pero todo esto está entregado de forma tal que la lectura resulta agotadora para un lector inexperto: ausencia de puntos aparte, saltos temporales, presencia de abundantes monólogos interiores, inclusive hay un momento en que el mismo narrador recomienda saltarse páginas por inútiles. De allí que no podamos decir que se está volviendo en sí al placer por contar. Mas, el libro mencionado con mayor frecuencia como marcador de un nuevo sendero en la narrativa española es *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, publicado en 1975, recibiendo el premio de la Crítica en 1976; esta obra retoma la tradición de la novela policíaca, entregándonos un crimen, su seguimiento y posterior resolución, argumento entregado a través de la transcripción de un interrogatorio, con fragmentos de noticias, recuerdos, desórdenes temporales, etc. Técnica que sí consigue atrapar al lector, sea este del tipo inocente, o bien, comprometido y activo.

Es en este contexto, que los cambios literarios solo se podrán ir dando y apreciando paulatinamente. No podemos olvidar que la novela de fines de los '60 cultivó un relato experimental, desintegrando los componentes fundamentales de la tradición, dándole un mínimo desarrollo al argumento, de allí que se produjera un alejamiento de los lectores, por ello había que volver al gusto por contar, que la literatura posfranquista retomaría poco a poco. Y pese a las dos obras ya mencionadas, tendremos que esperar hasta la década de los '80 para apreciar la transformación vivida en la novela española, aquí los autores son leídos, comprendidos por sus lectores, por lo que la publicación de escritores españoles crece notoriamente. Es tal la aceptación de ciertas obras, inclusive de aquellas de asunto histórico-político, que varias de ellas son catalogadas como *best seller*. Además, hay que considerar que a finales de los '70 el boom hispanoamericano comenzó a

⁶ Martínez Cachero, op. cit., p. 452.

debilitarse, por lo que la situación editorial y el público general volcaría sus ojos a quienes estaban escribiendo en su propio país: España.

De alguna u otra forma, estos autores buscarán volver al romance tradicional, a la narrativa decimonónica, aquella que hechizaba al lector y convirtió ciertos folletines en clásicos. Santos Sanz Villanueva, refiriéndose a la postura de Fernando Sánchez Dragó, nos dice:

...para él la única forma narrativa viable está en el romance, es decir, el exotismo, el cosmopolitismo, lo inusual, lejano, fantástico, la novela de aventuras que cultivaron Stevenson, Conrad, Kipling, Melville...⁷

La idea central es que sea donde sea que se desarrolle la novela debe ser capaz de divertir, cautivar y conmover. Para ello, el romance actual debe poseer dominio del lenguaje, la sensibilidad de sorprender y fabular, sabiendo ordenar lo escrito. Esto ha llevado a los autores a releer la tradición narrativa del siglo XIX, pero el uso de la estructura decimonónica que hacen es peculiar; pues no solo la usan para contar otras historias, sino que también parodian, ironizan, desmontan y reconvierten esas estructuras hasta hacerlas irreconocibles. Estos autores no pretenden ignorar la tradición literaria, sino todo lo contrario. Esta será una pauta del comportamiento de los autores que escriben en los '80, tanto así que María Dolores de Asís Garrote nos dirá:

El retorno al realismo, la afición por los temas históricos o el recrear mediante la fantasía tiempos y hechos pasados, construir el relato sobre acontecimientos recientes desde una documentación, al estilo de los métodos del buen reportaje periodístico o cinematográfico, la actualidad de la novela de intriga y de aventuras son tendencias de la narrativa cuando entra en la década de los ochenta.⁸

No obstante, pese a esta aparente premisa común, no podemos hablar de homogeneidad en la novela posfranquista. Después de todo, no podemos olvidar que en una misma época están escribiendo cuatro grupos de escritores diversos. Tenemos los autores de la

⁷ Rico, op. cit., p. 287.

⁸ Asís Garrote, M^a Dolores de. Última hora de la novela en España. EUDEMA.S.A., España, Madrid, 1990, p. 224.

posguerra (Camilo José Cela, Miguel Delibes), la llamada generación del realismo social (García Hortelano, Martín Gaité, Juan Marsé), los escritores que rompen con el realismo (Juan Benet como líder), y, por último, los nuevos narradores (Jesús Ferrero, Soledad Puértolas, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina). Dentro de esta multiplicidad de autores, podemos apreciar diversas vertientes que surgen o se retoman, pasando por los registros literarios más populares, tales como el folletín, la novela policíaca, la crónica de sucesos y la novela rosa. En todo caso las que se pueden distinguir más fácilmente por su amplio consumo, además de refundir en ocasiones los otros estilo, y ser tratadas directa o indirectamente por Arturo Pérez-Reverte son:

- La novela policial: vista como un intento por recuperar al lector español. Destacándose el modelo presentado por *La verdad sobre el caso Savolta*, pues se implanta el esquema narrativo de la intriga. En esta línea, podemos destacar a Manuel Vázquez Montalbán, quien ha contribuido a la aceptación de este tipo de obras, con su popular detective, **Pepe Carvalho**.
- La novela culturalista: donde se privilegia la realidad de la cultura y de la propia literatura. A veces se incluye el proceso de novelización, o sea, que podemos encontrar que lo que leemos es el texto que dentro de la novela se escribe, lo que usualmente se llama ficción metanovelesca. O bien, que el texto que leemos es el libro que uno de los personajes lee o investiga. En esta vertiente, podemos encontrar la novela de Arturo Pérez-Reverte *El club Dumas*.
- La novela histórica: a partir de los '80 este tipo de ficción se populariza bastante, presumiblemente debido al éxito alcanzado por autores extranjeros como Yourcenar y Umberto Eco con su obra *El nombre de la rosa*, que incluso fue llevada con éxito al cine. Además de vincularse a la misma recuperación de la narratividad de la que ya hemos hablado. Es quizás por todo esto, que muchas de las obras escritas en España en este período toman como excusa la Edad Media, la guerra de independencia, y el reinado de Fernando VII. Aquí, podemos mencionar autores como Vallejo Nájera, Eduardo Alonso, José Luis Sanpedro y a Arturo Pérez-Reverte con su obra *El húsar*, a quien el ya citado Sanz Villanueva menciona como uno de los últimos exponentes.
- Novela de testimonio o crónica de reportajes: uno de los rasgos destacado de la novela posterior al '75, es el elevado número de periodistas que ha cultivado este género,

llevándonos desde el lirismo hasta el testimonialismo más extremado; influenciando las formas de narrar con los rasgos de la comunicación social y el auge de los medios audiovisuales. De allí que estos autores se caractericen por una habilidad narrativa que puede venir del relato más ágil y directo del periodismo. Apreciándose lo anterior en obras que están a medio camino entre la novela y el reportaje (*Las linotipias del miedo* [1977] de Alonso S. Palomares); o bien las que solo utilizan las técnicas de la redacción periodística (*El accidente* [1981] de Alfonso Zapater). Y, aquellos que usan la realidad inmediata, generalmente dolorosa como es el terrorismo, la guerra, el narcotráfico y sus secuelas, etc. (*La costumbre de morir* [1981] de Raúl Guerra Garrido).

Y si bien, hay quienes pueden creer que las novelas que se desarrollan en este período pecan de excesivo simplismo, lo cierto es que un análisis de las mismas nos puede llevar a otros significados, ayudándonos a profundizar en el conocimiento del mundo español contemporáneo. En esta línea de trabajo se desenvuelve Fátima Sierra, quien estudia las obras producidas a partir de los '80 desde el concepto del mito, y la forma en que estas producciones nos muestran una España “posibilista”, que incluye la fantasía y el gusto por contar. Rasgos que ya hemos mencionado, pero la autora suma a esto la presencia de ciertos mitos con los que se logra un puente entre un oscuro pasado y un presente esperanzador, especificando que muchas novelas se pueden relacionar de forma clara con el: “... mito del Matador de Dragones, en el cual el héroe siempre resulta victorioso tras matar al dragón y conseguir la princesa. Es el mito que se utiliza en tiempos prósperos y es el que con su componente de búsqueda más carácter lineal y progresivo tiene.”⁹

Que en ocasiones se suma al mito de la Tierra Prometida, lo que nos permite todo una nueva perspectiva para estudiar la narrativa de este período, finalizando en una nueva forma de desencanto.

Ya nos hemos referido a los cambios que se han producido en la narrativa tras la muerte de Franco, los factores que influyeron para que se viviera un ambiente de desencanto entre los críticos literarios y ciertos escritores, también hemos mencionado la heterogeneidad

⁹ Serra, Fátima. La nueva narrativa española. Tiempo de tregua entre ficción e historia. Madrid: Editorial Pliegos, 2000, p. 14.

temática y de estilo que se vivencia. Ahora, trataremos la influencia de la sociedad con sus rasgos contingentes y la forma en que éstos pueden ayudar o estorbar en el desarrollo literario.

Con anterioridad, planteamos que la narrativa española, después de haberse alejado del lector común con las obras experimentales, está reestableciendo el lazo con el público; por ello, numerosas producciones se han convertido rápidamente en best seller. Lo que ha llevado a que las casas editoriales presionen a los escritores a enmarcarse en determinados estilos, es decir, que el texto es visto como un objeto de consumo, lo que influye en la reorganización editorial. Esta visión llega a tal extremo que Ramón de Acín llega a decir en su artículo *El comercio en la literatura: un difícil matrimonio*¹⁰ que la literatura está muriendo, en gran medida como consecuencia de los medios de comunicación, los avances tecnológicos y los “nuevos hábitos de consumo” Lo que resulta indudablemente un tanto exagerado, ya que, después de todo, si bien es cierto que la literatura está siendo influenciada por los vaivenes de la moda, es innegable que ahora los autores españoles se están leyendo incluso más allá de sus fronteras, se están traduciendo y disfrutando en otras partes del globo, es por ello que no podemos condenar esta producción sino preguntarnos qué nuevo o qué viejo nos trae en sus páginas que ha hecho que miles redescubran la magia de leer.

I. 2. Conceptos para aclarar.

Al estudiar literatura, o cualquier otra manifestación artística, suelen menospreciarse aquellas obras que se consumen masivamente, debido en gran parte a que aún hay sectores que entienden la cultura como un hecho élitico, es decir, que debe estar opuesta a las multitudes, y constituir un placer individual: en otras palabras, que no es para ser compartida por la mayoría sino con los selectos que pueden comprenderla. Error que resulta de la no aceptación del fenómeno de la democratización de la cultura que se inició con la invención de la imprenta.

Basándose en este enfoque, podemos apreciar que ciertos críticos caen en la postura de definir toda manifestación literaria que guste al público general como literatura popular, o

¹⁰ En: “Revista Ínsula”. Número 589 – 590. Enero – Febrero de 1996. Madrid, pp. 5-7.

literatura de masas, y de allí pasan a encasillarla como una subliteratura, término que de por sí resulta bastante peyorativo. No obstante, a lo largo del siglo XX se ha apreciado un creciente interés por estudiar estas producciones, sean en Gramsci, Eco, Amorós, Colmeiro, etc. Cambio que se explica por diversas tendencias. Una de estas razones es que estas manifestaciones nos permiten entender la sociedad de la que procedemos, sus contradicciones y esencias.

Otra perspectiva que cuestiona la validez de estas nomenclaturas, resulta del hecho que sus aplicaciones obedecen a cánones que pueden variar con el correr de los años. A modo de ejemplo, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* –en su momento- se consideró una manifestación de la literatura popular. Por lo que compartimos las palabras de Andrés Amorós:

Personalmente, creo mucho más fecundo prescindir de nociones abstractas (...) y comprobar cómo lo que en un momento dado ha sido considerado subliteratura se admite en otra época como literatura pura y simple.¹¹

Ahora bien, a lo largo de este estudio, utilizaremos conceptos como: novela histórica, novela de folletín y novela policial. De lo que deducimos el primer concepto que debemos revisar: **novela**. Después de todo, en el siglo XX se convirtió en la expresión literaria más popular, ya que, no solo entretiene, sino que también entrega las inquietudes inherentes a todo ser humano, pues, se sumerge en la intimidad del ser, ya que, nos entrega: “... la atracción brutal de una <historia> y el inmenso registro de resonancias psicológicas, sociales, ontológicas, estéticas, simbólicas, que puede implicar esa historia.”¹²

Al tratar de definir en sí lo que es una novela, podemos encontrar conceptos de todo tipo, pero aquí nos afiliamos a lo expuesto por Foster, que resulta claro y conciso; una novela es un relato en prosa donde lo que se privilegia es contar una historia, ese es su aspecto fundamental, aquello que la novela requiere para existir. Es más, a lo largo de su obra, *Aspectos de la novela*, distingue, según las ideas de Alain, entre aquello que sirve de materia para una novela de lo que sirve a una historia:

¹¹ Amorós, Andrés. *Subliteraturas*. Barcelona: Editorial Ariel, 1974, p. 10.

¹² Albèrés, R.M. *Historia de la novela moderna*. México: UTEHA, 1966. p. 2.

Todo lo que puede observarse en un hombre, es decir, sus acciones y aquella parte de su existencia espiritual que pueda deducirse de sus acciones, cae en el dominio de la Historia. Pero su lado novelesco o romántico incluye las pasiones puras, es decir, los sueños, las alegrías, las penas, la comunión consigo mismo, que la educación o la vergüenza le impiden mencionar; y expresar este lado de la naturaleza humana es una de las principales funciones de la novela.¹³

El mismo Albèrés, en la obra ya mencionada, nos da cuenta de todos los pasos seguidos por la novela desde el barroco hasta finales del siglo XIX, panorama en el que especifica que la mayoría de las novelas del XIX eran folletines. De hecho, la definición que hemos dado de novela no va en contra de lo que se ha denominado novela histórica, novela policíaca y novela de folletín. Obras que alcanzaban gran éxito debido al buen manejo de la intriga, la que despertaba emociones tales como: alegría, terror, tristeza, misericordia; dándole al lector un consuelo al finalizar la obra. Estas técnicas fueron incluso manejadas por Balzac, si bien, el autor francés no estaba preocupado de entregar un consuelo final, lo que nosotros llamaríamos un desenlace que satisfaga al lector, que cumpla con sus expectativas.

Por todo ello, no podemos rechazar este tipo de obras, al contrario deben ser estudiadas en forma seria, para así entender mejor el mundo en el que estamos insertos. Después de todo, muchos de los nuevos lenguajes y esquemas perceptivos que están renovando el desarrollo de la llamada “cultura superior” provienen de la gramática del cine, de los cómics e incluso del estilo periodístico.¹⁴ Es por ello que estudiar la obra de Arturo Pérez-Reverte resulta provechoso para entender el punto que está alcanzando la novela española en nuestros tiempos, y para que dicho enfoque resulte enriquecedor, debemos establecer, en primer lugar, un consenso sobre lo que entendemos por novela histórica, novela de folletín y novela policial.

¹³ Foster, E.M. Aspectos de la novela. Instituto Pedagógico de Valparaíso. Universidad de Chile, 1958, p. 26.

¹⁴ Sobre las razones para estudiar la literatura popular: Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona: Editorial Lumen, 1985.

1. 2. A. Sobre novela histórica.

Las obras de Arturo Pérez-Reverte, por lo general, suelen relacionarse con lo que se denomina novela histórica, de allí la necesidad de entregar algunos lineamientos respecto de este tipo de obras.

La historia y la literatura siempre han estado estrechamente vinculadas, es cosa de recordar las epopeyas clásicas o los cantares de gesta españoles de la Edad Media, e incluso existen ciertos puntos de contacto con las novelas de caballería; es más, toda obra presenta cierto carácter histórico. Pero la aparición de la novela histórica, como la entendemos hoy en día, se dio en el siglo XIX. Lukács nos dice que la Revolución Francesa al igual que la lucha revolucionaria y todo lo concerniente a Napoleón convirtieron a la historia en una experiencia de masas, debido en gran parte a que, entre 1789 y 1814, Europa tuvo más revoluciones que las sufridas en los siglos anteriores; por ello se fue dando:

... el extraordinario fortalecimiento de la idea de que hay una historia, de que esa historia es un ininterrumpido proceso de los cambios, y finalmente de que esa historia interviene directamente en la vida del individuo.¹⁵

Estructuralmente hablando, una novela histórica no difiere de cualquier otro tipo de novela, lo distintivo radica en que su ficción se presenta en un pasado real e histórico que es reconstruido en la novela, buscando siempre el equilibrio entre el relato novelesco y la materia histórica. Donde, por lo general, los hechos netamente históricos, usualmente de crisis y grandes cambios, sirven de telón de fondo para la acción; los personajes principales de la novela son entes ficticios, y los personajes “realmente” históricos que hacen su aparición en ella, son simplemente secundarios¹⁶.

Así, podemos distinguir el manejo que hace la literatura de la *Historia* (los hechos acaecidos a lo largo del origen, desarrollo y caída de las civilizaciones en las que estamos

¹⁵ Lukács, Georg. La novela histórica. México: Ediciones Era, 1997, p. 20.

¹⁶ Mayor información en: Mata Induráin, Carlos. “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica” En: La novela histórica. Teoría y comentarios. Pamplona: EUNSA, 1995, p 42.

insertos) para darle un nuevo enfoque a la *historia* (esa narración de los hechos que nos presenta todo relato) que nos entrega una novela.

Frente a este tipo de novelas, mucho se ha cuestionado su calidad literaria, puesto que hay quienes creen que existe una supuesta incompatibilidad entre historia y literatura, ya que, la primera se limita a relacionar acciones y sucesos, mientras que la segunda profundiza el vivir personal. En otras palabras, hay quienes creen que la actitud arqueologista del autor de estas novelas, quien se comporta como un erudito estudioso, va en contra del espíritu libre de la poesía. Es más, se ha llegado a decir que estas novelas están en crisis desde sus inicios, ya que en ellas pugnan el mundo histórico con el inventado.¹⁷ Planteamiento que nos parece demasiado totalitario, atentando contra el espíritu de la literatura en sí, no así en lo expuesto por Carlos Mata, quien entrega un enfoque mucho más enriquecedor:

No existe una incompatibilidad entre historia y literatura; la historia supone rigor, fidelidad, exactitud, y la novela aporta fantasía, imaginación, en una palabra ficción literaria. (...) La novela histórica es, por tanto, una invitación a la historia, una invitación a ampliar el conocimiento de nuestro propio pasado y, en definitiva, el conocimiento de nosotros mismos...¹⁸

Lo que indudablemente nos remite de una u otra forma a las novelas de Arturo Pérez-Reverte que aquí trataremos.

1. 2. B. Sobre el folletín.

El surgimiento en sí de lo que hoy en día entendemos por folletín, obedeció a que en 1830 se inició un movimiento comercial cuyo trasfondo democratizaría la literatura; buscando convertir la prensa en un medio de información y no solo de ideas políticas como había sido anteriormente, financiándola con publicidad, reduciéndose –por ello- el precio y aumentando el número de lectores, además de atraerlos con un apéndice que sería una novela de folletín. De esta manera competían: “La Presse” con novelas de Balzac y de Eugénie Sue; con “Le Siécle” y las obras de Alexandre Dumas.

¹⁷ Postura desarrollada por: Alonso, Amado. Ensayo sobre la novela histórica Madrid: Editorial Gredos, 1984.

¹⁸ Mata Induráin. Op. cit. p. 47-48.

Estas obras suelen definirse de la siguiente manera: “El *feuilleton* era una sección especial de la prensa francesa de principios del siglo XIX donde se publicaban trabajos extensos que, por sus dimensiones, tenían que aparecer de forma fragmentada: ensayos, crítica de libros, relatos de viajes o libros de memorias.”¹⁹ Y que, además, se caracterizaban por incluirse en el tercio inferior de las primeras planas, en doble página y con numeración correlativa.

Estas obras, que en un principio fueron vistas como una mera forma de entretenimiento popular, poco a poco comenzaron a ser objeto de interés de numerosos estudiosos, un ejemplo de lo anterior lo podemos ver en las afirmaciones hechas por Antonio Gramsci.²⁰ Para él, este tipo de obra (que califica de literatura popular) es de gran éxito, debido a que en ella se aprecia la ideología del pueblo; es más, critica específicamente la ausencia de este tipo de literatura en Italia, donde los autores no son leídos por sus compatriotas, debido a que no han sabido vincularse con el pueblo y de esa manera ayudarlos en su crecimiento. Además, vincula las novelas de folletín con una necesidad propia de un pueblo que aún no alcanza su madurez y vive explotado, por lo que se proyecta en el afán de venganza de Edmundo Dantés, quien con sus peripecias ayuda a mitigar la sensación de dolor, entregando un mecanismo de evasión. Si bien, luego, especifica, que –de hecho– todo tipo de literatura, sea esta artística o popular, sirve para que el lector evada su rutina. A su vez, Gramsci plantea que en estas obras apreciamos por primera vez las ideas del superhombre, y no en Nietzsche como se dice habitualmente, idea retomada luego por Umberto Eco, que llega a decir que los textos folletinescos no solo hicieron soñar al ser humano, sino que también fomentaron lecturas más productivas, influyendo en la toma de conciencia de las clases populares. Especificando que:

El superhombre del folletín se da cuenta de que el rico abusa del pobre, y de que el fundamento del poder es el fraude; pero no es un profeta de la lucha social, como Marx, y, por tanto, no repara las injusticias subvirtiendo el orden de la sociedad. Sencillamente pone su justicia por encima de la

¹⁹ Gullón, Ricardo (Director). Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana. Madrid: Alianza Ediciones, 1993, p.568.

²⁰ Mayor información en: Gramsci, Antonio. Cultura y Literatura. Barcelona: Ediciones Península, 1968, p. 12-13.

general, destruye a los malvados, recompensa a los buenos, y restablece la armonía perdida. En ese sentido, la novela popular democrática no es revolucionaria, sino caritativa; consuela a sus lectores con la imagen de una justicia de cuento; no obstante, pone al descubierto una serie de problemas y, si bien no ofrece una solución aceptable de los mismos, perfila ya cierto análisis realista.²¹

También hay que considerar que, al caracterizar lo que es un folletín, es necesario resaltar la importancia que tiene la acción (de allí que se pueda hablar incluso del carácter folletinesco de las novelas de caballería), planteándose además que el éxito de estas novelas se debe al excelente manejo de los momentos que estructuran el relato, dándonos la impresión de la vida con su dolor y desesperación.²² Por otro lado, podríamos reducir la estructura folletinesca a:

... una representación total del mundo como conflicto eterno y paradigmático entre el bien y el mal, vinculados a personajes abstractos y ejemplares. Mas como el bien inspira el mal y el mal engendra el bien, entre los exponentes de uno y otro existe una secreta afinidad. El héroe y el antihéroe están generalmente vinculados por un parentesco y el antihéroe se convierte con frecuencia, en héroe; los personajes del *feuilleton* son metamórficos porque no son personajes concretos, sino símbolos abstractos de consistencia moral que están en relación dialéctica y generativa entre sí.²³

Al estudiar esta tradición en España, podemos apreciar un predecesor del folletín, que incluso ayudó a divulgar algunos de estos. Nos referimos a los pliegos de cordel: manifestaciones de la literatura popular masificadas a lo largo de los siglos XVIII y XIX²⁴,

²¹ Eco, Umberto. *El superhombre de masas: retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona: Editorial Lumen, 1995, p. 108.

²² García, Eladio. “Dos formas de cosmovisión: el folletín y Baroja”. En: *Boletín de Filología*. Tomos XXIII – XXIV. 1972, pp. 103 – 127.

²³ Del Monte, Alberto. *Breve historia de la novela policíaca*. Madrid: Ediciones Taurus, 1962, p. 67.

