

JORGE MUÑOZ OGÁYAR

Y AL SÉPTIMO
DÍA DESCANSÓ

ARTURO PÉREZ-REVERTE,
CREADOR DE UNIVERSOS
POSTMODERNOS



nausicaä

MMIX



Añafil, n.º 3

colección dirigida por

JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ SÁNCHEZ

jmjosnop@yahoo.es

Coordinación: MARÍA FLORES ALBACETE

Copyright © Jorge Muñoz Ogáyar, 2009

Copyright © de la edición, Nausicaä Edición Electrónica, S.L.

1.ª edición de *Y al séptimo día descansó*, Nausicaä, julio del 2009

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-96633-79-7

Depósito Legal: MU-1936-2009

Impreso en España - Printed in Spain

Impreso por Azarbe, S.L.

www.printalia.es

info@printalia.es

Índice

1. INTRODUCCIÓN	11
1.1. Sobre el autor y la novela	18
1.2. Sobre el postmodernismo	25
1.3. La novela revertiana como producto postmoderno	27
1.4. La ciudad revertiana	34
2. SUBVERSIONES DE GÉNERO EN LA NOVELA REVERTIANA	39
2.1. El maestro de esgrima	43
2.2. La tabla de Flandes	57
2.3. La piel del tambor	70
2.4. El club Dumas	88
2.5. La carta esférica	101
3. LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LA NOVELA REVERTIANA	113
3.1. La traducción postmoderna	116
3.2. El maestro de esgrima	122
3.3. La tabla de Flandes	143
3.4. El club Dumas	159
3.5. La carta esférica	172
4. CONCLUSIÓN	189
5. BIBLIOGRAFÍA	193

1. Introducción

ARTURO PÉREZ-REVERTE (CARTAGENA, España, noviembre de 1951) se ha convertido en uno de los autores españoles más importantes de los últimos veinte años. Reverte ha desarrollado un estilo muy personal en el que se mezclan el misterio, la aventura, el erotismo, y la crítica social. La trama de sus novelas se sostiene en lo que podría denominarse una sub-trama de carácter técnico («[se meten] en una olla la Historia, el arte, la novela gótica, se agita todo y sale una novela de Reverte» —Belmonte 193). Las novelas revertianas, como se han venido denominando, han sido ya traducidas a numerosos idiomas y figuran entre los libros más vendidos en incontables países. A todo lo aquí expuesto hay que añadir las adaptaciones cinematográficas que, con mayor o menor éxito, se han hecho de algunas de sus obras y que han contribuido a una mayor difusión de las mismas.

En este libro se analizarán cinco novelas de Pérez-Reverte, *El maestro de esgrima* (1988), *La tabla de Flandes* (1990), *El club Dumas* (1993), *La piel del tambor* (1995), y *La carta esférica* (2000). La elección de estos cinco títulos no es ni al azar, ni mucho menos caprichosa. Estas cinco novelas forman un grupo homogéneo dentro de la narrativa revertiana iniciada en 1986 con *El húsar* y continuada con la nueva entrega de las aventuras del Capitán Alatríste, *Corsarios de Levante* (2006) y

las recién publicadas *El pintor de batallas* (2006) y *Un día de cólera* (2007). Estas obras tienen en común la existencia de la mencionada sub-trama técnica sobre la que descansa el peso de la acción principal. En *El maestro de esgrima* la parte técnica viene representada por la esgrima; en *La tabla de Flandes* el fascinante mundo del ajedrez conforma su lado técnico; *El club Dumas* adquiere su tecnicidad de la bibliofilia; el Internet y en especial los piratas informáticos invaden las páginas de *La piel del tambor*; por último, en *La carta esférica*, las cartas de navegación confieren el carácter técnico a la obra. Es evidente que este tipo de sub-trama técnica no aparece en ninguna de las otras novelas de Pérez-Reverte; no está presente en las pseudo-históricas *El húsar* (1986) o *La sombra del águila* (1993) ni en la semi-autobiográfica *Territorio comanche* (1994), ni en el relato breve *Cachito: un asunto de honor* (1995), ni siquiera en *El pintor de batallas* (2006).

El problema de esta selección se presenta a la hora de dejar fuera del grupo de estudio la novela *La reina del sur* (2002). Para José Manuel López de Abiada y José Belmonte Serrano, esta novela no presenta diferencia alguna con respecto a las anteriores e incluso mejora cualitativamente lo que ellos denominan la «fórmula reverte». Si bien a nivel estilístico no hay cambio, sí hay uno esencial en relación a las novelas que aquí interesan: la parte técnica no existe, el misterio, la aventura, la acción en definitiva, no tienen un apoyo técnico como en las otras cinco obras. Los críticos anteriormente mencionados defienden la existencia de una sub-trama técnica en *La reina del sur* que se centra en el uso de corridos mejicanos para ir estructurando la acción de la misma. No hay nada técnico aquí ya que el argumento central no descansa, al contrario que en las que aquí se han escogido, en nada más que él mismo, y quedan así los corridos como una nota al margen, de color, eso sí, pero al margen. Ni siquiera el mundo del contrabando de drogas, de las mafias del narcotráfico, que presenta esta obra, con todos sus entresijos y recovecos, consigue pasar de ser mero trasfondo de la acción y no rescata a la misma de un marcado giro

popular. Además el salto cualitativo que ellos defienden no es hacia adelante sino hacia atrás. Es por todo esto que no incluyo a *La reina del sur* como parte de este libro.

El propósito esencial de este estudio es el de revelar las características postmodernas de las novelas revertianas anteriormente mencionadas para demostrar cómo éstas, más allá de su carácter meramente lúdico, permiten al lector alcanzar un nivel de entendimiento más profundo del mundo que le rodea. La base de la que va a partir esta obra, y que obedece a la formulación de una teoría propia sobre el postmodernismo, es la siguiente: la clave de toda la problemática postmodernista, y de la que puede partir cualquier análisis, es la idea de Nietzsche sobre la muerte de Dios, no ya en un sentido religioso sino global, tomando el término «dios» como elemento central de una estructura más allá del cual no es posible ir. Ese «dios» es el origen de todo significado. Lo que el postmodernismo se plantea es la posibilidad de construir una cultura, y todo es cultura, sin esa figura central/original. El centro es en realidad un concepto, una metáfora, una abstracción que se usa para referirse a una posición de la cual surgen ciertos valores y criterios asumidos por defecto. Así, el margen es lo que el centro no es. Es una pluralidad porque el centro es algo único. Esta idea implica la existencia de un solo centro y numerosos márgenes. El centro es también una metáfora que representa una interpretación uniforme y monológica de la realidad. Este centro es el origen y se manifiesta en la instauración de un canon y una tradición canónica. Todo lo que no pertenece al centro se considera «marginal». Además, el centro es también lo que, desde una cierta perspectiva ideológica, por ejemplo el modernismo («un gran cambio cultural de una época en la que primaba la estética de lo permanente, basada ésta en la creencia de un ideal de belleza trascendente e inalterable, a una época de estética transitoria e inmanente que tiene como valores esenciales el cambio y la novedad» —Calinescu 3), no puede ser el margen de otro centro, mientras que un margen puede ser margen de otro margen. Según este razonamiento, el centro no puede ser destruido ya que

esto implicaría la destrucción también de cualquier estructura generada entorno al mismo.¹ Entonces, ¿qué hacemos cuando una estructura no tiene centro, no tiene autoridad, su artificialidad ha sido revelada y es entonces destruida? Esta es la pregunta que, como intentaré demostrar en este libro, se plantean los