²⁴ Mayor información en: Marco, Joaquín. *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1997.

debido en gran parte a los altos índices de analfabetismo y por las facilidades que permitían la compra del producto, ya que era liviano y de fácil manipulación, pues no solía tener más de ocho planas (una hoja dividida en partes), se vendía en las esquinas de las ciudades, traía láminas que facilitaban la compresión. En ellos se entregaba un romance nuevo de fácil lectura, promoviendo personajes prototípicos como: el bandido, la mujer disfrazada de hombre, etc., y dejando en cada obra una enseñanza implícita. Composiciones que se contactan con la literatura folletinesca puesto que estaban dirigidas al pueblo, igual que los tradicionales folletines y no a la burguesía como se ha dicho de la novela tradicional. Además, presentan estructuras fijas, privilegiando la aventura, y -generalmente- estaban destinadas a un público femenino. Es más, al popularizarse las novelas, varios pliegos de cordel comenzaron a escribirse en prosa y no en verso como había sido tradicional; o bien, entregaban ficciones novelescas en verso. Incluso adaptaron ciertos folletines al estilo de los pliegos de cordel, como es el caso de obras tan populares como: *El conde Montecristo* y *El judío errante*.

Volviendo al folletín en sí, su desarrollo en España se dio casi de la mano que el de su homólogo francés, si bien lo que más se publicaba eran traducciones de obras francesas. Las primeras manifestaciones de este tipo de obras se dieron en el tercio inferior de *El Eco del Comercio* el 6 de mayo de 1834; luego, el 16 de febrero de 1838 podemos ver una sección llamada boletín en *El Correo Nacional*, hasta que el *Diario de Madrid* inaugura formalmente el 2 junio de 1839, lo que llama con toda propiedad folletín. Los diversos diarios, en un principio, competían entre sí por la traducción de folletines franceses, lo que nos demuestra la excelente acogida que tuvieron entre el público pese al 75% de analfabetismo en la España de la época. No obstante, este actuar se vio fuertemente criticado, hasta el punto de organizar concursos que fomentaran la creatividad nacional y así promover la “novela patria” (término empleado para referirse a novelas escritas por autores españoles con respecto a la realidad española) en oposición a los folletines extranjeros.

Debemos reconocer sí que todos vieron en el folletín un poderoso instrumento de difusión ideológica, tanto así que los sectores conservadores de la sociedad lo rechazaban por ver en estos un atentando en contra de los valores tradicionales, mientras que los movimientos obreros veían en ellos una herramienta producida y manejada por la burguesía. Es más, en

la segunda mitad del siglo XIX, la prensa católica vio en el folletín un instrumento ideológico de difusión a su servicio en el que persiguió fines moralizadores y didácticos; buscando para ello estrategias para recuperar el género novelesco, privilegiando en sus producciones la novela histórica, donde se enfatiza la finalidad docente al insertar el argumento en medio de acontecimientos políticos y religiosos de trascendencia.

Por otra parte, en 1881, el movimiento obrero español tuvo mayor libertad para expresarse públicamente; por lo que en marzo de 1886 el Partido Socialista Español empieza a editar el semanario *El Socialista*, donde se comenzarán a publicar folletines, pero estos dejaban de entregarse sin previo aviso. Estas obras, más que deleitar debían rebelar el espíritu, en otras palabras, la idea no es captar la curiosidad ni la fidelidad de la clientela, puesto que la mayoría de estos textos son puramente doctrinales o histórico-informativos.

El problema, es que la mayoría de estas obras y autores no llegaban a competir con los escritores franceses; los nombres que lograron imponerse al tiempo en esta línea de trabajo son los de: José Selgas y Carrasco, siendo conocido como Cañete o el Padre Cobos (1822 – 1882), Manuel Fernández y González (1821 – 1888) y, el más destacado, Wenceslao Ayguals de Izco (1801- 1873). De este último se dice que fue quien introdujo en España la práctica de la novela de folletín, quien además cultivó la poesía, teatro, libros enciclopédicos y dirigió revistas de amplia circulación. Entre sus obras más relevantes, podemos destacar *María o la hija de un jornalero* (1845) y su segunda parte *La marquesa de Bellaflor o El niño de la Inclusa* (1846), donde se aprecian todas las fórmulas del folletín, además de cierto socialismo utópico. De esta manera, somos testigos de una distintiva tradición folletinesca que será retomada por Arturo Pérez-Reverte.

1. 2. C. Sobre novela policial.

Con respecto a este tipo de obras, hay quienes sitúan sus orígenes en la época clásica, sea en ciertas fábulas de Esopo (que ciertamente presentan un análisis deductivo), en *Edipo Rey* (debido a la búsqueda del asesino de Layo), pasando por *Las mil y una noches* e incluso *Hamlet*. También se plantea el constante interés por los personajes marginales, ya sea en la tradición picaresca española, como es el caso del *Lazarillo de Tormes*; o bien, el interés de ciertas prisiones inglesas, por ejemplo la de Newgate, donde desde fines del siglo XVII el capellán Ordinario publicaba las confesiones o últimas palabras de los

condenados. No obstante, ninguna de ellas corresponde a una historia policial, ya que, no obedecen a una realidad histórica – cultural determinada, ni buscan complacer la sensibilidad y el gusto de un público masivo. Por ello, debemos considerar lo que establece Antonio Gramsci, quien especifica que el surgimiento de este tipo de novela, obedece en parte a que el público no tenía fe en el aparato judicial, por ello prefieren que un policía privado, o aficionado, incluso un delincuente, sean quienes administren justicia. O bien, como dice Alberto del Monte, que: “El género policiaco nace como expresión del conflicto entre irracionalismo y racionalismo que se acentuó en los siglos XVIII y XIX, está relacionado con la divulgación científica y con la evolución de la policía y de la administración de la justicia.”²⁵

Ahora bien, para hablar de una novela policial es casi imprescindible que esté presente la figura del detective, quien tiene un antecedente claro en Eugéne Francois Vidocq (1775 – 1857), un ex criminal convertido en agente secreto de la policía de París, quien creó su propia banda de agentes para vigilar a los ex detenidos e investigar delitos mayores. Personaje que era conocido por los autores que sí cultivaron el género policial, lo que resulta evidente al leer, por ejemplo, *Los asesinatos de la calle Morgue*.²⁶ Otro aspecto que debemos considerar es que en Inglaterra, en 1829, se fundó la Metropolitan Police por Sir Robert Peele; luego entre 1843 y 1844, Sir James Graham fundó la Detective Police, donde aparece por primera vez el término detective: de este cuerpo surgirá el Criminal Investigation Department de Scotland Yard. Con el tiempo, muchos detectives al jubilarse, escribirían sus memorias como William Russel, bajo el seudónimo de Waters, quien publicó *Recollections of a detective policeofficer* en 1856, obra traducida en Francia por el mismísimo Alexandre Dumas, quien obviamente le dio sus propios añadidos.

²⁵ Del Monte, op. cit., p. 15.

²⁶ En esta obra, Dupin dice acerca del personaje en cuestión: “Vidocq, por ejemplo, era hombre de excelentes conjeturas y perseverante. Pero como su pensamiento carecía de suficiente educación, erraba continuamente por el excesivo ardor de sus investigaciones. Dañaba su visión por mirar el objeto desde demasiado cerca.” Poe, Edgard A. *Los crímenes de la calle Morgue*. Madrid: Editorial Alianza, 1995, p. 30.

Para definir este tipo de obras, podemos decir que: “.. entendemos por novela policiaca toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado”.²⁷

Si quisiéramos establecer la cronología del relato policial, habría que especificar que el padre del relato policial fue Edgard Allan Poe, seguido más tarde por Sir Arhur Conan Doyle. De hecho, será con el personaje de Dupin de E.A. Poe que veremos por primera vez el esquema propio de la novela policíaca, donde: 1) Hay un misterio de apariencia inexplicable. 2) Inocentes sospechosos por hechos circunstanciales. 3) Se investiga razonando e investigando. 4) Solución no imaginada. 5) Se eliminan las otras teorías, de allí que la solución que parece increíble sea la exacta. 6) El detective es superior a la policía, y tiene un amigo que no posee las mismas cualidades intelectuales. Rasgos distintivos de lo que se conoce como novela policial clásica o tradicional, que a su vez aporta un tipo específico de detective.

Esta figura clásica del detective, la tenemos en personajes como Dupin y Sherlock Holmes, donde apreciamos un amplio dominio de conocimientos además del don de la observación, todo llama su atención, sobre todo aquello que para nosotros resulta del todo insignificante, presentando la sorprendente capacidad de deducción. Claro está que para el buen logro del razonamiento deductivo, todo aquello que sea ilógico y pasional (mujeres, amor, deseo, por ejemplo) debe quedar excluido.

Todos los rasgos aquí presentados hasta el momento, pertenecen a la denominada novela policial clásica o tradicional. Pero, debemos destacar que el siglo XX trajo una nueva variante, conocida como novela negra o **hard boiled**, instaurada por Samuel Dashiell Hammett. Aquí el crimen ya no se realiza en ambientes exóticos sino en los bajos fondos donde se suele dar, realizado por personajes que efectivamente podrían llegar a los límites extremos que nos presentan.

Estas obras daban a conocer los niveles de corrupción que estaban y están imperando en la sociedad; donde no se puede confiar en la justicia ni en la policía; pues el abuso, la

²⁷ Colmeiro, José. La novela policiaca española: teoría e historia crítica. Barcelona: Editorial Anthropos, 1994, p. 55.

corrupción y la violencia imperan, presentándonos todo un nuevo repertorio argumental para la novela policial. La deducción cede su importancia a la acción, y los detectives ya no se presentan envueltos en una áurea de superioridad. Aquí los detectives fuman, beben, son seguros de sí mismos, usan todo tipo de métodos, sean lícitos o no, y solo trastabillan frente a una hermosa mujer; además de utilizarse la diferencia entre el delincuente y el detective.

Ahora bien, toda novela policial –sea clásica o negra- se caracteriza por presentar elementos tales como:

a) La víctima: quien no solo sirve de pretexto a la historia, sino que también nos atrae con el misterio de la muerte (lo que no deja de tener su toque existencialista –sobre todo en la novela negra o **hard boiled**-, pues despierta en el lector la constante pregunta del por qué, cómo, con qué finalidad, además de despertar nuestros temores frente al enigma del fin de la vida).

b) El criminal: suele ser homologable al héroe, tiene una marca que lo identifica. Su presencia es esencial, ya que, la revelación del crimen depende del descubrir su motivación. A través de él se establece una dicotomía que entrega una crítica social: riqueza/ pobreza, burguesía/ proletariado, criminal/ inocente.

c) El detective: quien obligatoriamente debe protagonizar estas obras, de lo contrario, estaríamos frente a una novela criminal y no policial. Pues de él emana el principio revelador que mueve la novela. En la novela tradicional es él quien representa a la razón, es quien hace posible que todo vuelva a la normalidad, clara herencia filosófica del siglo XIX. En la novela negra, por el contrario, este personaje es quien expresa el desencanto frente a la sociedad moderna, de allí que él mismo resulte una figura marginada.

d) La escena del crimen: en él se da el misterio de la muerte, de allí que se convierta en un espacio de destrucción. Después de todo, la novela policíaca muestra la ciudad moderna, surge debido a las necesidades de una urbe laberíntica e inhumana, por lo que es el espacio ideal para las relaciones violentas, llama al crimen; la ciudad adquiere valor debido a lo que oculta y puede revelar al mismo tiempo. De esta manera, el crimen nos ayuda a conocer los diversos mensajes que subyacen en la ciudad, espacio que al estar dividido se relaciona con la figura del detective.

Sumado a lo anterior, estas novelas requieren un lector bastante activo, ya que debe ir identificando los detalles aparentemente superfluos e ir formulando diversas hipótesis que lo guiarán al desenlace, debido a que:

... los mecanismos del relato policíaco funcionan según determinadas hipótesis (más o menos espontáneas, evaluadas más o menos críticamente) cuya asunción por parte del lector depende de la manera en que se le presentan los sucesos. Si el relato policíaco puede definirse como una narración que consiste en la *producción de síntomas*, resulta obvio que el lector, invitado a descifrarlos, no puede escapar nunca del todo a tal presión. Al contrario, la lectura implica continuas decisiones con el fin de controlar la presión de los indicios o pistas. A sabiendas de que no todo es relevante en la exposición (ya filtrada) del narrador, el problema está en separar el discurso enigmático y discreto de los síntomas del discurso (a menudo ensordecedor) de la evidencia.²⁸

Incluso podríamos decir que la relación narrador – lector tiene puntos de contacto con el vínculo criminal –detective, ya que el lector realiza un proceso muy parecido al seguido por el detective: después de todo, el lector debe saber lo mismo que el detective, así se conserva el suspense²⁹. Esta forma en que se relacionan el lector con el narrador, también está vinculada con el hecho de que la novela policíaca presenta tanto una **historia** (el relato del crimen y su investigación) como un **discurso** (el proceso de lectura, la forma en que el lector llega a la revelación final). Es por ello que el narrador siempre nos entrega información limitada, por lo que nuestra organización de la historia nunca será igual al discurso; de esta manera se mantiene la atención del lector, ya que se le da una pregunta que debe saber responder al finalizar la novela, ordenando la historia que se presenta fragmentada, llena de rupturas temporales (flashbacks o anticipaciones), además de pistas y sospechosos falsos, por lo que la historia debe ser permanentemente reconstruida. De

²⁸ Eco, Umberto y Sebeok, Thomas A. El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce. Barcelona: Editorial Lumen, 1989, p. 187.

²⁹ Término que “Consiste en transformar en elementos dramáticos otros que no lo son; de ese modo se suscita una fuerte tensión, una expectación angustiosa en el lector o espectador (público) por el desarrollo de una acción o un suceso (...)” Suárez Granda, Juan Luis (Director Pedagógico) Diccionario Akal de Términos Literarios. Madrid: Ediciones AKAL, S.A., 1997, p. 365.

esta manera se despierta la curiosidad del lector y se asienta la intriga, la que se sustenta – como estipula Colmeiro- en la constante dualidad pregunta – respuesta, enigma – solución.

Para terminar este apartado, debemos ver cómo se presenta esta tendencia en España. En un inicio, al igual que con el folletín, se dio una fuerte imitación de las novelas extranjeras, en este caso inglesas y, en especial, de Conan Doyle. El primer intento ibérico que se reconoce es una novela corta publicada en 1853: *El clavo* de Pedro Antonio de Alarcón, pero dicen que la influencia del folletín es tal en ella que ensombrece los rasgos policíacos. Luego en 1911 se publica *La gota de sangre* de Emilia Pardo Bazán, quien contribuyó a este género publicando a principios del siglo XX unas diez novelas de este tipo. Pero tras esto no encontramos una tradición seria, en parte por la interrupción que fue la guerra civil; tendremos que esperar hasta 1953 la publicación de las obras de Francisco García Pavón, considerado el “... primer auténtico novelista policiaco español.”³⁰. Sus libros son protagonizados por el investigador manchego Manuel González, alias Plinio. Su estilo no pertenece ni a la tradición clásica británica ni al **hard-boiled**; estas novelas están vinculadas a la tierra española, a sus tradiciones y forma de ver el mundo, además de tener una fuerte pretensión literaria. No obstante, para que este tipo de novela realmente se desarrollara, aún faltaba una burguesía fuerte, de allí que solo bien avanzado el siglo XX este estilo logrará imponerse, especialmente en Cataluña, iniciándose esta línea con *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza. De hecho, esta novela puede verse como una respuesta frente al desencanto, después de todo, la muerte de Franco no trajo el anhelado cambio por lo que las esperanzas estaban frustradas. Frente a esto, la novela policial sirve perfectamente para mostrar la cultura del desencanto, lo que ocasiona que los autores se alejen de ciertas fórmulas; sirviendo, además, para abordar temas que habían sido tabú como la política y la sexualidad. La novela policial absorbe el desencanto, y nada más emblemático para ello que la figura de un criminal.³¹

Hoy en día, este tipo de novela ha sido popularizado por Manuel Vázquez Montalbán, creador del reconocido detective Pepe Carvalho, quien incluso ha sido llevado a series de

³⁰ Colmeiro, op. cit., p. 154.

³¹ Punto ampliamente desarrollado por: Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1997.

televisión. Esta vertiente ha sido retomada en una nueva variante por nuestro autor en estudio: Arturo Pérez-Reverte, por lo que ya es hora de comenzar a conocer en forma específica a nuestro autor.

II. Perfil del autor.

Antes de comenzar el análisis de las técnicas escriturales de nuestro autor, creemos necesario entregar algunos datos, ya sea de su vida y de su obra en general, dando a conocer, aunque sea fugazmente, a quien de una u otra manera inspiró este trabajo.

Con respecto a sus datos biográficos, podemos decir que a quien conocemos como Arturo Pérez-Reverte vino al mundo en el mes de noviembre de 1951.

Tras el bachillerato, partió de marinero en un petrolero hacia Oriente, simplemente “quería ver el mundo”, luego iría a la nueva Facultad de Madrid, licenciándose en 1973 en Ciencias de la Información. Comienza a trabajar como reportero en el diario “El Pueblo”, y es enviado a la guerra de Chipre, así iniciaría veintiún años dedicados al periodismo. Para luego seguir con las diversas etapas de la guerra del Líbano, pasando por la guerra del Sahara, las Malvinas, Salvador, Sudán, Mozambique y un extenso etcétera que finaliza con la guerra de Bosnia (1992-1993) que lo motivaría a escribir *Territorio Comanche*.

Se desempeñó doce años como corresponsal de guerra para “El Pueblo”, luego nueve años en Televisión Española, también dirigió por cinco años el programa *La ley de la calle* en “Radio Nacional”. Además, desde 1991 hasta el día de hoy, tiene una página de opinión en “El Semanal”, suplemento del grupo Correo que se distribuye semanalmente en veinticinco diarios españoles, por lo que ha logrado ser leído por más de 4.500.000 lectores; artículos que se han recogido y editado en textos como Patente de Corso (1998, Alfaguara) y Con ánimo de ofender (2001, Alfaguara). En ellos podemos apreciar su escepticismo, ingenio, además de cierta nostalgia por la España que fue, que es y que nunca llegará a ser; perspectiva que luego veremos reflejada, de una u otra manera, en su producción narrativa.

Además de tener una vida increíblemente aventurera, su quehacer profesional ha resultado premiado en varias ocasiones; en el ámbito periodístico ha sido reconocido con:

- En 1993 el Premio Ondas por su programa radial *La ley de la calle*; y el Premio Asturias de Periodismo por su cobertura para la televisión de la guerra de Bosnia – Herzegovina.

Por otro lado, su trayectoria literaria no solo ha recibido los elogios y preferencias de los lectores, después de todo sus novelas se convierten en número “uno” de ventas al publicarse y ser traducidas a más de veintiocho idiomas, sino también de la crítica en los siguientes reconocimientos:

- En 1997 el Premio Jean Monnet de la literatura europea.
- En 1998 fue nombrado Caballero de la Orden de las Letras y las Artes por el presidente de la República francesa, Jacques Chirac.
- En el año 2001, obtiene el Premio Mediterráneo por La carta esférica en su traducción al francés.

Pero, indudablemente, la distinción más importante es la de haber ingresado a la Real Academia Española de la Lengua el día 12 de junio de 2003, ocupando el sitio de la “T” mayúscula ocupada anteriormente por Manuel Alvar. Para la ocasión, realizó un discurso sobre “El habla de un bravo del siglo XVIII”. En esta misma oportunidad, al ser presentado por Gregorio Salvador, se destacó su habilidad para contactarse con el público, en obras que unen la fidelidad histórica con toques de humor y un excelente manejo de la prosa.

En general, cuando este autor piensa en sí mismo, no se define como un escritor sino como un lector (además de navegante apasionado); actividad que nutrió desde su niñez, ya que, creció en una casa llena de libros, en la que se apasionó con los personajes de *La Odisea* y *La Ilíada*, pasando luego a todos los relatos de aventuras propios del siglo XIX. Hoy en día, su biblioteca presenta obras de diversos autores: Tito Livio, Plutarco, Quevedo, Lope, Hammett, Raymond Chandler, Julio César, Robert Graves, Pérez Galdós, Conrad, Thomas Mann, y otros, lo que da cuenta de la heterogeneidad de sus preferencias. El escribir lo hace preferentemente por placer, de la misma manera que se hizo periodista para poder viajar; escritor por gusto y para ajustar cuentas con *todos los malos con los que se cruzó siendo periodista*.

A lo que podríamos agregar que se aprecia una constante vinculación entre su ser novelista y su ser reportero; después de todo, él mismo nos dice en una de sus innumerables entrevistas: “Ten en cuenta que lo que a mí me llevó al periodismo fueron precisamente los libros que leía de chico. Yo quería vivir aquello que venía en las novelas”.³²

Con respecto a su producción narrativa, se distinguen distintas líneas de trabajo; a continuación presentamos una clasificación dependiendo de las características generales que coinciden en cada una de ellas:

a) Artículos de Opinión: donde apreciamos la selección de sus textos periodísticos que aparecen en “El Semanal”, de los que ya hemos hecho mención.

b) La Saga del capitán Alatriste: cinco libros en los que se nos entrega un completo panorama de la España del Siglo de Oro, donde seguimos las aventuras de este Capitán lleno de defectos, pero entrañable para el lector y su paje Íñigo Balboa, quien, además, sirve de narrador de estas historias. De esta manera podemos apreciar las siguientes entregas:

- El capitán Alatriste (1996, Alfaguara)
- Limpieza de sangre (1997, Alfaguara)
- El sol de Breda (1998, Alfaguara)
- El oro del rey (2000, Alfaguara)
- El caballero del jubón amarillo (2003, Alfaguara)

c) Obra breve: aquella que a diferencia de su producción general se caracterizan por ser de corta extensión, presentando ciertos rasgos que se proyectan en el resto de sus creaciones. Obras que han sido reunidas en un tomo general el año 1995, publicados por la Editorial Alfaguara bajo el nombre de Obra Breve, donde apreciamos:

- El húsar (1986, Alfaguara)
- La pasajera del San Carlos (publicado por la revista *Lucanor* en mayo de 1992)

³² Montero, Rosa. “Caballero y Mercenario”. En: El País Semanal, julio 18 de 1993.

- La sombra del águila (publicado por entregas en *El País*, agosto de 1993, y por Alfaguara ese mismo año)
- Un asunto de honor (publicado por entregas en *El País*, agosto de 1994, y por Alfaguara el año 1995)

d) Novelas – reportajes: aquellas obras que presentan de forma evidente la dimensión periodística de nuestro autor, pero con un claro tinte literario.

- Territorio comanche (1994, Ollero & Ramos)
- La Reina del Sur (2002, Alfaguara)

e) Novela extensa: aquí hallamos todas aquellas producciones que el mismo autor cataloga de libros gruesos, donde podemos apreciar la ficción, el misterio, lo detectivesco, unido a una concienzuda investigación histórica que nos permite disfrutar de un panorama español que parecía olvidado, pero que aquí recupera su protagonismo, así lo podemos apreciar en:

- El maestro de esgrima (1988, Alfaguara)
- La tabla de Flandes (1990, Alfaguara)
- El club Dumas (1993, Alfaguara)
- La piel del tambor (1995, Alfaguara)
- La carta esférica (2000, Alfaguara)

En este trabajo de investigación, nos abocaremos a tres de sus novelas extensas, como ya lo especificamos en nuestra introducción, pero antes creemos necesario hacer una revisión general de ciertas líneas de su narrativa, específicamente la obra breve y la novela – reportaje, y así conocer los rasgos que irá presentando su escritura, para luego especificar en sí su estilo y entrar con paso más firme en el análisis del corpus de este trabajo y la defensa de nuestra hipótesis.

II. 1. Su obra breve.

Primero resulta necesario definir lo que estamos clasificando como obra breve; en el apartado anterior ya hemos delineado lo que estamos entendiendo bajo este concepto:

aquellas producciones narrativas que no presentan la acción de la forma amplia en que lo hace la generalidad de su producción (no tiene problemas en rebasar tranquilamente las cuatrocientas páginas cuando escribe). Dentro de esta línea, Julio Peñate Rivero incluye sus artículos en *El Suplemento Semanal*, ya que, los entiende como periodismo literario, especificando que:

... situado en columnas de la prensa, el relato breve se encuentra en su “medio natural” de expresión, en el de más solera y de mayor fertilidad: partiendo de una realidad próxima, nerviosa, fútil en ocasiones, casi siempre pasajera, sacada a veces de las mismas páginas del periódico, su autor elabora una construcción relativamente ficcional que pertenece de pleno derecho al dominio literario.³³

Distinguiendo distintas categorías, entre ellas los cuentos literarios con obras como: “Cuento de Navidad”, “La fiel infantería”, “El soldado Vladimiro”, “Conozco al asesino”, “La noche de autos”, “Un brindis por ellos dos”, “Cerveza tibia” y “El maestro de gramática”.

No obstante, nuestra mirada se enfocará en los relatos que escribió y dio a conocer no a través de su columna de periodista sino como narrador conocido, es decir a los cuatro relatos publicados en Obra breve por Alfaguara.

En principio, queremos destacar que El húsar fue la primera de sus obras en ver la luz y, según muchos, puede vérsela como un ejercicio de estilo del autor, una especie de ensayo en el que busca la técnica que lo hará tan popular y a la vez interesante para un amplio sector de la crítica. Mientras que La pasajera del San Carlos será conocida cuando ya su autor es reconocido como el padre de éxitos como El maestro de esgrima y La tabla de Flandes. Luego vendrá La sombra del águila que trata un tema a relacionar con Territorio Comanche, y que será publicado en 1994, mismo año de la edición de Un asunto de honor. De esta manera, podemos ver que estas obras se presentan como un interludio entre una

³³ Peñate Rivero, Julio. “La cara oculta del cuadro: El relato breve en Arturo Pérez-Reverte” En: *Territorio Reverte*: Madrid: Editorial Verbum, 2.000, p. 321.

producción extensa y otra,³⁴ pareciera que son un descanso, pero al mismo tiempo, vemos que en ellas se están perfilando personajes, técnica o motivos que luego retomará de una manera u otra. Además, se caracterizan por girar en torno a una sola situación que regula el relato todo.

Obedeciendo a los propósitos de este trabajo, aquí no analizaremos cada una de estas creaciones, sino que consignaremos lo que ellas tienen en común para luego proyectarse en el resto de su producción, y, de esta manera, ir tomando conocimiento de la forma de narrar de nuestro autor.

El primer punto en el que nos queremos detener es en el del narrador³⁵. Las obras de APR suelen privilegiar un tipo de narrador sobre los otros: para llegar a este punto tuvo que conocer, aplicar y trabajar con diversas voces narrativas; por ello, a continuación veremos estas variedades en un cuadro comparativo:

El húsar	La pasajera del San Carlos	La sombra del águila	Un asunto de honor.
Aquí nos encontramos con un narrador en tercera persona que parece no saber qué le depara el futuro a los personajes, en todo momento se nos dice que va en busca de la gloria, pero en ningún momento se da una prolepsis del real sentido de la gloria. No obstante, la constante lluvia y los sueños de nuestro protagonista, Frederic Glüntz de Estrasburgo, nos	En este cuento, pues puede perfectamente definirse así, desde las primeras líneas somos conscientes de que el narrador es testigo de los hechos, cuenta la historia de otros como un recuerdo, incluso marca la diferencia entre las épocas que vive: Eran otros tiempos.	Aquí el narrador nos sorprende. En un inicio, creemos que narra en tercera persona, lo sabe todo (o eso nos hace creer): lo que dice Napoleón y piensan y temen sus mariscales en lo alto de una colina; para luego descubrir que es un personaje, quien ni siquiera está cerca de lo que nos ha dicho:	Ya hemos tenido un narrador en tercera persona, un testigo y un protagonista anónimo que al mismo tiempo es omnisciente. Ahora, nos hallamos con un narrador protagonista que tiene nombre y apellido: Manolo Jarales Campos, quien nos narra el momento más importante de su vida,

³⁴ Mismo rol que el autor asigna a las aventuras del Capitán Alatríste, ya que, para él le sirven de distracción en medio de la labor que corresponde a sus novelas extensas.

³⁵ Entendiéndolo como: “Un texto narrativo es emitido por un agente que relata. El agente no es el escritor. Por el contrario, el escritor se distancia y se apoya en un portavoz ficticio, un agente al que se denomina técnicamente narrador” Bal, Miekel. Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología) Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1989, p.15.

<p>insinúan lo que pasará. Pero sin duda lo más llamativo es la habilidad de presentar el estilo indirecto libre; de esta manera, pareciera que permanentemente estamos en la mente de nuestro húsar, siendo testigos de su crecimiento, de su adiós a la inocencia y “las ideas”.</p> <p>La gloria. Mierda de gloria, mierda para todos ellos, mierda para el escuadrón. Mierda para el estandarte por el que había sucumbido Michael de Bourmont, que en aquel momento estaría siendo paseado como trofeo por uno de esos lanceros españoles. Que se quedaran todos ellos con su maldita gloria, con sus banderas, con sus vivas al Emperador. Era él, Frederic Glüntz, de Estrasburgo, el que había cabalgado contra el enemigo, el que había matado por la gloria y por Francia, y que ahora estaba tirado en el barro, en un bosque sombrío y hostil, aterido de frío, con hambre y sed, la piel ardiéndole de fiebre, solo y perdido. No era Bonaparte quien estaba allí, por el diablo que no. Era él. Era <i>él</i>. (pp. 174-175)</p>	<p>Ahora cualquier imbécil puede llevar un barco a base de apretar botones y con una terminal de satélite; pero entonces todavía quedábamos hombres en los puentes, en cubierta y en los sollados.</p> <p>(...).Hombres para destrozar un burdel en Róterdam, secar un bar en Tánger, o mantenerse al timón con olas de ocho metros y a la capa, mirando al capitán silencioso y acodado junto a la bitácora como quien mira a Dios. (p. 191)</p> <p>Podemos apreciar aquí una perspectiva del mundo que se repetirá en las novelas que estudiaremos: de hecho, parece un adelanto de ideas que se desarrollarán en <u>La carta esférica</u>.</p> <p>Por otro lado, el narrador no tiene el propósito de llevarnos a los dilemas de los personajes, es más importante presentarnos el misterio de la pareja que solo se develará al saber el real vínculo entre ellos, terminando en una completa burla, efecto que se logra de forma más eficiente si el narrador participa de la expectación y sorpresa general. ¿No es acaso un rasgo necesario para centrar la atención en un enigma a resolver?</p>	<p>Como obedeciendo a una señal, todos cuantos se hallaban en lo alto de la colina miraron de nuevo hacia el valle. Bajo los remolinos de humo, en filas compactas entre las que relucían sus bayonetas, haciendo caso omiso del diluvio de fuego que levantaba surtidores de tierra y metralla a su alrededor, marchando a través de los rastrojos de maíz sembrados de cadáveres, el 326 batallón de infantería de Líneas – o sea, nosotros, proseguían imperturbables su lento avance solitario hacia los cañones rusos.” (p. 216)</p> <p>Luego, incluso nos dirá lo que les depara el futuro a diversos personajes, hasta quienes dicen frases en los libros de historia; por momentos caemos en la trampa, y podríamos llegar a pensar que es un narrador omnisciente, olvidando que es un soldado español anónimo quien trata de desertar de las líneas francesas y así volver a España</p>	<p>cuando encuentra la razón que justifica su existencia, se identifica sin querer con la tradición de los cuentos, y además, nos entrega algo que ya vivió y por ende sabe, pero no posee un desenlace; es como si fuésemos testigo de sus recuerdos más que de su narración:</p> <p>Lo malo –o lo bueno– que tienen los momentos importantes de tu vida es que casi nunca te enteras de que lo son. Así que no vayan a pensar ustedes que sonaron campanas o música como en el cine. Vi unos ojos oscuros, enormes, que me miraban desde una puerta medio abierta, y una cara preciosa, de ángel jovencito, que desentonaba en el ambiente del puticlub como a un cristo pueden desentonaerle un rifle y dos pistolas. Aquella chiquilla ni era puta ni lo sería nunca, me dije mientras seguía andando por el pasillo hacia el bar. Aún me volví a mirarla otra vez y seguía allí, tras la puerta medio entornada. (p.307)</p>
--	--	---	---

Visto así parece un ejercicio de narraciones, como si nuestro autor estuviese viendo con cual se siente más cómodo; para luego presentar, por lo general, en sus narraciones

extensas, un narrador testigo que de alguna u otra manera suele intervenir en la acción que relata. Moviéndose entre el ser omnisciente y la participación en la historia.

Otro rasgo común que resulta significativo tiene relación con los personajes en sí. Estos presentan ciertos puntos de conexión con su obra toda, aquí vemos como se presenta la lucha entre la realidad y el deseo, además de la presencia permanente de la soledad. Temas que si bien aquí se bosquejan, en sus otras novelas se tratan de forma amplia. De esta manera, podemos apreciar que:

El húsar	La pasajera del San Carlos	La sombra del águila	Un asunto de honor
<p>Como ya hemos dicho, aquí nuestro protagonista es Frederic Glüntz, joven que ingresa al cuerpo de húsares para alcanzar la gloria, ese es su deseo, pero se enfrenta a la realidad de la guerra, demasiado lejana a lo ideal que le enseñaban en la Escuela y será al quedar solo frente a la muerte que el conocimiento llegará a él, ahora sabe lo que es estar solo:</p> <p>...Los viejos soldados, eso lo descubría ahora, siempre tenían razón. Por eso se callaban. Ellos <i>sabían</i> y el conocimiento, la sabiduría, los tornaba silenciosos e indiferentes. Ellos sabían, al diablo con todo. Pero no se lo contaban a nadie; eran viejos zorros astutos. Que cada palo aguantara su vela, que cada cual aprendiera por sí solo. En ellos no había valor; había <i>indiferencia</i>. Estaban al otro lado del muro, más allá del bien y</p>	<p>En este relato, nuestra atención recae sobre el personaje femenino, un completo misterio del que ni siquiera se nos da el nombre, una mujer enigmática. Cuando se nos presenta se nos dice que tenía una de esas miradas por las que un hombre se dejaría matar, caracterización similar a la de Irene Adler, personaje que inspira a la chica misteriosa de <u>El club Dumas</u>. Casi nada se dice de ella, pero cada vez que se la describe, nos da la impresión de que está en búsqueda de algo, además de encontrarse completamente sola, deseada por los hombres, pero no acompañada. La segunda descripción de ella es clara:</p> <p>Tenía una forma peculiar de inclinar el rostro sobre la borda, como si la espuma de las hélices, al batir las aguas, arrastrase imágenes que no le disgustara ver desvanecerse mar adentro. Sólo en aquel</p>	<p>Este relato que igual que <u>El húsar</u> habla de los que peleaban bajo la bandera de Napoleón, pero, en esta ocasión, lo hace en una forma completamente distinta. Aquí lo que buscan los soldados no es la gloria del combate, sino el descanso, la posibilidad de volver a España, ése es el móvil de sus acciones. La soledad es inherente a lo que ocurre, son españoles en medio de franceses que los desprecian y a los que odian. Completamente incomprensidos:</p> <p>Desde su colina, el Enano había visto abatirse la bandera del 326 a pocas varas de los cañones rusos, justo en el momento que el alférez Muñoz se disponía a sustituirla por la sábana blanca y todos nos preparábamos allá abajo para consumir la deserción echando a correr hacia los Iván sin disimulo alguno. Era tanto lo que en ese momento nos caía encima, raas-zaca-bum y cling-clang por todas partes, que la humareda de</p>	<p>El deseo es el móvil de este relato desde las primeras líneas: ¿qué es lo que se busca en los cuentos infantiles a los que alude la obra en sus primeras líneas? Pues, la felicidad de estar acompañados. Tanto Manolo como Trocico (María) están solos, acorralados por el abandono, y cada uno encontrará en el otro la compañía. Las palabras del narrador son decidoras sobre esta verdad:</p> <p>Pensé en lo que había sido hasta entonces mi vida. Recordé, como si pasaran de golpe ante mis ojos, la carretera solitaria, los cafés solos dobles en las gasolineras, la mili a solas en Ceuta, los colegas del Puerto de Santa María y su soledad, que durante un año y medio había sido la mía. Si hubiera tenido más estudios, me habría gustado saber de qué maneras se conjuga la palabra soledad, aunque igual resulta que sólo se</p>

del mal... (p. 187)	momento parecía sonreír como para sí misma, algo distante, con ese leve toque de fatiga, o de hastío, que a veces es posible percibir en algunas mujeres jóvenes a las que suponemos una historia que contar. (p. 194)	los sartenezos ruskis cubría el avance del batallón, ocultándolo de nuevo a los del Estado Mayor imperial. Con el catalejo incrustado bajo la ceja derecha, el Petit Cabrón fruncía el ceño. (p. 251) Pero, además, está la muerte que los va mermando, hasta dejar de los 500 que llegaron a Rusia solo once de vuelta a España, arruinados y abandonados.	conjugan verbos y no las palabras, y ni soledad ni vida pueden conjugarse con nada. Puta vida y puta soledad, pensé. Y sentí de nuevo aquello que me ponía como blandito por dentro, igual que cuando era crío y me besaba mi madre, y uno estaba a salvo de todo sin sospechar que sólo era una tregua antes de que hiciera mucho frío. (p. 336)
---------------------	--	--	---

De esta manera, podemos ver en estos entremeses, como los describió Rafael Conte en el prólogo de la edición de Alfaguara, aquellos temas y actitudes que caracterizan a los héroes y narradores revertianos.

Ahora es el turno de ver la forma en que el periodismo influye en nuestro autor, no en balde su estilo es directo y atrayente.

II. 2. Novela – reportaje.

Ya hemos planteado que Arturo Pérez – Reverte se mueve entre diversos tipos de escrituras. Uno de estos estilos corresponde a lo que llamaremos **novela reportaje**, término que vincula en forma instantánea dos planos en los que nuestro autor se desenvuelve: la prensa (después de todo sigue siendo columnista de *El Semanal*) y los mundos de ficción que entrega en sus novelas.

El término de **novela reportaje** o cualquiera de sus variantes (reportaje novelado, novela de crónica, novela periodística, etc.) ha sido bastante utilizado. A veces de forma bastante antojadiza, ejemplo de ello es *Madrid. Reportaje novelado de una retaguardia heroica*, novela escrita por Demetrio Aguilera Malta y publicada en 1937 por la Editorial Ercilla; donde no apreciamos la documentación propia del periodista, quien tras una investigación exhaustiva entrega el relato de una realidad específica, donde los nombres de los personajes y los hechos que allí se relatan tienen un claro referente en la esfera del mundo real.

Algo completamente distinto ocurre con *Noticia de un secuestro* de Gabriel García Márquez, texto en que el autor colombiano invirtió tres años investigando las actividades de los carteles de la droga en Medellín y todo lo referente a los secuestros de periodistas, imputados a Pablo Escobar y al grupo de Los Extraditables.

En el apartado I. 1. ya estipulamos que uno de los factores a considerar era el gran número de periodistas que se han dedicado a escribir y, por ende, han llevado las nuevas formas de la comunicación social y los rasgos propios de los medios audiovisuales a sus narraciones, presentando, además, una habilidad narrativa que puede venir del relato más ágil y directo propio del periodismo. Por su parte, María Dolores de Asís Garrote en *Última hora de la novela española* presenta una clasificación de las diversas tendencias de la narrativa española en los últimos tiempos, destacando específicamente la “novela testimonio o crónica o reportaje”.³⁶ Puntualizando las diversas formas en que puede presentarse esta variante narrativa; sea como una fusión de ambas, por la utilización de técnicas de redacción periodística, o bien, por trabajar temas de la realidad inmediata.

Lo que nos lleva a dos obras de Arturo Pérez – Reverte, que si bien parecen muy disímiles entre sí, presentan ciertos puntos de conexión: *Territorio Comanche (T.C.)* y *La Reina del Sur (L.R.S.)*. La primera apenas sobrepasa las 100 páginas (editada en 1994) y la segunda rebasa las 500 (publicada el 2002). *T.C.* presenta casi en su totalidad hechos reales de la guerra en la ex Yugoslavia y la forma en que viven los corresponsales de guerra; mientras que *L.R.S.* es plenamente una obra de ficción, elaborada tras una cuidadosa investigación en el mundo del narcotráfico. No obstante, ambas están unidas por esa hermandad que sería la novela reportaje, las dos se ajustan de una u otra manera a lo estipulado por María Dolores de Asís Garrote en su obra.

Para comprender la forma en que se aprecian los rasgos del periodismo en estas obras, debemos aclarar algunos aspectos de esta disciplina.

Primero, el periodismo como lo conocemos hoy en día es una disciplina nueva, generalmente con el rango de carrera universitaria; incluyendo en sus programas de estudios la asignatura de literatura. Esta conexión se da también desde otro punto de vista,

³⁶ De Asís Garrote, op. cit., p. 328.

ya que, entre las razones que pueden atraer a alguien a estudiar periodismo “Están los libros, el cine, la T.V.”³⁷, o bien, “... puede suceder que una vocación literaria esté escondida bajo un aparente interés por el periodismo”³⁸ Es decir, que desde el inicio ya está implícito de una u otra manera el vínculo entre la literatura y el periodismo. Además, no debemos olvidar que será en la prensa del siglo XIX donde se harán conocidos numerosos autores –sean o no literatura según la crítica- a través de los ya mencionados folletines.

Pero, lo que debemos tener claro para el análisis de las obras de APR es lo que se refiere al estilo de escritura en sí de un periodista, la forma en que éste escribe para atraer a sus lectores y entregarles los hechos. Para delimitar esta línea de su trabajo, debemos precisar las diferencias entre ambas, para luego establecer sus puntos de unión, que de alguna u otra manera se reiteran en su producción toda.

T. C. es visto por Arturo Pérez-Reverte como un ajuste de cuentas, respecto de todo lo que quiso decir y no pudo cuando reportaba la guerra de Sarajevo en un minuto y medio a través de Telediario. O sea, que aquí lo único ficticio es el nombre del reportero Barlés, alter ego de Pérez-Reverte, pues él mismo reconoce y acepta como propias las anécdotas ahí entregadas. La forma en que nominó esta obra ya especifica que no debe ser vista como una novela y punto, ya que, al titularla como un *Relato* está dándole un rasgo distintivo. Así lo estipula Ramón Acín Fanlo en su ensayo “Como entrar en escena y otros problemas de fondo. (Para una lectura de *Territorio Comanche*)”, al decirnos que esta denominación de *Relato* nos entrega diversos caminos para enfrentarnos a la lectura: un reportaje, una reflexión moral y una narración; o bien, como un documento, testimonio autobiográfico o alegato. Dándonos así diversas formas de exposición, que se sustituyen o complementan:

(...) tales como novela / reportaje, testimonio, crónica, digresión, alegato, inventario..., y, lógicamente, reflexión en torno a la guerra, no exentas todas

³⁷ Santibáñez, Abraham. Introducción al periodismo. Stgo. de Chile: Editorial Los Andes, 1994, p. 30.

³⁸ Ibid, p. 31.

ellas de componentes críticos y apasionamientos y también de una conexión vida / literatura, tan esencial en la novela.³⁹

Esta ambigüedad se debe a la forma en que la obra relaciona la cronología externa (la historia, el esperar que vuelen el puente) con la cronología interna (todos los recuerdos y pensamientos de Barlés). De esta manera estamos frente a un relato salido directamente de las experiencias de vida de APR, que se puede definir como una novela reportaje, pero también como un testimonio autobiográfico.

L.R.S. por otro lado, es definida por el mismo autor como una obra de ficción. Impulsado a escribirla al escuchar un narcocorrido en México junto a unos amigos del ambiente del narcotráfico, quedó impresionado por el tema *Camelia la Tejana* del grupo Los Tigres del Norte, y la forma en que estas canciones entregaban una historia real con principio, emoción y fin en solo tres minutos, y decidió crear su propio narcocorrido, con la diferencia de que éste sería escrito y en más de 500 páginas.

Pese al rasgo ficcional, APR. debe recurrir a sus dotes de periodista para obtener la información y datos específicos que le darían verosimilitud a las acciones y a los personajes; como él mismo nos dice:

Yo fui reportero “de infantería” y durante mucho tiempo eso formó parte de mi trabajo. Tenía que tomar una copa con un traficante, tenía que sobornar a un guardia, hacer un montón de cosas para realizar mi trabajo. Eso hizo que tuviera una agenda donde hay de todo: terroristas, héroes, villanos, ladrones, asesinos..., lo normal en cualquier agenda de reportero. Además había estado muchas veces en Marruecos. También había estado en América con los colombianos y los mejicanos. En fin cuando surgió esto, tiré de mi agenda y empecé a llamar a gente que conocía y que estaba allí, para informarme y saber más.⁴⁰

De allí que la novela sea efectivamente el resultado de una investigación periodística, la que sirvió de fuente para realizar la historia. Entrevistando tanto a narcotraficantes como a

³⁹ Acín Fanlo, Ramón. “Como entrar en escena y otros problemas de fondo” En: Territorio Reverte: Territorio Reverte. Madrid: Editorial Verbum, 2.000, pp. 14-15.

⁴⁰ Entrevista publicada en “El Semanal” el 2 de junio de 2002. Se puede acceder a ella en: www.icorso.com/reinasur13.html

los aduaneros de Gibraltar y participando en sus persecuciones, logrando así tener en su obra la misma fidelidad que pretende un artículo de prensa.

Una vez estipulada la diferencia entre ambas obras, nos centraremos en la forma en que ambas se dejan influenciar por la corriente periodística, mereciendo la denominación de **novela-reportaje**.

Cuando hablamos, hoy en día, de periodismo lo primero que salta a nuestras mentes es el concepto de noticia, definida como “todo suceso o novedad que se comunica”⁴¹ Cumpliendo requisitos tales como ser actual y próxima, entregar un conflicto y ser de interés humano o causar emoción. Pues bien, las dos obras a las que nos estamos refiriendo aquí entregan hechos relevantes según estas premisas. De esta manera, *T.C.* se desarrolla durante la guerra en Sarajevo, entregando información precisa y exacta de los hechos y de la forma en que estos se dieron a conocer por Televisión Española.⁴²

Por su lado, *L.R.S.* al centrarse en el mundo del narcotráfico, empezando en Méjico para luego trasladarse a España y las diversas conexiones internacionales, sean éstas rusas o italianas, nos entrega un tema que es siempre noticia, sea en la crónica roja, la policial o incluso la económica, permanentemente estamos leyendo sobre el mundo de la droga. El interés por estos datos se aprecia en la misma novela, donde se precisa, por ejemplo, que la historia de Teresa Mendoza sirvió de móvil en varias publicaciones periodísticas, sea en la revista “Hola”, donde la escogieron entre las diez mujeres mejor vestidas de España, o bien, en el interés suscitado en la prensa mexicana e internacional por testificar contra Epifanio Vargas, futuro senador y ya diputado por Sinaloa, antiguo capo del narcotráfico.

Respecto de la redacción periodística en sí, toda noticia presenta la pirámide invertida, que consiste básicamente en: “(...) partir con un resumen de los datos básicos, al cual se van agregando otros cada vez menos relevantes.”⁴³ Entregando lo esencial para toda noticia (las seis “w” en inglés, conocidas como los elementos de la noticia): qué, quién,

⁴¹ Santibáñez, op. cit., p. 69.

⁴² Como es el caso del asilo de Petrinja presentado en Territorio Comanche, pp. 115-118.

⁴³ Santibáñez, op. cit., p. 71.

cuándo, dónde, cómo y por qué. También puede utilizarse la pirámide normal, donde al principio se entregan muy pocos datos, para luego entregar el resto de la información.

En las dos novelas que estudiamos en este apartado podemos apreciar el uso de esta técnica, con los matices propios de la literatura.

En *T.C.*, el primer capítulo tiene la función de informarnos los elementos de esta noticia, estamos con Barlés y Márquez, en la guerra de Sarajevo, en pleno territorio comanche, horas antes del telediario, esperando que vuele un puente. De esta manera ya sabemos lo medular del hecho, a continuación se nos entregarán como un torrente las ideas de Barlés en torno a esta guerra y todas las otras. El mismo inicio del relato es una representación, una metáfora de lo que será la novela en sí⁴⁴

Por su parte, *L.R.S.* también presenta rasgos propios de esta pirámide invertida. En el primer capítulo “Me caí en la noche en que andaba” tomamos contacto con nuestro narrador quien está visitando a Teresa Mendoza (quiénes), se sitúa en el hoy (cuándo), en Sinaloa (dónde), en medio de una situación tensa, violenta, ella porta un arma, la rodean policías, federales y reporteros en la calle (cómo), lo único que no se nos precisa es el por qué, la respuesta a esta interrogante y todos los detalles vendrán a continuación.

La noticia, además de presentar la técnica de la pirámide invertida, suele presentar un **lead** o **entrada**, éste es la síntesis al inicio de la noticia, tras él se disponen los párrafos que nos entregarán la información. Con este **lead** se pretende atraer al lector y darle una pauta de lo que se desarrollará en la noticia.

En *T.C.* este papel lo cumple el epígrafe que se nos entrega de Tim O’Brian, donde se establece que aquí no se nos quiere moralizar sino entregarnos un hecho tal y como es: “Una auténtica historia de guerra nunca es moral. No instruye, ni alienta la virtud, ni

⁴⁴ Lo podemos apreciar en las siguientes líneas: “Arrodillado en la cuneta, Márquez tomó foco en la nariz del cadáver antes de abrir al plano general. Tenía el ojo derecho pegado al visor de la Betacam, y el izquierdo entornado, entre los espirales de humo del cigarrillo que conservaba a un lado de la boca. Siempre que podía, Márquez tomaba foco en cosas quietas antes de hacer un plano, y aquel muerto estaba perfectamente quieto.” *T.C.*, p.13.

sugiere modelos de comportamiento, ni impide que los hombres hagan las cosas que siempre hicieron. Si una historia de guerra parece moral, no la creáis.” (p.9)

Por otro lado, *L.R.S.*, se inicia con un prólogo sin título. Aquí se nos da el marco general de la violencia que rodeará a la protagonista y la forma en que se ve forzada a decidir lo impensable. Aquí somos testigos de cómo la perseguirá siempre el miedo, la soledad y que estará toda su vida huyendo. El simple sonido de un teléfono reemplazará al oráculo griego que entrega el más funesto de los destinos. De esta manera, ya se nos ha señalado el camino a seguir en esta novela, en esta noticia, en este reportaje.

Ha llegado el momento de referirnos a los diversos géneros periodísticos que podemos apreciar aquí. Por lo general, se suelen diferenciar géneros de información (como la noticia, la crónica), opinión (editoriales), e interpretación.

Para aclarar los conceptos, debemos decir que el género informativo es el relato de los hechos de forma objetiva, aquí el periodista debe permanecer imparcial y entregar todos los elementos que nos permitan informarnos efectivamente y sacar nuestras propias conclusiones, de allí que el reportero deba trabajar con: “(...) la revisión de los antecedentes recogidos en el terreno, el cuidado en especial en los nombres, empezando por los propios y siguiendo con todas las denominaciones de tipo técnico o especializado.”⁴⁵ Por ello, todo debe estar debidamente documentado y redactado de la forma más clara y amena posible. En el otro extremo, tenemos los artículos de opinión, aquí se pueden emitir comentarios personales, subjetivos (Ésta es el área periodística en que Pérez-Reverte se ha desenvuelto estos últimos años), debido a esto, aquí el escritor se puede “(...) permitir más libertades estilísticas, incluyendo con frecuencia el uso de la primera persona.”⁴⁶ Al leer estos dos aspectos resulta innegable que ambos se fusionan en la obra de APR: a esta unión se le conoce como periodismo interpretativo.

Ambas obras presentan hechos que obedecen a una investigación responsable y a fuentes fidedignas, de allí que no podamos dudar de lo que se nos entrega. Tanto *T.C.* como *L.R.S.*

⁴⁵ Santibáñez, op. cit., p. 91.

⁴⁶ Ibid, p. 93.

nos presentan nombres específicos que corresponden a personas reales, sean éstos todos los periodistas especificados en la primera obra, donde el único nombre ficticio es el de Barlés como ya dijimos; o bien, César Batman Güemes, narcotraficante mencionado en la segunda de las obras, de quien se crea una situación ficticia, pero que corresponde a una de las fuentes utilizadas por APR para construir la novela. Igualmente, ambas obras presentan un vocabulario técnico propio del ámbito del que se nos informa, sean todos los modismos propios de la jerga periodística (empezando con el mismo título del libro) en la primera de las novelas, o bien, los mejicanismos o tecnicismos propios de las lanchas y helicópteros o avionetas que se emplean en la segunda. De allí que podamos creer en la veracidad de los hechos mostrados en la obra de 1994, de la misma forma en que podemos confiar en la fiabilidad de todos los datos en torno al narcotráfico y su persecución junto a la corrupción que acarrea.

Lo anterior también puede contactarse con el “nuevo periodismo” que tiene su antecedente en la novela realista, presentando una historia de interés humano. Carmen Rabell en *Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada*, nos dice, citando a Tom Wolfe, que el éxito de este periodismo, al igual que el del Realismo, radica en:

(...)la utilización de escenas en la construcción de la obra, el uso del diálogo para caracterizar los personajes, la narración desde el punto de vista de un narrador – personaje, y a la descripción minuciosa de aspectos materiales de la existencia –tales como el vestido, la vivienda y las costumbres cotidianas- para simbolizar el estatus de los personajes y su posición en el mundo que habitan.⁴⁷

La obra de Pérez-Reverte parece haber sido escrita pensando en estas palabras. Se nos entregan todos los detalles que rodean a los personajes gracias a la profunda investigación que sirve de base a las obras, como ya hemos mencionado. De esta forma, sabemos todo acerca de la vida de los reporteros en medio de la guerra, cómo se entretienen y sobreviven, de qué forma ven a quienes los rodean, qué comen, dónde duermen, cómo hablan. Al mismo tiempo que *L.R.S.* nos permite conocer la forma de vida en Sinaloa y los rasgos peculiares del mundo de la droga en el Estrecho de Gibraltar, qué armas son las

⁴⁷ Rabell, Carmen. *Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada*. Stgo. de Chile: Instituto Nacional del Pacífico, 1985, p. 26.

más usadas, cómo se hacen los contactos, cuál es la ropa y los accesorios que debe saber utilizar Teresa junto con la forma en que debe aprender a hablar. Pero, indudablemente, lo que más llama la atención de lo dicho por Carmen Rabell es la presencia del narrador – personaje, que en ambas obras resulta ser un reportero, el que se enmascara en una tercera persona para darnos esa sensación de objetividad e imparcialidad que requiere la entrega de una noticia.

Iniciamos este apartado refiriéndonos a la forma en que se ha considerado a la novela reportaje o cualquiera de sus nominaciones derivadas ya desde la década del '30. Para finalizar, queremos recordar otra variante de esta línea, conocida como **novela de no ficción**, término utilizado por Truman Capote para referirse a su obra *A sangre fría*. Después de todo, no hay que olvidar que tanto la novela como las ciencias sociales comentan las conductas y las instituciones sociales. Tampoco el hecho de que las novelas plasman la vida y obra del ser humano en determinados momentos del tiempo; por ello, en ocasiones, inclusive han sido utilizadas como fuentes históricas. Por todo esto, no nos ha de llamar la atención que se recurra a esta técnica para hacernos llegar de una forma dinámica y documentada una historia que a la vez nos entretiene e informa.

II. 3. Definamos su estilo.

De todo lo hasta aquí dicho, ya podemos deducir fácilmente cuál es la gran pasión de APR: **contar historias**, no en balde cuando se habla de su estilo, se le compara con Dumas y los clásicos del XIX, los maestros en el arte de entregar un relato. Cuando se le pregunta-en cualquier entrevista que se revise- por su género de escritura, él especifica que no se encasilla en ninguno. No es un escritor de novelas históricas, pese a que todas sus novelas presenten un telón histórico relevante, puesto que para él ésta es un elemento narrativo esencial, de allí que sea el ambiente en el que decidió desenvolverse (las excepciones las constituyen sus novelas – reportajes). Tampoco se define como un escritor de novelas policíacas, aunque todas sus obras entregan un crimen o misterio que debe develarse, y quien lo hace encarna la figura del detective. Y pese a la condena que le lanzan algunos de ser un mero escritor de best-seller, él especifica que no escribe en función del público o de lo que espera de él su casa editorial, escribe por placer, solo le

interesa contar una buena historia, para él sus obras son una pelea, una lucha contra este mundo que nos rodea y nos tiraniza.

Cuando se le recibió en la RAE., Gregorio Salvador sintetizó su quehacer literario en las siguientes palabras, al referirse a la forma en que construía sus novelas:

La preocupación por ese ensamblaje de la realidad con la ficción, por escribir para su extenso público manteniendo, por encima de todo, la calidad literaria de su producto y la fidelidad en los detalles de sus recreaciones históricas, es una constante en su quehacer. Se documenta hasta la saciedad y está convencido de que los libros más vendidos igual pueden ser obras deleznales y ocasionales que obras bien escritas, sólidamente pensadas y con esperanza de futuro.⁴⁸

Ahora bien, con respecto a los **modelos literarios** que sigue, él mismo reconoce que éste proviene del folletín⁴⁹, ya que, asegura que no hay razones para menospreciar lo ya existente, es más, especifica que las innovaciones literarias no le interesan si ya existe un modelo que funciona, no se explica la necesidad de inventar otro, solo hay que reinventarlo, darle nuevos toques, nueva vida.

También reconoce **el misterio** como un componente esencial en sus relatos, de esta manera, el lector se ve obligado a participar y tratar de resolverlos, lo que podemos ver desde E.M.E. hasta L.R.S., siempre estamos tratando de averiguar cuál es la verdad oculta tras el primer episodio que se nos desliza. Es más, en todas estas obras se nos entregan las más variadas citas (pasando por los clásicos de siempre, tratados de alguna disciplina específica, narcocorridos mejicanos, e incluso pasajes de películas) que nos sirven de claves para ir descubriendo la verdad que se nos escamotea a través de las páginas.

Por otro lado, todas sus novelas son el producto de una acuciosa **investigación**, después de todo no puede olvidar sus mañas de reportero. Por ello, cuando nos integramos en los mundos creados por él, somos testigos de un lenguaje muy cuidado, en especial en las

⁴⁸ Discurso de ingreso a la Real Academia Española de la Lengua, p. 64. En : www.capitalatriste.com

⁴⁹ Para testimonios directos se puede revisar el artículo: Alameda, Sol. “Espadachín y Mosquetero” En: El País Semanal, noviembre 24 de 1996.

novelas de época como son El húsar, las entregas del Capitán Alatriste, y E.M.E.; o bien, en L.R.S., donde los mismos mejicanos dicen que les parece que la novela fue escrita por un compatriota. También nos recreamos con un lenguaje técnico específico, dependiendo del área del saber que se presente en el entramado novelesco, puesto que, cada relato de adentra en una parcela de la cultura específica. Consecuencia de esta documentación es que el trasfondo histórico que se nos da esté tan bien manejado. Por último, el mismo Pérez-Reverte ha dicho que podríamos recorrer con un mapa los lugares por los que se mueven sus protagonistas y no encontraríamos errores en esa geografía. De esta manera, si revisamos su producción literaria en cuanto a los puntos **d** y **e** del apartado I.1., podemos ser testigos de:

El maestro de esgrima: nos interna en el Madrid de 1866, paseándonos por sus calles, tabernas, plazas, ya sea la Central o el Parque del Retiro. Dándonos un panorama de los conflictos políticos de la época, además de una amarga visión de los usos y costumbres de ese momento. La disciplina de la que terminaremos siendo unos neófitos será la esgrima.

Territorio comanche: nos traslada a la guerra de la ex Yugoslavia, protagonizada por el reportero Barlés y decididamente autobiográfica, por ello la jerga con la que nos contactamos es la periodística, ése será el mundo que conoceremos, con sus virtudes y numerosos defectos.

La tabla de Flandes : situada en la España actual, pero con un telón de fondo que nos traslada a 1471, año en que fue pintada la obra que generará la intriga, llevándonos a viejos conflictos políticos en la Europa de fines del siglo XV. Aquí los tecnicismos a conocer y los conocimientos que estarán estrechamente relacionados con la solución del enigma, tienen relación con el ajedrez y la pintura en sí.

El club Dumas: sin duda podemos definirla como una novela de viajes, no sólo estamos en Madrid, nos trasladamos a Toledo, Sintra y París, ciudades completamente reconocibles en cada detalle. Aquí la bibliofilia, la fascinación por Alexandre Dumas, y lo demoníaco, nos llevarán por varias rutas del saber, que en ocasiones guiarán al lector a errores en la solución de los enigmas que la novela presenta.

La piel del tambor: la gran protagonista de esta novela es Sevilla, incluso se nos da un mapa perfectamente viable, y el mismo autor nos dice:

Clérigos, banqueros, piratas, duquesas y malandrines, los personajes y situaciones de esta novela son imaginarios, y cualquier relación con personas o hechos reales debe considerarse accidental. Todo aquí es ficticio, excepto el escenario. Nadie podría inventarse una ciudad como Sevilla. (p. 10)

Por ello es imposible poner en duda todo lo que de ella se nos dice. Aquí ingresamos al mundo eclesiástico, ya sea el de los sacerdotes como es el caso Lorenzo Quart, clérigo que sirve de detective en la trama, o bien, de la religiosa Gris Marsala, responsable de algunos de los extraños acontecimientos en que se enmarca la novela. Entrando en contacto, además, con el universo apasionante de la arquitectura.

La carta esférica: aquí será el mundo de la navegación, las cartas náuticas, barcos hundidos y toda la jerga propia del desenvolvimiento marítimo, considerando que el autor es un navegante experimentado, sabemos que la escribió con toda la pasión y conocimientos del área. La documentación geográfica es precisa, de esta manera deambulamos por los puertos del Mediterráneo, aprendiendo de su apariencia actual, pero además de la grandeza de otros tiempos.

La Reina del Sur: esta última novela (hemos dejado fuera las aventuras del *Capitán*), nos empapa de la locuacidad mejicana, sus dichos, su música, hasta su acento parece salir de las páginas. Además somos testigos de las vicisitudes de la protagonista –Teresa- tanto en Sinaloa, Culiacán (Méjico); como en España, en el Peñón de Gibraltar, Melilla, Algeciras, y todos los recovecos que puede cruzar una lancha o volar un helicóptero. Aquí las habilidades como recolector de información estuvieron relacionadas con el tráfico de droga, y el ambiente de los carteles, además de las gestiones policiales para su control.

Otro rasgo distintivo de sus novelas, lo constituyen sus **personajes**, quienes siempre están en medio de un conflicto, una guerra contra el mundo y los demás hombres, se deduce al ver el espacio físico y / o psicológico en el que se desarrolla la acción. Cada uno de ellos, requiere aferrarse a algo que los salve, ya que sienten nostalgia de un mundo en que el honor existía, ellos mismo son personajes con códigos caballerescos. Por otro lado, todos ellos son ávidos lectores, allí encuentran refugio para un mundo que no entienden, todos se pasean con sus libros favoritos, ya sea en la maleta o en la mesa de noche. A modo de ejemplo, podemos recordar a Astarloa, protagonista de E.M.E., quien en su biblioteca contaba volúmenes de Dumas, Balzac y Víctor Hugo; o bien a Trocico - María en Un

asunto de honor-, quien huye del bar de mala muerte en el que se vendería su virginidad con un ejemplar de *La isla del tesoro*; mientras Lucas Corso deambula en sus investigaciones bibliófilas, en E.C.L.D., con *El memorial de Santa Elena*; y Teresa, la heroína de L.R.S., se identifica permanentemente con Montecristo.

Personajes que deben deslizarse por mares de miedo, dudas, inseguridades, pero, no obstante, actúan valientemente, “juegan al póker... y ganan”. Rodeados por una soledad que los agobia y la sensación de que ellos no son quienes regulan sus vidas, sea porque los están manipulando, como lo descubre Astarloa en Adela de Otero; o bien que la vida es demasiado compleja, oscura, impenetrable y sin sentido, con un dejo existencialista que los hace patéticos, pero a la vez verosímiles y humanos, sensaciones que podrían sintetizarse en lo que dice Teresa Mendoza, protagonista de L.R.S.:

Yo soy la otra morra que tú no conoces. La que me mira, o ésa a la que miro; ya no estoy segura ni de mí. La única certeza es que soy cobarde, sin nada de lo que hay que tener. Fíjate: tanto miedo tengo, tan débil me siento, tan indecisa, que gasto mis energías y mi voluntad, las quemo todas hasta el último gramo, en ocultarlo. No puedes imaginar el esfuerzo. Porque yo nunca elegí, y la letra me la escribieron todo el tiempo otros. Tú. Pati. Ellos. Figúrate la pendeja. No me gusta la vida en general, ni la mía en particular. Ni siquiera me gusta la vida parásita, minúscula, que ahora llevo dentro. Estoy enferma de algo que hace tiempo renuncié a comprender, y ni siquiera soy honrada, porque me lo callo. Son doce años los que llevo así. Todo el tiempo disimulo y callo. (Pp. 481 – 482)

Por último, queremos destacar otro elemento importante que Arturo Pérez-Reverte dice que hay que considerar, aunque no como factor limitante del quehacer literario, sino como interlocutor del mismo: **los lectores**. El mismo autor reconoce que éste no es el mismo que leía a Sabatini, Hugo o Dumas, perdió esa ingenuidad, perdió la fe, y posee otros códigos y ética; no obstante, se puede recuperar el placer de la lectura, inspirarlo para que realice ese viaje maravilloso que llamamos lectura. Quizás sea por ello, que sus obras, en general, presentan ciertos guiños que permiten el reconocer los siguientes componentes:

I. Elementos visuales en las obras: si revisamos sus novelas, podremos distinguir la presencia de imágenes que sirven de ayuda para explicar algo o motivar alguna reflexión. Incentivando a su vez al lector a participar en este juego que es la lectura; de esta manera, vemos que:

- ✓ La tabla de Flandes: presenta fórmulas de juegos de ajedrez, esquemas explicativos de las jugadas y mapas del avance del juego.
- ✓ El club Dumas: está plagado de ilustraciones, ya sean los dibujo de *Las nueve puertas* que son parte importantísima del misterio que hay que descubrir, pero también vemos láminas de *Los tres mosqueteros*, que nos permiten relacionar de forma evidente lo que ocurre entre Liana Taillefer y Lucas Corso, o los diversos vínculos que se van estableciendo con la ficción de Dumas.
- ✓ La piel del tambor: ya nos hemos referido al plano de la Sevilla histórica que trae la novela, a lo que hay que sumar manuscritos de cartas de amor encontradas, ilustraciones del yate “Manigua”, además de copias de diarios que daban cuenta del desastre de Cuba de 1898; y una postal con lo que llevaba escrito y la imagen de la iglesia de Nuestra Señora de las Lágrimas. Todo relacionado de alguna u otra manera con la historia del Capitán Xaloc y Carlota Brunner, dándosele así relevancia a este contrapunto histórico de la novela, que podría diluirse en el presente de la narración.
- ✓ La Reina del Sur: aquí los elementos se encuentran en la tapa y contratapa; las fotos y la ficha criminal de la protagonista se citarán varias veces a lo largo de la novela.

Respecto de esta técnica, Antonio Moreno, catedrático de la Universidad de Berna, nos dice: “Así pues, Reverte prefiere una estructura clara con algunos apoyos paratextuales que invitan al lector a seguir más de cerca la trama y le ayudan a sintonizar en el tono enigmático o de misterio de la obra en cuestión.”⁵⁰

II. Intertextualidad: es un elemento que debe ser considerado esencial en el estudio de la literatura contemporánea, y que se vincula de una u otra forma con el punto anterior, debido a los cambios que se dan en el lector actual, ya que éste posee un bagaje cultural distinto al inocente lector del siglo XIX, de allí que gran parte de las obras escritas por

⁵⁰ Moreno, Antonio. “Arturo Pérez- Reverte: Variaciones en torno a un mismo estilo”. En: Territorio Reverte, op. cit., p. 267.

APR presenten cierto grado de intertextualidad⁵¹. Relacionándose específicamente a través de los diversos epígrafes de sus capítulos, con citas textuales de obras que se insertan en el relato como es el caso de *Los tres mosqueteros* en E.C.L.D. o *El conde Montecristo* en L.R.S. Además de aquellas líneas que no se destacan ni se especifica su fuente, puesto que un lector contemporáneo reconocerá inmediatamente a qué se refiere, como es el caso de uno de los últimos párrafos de Territorio Comanche:

Aguardaron la llegada del siguiente mortero. Cuarenta y dos segundos. No ha sido una mala vida, se dijo Barlés. ¿Cómo era aquello. ? *He visto cosas que vosotros no veréis jamás... He visto arder naves más allá de Orión, y ponerse el sol en la puerta del Tannhäuser...* Tengo que cambiar las pilas del Sony, recordó. Y lavar las dos camisas sucias que tengo en el hotel. (p. 136)

Palabras que nos remiten a un clásico de la ciencia ficción, *Blade Runner*, que ya pertenece a la cultura general del hombre y la mujer contemporáneos, enriqueciendo el texto con un enfoque respecto del valor de la experiencia de la vida que se precisa en la película, y que se anexa de esta manera al relato de Pérez-Reverte.

III. Lector activo y comprometido: la relevancia del lector en la época en la que vivimos es innegable, ya a mediados del siglo XX con obras como *La hora del lector* de José María Castellet quedó claramente evidenciado el nuevo rol del hasta ahora bastante pasivo interlocutor de las obras literarias. Si bien, las obras de APR no se caracterizan por presentar oscuridad narrativa como sucedía en la vanguardia narrativa de las primeras décadas del siglo XX (tema tratado en el apartado I.1. de este trabajo), pues, como ya especificamos, se produjeron numerosos cambios en este ámbito; no obstante, eso no significa que el lector haya perdido su trascendencia. Aquí podemos apreciar su valoración como elemento indispensable para que la lectura adquiriera sentido; es decir, que el lector

⁵¹ Para considerar la importancia de la intertextualidad en la literatura contemporánea, podemos recordar lo dicho por Angenot, Marc, en su artículo “La Intertextualidad”: “... todo texto, al coexistir de un modo u otro con otros textos, se inscribe, por consiguiente, en un intertexto, y que, por ende la palabra le pertenece a todo el mundo porque solo denota uno de los axiomas sensatos de todo estudio cultural”. En: VVAA. Intertextualité. Cuba: Unión de escritores y artistas de Cuba. Casa de las Américas, 1997, pp.37-38.

tendrá que asimilar e interpretar lo que se le está entregando, por ello se puede afirmar que: “Se trata pues, de considerar que no hay obra de arte literaria acabada sin que haya existido antes la recepción de la obra por el lector.”⁵²

En otras palabras, será el lector quien llenará los espacios que el autor premeditadamente ha omitido u olvidado, después de todo en la lectura de estas obras debemos revelar un misterio, como ya hemos acotado, y para ello se nos da información de todo tipo (como la que ya planteamos en los dos puntos anteriores). De esta manera, el lector tiene que buscar aquello que le dé sentido a lo que está leyendo, a veces descifrando gestos que nos llevan a otras obras del mismo autor, o bien, puliendo, ordenando y releendo la novela (característica esencial de La tabla de Flandes y El club Dumas). Eso sí, cuidándose mucho de no caer en el exceso en su interpretación y terminar entregando una narración que no logre ser entendida y menos disfrutada por sus lectores.

Además, ya hemos precisado que el mismo autor especifica la importancia de este nuevo lector, sobre todo porque posee gustos y una ética diferente, en su artículo “Ladrones de guante blanco”, APR nos dice:

Hoy, nosotros, el público desengañado y lleno de resabios, nos identificamos más fácilmente con ratas de callejón y asfalto con turbios antihéroes que encarnan la desesperanza. Para los niños no hay princesas; ni para los adultos, en lo tocante a ladrones, existen caballeros de guante blanco. Ni siquiera existen caballeros.⁵³

Por ello, las obras deberán presentar rasgos que las distinguen a los desarrollados en las novelas del XIX; pero además surge una nueva necesidad en los lectores que Pérez-Reverte sabe satisfacer. La pérdida del ser español y de su memoria histórica, son para él temas urgentes, de hecho nuestro autor es de la opinión que España y su historia han sido entregadas y estudiadas por autores extranjeros, por ello se daba la visión de una España seria y carente de identidad. Pues bien, el planteamiento ahora es el de rescatar el pasado

⁵² Castellet, José María. La hora del lector. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1957, p. 51.

⁵³ Pérez-Reverte, Arturo. “Sobre cuadros, libros y héroes” En: Obra Breve. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 1996, p. 353.

de España (de allí su inserción de alguna forma en casi todas sus obras), pues solo entendiendo lo que fueron, podrán entender lo que son y lo que pueden llegar a ser.

Una vez realizado todo lo anterior, es ya el momento de comenzar la esencia de este trabajo, la defensa de nuestras ideas a través de las novelas que analizaremos con detenimiento: El maestro de esgrima, El club Dumas y La carta esférica.

III. Deambulando por la narrativa reverteana.

En el capítulo precedente, ya dimos un vistazo a las obras que hemos seleccionado para estudiar la narrativa reverteana, reflejando en cada una de ellas el desarrollo de Arturo Pérez – Reverte como novelista. También especificamos en esas páginas que el verdadero móvil de nuestro escritor es el de contar historias, tal y como se contaron en épocas pretéritas. Entregar relatos de los que a él mismo le gustaría leer, no en vano se define a sí mismo como lector y no como novelista.

Al recorrer estas tres novelas, resulta natural que el lector sienta ya haber leído algo semejante, pero a la vez distinto. De esa manera, sin darse cuenta –si es un lector ingenuo– se encontrará recordando esos autores que disfrutó o detestó en su niñez y / o adolescencia, seguramente en el colegio, y que permanecieron en su memoria. Si el lector resulta ser instruido, lo más probable es que al leer E.M.E. recuerde algunos clásicos del siglo XIX, de esos de capa y espada; luego, al revisar E.CL.D. verá dicho vínculo de manera innegable, y, quizás, si alguien le pregunte qué opina del autor, responda que le recordó la narración decimonónica. Idea que se verá reforzada con las primeras líneas de L.C.E.

Por ello, si queremos corroborar la influencia del folletín y la novela policial, debemos partir viendo lo que el siglo XIX en general deja traslucir en estas páginas, rasgos que, a su vez, se ven matizados por el propio toque reverteano. Más tarde nos enfocaremos en estas manifestaciones específicas

III. 1. Conexiones con la narrativa decimonónica.

Pues bien, estamos con las novelas de APR en las manos y lo primero que viene a nuestra mente es el concepto de **novela histórica**, relato que, como ya dijimos, surgió y se masificó en el siglo XIX. Todas ellas nos presentan un contexto histórico que sirve de telón de fondo al actuar de los personajes y el desarrollo de la intriga, entorno que no solo está debidamente documentado, sino que corresponde a un momento de crisis específica.

De esta manera, tenemos una novela ambientada en su totalidad en el siglo XIX: E.M.E., y el momento en que se desenvolverá Jaime Astarloa no es un episodio pacífico, sino que la sublevación planeada por Juan Prim en 1868, dándonos datos de los intentos de 1866 y los personajes que participaron en ambas. A lo largo de la narración, se nos deslizan detalles del momento histórico, particularidades del conflicto que envolverá a nuestro personaje aunque éste no quiera. Él, viejo maestro de esgrima que vive aislado del mundo con sus hábitos y principios caballerescos que parecen importarle solo a él, caerá sin querer en un torbellino político.

Resulta evidente que la Historia sirve de complemento a la historia que se nos entrega, de hecho un lector cualquiera ni siquiera reparará en los datos relativos al contexto que rodea la acción, pero tarde o temprano -igual que don Jaime Astarloa- verá que fue un error ignorarlos. De hecho, la intriga se construye con elementos de esta crisis política a la que el maestro de esgrima. permanecía ajeno, tanto así que en el momento crucial de la narración, cuando ya tiene todos los elementos para develar el misterio: la información presente en las cartas que el Marqués de los Alumbres había dejado a su cuidado; resulta incapaz de entender lo que tiene frente a los ojos, qué tiene que ver todo aquello con Adela de Otero y quienes lo rodean, necesita ayuda para poder comprender lo que tiene en las manos. Sabe que la respuesta está ahí, y que debe saber cuál es, pues está directamente involucrado:

Aunque todavía era incapaz de contemplarlo todo en su conjunto, los primeros indicios perfilaban ya el papel que él mismo había desempeñado en el suceso. Tomó conciencia de ello con una aguda sensación de zozobra, humillación y espanto. (p. 219)

Acude a su contertuliano, don Agapito Cárceles, porque es indispensable saber la verdad, qué es aquello que se cierne sobre él y no entiende, qué sentido puede tener su vida tras esta burla del “destino”.

De esta manera, no estamos frente a un autor que construya su novela en tiempos remotos porque quiera que caigamos en una ensoñación que nos aleje de nuestra vida, como postulan algunos que sucedía con las novelas históricas del Romanticismo; por el contrario, aquí vemos la necesidad de tener los ojos abiertos frente a este mundo que nos

rodea y nos ha rodeado, debemos ser conscientes de nuestra memoria histórica, solo de esa manera podremos realmente conocernos.

De la misma forma, al enfrentarnos con E.C.L.D., somos testigos de un relato actual, que se desenvuelve en la época contemporánea, pero he aquí que los sucesos vividos por Lucas Corso están directamente relacionados con una época más que crítica, de hecho la palabra “Inquisición” despierta inmediatamente un referente histórico que todos conocemos, sea a través de estudios o la distorsionada visión que nos ha entregado el séptimo arte. Es así, como en su investigación bibliófila del *Libro de las nueve puertas del reino de las sombras* (texto apócrifo) escrita y editada por Aristide Torchia en 1666, en la ciudad de Venecia, se verá sumergido en el mundo de la demonología y sus encuentros con el Santo Oficio. Es decir, que aquí también estamos en medio de un contexto histórico más que problemático. Dicho marco histórico será contactado con otro momento, esta vez, del siglo XIX francés, momento en que la llamada literatura popular tiene su instante de esplendor de la mano de Alexandre Dumas, por lo que también se nos darán datos históricos exactos respecto del autor, sus obras y cercanos.

Aquí los planos históricos también son utilizados por APR para construir una intriga que envuelve, en primer lugar al personaje y, en segundo término, a todos nosotros; quien debido a tan amplios conocimientos históricos, a la avalancha de información, caerá en una trampa arqueológica, es decir, se preocupará tanto de los detalles históricos y de las coincidencias entre su investigación de *Las nueve puertas* y la del manuscrito de Dumas “El vino de Anjou” de *Los tres mosqueteros* que será incapaz de entender lo que realmente le ocurre, creando soluciones falsas para el enigma que se le presenta:

Aquello no llevaba a ninguna parte. Tenía la sensación de avanzar a ciegas, entre innumerables pistas falsas, o inútiles. Y sin embargo existía una relación en algún sitio. Con la mano sana tecleó DUMAS.NOV. (p. 114)

En esta ocasión, la Historia posee diversas connotaciones, representa todo aquello que nos impide ver nuestra vida tal y como es. Ciertamente debemos poseer conocimientos del mundo en que nos movemos, la memoria histórica es esencial, pero jamás debemos dejar de vernos a nosotros mismos, en otras palabras, como dice el dicho popular, corremos el riesgo de que tantas ramas no nos dejen ver el bosque.

El papel que cumple la Historia en L.C.E. es esencial, después de todo estamos tras un tesoro perdido no solo en el mar sino también en el tiempo. La novela está situada en el hoy, no obstante nos sumergiremos una y otra vez en los años que rodean la expulsión de los jesuitas. Es así, como nuestros protagonistas estarán bajo la pista del *Dei Gloria*, barco hundido el 4 de febrero de 1767 en la costa sudeste española, mismo año de la expulsión de los jesuitas. De esta manera, recibiremos información precisa de la navegación en esos tiempos, cómo se construían las cartas de navegación, cuáles eran las técnicas utilizadas por los marinos de la época para desplazarse, además, obviamente, de los datos que rodearon históricamente la expulsión de los jesuitas.

Esta vez, la información también está directamente relacionada con la intriga. Como lectores tendremos que, querámoslo o no, comprender que hubo un tiempo en que existían distintos meridianos para calcular las distancias en el mar –información manejada por los personajes- solo así, entenderemos la relevancia de saber que los jesuitas tenían su propio meridiano, y, por ende, sus propias mediciones al navegar, de allí que cuando el maestro cartógrafo Néstor Perona les dice:

El meridiano que ustedes buscan corresponde a los actuales 5° 40' oeste de Greenwich. Y pasa exactamente por la escuela de cosmografía, geografía y navegación, y el observatorio astronómico que, hasta su expulsión en 1767, los jesuitas tuvieron en la que hoy es universidad Pontificia, antiguo Colegio Real de la Compañía de Jesús. (p. 490)

Los lectores podemos comprender dónde está y por qué nadie ha encontrado al *Dei Gloria* a través de los siglos. Somos partícipes de la emoción de nuestros personajes, ya que, tras toda la información que ellos han recabado y que se nos ha entregado, podemos apropiarnos de la narración, vamos comprometiéndonos como lectores, somos parte de la investigación.

Por ello, podemos afirmar que en esta ocasión la Historia también cumple un rol trascendental. Además, podemos ver como los vicios y los valores de la humanidad siguen presentes: la ambición, el engaño y la traición, junto con el valor y la lealtad rodearon de la misma manera el hundimiento del *Dei Gloria* que su búsqueda y encuentro. Las mismas pasiones encontradas que lo hundieron son las que la sacan a flote.

Que la Historia cumple un rol en estas novelas es evidente, no obstante, eso no significa que estemos frente a una novela histórica. El mismo APR ha negado terminantemente que sea autor de novelas históricas, lo suyo es utilizar la Historia como otros lo hacen con las leyendas, la ciencia ficción, etc. En una de sus numerosas entrevistas dijo que:

A mí la Historia me importa, por eso voy hacia ella. Es, en mi caso, un elemento narrativo que me interesa para encontrar el conflicto que pretendo mostrar.⁵⁴

Es decir, que la Historia es un elemento más y no el sustento de la narración, como ya hemos demostrado; a través de ésta se construye la intriga que nos envolverá, obligándonos a ir página tras página para descubrir el misterio. Además, si bien todos los personajes se contactan con la Historia, cada uno de ellos es incapaz de comprender su propia historia, equivocando las interpretaciones, siendo incapaces de resolver solos los misterios que se les presentan, necesitando a los otros para resolver las situaciones que enfrentan.

Pero la herencia de la narrativa decimonónica no para aquí. El lector de APR encuentra otro elemento, que ya hemos tratado en el punto II.2.: **el narrador**, quien también tiene claras reminiscencias de aquel que se desarrolló en el siglo XIX. Aquel narrador que nos conducía por un relato del que sabía todo, dándonos opiniones que guiaban de una u otra manera nuestra interpretación. Ya que como dice Albèrés sobre los autores de este período:

El novelista se convierte, entonces en el ser omnisciente que, en cualquier aventura, en cualquier hecho diverso, lo ha reconstruido todo, lo ha comprendido todo; ha tomado notas en su cuaderno, sabe dar vida a las cosas, describir una pieza a la que se entra, la vestimenta y el aspecto de un personaje interesante. Hasta se ha informado sobre los antecedentes de este personaje. Todas esas cosas que ignoraba la “novelesca” del siglo anterior. Ya que, como un buen periodista, el que habla no es un simple narrador,

⁵⁴ Contreras, Gabriel. “La narrativa del próximo milenio me importa un carajo” Entrevista con Arturo Pérez – Reverte”. En: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, n° 11, 1999.

sino que es un hombre que diserta, que todo lo analiza, que dialoga a veces –lleno de seguridad- con su lector...⁵⁵

Palabras que nos remiten inmediatamente a los narradores de las tres novelas en estudio. Narradores omniscientes que se sitúan en un presente donde la historia ya ha transcurrido en cada uno de sus detalles, cada dato ha sido recabado por ellos y nos los entregan con la mayor fidelidad y exactitud posible. Ahora bien, pese a que dos de ellos tienen nombre y apellido (Boris Balkan en E.C.L.D. y Néstor Perona en L.C.E.), y, por otro lado, ellos mismos se nos presentan en la novela, puntualizando que son ellos –y no otros- quienes narran la acción que se nos presenta; terminamos olvidando su participación y caemos en esa tercera persona que domina totalmente la narración.

APR, a través de sus narradores, especifica el rol que deben cumplir éstos, la forma en que deben entregar la historia para que ésta resulte interesante y verosímil, acorde a las reglas del juego. Es así como en L.C.E., Néstor Perona se disculpa por haber utilizado la tercera persona (p. 463), especificando que:

Resulta difícil, por tanto, sustraerse a la tentación de jugar a las viejas historias, contadas como siempre se contaron. Así que, al hilo del asunto, ha llegado el momento de que abramos el penúltimo envoltorio: el que me trae, modestamente, a primer término. Sin esa voz narrativa, compréndanlo, no habría aroma clásico. (p. 464)

Será él mismo quien nos especifica que fue el mismo Coy quien le contó todo lo que había ocurrido, una vez que la historia ya había salido en los diarios y todo había terminado. Es más, a lo largo de la narración se nos entregan diversas analepsis que demuestran el dominio que posee el narrador del desenlace de los acontecimientos.

De la misma forma, Boris Balkan en E.C.L.D. da una verdadera cátedra acerca del papel del narrador en una historia y la forma en que debe comportarse. Especificando que:

... aunque el momento temporal de esta narración es, sin duda, posterior al desenlace de los graves sucesos que ocurrieron después, el mismo carácter del bucle –recuerden los cuadros de Escher, o al bromista Bach- nos obliga a retornar continuamente al principio, ciñéndonos a los estrechos límites de

⁵⁵ Albèrés, op. cit., p. 26

la mente de Corso. Saber y callar, es la regla. Incluso cuando se hacen trampas, sin reglas no habría juego. (p. 136)

Al igual que su colega, Néstor Perona, también simpatiza con el héroe de su relato, y llena los espacios en blanco con la información que el mismo Lucas Corso le suministrará. Siendo el único que conoce desde ya los errores de interpretación en los que cayó Corso y nosotros mismos durante la lectura.

Ahora bien, pese a que el narrador de E.M.E. se presenta siempre en tercera persona, sin identificarse jamás con un personaje específico, ni deslizar remotamente la primera persona. Su dominio de la novela también es total, situándose –igual que sus compañeros de labor- en un presente en el que su relato ya ha sido concluido, de esta manera en la página 19, la voz narrativa especifica que Jaime Astarloa debe esforzarse para retroceder en el tiempo y así recordar el inicio de esta historia. De esta manera, vemos como se privilegia el uso del estilo indirecto libre, donde el narrador se confunde con el personaje, utilizando su mismo registro de habla.

Respecto del dominio que posee el narrador de este relato, resulta evidente en las dos últimas líneas del primer capítulo: “En ese momento llamaron a la puerta, y nada volvió a ser igual en la vida del maestro de esgrima.” (p.51), palabras que nos remiten al segundo apartado de este capítulo, la influencia de la novela de folletín en la narrativa reverteana.

III. 2. La herencia folletinesca en las obras en estudio.

Todo lector de APR al enfrentarse a sus novelas, verá que tarde o temprano sus personajes se sienten inmersos en un folletín, pese a que obviamente no están protagonizando una obra que se entregue en un diario, en una sección específica, y nosotros –los lectores- no tengamos que esperar cada capítulo con avidez en la próxima entrega.

Pero, por otro lado, al leer las tres novelas en estudio nos encontraremos con párrafos en los que los personajes se vinculan de una u otra manera con el folletín, no solo leyéndolos y poseyéndolos, sino también relacionando sus vidas y los hechos que viven con la materia conocida a través de los folletines.

Es así, como en E.M.E., presenciamos a los compañeros de tertulia de don Jaime Astarloa, quienes son representaciones de estereotipos que parecen sacados de una novela de la

segunda mitad del siglo XIX: el aristócrata venido a menos, el republicano apasionado pero ambicioso, el maestro sumido en la rutina, etc. Y será entre ellos y en plena tertulia que don Lucas Rioseco, católico y monárquico arruinado, dirá a don Antonio, funcionario de Abastos, quien sin serlo se da aires de masón y conspirador:

“- Lo suyo es un folletín de Dumas, don Antonio. Por entregas”. (p.192)

E inclusive, la enigmática Adela de Otero, cuando le cuente a don Jaime su vida, remontándose a diez años atrás en el tiempo de la acción: época en la que ella vivió un amor eterno que terminó con una mujer sola en un país extranjero, junto a un río pensando en el suicidio, de allí que compare su vida con un folletín, de hecho, con un mal folletín (p. 318).

De la misma forma, en E.C.L.D., Lucas Corso se ve sumergido en una trama del todo folletinesca, tanto así que distintos personajes proyectan a los entes de ficción inmortalizados por Alexandre Dumas en *Los tres mosqueteros*. Es así como podemos ver la siguiente correspondencia:

- a) Liana Taillefer → Milady.
- b) Flavio La Ponte → Buckingham.
- c) Boris Balkan → Cardenal Richelieu.
- d) Laszlo Nicolavic → Rochefort.
- e) Lucas Corso → D'Artagnan.

Tanto así, que en diversos episodios vemos como se entrelazan la trama de E.C.L.D. con los hechos de *Los tres mosqueteros*. A modo de ejemplo, nos podemos remitir al capítulo XI de ambas novelas. Ambos se sitúan en el mismo espacio: París, calle camino al Louvre en dirección al mismo puente; en los dos relatos los protagonistas (Lucas Corso y D'Artagnan) tienen encuentros inesperados que aceleran el desarrollo de los acontecimientos. O bien, podemos apreciar el uso de una lámina de *Los tres mosqueteros* para evidenciar de mejor forma la similitud entre lo vivido por D'Artagnan y Milady en el capítulo XXXVII: “El secreto de Milady” con lo sucedido entre Lucas Corso y Liana Taillefer (pp. 172 – 175). Tanto así que el mismo Lucas Corso busca la imagen del libro

de Dumas, asombrándose cada vez más del increíble rumbo folletinesco que está tomando su vida:

Imagen 1. Presente en la p. 354 de *Los tres mosqueteros* publicada por Anaya en 1999, y en la p. 174 de E.CL.D.



Con respecto a L.C.E., una vez que Tángér Soto comienza a contar parte del secreto que rodeó la expulsión de los jesuitas, y todas las extrañas coincidencias que rodearon la misión del *Dei Gloria* y su desaparición, el capítulo termina con la mujer diciéndole a Coy:

¿Atas algunos cabos?... El resto, o sea, *qué* o *quién* pudo viajar a bordo y para qué, te lo contaré camino a Gibraltar. O como decían los viejos folletines, en el próximo capítulo. (p. 262)

Cosa que en realidad hace, es decir, que los mismos personajes entregan sus relatos ajustándose a la estructura folletinesca; al igual que el narrador, quien termina uno de los apartados del capítulo II al más puro estilo folletinesco, justo en el momento en que Manuel Coy ha ido a Madrid a buscar a una mujer a la que solo ha visto por unas horas, no encontrándola, en plena indecisión entre la espera y el huir:

Se volvió, retrocediendo indeciso. Sus ojos se detuvieron al azar en la inscripción de una vitrina: *Sable de abordaje que ciñó don Carlos de la Rocha en el combate de Trafalgar, siendo comandante del buque Antilla...*

Entonces alzó la vista y vio a Tánger Soto a su espalda, reflejada en el cristal. La vio allí inmóvil, callada, sin haberla oído llegar, lo mismo de irreal que la primera vez. Tan imprecisa como una sombra que estuviese encerrada en la vitrina y no fuera de ella. (Pp. 61 – 62)

Enganchando al lector de forma tal que resulta indispensable leer lo más rápidamente posible la siguiente entrega. Si éste realmente fuera un folletín, estaríamos exigiendo el siguiente capítulo. Todas las novelas de APR comparten este rasgo, cada capítulo –y sus correspondientes apartados- finalizan dejándonos la interrogante de lo que vendrá.

Técnica que se relaciona con lo visto en el punto I. 3. B., donde precisamos la importancia que adquiere la acción en las novelas folletinescas, de allí que los capítulos y sus correspondientes segmentos entregan en dosis justas parte de la acción. De esta manera, poco a poco vamos conociendo a los personajes, sus respectivos antagonistas, y la forma en que se establece la lucha entre el bien y el mal, muchas veces al interior del mismo personaje.

La presentación, desarrollo y desenlace de la acción, más su ordenada y controlada entrega se aprecia en la forma en que se nos relatan las respectivas historias. Cada una de ellas se divide en capítulos claros, cada uno con un título enfocado en el giro que irá tomando la acción en él, acompañado de un epígrafe que refuerza el sentido del capítulo, que nos sintetiza el curso que tomará la acción al finalizar este capítulo, de esta manera podemos ver que:

E.M.E.: está construida en ocho capítulos, más un prólogo sin título, cada capítulo está titulado con el nombre de un movimiento de esgrima que se nos explica a través del epígrafe: la mayoría de éstos pertenecen a manuales de esgrima. De esta forma, la acción novelesca está directamente relacionada con el área de conocimiento que trabaja esta novela, es por ello que resulta necesario explicar el sentido de los movimientos de la esgrima. Pues, si leemos el título del capítulo V: Ataque de glisada, no sabremos a qué se referirá el capítulo en sí, pero al leer el epígrafe, nos enteramos de que este ataque es aquel que obliga al oponente a ponerse en guardia. Y he aquí que, precisamente en este capítulo, somos testigos del primer choque evidente de nuestro héroe con la Historia que lo rodea, sus clases se ven interrumpidas por los desórdenes en la calle inspirados por Prim, pero, a

la vez, encuentran el cadáver del Marqués de los Alumbres, y Jaime Astarloa se da cuenta que ha sido utilizado para algo oscuro, por lo que debe ponerse en guardia.

E.CL.D.: también posee un prólogo sin título y dieciséis capítulos, cada uno con un título que suele presentar una fuerte connotación folletinesca, acompañado de un epígrafe que también ayuda a explicar el rumbo que está tomando la acción. En esta oportunidad los epígrafes están extraídos de folletines del siglo XIX, o bien, de novelas policiales. Es así como vemos el capítulo II titulado: La mano del muerto, acompañado del epígrafe:

Milady sonreía, y D'Artagnan sentía que se condenaría por aquella sonrisa.

A. Dumas. *Los tres mosqueteros*". (p.45)

L.C.E.: también presenta dieciséis capítulos, más un prólogo sin título que se retoma en el capítulo XVI. Nuevamente los nombres de los capítulos nos remiten a aquello que, debido a su relevancia, dará un giro a la acción; los epígrafes –en su mayoría- están extraídos de manuales de navegación que nos explican conceptos relacionados con el universo náutico que invade esta novela, vocabulario técnico del ambiente marítimo que, por lo general, desconocemos. Una vez que se nos explican ciertos términos podemos entender a cabalidad aquello que se nos quiere decir. De esta manera, al leer el epígrafe del capítulo VIII: El punto de estima:

Se llama punto de estima a aquel en que resulta se halla la nave por un juicio prudente, o por datos en que cabe mucha incertidumbre.

Gabriel Ciscar. *Curso de navegación*. (p. 263)

Nos preparamos para un giro en la acción, y el movimiento llega cuando Coy se sabe traicionado por Tánger Soto, se da cuenta que en esa aventura él camina sin tener el rumbo claro, por convicción y confianza, pero sin conocimientos. Su relación con Tánger y la ayuda que le presta obedecen a que se ha situado frente a ella según el punto de estima, pero sabe –y nosotros también- que puede estar completamente equivocado.

Los rasgos propios del estilo folletinesco y el éxito de éste para atrapar a sus lectores, se ve reflejado –a su vez- en lo dicho por Boris Balkan en E.CL.D. respecto a la estructura de los folletines:

- ¿Qué más quiere que le diga? En el folletín canónico, la clave del éxito es simple: el héroe, la heroína, tienen virtudes o rasgos que obligan al lector a identificarse con él... Si eso ocurre hoy con las telenovelas, imagínese el efecto, en aquella época sin radio ni televisión, sobre una burguesía ávida de sorpresas y entretenimientos, poco exigente en cuanto a calidad formal o buen gusto... Así lo comprendió el genio de Dumas, y con sabia alquimia fabricó un producto de laboratorio: unas gotas de esto, un poco de aquello, y su talento. Resultado: una droga que creaba adictos –me señalé el pecho, no sin orgullo-. Que aún los crea. (p. 23)

Y cuando Lucas Corso le increpa que Dumas se dedicara a la literatura fácil, éste le dice que obviamente entre los folletines hubo obras que merecen ser olvidadas, pero que en el panorama literario los personajes de *Los tres mosqueteros* siguen vigentes y con excelente salud, son conocidos por todos, quien no leyó el libro vio la película, y se han hecho reales. Fenómeno compartido solo por Sherlock Holmes, creación de Conan Doyle que también se supuso real en su momento por miles de ingleses, tanto así que la oficina de correos de Londres recibía miles de cartas dirigidas a su dirección solicitando solución a diversos enigmas.

Para finalizar este apartado de coincidencias folletinescas que nos entregan estas obras contemporáneas que reflejan al hombre y a la mujer del nuevo siglo XXI, nos queremos remitir someramente a las fuentes que se utilizan en su construcción. En el segmento anterior, ya especificamos que todas ellas están cimentadas en un entramado histórico bien estudiado, cada dato que se nos entrega sobre estos aspectos es fidedigno y perfectamente rastreable. Pero al mismo tiempo, cada una de ellas nos presenta hechos apócrifos que se nos presentan como reales, rodeados de una serie de datos que parecen darles mayor verosimilitud, no obstante ser completamente ficticios. Así podemos apreciar que:

	<i>El maestro de esgrima</i>	<i>El club Dumas</i>	<i>La carta esférica</i>
Hechos o textos reales	- Todos los datos acerca de la esgrima, sus movimientos, ejercicios, etc. - Todo lo relacionado con el contexto histórico, quienes participaron en las revueltas, etc.	- Toda la información que se nos da acerca de Dumas y sus colaboradores. - Los textos demoníacos presentes en las diversas bibliotecas.	- Información sobre la expulsión de los jesuitas. - Datos de cartas náuticas, meridianos y puertos.
Hechos o	- El libro escrito por Jaime	- Todo lo relacionado con Aristide Torchia y <i>Las Nueve</i>	- El <i>Dei Gloria</i> y su

textos apócrifos	Astarloa. - Lo referido al personaje que protege a Adela de Otero: Bruno Cazorla Longo.	<i>Puertas.</i>	tesoro en esmeraldas.
---------------------	--	-----------------	-----------------------

Entonces, estamos frente a una trama que es ficción que utiliza información extraída de textos de historia, especializados, pero al mismo tiempo, nos desliza datos, libros, fechas y personajes perfectamente apócrifos. Esta técnica de presentación, tiene innumerables puntos de contacto con la utilizada por Alexandre Dumas en *Los tres mosqueteros*. Al leer el prefacio hecho por Dumas para su obra, vemos que éste especifica las fuentes que utilizó para construir su novela, destacando *Memorias del señor D'Artagnan*, texto efectivamente utilizado por Dumas, escrito por Gatien de Courtilz, pero que él adorna con hechos convenientes para darle verosimilitud a su relato. Pero, sumado a lo anterior crea fuentes, textos apócrifos con lujo de detalles, de la misma forma que lo hace APR en sus obras. El genio francés nos llega a decir acerca de los libros que revisó para su investigación de *Los tres mosqueteros*:

Sólo el catálogo de los libros que leímos para llegar a esta meta llenaría un folletón entero, cosa que quizá fuera muy instructiva, pero a todas luces poco divertida para nuestros lectores. Nos contentaremos, pues, con decirles que en el momento en que, desalentados de tantas investigaciones infructuosas, íbamos a abandonar nuestra búsqueda, encontramos por fin, guiados por los consejos de nuestro ilustre y sabio amigo Paulin Paris, un manuscrito in-folio con la signatura núm. 4772 ò 4773, no lo recordamos exactamente, titulado así:

*Memorias del señor conde de la Fère, referentes a algunos de los sucesos que pasaron en Francia hacia finales del reinado del rey Luis XIII y el comienzo del reinado de Luis XIV.*⁵⁶

Para quien ha leído a APR la semejanza resulta evidente, en ocasiones resulta difícil saber si los datos que se nos presentan pertenecen a la esfera de lo real o de la ficción manejada por el autor. ¿Cuántas personas se preguntan si realmente hay un libro con las láminas de *Las Nueve Puertas* dando vueltas por ahí?

De esta manera, la narrativa reverteana, al igual que el folletín en su momento, logra atrapar al lector, quien sin darse cuenta termina leyendo un extenso libro que a primera

⁵⁶ Dumas, Alexandre. *Los tres mosqueteros*. Madrid: Editorial Anaya, 1999, p.9.

vista hubiese definido como un terrible ladrillo. Como dice el mismo APR en una entrevista acerca de la relación que quiere establecer con el lector:

Es como si dijera: mira, lector, vamos a jugar a ser piratas durante 500 páginas. Si en el primer momento acepta, ya no se saldrá del juego. La cuestión estriba en ser capaz de jugar; aunque uno sea adulto, o sea Fulano de Tal; ser capaz de renunciar a su propia mismidad para convertirse en otro. Si juega, es un verdadero lector, un lector de raza. Ese lector que hace que un escritor sea feliz.⁵⁷

Quizás por eso, disfrutamos el hecho de que los personajes se nos presenten poco a poco, los vamos conociendo, tomándoles cariño. Nos agrada que los antagonistas se deslicen por las páginas con pistas que los van haciendo reconocibles, hasta que les asignamos un nombre específico, de esta manera con el canalla distinguido de E.M.E., o el misterioso hombre de la cicatriz en E.CL.D., o bien, el enano melancólico en L.C.E..

La misma razón debe estar bajo la sonrisa cómplice que se le escapa al lector cuando lee un párrafo que despierta en su memoria episodios de *El conde Montecristo*, o bien, la imagen de una película vista en el trasnoche, como sucede con E.CL.D.:

Un relámpago cercano iluminó la pequeña terraza junto a la ventana. Allí, bajo un breve alero del que goteaba la lluvia, Lucas Corso dio una última chupada al cigarrillo húmedo que tenía entre los dedos antes de dejarlo caer, levantándose el cuello del gabán para protegerse mejor del agua y el viento. A la luz del siguiente resplandor pudo percibir con la intensidad de un gigantesco flash fotográfico el rostro mortecino de Flavio La Ponte, en un destello de luces y sombras que le daban, con el pelo y la barba chorreando, el aspecto de un monje atormentado, o quizá de un Athos taciturno como la desesperación, sombrío como el castigo. No hubo más rayos durante un rato, pero Corso adivinaba en la tercera sombra, agazapada junto a ellos bajo el alero, la silueta esbelta de Irene Adler embozada en su trenca. Y cuando al fin otro relámpago rasgó en diagonal la noche, y el trueno retumbó entre los tejados de pizarra, la luz arrancó dos reflejos verdes, gemelos, bajo la capucha que ocultaba el rostro de la chica. (p. 402)

Párrafo que a la vez nos remite a escenas leídas en otro tipo de novelas, las policiales, no en balde la compañera de Lucas Corso, la chica diablo, dice llamarse Irene Adler, como *la*

⁵⁷ Alameda, op. cit., p.5.

mujer que venció a Sherlock Holmes en *Un escándalo en Bohemia*. De allí que ya es hora de descolgar nuestra intriga al siguiente estado.

III. 3. La huella de la novela policial en las obras reverteanas.

Ya nos hemos referido a la presencia constante de un misterio que debe ser revelado por nuestros protagonistas, quienes se debaten entre el racionalismo de hechos objetivos: muertes, cartas, informes, amenazas; y el irracionalismo de las posibles respuestas: interpretaciones erróneas de los hechos, atisbos de presencias fantasmales y / o diabólicas (siempre encarnadas en los personajes femeninos, sea el fantasma de las mujeres pasadas en la vida de Jaime Astarloa, o bien, la chica – diablo o ángel caído en la figura de Irene Adler, para finalizar en el enigma sin fondo que es Tángel Soto para Coy), e intuiciones relegadas que los conducirán a un enfrentamiento decidor para conocerse a sí mismos.

En el apartado I.2.C., ya especificamos que la novela policial como tal, solo se desarrolla una vez que las urbes poseen los rasgos necesarios para que el crimen se oculte en ellas, y, además, que toda novela policial debe presentar obligatoriamente la figura de un detective, quien -a lo largo de las páginas- investiga un hecho criminal. Ahora bien, las novelas de APR no se califican exactamente como novelas policiales, ya hemos dicho que el autor no se encasilla en un género, pero sí gusta de utilizar elementos diversos que rondan en las novelas que han formado parte de su vida, es por ello, que los rasgos de la novela policial también se pueden reconocer aquí, pero a diferencia de la novela policial clásica o la negra, aquí no presenciamos las dotes impresionantes de un racional detective que es capaz de deducir de forma inverosímil los más increíbles misterios, y tampoco observamos los bajos fondos que reflejan lo más vil y corrupto de nuestro mundo, sino que somos testigos de un camino que debe recorrer nuestro protagonista para poseer mayor dominio de sí mismo, para desarrollarse y encontrarse consigo mismo.

Una de las primeras señales que nos permiten ver la influencia del género iniciado por Edgar Allan Poe en *Los crímenes de la calle Morgue*, es la presencia de un misterio inexplicable desde las primeras páginas; de hecho, ésta es la función del prólogo sin título que poseen todas estas novelas, al que ya hemos hecho mención. Cada una de estas secciones nos presenta una situación cuya respuesta no conocemos y que podemos relacionar de una u otra forma con el ámbito delictual. Sea el chantaje de que es objeto un

ministro en E.M.E., el aparente suicidio de Enrique Taillefer en E.CL.D., y ese inicio de L.C.E. que nos trae a la memoria esas escenas de películas policiales tantas veces vistas en los horarios de traspase, un hombre que corre en la oscuridad para mirar las luces de un barco que se pierde en la noche, que se apoya agotado, sangrando, con su corazón latiendo cada vez más despacio.

De esta manera, a lo largo de la novela seremos testigos de una historia que nos entregará la respuesta a todas las interrogantes planteadas en las primeras páginas, participaremos en una historia que poco a poco parece una investigación, en la que los datos recolectados (ya sea, por Jaime Astarloa, Lucas Corso y Manuel Coy), siempre terminan culpando de alguna u otra manera al sospechoso inocente: nuestros protagonistas.

Manejándose adecuadamente, por otro lado, la intriga, la constante dualidad de la pregunta – respuesta, del enigma – solución. Lo que implica que los lectores nos vemos comprometidos en la investigación de nuestro protagonista, quien jamás quiso jugar al detective, pero que se ve obligado, porque tanto la escena del crimen como el verdadero culpable lo involucran. De esta manera, el narrador maneja nuestra curiosidad (¿qué razones explican los hechos que se nos presentan al inicio?, ¿quién será el chantajista elegante? ¿murió asesinado o se suicidó Enrique Taillefer? ¿por qué Coy termina desangrándose?); y, a la vez, el suspense (¿qué pasará con nuestros protagonistas? ¿logran salir del embrollo que los atrapa? ¿Jaime Astarloa logra terminar su *Tratado del Arte de la esgrima*? ¿Lucas Corso saldrá ileso de todas sus peripecias? ¿Manuel Coy logra “conocer” el misterio tras Tánger Soto?) Con estas técnicas nuestro interés se mantiene hasta el final, guiando el desarrollo del discurso, ya que, el proceso de investigación queda en las manos del lector, quien debe ir ordenando la historia. Ya establecimos, al terminar el apartado anterior, que los lectores cumplen un papel relevante, que no coarta al escritor, sino que le permite establecer un juego en el que podemos participar, y para ello, nada más acorde que las técnicas propias de la novela policial, después de todo, como establece Joan Ramón Resina sobre las reglas de la novela policial:

...lo normativo es incorporar al lector por medio del punto de vista de detective, un punto de vista limitado al principio, pero que acaba abarcando la narración. Si el detective conociera prematuramente la solución, el lector

se encontraría sin apoyos textuales para seguir avanzando hermenéuticamente.⁵⁸

Por ello, el lector se siente motivado a participar en la narración, releyendo las primera páginas en busca de pistas, repasando una y otra vez las láminas de *Las nueve puertas*, razonando sobre las causas por las que el *Dei Gloria* no se encuentra donde debería. Solo así, seremos partícipes de la revelación final, que va mucho más allá de la resolución del enigma inicial, pues apunta a la real dimensión en la que se desenvuelven nuestros personajes.

La influencia de la novela policial es tal, que incluso los personajes llegado el momento se sienten en una trampa, un guión policíaco que se les escapa, el mismo Lucas Corso casi nos dice, tras la escaramuza a orillas del Sena:

“Esto no es una novela policiaca, sino la vida real”; pero no lo hizo porque, a estas alturas de la trama, la línea que separaba lo real de lo imaginario se le antojaba un tanto difusa. Corso, ser concreto de carne y hueso, con documento nacional de identidad y domicilio conocido, con una conciencia física de la que en ese momento, tras el episodio de la escalera, eran pruebas sus huesos doloridos, cedía cada vez más a la tentación de considerarse personaje real en un mundo irreal. Eso no encerraba maldita la gracia, porque de ahí a creerse, también, personaje irreal imaginándose a sí mismo real en un mundo irreal solo había un paso: el que separaba estar cuerdo de volverse majara. Y se preguntó si alguien, un retorcido novelista o un borrachín autor de guiones baratos, lo estaría imaginando a él en ese momento como personaje *irreal* que se imagina *irreal* en un mundo *irreal*. Aquello podía ser de la leche. (p. 355)

En otras palabras, el personaje accede a través de estos procesos a su real dimensión, al cuestionamiento del origen y fin de su vida, palabras que incluso nos recuerdan a Augusto Pérez en la entrevista con Miguel de Unamuno en su ficticio despacho en la Universidad de Salamanca.

Pero no solo las técnicas de la novela policial se deslizan en las páginas que estudiamos, también podemos reconocer los elementos propios de este tipo de narrativa: la víctima, el detective, el criminal y la escena del crimen. Si observamos el siguiente cuadro, veremos que cada uno de ellos tiene cabida en las tres novelas:

⁵⁸ Resina, op. cit., p. 191.

Novelas → Elementos ↓	<i>E.M.E.</i>	<i>E.C.L.D.</i>	<i>L.C.E.</i>
Víctima	El ministro chantajeado. Marqués de los Alumbres. Don Jaime Astarloa.	Enrique Taillefer. Fargas y la Baronesa. Lucas Corso.	TEI <i>Dei Gloria</i> . Tánger Soto. Horacio Kiskoros. Manuel Coy.
Detective	Don Jaime Astarloa.	Lucas Corso.	Manuel Coy.
Criminal	El ministro chantajeado. Marqués de los Alumbres. Adela de Otero.	Varo Borja. Boris Balkan. Liana Taillefer – Lazslo Nicolavic.	El <i>Cherguei</i> . Nino Palermo. Horacio Kiskoros. Tánger Soto.
Escena del crimen	Despacho del Ministro. Palacio del Marqués. Habitaciones de don Jaime Astarloa.	Todas ellas bibliotecas: de E. Taillefer. de V. Fargas. de la Baronesa. de Varo Borja.	La costa española. Diversos puertos. <i>El Carpanta</i> .

No obstante, si comparamos este cuadro, con el que podríamos rellenar al leer una de las novelas policíacas clásicas de Conan Doyle, sea *Estudio escarlata* o *El signo de los cuatro*; o bien, una novela denominada de **hard boiled** como *El halcón maltés* o *El secuestro de Miss Blandish*; e inclusive con novelas policíacas contemporáneas, como es *Tatuaje* de Manuel Vázquez Montalbán. Observamos una diferencia crucial, que es parte del sello de Arturo Pérez – Reverte en sus novelas, aquí ningún rol es simple, ninguno de nuestros personajes es la esencia exacta de uno de estos estereotipos.

Empecemos por la víctima, esta figura se multiplica a medida que avanzamos en la narración. Aquella que se nos presenta en las primeras páginas: el Ministro, Enrique Taillefer y Manuel Coy; va dando paso a otra que nos sorprende a medida que vamos conociendo la historia: el Marqués, los dueños de los ejemplares 2 y 3 de *Las nueve puertas*, Tánger Soto. Para terminar descubriendo que otros personajes también han sido

víctimas de esta trama, debido a la traición de que son objeto: don Jaime Astarloa, Lucas Corso y Horacio Kiskoros, junto al protagonista, nuevamente.

Por esta misma razón, el criminal se diversifica, pues a medida que descubrimos nuevas víctimas y, sumado a lo anterior, la historia nos permite ir organizando el discurso, podemos ver que determinados personajes complementan sus roles –incluso el de víctima– con el del criminal. Muestra evidente de que es imposible catalogar a los personajes en buenos y malos, ellos encarnan personalidades complejas que se debaten entre el bien y el mal.

Pugna que se aprecia de forma clara en los personajes que encarnan las figuras detectivescas en las novelas que aquí tratamos. Cada uno de ellos se ve enfrentado a la corrupción de una sociedad que les es ajena, ya que se mueven en un mundo personal en el que se rigen por sus propias normas y códigos, extraños al mundo, pero a la vez inmersos en él; por ello, aunque rechacen el papel que juegan en esta historia, se convierten en los encargados de develar el misterio: el enigma que los rodea. Pese a que ninguno de ellos se siente cómodo en el papel de Sherlock, es más ni siquiera poseen las dotes necesarias para deducir la resolución al problema que enfrentan. De esta manera, como ya hemos dicho, Jaime Astarloa es incapaz de entender las implicancias políticas de su intervención en la historia; por su lado, Lucas Corso cae en el error de la sobre interpretación, no sabiendo discriminar la información que tiene, creando falsas relaciones entre los indicios que se le presentan. Mientras que Manuel Coy se deja arrastrar por una historia en la que siempre se siguieron las reglas de otros, nunca las de él; tanto así que al optar por el rumbo que cambiará su vida, el mismo personaje se da cuenta que lo que hace no es lo indicado, pero, igualmente, sigue el camino designado:

He vendido el alma, pensaba Coy. Le he vendido el alma a esta tía, y me van a dar bien por saco entre todos. Ella, éste. Hasta el bereber me va a dar. Esto es como querer nadar entre marrajos con mucha hambre. Si fuera listo, y a estas alturas queda claro que no lo soy, echaría ahora a correr monte abajo, saltaría a bordo del *Carpanta*, le diría al Piloto que soltara amarras, y me largaría de aquí a toda prisa. (p. 317)

Tiene a la vista multitud de pistas que le indican qué hacer, no obstante, las ignorará y tendrá que asumir las consecuencias. Alcances que vivirán Jaime Astarloa, Lucas Corso y Manuel Coy.

Esta incapacidad para la deducción lógica, los aleja del modelo de detective que nos entrega la narrativa policial tradicional, acercándolos a la imagen más violenta del detective de la novela negra. Después de todo, los tres “detectives” privilegian la acción física al darse cuenta que son incapaces de razonar de la forma indicada, optando por la utilización de la fuerza. De hecho, el único momento en que don Jaime Astarloa siente que por fin es él quien decide en la historia que le tocó vivir, es cuando se enfrenta a sus adversarios con un arma en la mano, ya que:

...si él podía ser la próxima víctima, entonces todo era más fácil, ya que no tendría que limitarse a presenciar el sangriento rastro, de los asesinos, éstos vendrían a él. *A él*. La sangre del viejo maestro de esgrima batió acompasadamente en sus gastadas venas, dispuesta a la pelea. (p. 278)

Por su parte, el intelectual Lucas Corso, a quien podríamos asociar fácilmente con un ratón de biblioteca, que solo sería capaz de sostener una batalla con sus soldados y campos de guerra a escala, suele terminar en escaramuzas varias, en las que termina golpeando (incluso a una mujer cuando el momento lo amerita) y sangrando. Por otro lado, el protagonista de L.C.E. suele liberar sus tensiones en una buena pelea, cada vez que la emoción que siente frente a Tánger amenaza con desbordarlo, aparece en escena Nino Palermo –el dálmata-, u Horacio Kiskoros –el enano melancólico-, a quienes ve con placer, pues en ellos podrá liberar toda la adrenalina que lo atormenta.

En otras palabras, la presencia de los rasgos de la novela policial son inherentes al deseo de mostrarnos el universo complejo en el que viven los personajes, inmersos en un mundo que solo les presenta crímenes, sean éstos hechos de sangre o traiciones que dañan el espíritu. Convirtiéndose en víctimas y detectives, pues ésa es la única manera en que realmente lograrán conocerse, lo que nos lleva al último apartado de nuestro capítulo.

III. 4. El héroe reverteano, presencia y características.

De todo lo anterior podemos extraer un hecho, tanto los rasgos folletinescos como policiales presentes en las novelas en estudio, tienen la función de presentarnos, acercarnos y comprometernos con los personajes, tanto masculinos como femeninos que iremos conociendo a través de las páginas escritas por Arturo Pérez – Reverte. Después de todo son ellos quienes reflejan una imagen de mundo, ése en el que nosotros vivimos.

Los personajes novelescos deben configurarse paulatinamente, de esta forma el lector los va conociendo poco a poco, y sus rasgos representativos se nos reiteran de forma tal que llegamos a identificarlos sin problemas⁵⁹. Casi todos los lectores de E.CL.D. recuerdan que Corso leía *El Memorial de Santa Elena*, mientras que quienes se enfrentan a L.C.E. suelen pedir una ginebra azul a la salud de Coy, e indudablemente quienes recuerdan a Jaime Astarloa lo rodean de una áurea quijotesca. Y pese a que los personajes son entes de ficción desprovistos de autonomía, no es menos cierto que los lectores de APR se ven representados en cada uno de sus protagonistas, ciertamente no sabemos dar estocadas, no manejamos libros de memoria y con dificultad llegaríamos de un extremo a otro de la playa en bote, pero en cada una de estas producciones de papel -que se mueven, piensan y sienten en las novelas- están nuestros miedos, anhelos y felicidades.

Ahora bien, los personajes revertianos suelen ajustarse sin problemas a la tradicional clasificación de personajes planos y con relieve.⁶⁰ Por lo general, los personajes secundarios, aquellos que rodean la acción del protagonista, y generalmente encarnan cierto antagonismo son vistos como personajes planos, se asemejan a una visión caricaturesca, siendo representados con un solo rasgo o cualidad, lo que permite que los reconozcamos fácilmente cuando se nos presentan nuevamente, basta con un guiño y ya sabemos que están ahí.

De esta manera podemos ver a los contertulianos de E.M.E., cada uno con un rasgo distintivo (como ya mencionamos en los apartados anteriores), igualmente en E.CL.D. tanto Liana Taillefer como el hombre de la cicatriz se presentan de forma tal que la imagen que les asociamos queda impresa en la retina (rubia despampanante y fría, moreno elegante e indiferente); pero indudablemente el caso más ejemplificador está representado por el “Enano Melancólico” en L.C.E., bastan unas palabras y ciertos datos que lo acompañarán después para que sepamos inmediatamente cuando entrará en escena nuevamente. De hecho su descripción nos resulta llamativa, e intuimos que tendremos que recordarlo:

⁵⁹ Mayor información en la obra de Miekél Bal ya citada.

⁶⁰ Clasificación que se puede apreciar en la obra de Foster ya citada, entre las pp. 37 y 42.

El Urrutia había triplicado el precio de salida, y Coy cambió una mirada divertida con su vecino de silla, un hombrecillo moreno de espeso bigote oscuro y pelo muy peinado hacia atrás con fijador. El otro le devolvió la mirada con una sonrisa cortés, cruzadas plácidamente las manos sobre el regazo y girando los pulgares uno sobre otro. Era menudo y pulcro, casi coqueto, con pajaritas de pintas rojas y chaqueta híbrida entre príncipe de Gales y tartán escocés que le daba el aire estrafalariamente británico de un turco vestido en Burberrys. Tenía los ojos melancólicos, simpáticos, un poco saltones; como las ranitas de los cuentos. (p. 16)

Estos personajes planos son esenciales para el rumbo que toma la intriga, le van dando curso a la acción. Pero lo más relevante en estos casos, es que son ellos quienes representan la sociedad que rodea a nuestros héroes, cada uno de ellos vive aislado, solo, y, abruptamente, estos personajes ingresan en sus vidas para recordarles que existe un mundo, personas, amenazas: que no están a salvo.

Por otro lado, están los personajes en relieve, nuestros protagonistas, quienes presentan una variedad de rasgos que se tratan con profundidad en cada una de las novelas, ya que como nos dice Foster: “Solamente los personajes en relieve son capaces de prolongar indefinidamente sus vidas trágicas y conmovernos apelando a toda gama de sentimientos...”⁶¹ De allí que debamos estudiarlos más detenidamente, precisando las características que comparten entre ellos, seres de ficción, y, a la vez, con nosotros.

Cuando se piensa en los personajes de APR una de las primeras ideas que surge es la de soldados, cada uno de ellos libra su propia batalla contra el mundo y sus congéneres. Gregorio Salvador, en el discurso de la Real Academia Española el día del ingreso de Arturo Pérez Reverte, ya ha precisado que el análisis de las obras del autor español debe considerar un tema específico:

Soldados perdidos en territorio enemigo, sin retaguardia que los proteja, es un tema recurrente en sus relatos, porque esa es la gran metáfora de la vida para Arturo Pérez – Reverte. El hombre no es más que eso: un soldado perdido en territorio hostil.⁶²

⁶¹ Foster, op. cit., p. 40.

⁶² Salvador, op. cit.

Es decir, que somos testigos de esa lucha encarnizada por sobrevivir en este mundo que nos rodea, que trata de asfixiarnos y de perdernos, que nos traicionemos, que perdamos la lucha por ser nosotros. En la misma línea de pensamiento, José Belmonte nos dice:

El tema del buen soldado se extenderá de *El húsar* y *El maestro de esgrima* como metáfora de una vida en la que, a pesar de todo, existen unas reglas que es necesario cumplir a toda costa; un particular código de honor difícil de entender por el resto de la sociedad.⁶³

Dicha metáfora se presenta en cada una de las novelas que aquí analizamos. Cada uno de nuestros personajes se siente desencantado frente al mundo que los rodea, tanto los hombres como las mujeres, enfrentándose todos ellos en duro combate al entorno en el que viven; lucha que en todos los casos llega al límite de ser física, cada uno de ellos debe enfrentarse a la muerte y vencerla. Es un combate a muerte, tratando de defender el mundo en el que quieren vivir, en el que quieren creer. Ideas que nos trae a la mente la imagen de *Montecristo*, ese personaje de Dumas que Gramsci consideraba la imagen del primer superhombre, él también da una batalla y también se siente alejado de la humanidad que lo rodea, sigue sus propias reglas, sin importarle la imagen que los otros construyan de él.

Volviendo a la identificación con el mundo del soldado de los personajes revertianos, ésta se da en algunos casos de forma explícita, como en E.CL.D.:

Lucas Corso sabía, mejor que nadie, que aún era posible elegir campo de batalla y cobrar el estipendio como soldado perdido y lúcido, montando guardia entre fantasmas de papel y cuero, entre la resaca de millares de naufragios. (p. 66)

Donde él desea dar la pelea, de hecho quiere elegir dónde, lo terrible es que pese a ello se ve forzado a participar en acontecimientos que no elige. Con respecto a Jaime Astarloa, no debemos olvidar que el destino que él había escogido en su juventud era el del ejército, vivir según las normas y el honor; y al verse obligado a alejarse de él, seguirá un camino similar, por el mundo de las armas con reglas y honra: la esgrima. Del mismo modo que

⁶³ Belmonte Serrano, José. “El eterno conflicto entre la realidad y el deseo: El húsar”. En: Territorio Reverte op. cit., p. 64.

Coy prefiere estar en un barco, siguiendo las órdenes de un capitán, viviendo según los códigos que rigen a los hombres de mar.

Quizás por ello, cada uno posee sus propias reglas, se ciñen a ellas sin importar que el mundo vea en ellos a un extraño. Es más, ellos son ajenos al mundo que los rodea, lo que les importa cabe en una mochila, eso es lo único que necesitan Lucas Corso y Manuel Coy para viajar, aquello que pueden llevar consigo. Los espacios en los que ellos están poseen un toque distinto, ya sea el toque impersonal de las habitaciones de Lucas Corso, donde lo único que sobresale son libros. Mientras que para Coy el hogar ni siquiera está en la tierra que nos rodea, pues:

Tenía la desgracia, o la fortuna, de ser uno de esos hombres para quienes el único lugar habitable se encuentra a diez millas de la costa más próxima. (p. 21)

Por otro lado, podemos apreciar la decadencia que percibe Adela de Otero en el piso de Jaime de Astarloa, lo que también nos demuestra su lejanía de las convenciones y usos de su tiempo:

Quiero decir que es... Decadente –repitió la palabra como si le produjese un especial placer-. Decadente en el sentido bello del término, como una flor que se marchita en un vaso; como un buen grabado antiguo. Cuando lo conocí a usted, pensé que su casa tenía que ser algo así (p. 95)

Este sentirse aparte del mundo, se explica porque cada uno de ellos añora el pasado, ven a su alrededor y solo perciben un presente desprovisto de belleza, por lo que se alejan en ese pasado remoto, ya sea a través del recuerdo o a través de la ficción. Jaime Astarloa vive pensando en los tiempos en que la esgrima no era un simple deporte de caballeros, sino que dominarla era un seguro de vida. Por su parte, Coy al verse sin un rumbo en su vida decide caminar meditando:

Sobre todo cuando rondaba al caer la tarde por las inmediaciones del puerto, soñando con tiempos en que aún era posible buscar de ese modo un barco donde enrolarse, y existían islas lejanas que daban asilo a un hombre: justas repúblicas que nada sabían de suspensiones por dos años, y a las que nunca llegaban citaciones de tribunales navales ni órdenes de captura. (p. 19)

De esa manera se aleja de ese presente que lo agobia. Sumado a este deseo de tiempos idos, nuestros héroes⁶⁴ encuentran otra forma de alejarse de ese presente castrador: la lectura. Después de todo, cada uno de ellos es un gran lector, a donde sea que vayan hay un libro que los acompaña, dando todos ellos muestras de cuáles son sus preferencias literarias a lo largo de la novela. Es más, su afición literaria llega al punto de producir en ellos una identificación explícita con determinados personajes literarios. Ya nos hemos referido al vínculo entre Lucas Corso y D'Artagnan, proyección de un solitario que ni siquiera podría afirmar que tiene amigos, con un mosquetero que se ha convertido en un referente universal de la idea que tenemos de la amistad.

Por su parte, Jaime de Astarloa lee *Enrique de Ofterdinger* de Novalis, diciéndonos que lo que allí lee parece escrito para él; o sea, esa historia de un hombre que a través de diversas experiencias personales logrará su ideal de vida: la poesía perfecta; se asemeja a la suya. Él también busca su grial, la estocada perfecta, a la que llegará tras los hechos que marcan la historia, enfrentar la muerte y vencerla le traerán el conocimiento. Por otro lado, los personajes que lo rodean ven en él un figura quijotesca, el mismo Marqués de los Alumbres le dice:

- Creo que Cervantes escribió algo sobre eso. Con la diferencia de que usted es el hidalgo que no sale a los caminos, porque los molinos de viento los lleva dentro (p.146)

En otras palabras, un personaje que está en el mundo, pero no con el mundo, quien lucha por obtener su premio, no algo que los demás anhelan y dé posición en la sociedad en que vive, sino que lo llene de orgullo a él, según las normas con las que él vive.

De la misma manera, el primer párrafo del Capítulo I “El lote 307” de L.C.E., vincula a nuestro náutico héroe con otro ente de ficción:

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 náufrago de los que flotan sobre el ataúd mientras el ballenero

⁶⁴ Debemos recordar que con este concepto ya no nos referimos al héroe mítico de la antigüedad, puesto que con el paso de los años ha adquirido todas las contradicciones propias del ser contemporáneo, incluyendo su desorientación, inseguridad y alineación.

Raquel busca hijos perdidos. Para entonces llevaba ya algún tiempo a la deriva, incluida la tarde en que acudió a la casa Claymore, en Barcelona, con la intención de pasar el rato. (p. 13)

Remitiéndonos a un clásico de la literatura marítima conocido por una inmensa mayoría, quien no leyó la obra de Melville, vio al capitán Ahab interpretado por Gregory Peck⁶⁵, de esta manera podemos ver cierta similitud entre ambos inicios en los capítulos iniciales:

Pueden ustedes llamarme Ismael. Hace algunos años –no importa cuántos, exactamente-, con poco o ningún dinero en mi billetera y nada de particular que me interesara en tierra, pensé darme al mar y ver la parte líquida del mundo.⁶⁶

En ambas ocasiones, el narrador ya conoce el desenlace de esta historia, y ya está claro cuál es el referente de Coy: un náufrago, quien al igual que nuestro héroe ha estado lejos del mar, recorrido diversos lugares como marino mercante y atracado en los más dispares puertos. Pero a la vez, el identificar a Manuel Coy con Ismael (Dios escucha) también trae resonancias del personaje bíblico que fue expulsado del hogar paterno, quien es salvado para luego fundar un pueblo numeroso. De allí que ya sabemos que el destino de Coy es enfrentar el peligro y vencer, pero no sabemos por qué ni cómo.

Todo lo anterior, nos remite a otro rasgo propio de estos personajes. Al ser soldados, extraños en el mundo, recordando el pasado y contactándose con seres literariamente ya establecidos, resulta natural que la soledad sea inherentes a ellos. No importa hacia donde los lleve la acción, todos ellos están envueltos por esta niebla. Ya nos hemos referido al espacio que rodea a los personajes; pues bien, el de Lucas Corso es una síntesis de todo lo que hemos estado diciendo:

Cuando recibía visitantes, estos se extrañaban de no encontrar allí, salvo los libros y el sable, ningún rastro de vida personal, cualquiera de esos anclajes que todo ser humano establece, por instinto, con su memoria o su pasado. Igual que los objetos ausentes de aquella casa, el mundo del que procedía Lucas Corso llevaba extinguido mucho tiempo. Ninguno de los rostros graves que a veces se perfilaban en su memoria lo habría reconocido, de volver a la vida; y tal vez fuese mejor así. Era como si el dueño de aquel

⁶⁵ Película dirigida por John Huston en 1956.

⁶⁶ Melville, Herman. *Moby Dick*. Madrid: Editorial Debate, 2001, p. 29.

recinto jamás hubiera tenido, o dejado, nada atrás. Como si se hubiese bastado siempre a sí mismo, con lo puesto, igual que un vagabundo erudito y urbano que llevara su hatillo en el forro del gabán. Y sin embargo, los escasos privilegiados que lo vieron en alguno de esos rojizos atardeceres, sentado en el mirador con los ojos deslumbrados hacia el poniente, turbios de ginebra holandesa, dicen que su mueca de torpe conejo desvalido parecía sincera. (p. 63)

La misma sensación, pero con otras palabras veremos en cada una de las novelas. ¿Por qué? Simplemente porque en un mundo globalizado como éste, en el que las comunicaciones nos pueden acercar a quien se encuentra en el otro extremo del globo, en que sabemos de forma instantánea donde hubo un atentado y como decapitaron al último rehén en Irak, en este mundo estamos irremediablemente solos. Es cosa de tomar una revista cualquiera, de escuchar una conversación en un céntrico café o escudriñar la consulta de un psicólogo; no importa el avance tecnológico y la rapidez de los medios de comunicación: la sensación de soledad ya está instalada, completamente rodeados y completamente incomprendidos. Añorando un pasado, deseando evadir la sensación de alguna forma desesperada, buscando una respuesta a ese vacío que se instala en el centro y no nos deja respirar.

La respuesta a esa soledad se nos escapa entre los dedos. Los héroes reverteanos también la buscan, y no lo hacen de formas esotéricas o profundamente filosóficas, simplemente buscan..., sin darse cuenta, y –llegado el momento- la única forma en que logran sentir que la vida posee sentido y está bien es en los brazos de un mujer, cuando alcanzan el amor. Y así llegamos al complemento del personaje masculino, todos ellos logran el aprendizaje a través de un *otro* que se plantea desde un inicio como un misterio, además de una superioridad explícita frente al varón: la mujer.

Y nuevamente estamos frente a un soldado, esta vez de forma mucho más radical, APR nos dice acerca de las mujeres en la serie de *El capitán Alatraste*:

A la mujer siempre la he visto como un soldado perdido en territorio enemigo, en un mundo hostil, un mundo de hombres y con reglas de hombres. En aquella época sólo tenía como arma su belleza y su

inteligencia, y con esto o triunfaba o se iba al carajo. Era muy duro, claro. No tenía retaguardia donde replegarse.⁶⁷

Todas ellas parten inspirando una atracción física increíblemente fuerte, sobre todo por el enigma de la mirada que presentan, además de una marca que las distingue: Adela de Otero con su mirada violeta y la cicatriz cerca de su boca; Irene Adler y sus ojos increíblemente verdes y su cabello corto como el de un chico; y, por último, Tángen Soto y su mirada profundamente azul y su perfil de nariz quebrada que la hace más interesante. Y todas ellas son soldados, tienen sus propias luchas y coinciden con estos hombres que se encuentran atrapados por el enigma y la salvación que ellas representan; pero cuando estamos a punto de convertirlas en un mero estereotipo de la mujer ángel – demonio, se nos da información que las humaniza y profundiza, y que, a la vez, explica el magnetismo que poseen sobre los protagonistas. De esta manera, el personaje de Tángen Soto se nos presenta bajo la mirada de Coy en las siguientes palabras:

A fin de cuentas, se dijo,... y la vida de los hombres gira siempre en torno a una sola mujer: aquella donde se resumen todas las mujeres del mundo, vértice de todos los misterios y clave de todas las respuestas. La que maneja el silencio como nadie, tal vez porque ése es un lenguaje que habla a la perfección desde hace siglos. (...) Era necesario, además y sobre todo, ser hembra, mujer, para mirar con semejante mezcla de hastío, sabiduría y cansancio: para disponer de aquella penetración aguda como una hoja de acero, imposible de aprender o imitar, nacida de una larga memoria genética de vidas innumerables, viajando como botín en la cala de naves cóncavas y negras, con los muslos ensangrentados entre ruinas humeantes y cadáveres, tejiendo y destejiendo tapices durante innumerables inviernos, pariendo hombres para nuevas Troyas y aguardando el retorno de héroes exhaustos; de dioses con pie de barro a los que a veces amaba, a menudo temía y casi siempre, tarde o temprano, despreciaba. (Pp. 87-88)

Y ante la pregunta de por qué son un peligro mayor que cualquier otro, el oponente de Tángen y de Coy, Nino Palermo, le dice a éste en uno de sus encuentros:

- Juegan con armas –añadió- que nosotros incluso ignoramos que existen. Y son... Por Dios. Son mucho más listas que nosotros. Mientras pasábamos siglos hablando en voz alta y bebiendo cerveza, yéndonos a las Cruzadas o

⁶⁷ Valenzuela, Javier. “Hemos pasado de la gloria a la flagelación” En: Revista de Libros. El Mercurio. Viernes 6 de febrero de 2004, N° 770, p. 5.

al fútbol con los amigotes, ellas estaban allí atrás, cosiendo, cocinando, observando...

(...)

- Han sido y son todavía nuestros rehenes, ¿comprendes? –bebió un trago y luego otro, sin dejar de observarlo por encima del vaso-... Eso hace que su moral y la nuestra sean... No sé. Distintas. Tú y yo podemos ser crueles por ambición, por lujuria, por estupidez o ignorancia... Para ellas, sin embargo... Llámalo cálculo, si quieres. O necesidad... Un arma defensiva, a ver si me entiendes. Son malas porque se la juegan, y necesitan sobrevivir. Por eso pelean a muerte, cuando lo hacen. Esas putas no tienen retaguardia. (p.280)

Palabras que son válidas para todas ellas. Adela de Otero es capaz de todo por lealtad, será cruel y fría asesina por fidelidad a quien en un momento determinado la ayudó, pelea a muerte y pierde; pues está en un mundo de hombres en el que sus posibilidades son escasas. El mismo final aguarda a Tánger Soto, quien siempre temió morir sola, pese a la certeza de que ésa era la única forma de enfrentar el momento final, y así lo hizo; se enfrenta a los hombres, los utiliza y engaña para lograr sus propósitos, y pierde.

La única que no fallece es Irene Adler, la más misteriosa de las tres. Ni siquiera conocemos su verdadero nombre, y la idea que se desliza por la novela acerca de su posible dimensión demoníaca, más que real puede ser simbólica. Ella misma nos dice que es un ángel caído, al hablar de los seguidores de Lucifer en la lucha relatada por Milton:

-Peor fue el caso de quienes lo siguieron- Corso tardó en comprender a quiénes se refería ella-. Los que arrastró en su caída: soldados, mensajeros, servidores de oficio y vocación. Mercenarios a veces, como tú mismo... Muchos ni siquiera se plantearon que era optar entre la sumisión o la libertad, entre el bando del Creador y el bando de los hombres: por rutina, por la absurda lealtad de los soldados fieles, siguieron a su jefe en la rebelión y en la derrota. (p. 291)

Y ¿qué es la mujer en medio de la lucha por sobrevivir en este mundo sino un soldado que se mantiene fiel a sus ideas con riesgo de ser derrotada por su misma fe? Pero he aquí que Irene se sobrepone, lucha y vence, por qué, quizás porque es la única que ama. Ella es la única que efectivamente se complementa con su contraparte masculina. Ya hemos dicho que los hombres buscan una solución a ese vacío que los invade, y esa solución está en la mujer.

En E.M.E., Jaime Astarloa reconoce amar a Adela de Otero, pero también nos dice que ella es una presencia tardía de mujer en su vida, por ello cuando se presenta la oportunidad de intimar, él la rechaza y ella se aleja de él irrevocablemente. Del mismo modo, en L.C.E., Coy ve en Tánger la oportunidad de darle rumbo a su vida, lo deja todo para conocerla, descubrirla, su tibieza lo vale todo, pero para ella él es el medio para conseguir sus fines. El único que logra escapar a la soledad –si bien con el constante miedo de perderla- es Lucas Corso en E.CL.D., de esta manera, se nos dice, cuando está cerca de ella que: “Era sentirse tierno por dentro, igual que los caramelos blandos” (p. 352), y cuando por fin está con ella:

Por un breve instante, en el latido de aquella carne se volvieron vida todas las anteriores muertes de Lucas Corso, como si la corriente de un río oscuro y tranquilo, de aguas espesas igual que barniz, las trajese a la deriva. Y lamentó que ella careciese de un nombre que tatuar con ese instante en su conciencia. (p. 358)

Idea que nos remite a otra obra de APR: *Un asunto de honor*, donde el protagonista solo siente que tiene un hogar en los brazos de Trocito, nombre que tiene tatuado en su brazo y que él asigna a María.

Sintetizando, los personajes tanto masculinos como femeninos se ven a sí mismos en medio de una época que no sienten suya, extraños al mundo que los rodea, hundidos en soledad, soldados en una batalla que parece perdida de antemano, buscando el triunfo en la ayuda o refugio que representa la mujer. A través del encuentro con ella es que lograrán conocerse de forma plena, será ella quien los coloque en contacto con la experiencia límite de la muerte, y será el amor, lo que buscarán, sin saberlo, para poder tener un lugar y una compañía en el reino de este mundo.

IV. Conclusiones

Finalizar la investigación de un tema o el análisis de una obra suele resultar difícil, pero llega un momento en que forzosamente hay que colocar un punto final. No debemos olvidar que este trabajo obedece al seguimiento de determinados objetivos, que a lo largo de estas páginas hemos podido cumplir, delimitando nuestro estudio, conociendo a nuestro autor y analizando tres de sus obras para corroborar nuestro planteamiento:

La presencia de la novela folletinesca y policial en las novelas de Pérez - Reverte crea un nuevo estilo que estimula al lector contemporáneo, no sólo por la trama sino por el tratamiento que se hace de los personajes, quienes representan, de alguna u otra manera, al individuo de nuestros tiempos.

IV. 1. Lo esencial

Para lograrlo, partimos revisando el panorama de la narrativa española del siglo XX. Aquí pudimos ver la generación del '98 pasando por la posguerra, para luego referirnos a la narrativa de la década del '60, y cómo los autores privilegiaron el manejo de una novela más experimental que tradicional –recordemos las llamadas novelas de ruptura-, jugando con diversos recursos técnicos (sea el monólogo interior, la corriente de la conciencia u otros). Lo que, a su vez, exigía un lector más que comprometido, puesto que debía decodificar lo que se le entregaba, haciendo gala de todos sus conocimientos, de allí que se originara cierto rechazo del público lector general, quienes no entendían y, por ende, no disfrutaban aquello que se les entregaba, de allí su predilección por autores extranjeros. No obstante, a partir de los '70, y masivamente en los '80, se dio un vuelco a este panorama, lo que trajo, a su vez, el resurgimiento de la novela policial; primero en *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, para alcanzar –luego- la consagración de este formato con las novelas de Manuel Vázquez Montalbán y su detective Pepe Carvalho. También se privilegia la novela histórica, ya sea fuertemente documentada y verosímil, como es el caso de *El húsar* de APR; o bien una fantasía histórica como *El*

olvidado Rey Gudiú de Ana María Matute. En todo caso, resulta evidente que se recupera el placer de contar y el argumento vuelve a recobrar su protagonismo.

Debido a lo anterior, hubo que precisar ciertos conceptos que se utilizan frecuentemente al hablar de esta nueva tendencia; por esta causa tuvimos que especificar lo que entendíamos por novela histórica, novela de folletín y novela policial. Si bien, antes se hizo necesario apartar la idea de subliteratura con que se les ha catalogado, pues les da una connotación negativa que impide un acercamiento serio y enriquecedor, por ello debemos considerarlas literatura de consumo masivo, sin adjetivos peyorativos de por medio.

Con respecto al concepto de novela histórica, precisamos que es toda narración ambientada en el pasado, generalmente en momentos de crisis, que nos da información de las costumbres y hechos relevantes de una época que sirve como telón de fondo al argumento. Mientras que la novela folletinesca privilegiaba esencialmente la acción, cada capítulo debía elaborar un anzuelo que atrapara al lector, dejándolo siempre en ascuas. Y pese a que suele ser vista como una mera entretenición, los críticos que la han estudiado precisaron que posee un análisis realista del medio, evidenciando las desigualdades e injusticias, por ello también sirve como instrumento de difusión ideológica e inclusive sus protagonistas han sido catalogados como la primera manifestación del “superhombre”. Por su parte, la novela policial nace como reacción al rumbo que toman los tiempos, sea por la desconfianza en los mecanismos judiciales o el crecimiento desmesurado de las urbes, convirtiéndolas en escenario frecuente de crímenes. Está elaborada en torno a la investigación, realizada por un detective, o alguien que cumple ese papel, de un hecho criminal. Este detective tratará de llegar a la resolución del enigma a través de la deducción en la novela tradicional, o bien por medios más que ilícitos en la novela negra. Otro rasgo inherente de este tipo de creaciones es el compromiso que se logra establecer con el lector, quien se convierte en un detective que lee la historia para tratar de saber cuál es la verdad oculta en la novela.

Ya sabiendo el contexto en el que nos moveríamos, presentamos a nuestro autor: Arturo Pérez – Reverte, delineando su estilo como novelista.

Así, pudimos ver que su vida había sido en gran medida itinerante, ya que se desempeñó por veintiún años como reportero en los más variados conflictos bélicos, adquiriendo de

esta manera las más diversas experiencias y técnicas que, llegado el momento, reflejaría en sus obras.

Para poder conocer mejor su escritura, especificamos los rasgos de su obra breve, su novela – reportaje y las características de su estilo, en general. Con respecto a la primera tendencia, nos centramos en aquellos relatos editados por Alfaguara en los que pudimos ver el manejo de diversos narradores, primando siempre el que de alguna u otra manera participa en la historia, usualmente entregando lo vivido por otro personaje, o desdoblándose de forma tal, que parece omnisciente siendo protagonista, como es el caso de *La sombra del águila*. Además, a través de un cuadro comparativo, especificamos la forma en que los personajes luchaban entre el deseo y la realidad, terminando en la más completa soledad, o con ésta amenazándolos, como es el caso de *Un asunto de honor* y su desenlace abierto. Tras estas narraciones, nos centramos en aquellas producciones que mejor muestran sus dotes periodísticas junto con su afición literaria: su novela – reportaje. Con respecto a esta vertiente, lo que más fácilmente se pudo reconocer fueron sus dotes de investigador, el lenguaje utilizado, o bien la forma en que decía haber recabado la información; inclusive pudimos apreciar que las dos novelas de esta corriente presentaban narradores que, además, eran periodistas, sea Barlés en T.C. o el reportero anónimo de L.R.S. quien posee varios rasgos perfectamente atribuibles a APR. También vimos que ambas novelas presentaban argumentos “noticiosos”, hechos relevantes y de interés general, tales como la guerra en Bosnia y el mundo de la droga. Para finalizar especificando que este tipo de creaciones se ajustan a lo que definimos como periodismo interpretativo y que, además, utilizaban la técnica de la pirámide invertida y el **lead**.

Cuando nos referimos a su estilo, precisamos que estamos frente a un escritor que se define a sí mismo como un lector que desea, ante todo, contar las historias que le gustaría leer. Para ello, acepta un modelo narrativo anterior que fue exitoso: el folletín, a lo que agrega una dosis de misterio, en medio de una historia perfectamente documentada, en la que apreciamos un excelente manejo de los contextos históricos que presenta, además de la información de un área del saber específico en cada una de sus novelas, lo que se aprecia en el vocabulario técnico, dominio de la geografía, etc. Para luego determinar que sus personajes se muestran preferentemente como combatientes, en lucha contra el mundo, rigiéndose por propias reglas, personales más que sociales.

Todo esto acompañado de paratextos específicos, imágenes visuales que no solo atraen por su presencia, sino que son parte de la trama (como en E.CL.D) o bien, ayudan a nuestra participación en la historia. Lo que se suma a diversos elementos intertextuales que nos remiten a otros libros o películas de nuestro acervo cultural. Todo ello, porque - como precisamos en su momento- el lector actual ya no es el mismo del siglo XIX ni similar al de la década del '50, ahora poseemos un bagaje informativo distinto y los medios audiovisuales influyen grandemente en la forma en que nos aproximamos a un texto, y todo esto debe ser considerado en el momento en que se escribe una obra para ser leída, no tan sólo estudiada.

Tras esto, nos introducimos en las novelas que fueron el objeto de nuestro estudio para así corroborar las huellas dejadas por la novela de folletín y la policial, además de la apropiación particular del contexto histórico, para terminar refiriéndonos a nuestros personajes.

Lo primero que especificamos es la presencia de una herencia decimonónica, tanto en lo relacionado con la novela histórica, como con los folletines y novelas policiales. En principio, las tres novelas se conectan con momentos históricos de crisis: sean las revoluciones de 1868 contra la monarquía española, la inquisición y sus juicios, o la expulsión de los jesuitas de tierras españolas. Pero el pasado, aquí, no es la finalidad en sí de la novela ni sirve para evadirnos de la realidad; por el contrario, la lección que sacamos de las tres lecturas tratadas es que debemos abrir los ojos y observar el mundo que nos rodea, conocer nuestro pasado nos ayuda a poseer esa memoria histórica esencial para nuestro desarrollo; pero ésta no será válida si al mismo tiempo no abrimos los ojos a nuestro propio mundo, a este reino de cada día.

Quizás por eso el narrador cumple en estas obras un rol importantísimo, que tiene varios puntos de contacto con el narrador decimonónico. Precisamos que es un narrador que ya conoce el pasado de la historia, por eso puede enfrentar de mejor manera el presente; además participó en la narración en su momento, si bien, todos ellos privilegian la tercera persona para entregar su relato.

Lo segundo es que las novelas presentan el evidente rastro de los folletines del XIX, no sólo porque los personajes comparen sus vidas con las recordadas entregas de la prensa

francesa, o se contacten con determinados entes folletinescos, sino por la misma estructura de las novelas. Demostramos que la escritura reverteana respeta la distribución en capítulos dosificando la acción y su desarrollo, dejando en cada fin de capítulo la cortinilla entreabierta, permitiendo al lector atisbar por un extremo para saber qué ocurrirá. Por lo demás, la dimensión de la intertextualidad también está presente en estas novelas para contactarnos con el mundo folletinesco, de esta manera somos testigos del uso de párrafos extraídos de *Los tres mosqueteros* o láminas en E.C.L.D. que sirven para vincularlas de manera específica, además de otorgarle rapidez y originalidad al estilo Reverte. Si bien, APR le agrega a esta distribución el dato erudito del epígrafe, a través del cual nos da un indicio del giro que tomará la historia con la nueva entrega, siendo un nuevo elemento que no estaba presente en el folletín canónico, pero que se armoniza sin problemas.

Lo tercero fue la relación establecida con las novelas policiales. Especificamos que todas se inician con la presentación de un misterio en sus primeras páginas, y será a través de una investigación a la que se ve forzado el protagonista (pues especificamos que ninguno de ellos sentía especial interés por el papel que les toca cumplir, pero deciden participar del juego) que éste logrará develar el enigma. También destacamos que estas figuras detectivescas no poseían en sí las herramientas intelectuales de los detectives: de hecho, sus habilidades deductivas suelen fracasar, y lo que realmente interesa del misterio no es la verdad oculta tras la red que se nos ha entregado, sino la forma en que cada uno de nuestros héroes -Jaime Astarloa, Lucas Corso y Manuel Coy- logran conocerse a sí mismos, afrontan estas pruebas y crecen. Además, pudimos evidenciar que los elementos propios de un relato policial: víctima, detective, criminal y escena del crimen, no se ajustan a los estereotipos de estas producciones, la narrativa reverteana los hace dinámicos, a medida que la historia se va desarrollando y nuevas aristas se agregan a la investigación, estos elementos ya no están fijos sino que interrelacionan, dándole a la novela nuevas interpretaciones.

Lo cuarto y último que tratamos en el apartado III. 4. de este trabajo, fue lo relacionado con los personajes, aquellos entes ficticios que nos encantan porque nos encarnan. Éstos se van configurando poco a poco y reiterativamente en la novela, de esta manera podemos recordar sus rasgos esenciales. De estas caracterizaciones, especificamos que mientras los protagonistas corresponden a la clasificación de personajes en relieve, los secundarios son

planos, representando esa sociedad que nos acecha, persigue y destruye en ocasiones. Por ello, determinamos que cada uno de nuestros personajes representa la figura del soldado, todos ellos en lucha a muerte con la realidad circundante, metáfora de nuestro enfrentamiento diario al mundo y deberes que nos rodean. Por ello, los héroes de nuestras novelas desempeñan alguna actividad relacionada con el ámbito bélico; de esta manera Astarloa es maestro de esgrima, Corso juega con soldados a escala dándole el triunfo a Napoleón en Waterloo, mientras Coy es un marino en busca de tesoros, como los antiguos piratas. Por otro lado, cada uno de ellos tiene sus propias reglas de comportamiento, su propio código de honor que se proyecta incluso en los espacios que habitan; por lo mismo todos ellos están solos, la soledad ronda todas las novelas, de la misma manera que en nuestras vidas, como dicen “estamos inalienablemente solos”, rasgo que nos identifica y que nos atrae, y –al igual que ellos-, buscamos una escapatoria a esta sensación, ellos lo hacen a través de lectura, quizás, pero ésta no es la solución. El único momento en que no están desvalidos y vacíos es en los brazos de una mujer (otro soldado, pero esta vez sin escapatoria ni retaguardia en un mundo de hombres), solo el AMOR los redime. Esa emoción que hoy en día se ha hecho rutinaria, casi vulgar, palabra que a veces se llena de vacío, pues no significa, pero que todos necesitamos para ser plenamente humanos, solo allí reside la solución a la soledad. Sólo con amor nuestros héroes pueden llegar a sí mismos, aunque pierdan y el amor se les escape, como a Jaime Astarloa y a Manuel Coy. Sólo lograrán sentirse completos, en comunión, cuando se dejen invadir, vencer por un sentimiento que todos dicen conocer, pero que pocos logran vivir.

IV. 2. proyectando ideas.

Ya dijimos lo difícil que es terminar un trabajo, y quizás lo que más influye en ello sean las múltiples ideas que surgen mientras se investiga un tema. Esta tesis no pretendió cerrar completamente una perspectiva en torno a la obra de Arturo Pérez – Reverte, sólo hemos abierto una ventana en un edificio de varios pisos, cada obra es un universo que merece su propio estudio, aquí hemos dado las líneas de una entre varias lecturas.

Entre las diversas ideas que quedan pendientes y pueden inspirar otras reflexiones, que harían interminable esta tesis, pero que creemos necesario destacar, están:

a) La imagen del lector y del narrador que se configuran en estas novelas: numerosos personajes y el mismo APR entregan toda una teoría acerca de cómo debe escribirse y cómo debe leerse una novela, rastrear estos datos y estudiarlos en obras como E.CL.D., L.C.E. y L.R.S resultaría más que interesante, hay toda una teoría de la producción y la recepción en estas obras.

b) El manejo de los diversos niveles de intertextualidad ha sido trabajado con gran amplitud en E.CL.D., pero quedan pendientes L.C.E. y L.R.S., ya que, una vez tratados y rastreados entregarán nuevos niveles de complejidad que complementarán, a su vez el sentido que se les atribuye.

c) El estudio del modelo femenino presente en sus novelas, la forma en que cada una de estas heroínas entrega una visión del ser mujer, representando las diversas limitaciones a las que se ha visto expuesto el género; pero a la vez, siempre confluyen las unas en las otras, complementándose y proyectándose, para terminar con ese compendio del ser mujer en un mundo de hombres, no muriendo en el intento: Teresa Mendoza, la protagonista de L.R.S.

d) Las obras no tratadas en esta tesis y que merecen una labor seria y completa, me refiero a las aventuras del Capitán Alatraste: la forma en que el Barroco ha vuelto en gloria y majestad, mostrando el esplendor y la decadencia española de la época, además de los diversos niveles de intertextualidad presentes que nos contactan con todo el universo de la literatura clásica española.

Y de esta manera, lo único que hemos conseguido al realizar este trabajo es tener muchísimas más preguntas que respuestas. Fuimos motivadas por el entusiasmo y la curiosidad, y nos vimos envueltas en un mar de preguntas, y para responderlas, esta tesis debería convertirse en un folletín, con muchas interrogantes y misterios que deberían ser resueltos en la próxima entrega.

Bibliografía

Obras del autor

Pérez – Reverte, Arturo. *El club Dumas*, Madrid: Alfaguara, enero 1998.

-----, *El maestro de esgrima*, Madrid: Alfaguara, octubre 1999.

- . *La carta esférica*, Madrid: Alfaguara, abril 2002.
- . *La tabla de Flandes*, Barcelona: Plaza & Janes Editores, marzo 2001.
- . *La piel del tambor*, Madrid: Alfaguara, junio 1996.
- . *La Reina del Sur*, Buenos Aires: Alfaguara, junio 2002.
- . *Obra breve*, Madrid: Alfaguara, noviembre 1996.
- . *Patente de Corso*, Madrid: Alfaguara, julio 1998.
- . *Territorio comanche*, Barcelona: Ollero & Ramos, abril 1999.

Artículos sobre el autor.

- Alameda, Sol. “Espadachín y Mosquetero”. En: *El País Semanal*. Madrid, noviembre 24 de 1996.
- Acín Fanlo, Ramón. “Como entrar en escena y otros problemas de fondo (Para una lectura de *Territorio Comanche*)” En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 13-27.
- Belmonte, José. “El eterno conflicto entre la realidad y el deseo: *El húsar*”. En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 50-74.
- Canonica, Elvezio. “La virtud no es rentable: el combate a punta desnuda entre dos sistemas de valores en el *Maestro de esgrima*”. En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 75 - 88
- Castillo Gallego, Rubén. “La España urgente de un escritor” En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 89 –99.
- Cruz Mendizábal, Juan. “Dos perfiles de Arturo Pérez – Reverte: articulista y novelista”. En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 100 – 113.
- Dendle, Brian. J. “Las novelas históricas de Arturo Pérez – Reverte” En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 123 – 132.
- Mendoza, Diego de. “Lo que pudo ser”. En: *Revista de Libros. El Mercurio*. Santiago de Chile, mayo 4 de 2002, N° 678, p. 8.

Montaner Frutos, Alberto. “De libros y de enigmas: la trama bibliográfica de *El club Dumas*”. En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 214 – 261.

Moreno, Antonio. “Arturo Pérez-Reverte: variaciones en torno a un mismo estilo”. En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 262- 296.

Montero, Rosa. “Arturo Pérez – Reverte. Caballero y Mercenario”. En: *El País Semanal*. Madrid, julio 18 de 1993.

Navajas, Gonzalo. “Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar” En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 297-318.

Perona, José. “Historias de libros en tres novelas de Arturo Pérez – Reverte”. En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 368 – 388.

Prada, Juan Manuel de. “Arturo Pérez – Reverte: El analfabetismo de los críticos ha hecho mucho daño”. En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 389 – 396.

Rudín, Ernst. “Cachitos de un asunto de honor” En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 413-422.

Sánchez, Ivette. “De bibliófilos culpables y lectores inocentes en *El club Dumas*”. En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 423 – 435.

Stalder, Pía. “Aproximaciones a tres de los personajes principales de *El club Dumas*”. En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 447 – 457.

Valenzuela, Javier. “Hemos pasado de la gloria a la flagelación”. En: *Revista de Libros. El Mercurio*. Santiago de Chile, febrero 6 de 2002, N° 770, p. 4-5.

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.” En: *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez – Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pp. 458 – 480.

Textos de consulta

- Albèrés, R. M. *Historia de la novela moderna*. México, D. F.: UTEHA, 1966.
- Alonso, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica*. Madrid: Editorial Gredos, 1984.
- Amorós, Andrés. *Subliteraturas*. Barcelona: Editorial Ariel, 1974, pp.5 – 25, 123 – 144.
- Angenot, Marc. “La intertextualidad” En: *Intertextualité*. Cuba: Unión de escritores y artistas de Cuba. Casa de las Américas, 1997, pp. 36 – 52.
- Asís Garrote, María Dolores de. *Última hora de la novela en España*. Madrid: EUDEMA, S. A., 1990.
- Bal, Miekell. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1989.
- Brey, Gerard. “Práctica del folletín en la prensa obrera española (1881 – 1910). En *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*. Magnien, Brigitte (Editado.) Barcelona, Editorial Anthropos, 1995, pp. 64 – 76.
- Bompiani, Valentino (Ed.) *Diccionario Literario. De obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Tomos: IV (pp. 4 – 5, 515 – 516), y XI (pp. 316, 485 – 486). Barcelona: Hora, S.A. 1988.
- Colmeiro, José F. *La novela policial española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1994.
- Eco, Umberto. *Apocalíptico e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1985.
- Eco, Umberto. *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Pierce*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Eco, Umberto. *El superhombre de masas: retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona: Editorial Lumen, 1995.
- Foster, E.M. *Aspectos de la novela*. Valparaíso: Instituto Pedagógico de Valparaíso, Universidad de Chile, 1958.
- García, Eladio. “Dos formas de cosmovisión: el folletín y Baroja”. En: *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*. Tomos XXII – XXIV, 1973, pp. 103 – 127.
- Gracia, Jordi. “Una resaca demasiado larga. Literatura y política en la novela de la democracia”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Volumen 579. Septiembre de 1998, pp. 39 – 47.
- Gramsci, Antonio. *Cultura y Literatura*. Barcelona: Editorial Península, 1968.
- González Herrán, José Manuel y Penas Varela, Ermitas. *Cronología de la literatura española*. Volumen III (Siglos XVIII y XIX). Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1992.
- Gullón, Ricardo (Dirigido). *Diccionario de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1993. p. 568.

- Hibbs Lissorgues. “Práctica del folletín en la prensa católica española”. En: *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*. Magnien, Brigitte (Editado.) Barcelona, Editorial Anthropos, 1995, pp. 46 – 65.
- Lecuyer, Marie Claire y Villapadierna, Maryse. “Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española”. En: *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*. Magnien, Brigitte (Editado.) Barcelona, Editorial Anthropos, 1995, pp. 15 – 45.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, S.A., 1997.
- Mainer, José Carlos. “Luis Martín Santos, de *Tiempo de Silencio* a *Tiempo de destrucción*.” En: *Tiempo de silencio de Luis Martín Santos. Señas de identidad de Juan Goytisolo. Deux romans de la rupture? Table ronde organisée par l’U.E.R. d’ Etudes Hispaniques et Hispano – Américaines*. Toulouse: Université de Toulouse – Le Mirail. Service des publications, 1980, pp 53 – 65.
- Mata Induráin, Carlos. “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”. En: *La Novela Histórica. Teoría y Comentarios*. Pamplona: EUNSA, 1995, pp. 11 – 50.
- Marco, Joaquín. *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*. Tomo I (pp. 33 – 50, 267 –337), Tomo II (pp. 431 – 500). Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1997
- Martínez Cachero, José María. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*. Madrid: Editorial Castalia, 1997.
- Monte, Alberto del. *Breve historia de la novela policíaca*. Madrid: Ediciones Taurus, 1962.
- Mutis, Guido. “Asesinatos y erudición. Modos y tendencias de la novela policial anglosajona”. En: *Estudios Filológicos de la Universidad Austral de Chile*. Volumen 28, 1993, pp. 45 – 66.
- Ponte Far, José Antonio. *Renovación de la novela en el siglo XX: del '98 a la Guerra Civil*. Madrid: Editorial Anaya, 1992.
- Rabel, Carmen. *Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada*. Santiago de Chile: Instituto Profesional del Pacífico, 1985.
- Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1997.
- Rico, Francisco (compilador). *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres (1975 – 1990)*. Barcelona: Editorial Crítica, 1992. Volumen IX, pp. 285 – 315, 422 – 431.

Romera Castillo, José. “Tiempo de silencio: Un relato autobiográfico de ficción. En: *Tiempo de silencio de Luis Martín Santos. Señas de identidad de Juan Goytisolo. Deux romans de la rupture? Table ronde organisée par l’U.E.R. d’ Etudes Hispaniques et Hispano – Américaines*. Toulouse: Université de Toulouse – Le Mirail. Service des publications, 1980, pp. 15 – 30.

Santibáñez, Abraham. *Introducción al Periodismo*. Santiago de Chile: Editorial Los Andes, 1994.

Serra, Fátima. *La nueva narrativa española: tiempo de tregua entre la ficción e historia*. Madrid: Editorial Pliegos, 2000.

Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1970.

Suárez Granda, Juan Luis (Director Pedagógico) *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid: Ediciones AKAL, S.A., 1997, p. 178, 201 – 202, 365.

Toledo, Sonia. *Figura y ficción del detective privado en Historias de política ficción de Manuel Vázquez Montalbán*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Facultad de Filosofía y Educación, Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje, 2003. Tesis inédita. VVAA. “El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio”. En: *Revista Ínsula* N° 589 – 590. Madrid, enero – febrero de 1996.

Valss, Fernando. “El bulevar de los sueños rotos”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Volumen 579. Septiembre de 1998 (pp. 28 - 37)

Textos literarios de apoyo.

Aguilera Malta, Demetrio. *Madrid. Reportaje novelado de una retaguardia heroica*. Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1937.

Conan Doyle, Arthur. *Aventuras de Sherlock Holmes*. Barcelona: RqueR Editorial, 2004.

Conan Doyle, Arthur. *La letra escarlata*. Buenos Aires: Ediciones Orbis, S.A., 1983.

Conan Doyle, Arthur. *El signo de los cuatro*. Buenos Aires: Ediciones Orbis, S.A., 1983

Chase, James Hadley. *El secuestro de Miss Blandish*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990

Dumas, Alexandre. *El Conde Montecristo*. Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1979.

Dumas, Alexandre. *Los tres mosqueteros*. Madrid: Grupo Anaya, 1999.

Dashiell Hammett. *El halcón maltés*. Buenos Aires: Ediciones siglo XX, 1946.

Goytisolo, Juan. *Señas de identidad*. México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1996.

- Martín Santos, Luis. *Tiempo de silencio*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1979.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. Madrid: Editorial Debate, 2001
- Mendoza, Eduardo. *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1975.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *La Saga/ Fuga de J.B.* Madrid: Ediciones Destino, S.A., 1994.
- Poe, Edgard Allan. *Los crímenes de la calle Morgue*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Milenio Carvalho. I. Rumbo a Kabul*. Buenos Aires: Editorial Planeta S.A.I.C., 2004.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Tatuaje*. Barcelona: Editorial Planeta S.A.I.C., 2004.

Bibliografía virtual y / o audiovisual.

- Contreras, Gabriel. “La narrativa del próximo milenio importa un carajo. Entrevista con Arturo Pérez – Reverte”. En: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, N° 11, 1999.
- En: www.ucm.es/info/especulo/numero11
- Conte, Rafael. “Los tesoros del mar. Crítica a *La carta esférica*”. En: ABC, septiembre 3 de 2001. En: www.capitanalatraste.com
- Díaz de Revenga Torres, María José. “Caminos, libros y literatura en ‘El club Dumas’ de Arturo Pérez – Reverte”. En: *Actas del III Congreso Internacional de Caminerías Hispánicas celebrado en Movelia*. México, 1996. Solicitado a: ediciones@aaache.com
- Linares, Félix. “Arturo Pérez – Reverte: conversa con el periodista Félix Linares” Bilbao: Sociedad Filarmónica, junio 13 de 2002
- En: <http://canales.elcorreodigital.com/auladelectura/reverte1.html>
- Montes, Eva. “Arturo Pérez – Reverte”. En: *Diario El Comercio*, Gijón, junio 11 de 1996.
- En: www.elcomerciodigital.com (página no disponible)
- Romero Navarrete, Gabriel David. *La transformación, novela periodística o de no ficción*. Escuela de Periodismo Carlos Sebastián García. En: www.icorso.com/reinasur.13.html
- Salvador, Marta. “Entrevista a Arturo Pérez – Reverte”. En: www.mujeractual.com/entrevista/perezreverte
- “Arturo Pérez – Reverte. El Mercenario Honrado”.
- En: www.el-mundo.es/larevista/num108/textos/perez.html
- “Cazando a la *Reina del Sur* por el Estrecho. En: www.icorso.com/reinasur13.html

“De corresponsal de guerra a escritor de best – séller”. Entrevista de Radio El Espectador, Uruguay. Martes 26 de noviembre de 1996. En: www.espectador.com/text/p.global.reverte.htm

“La Reina del Sur”. En: *El Semanal*, junio 2 de 2002. En: www.icorso.com/reinasur13.html

12. “Presentada en Valencia *La Reina del Sur*, inspirada en narcocorridos”. En: *El País, Comunidad Valencia*, junio 26 de 2002. En: www.icorso.com/reinasur13.html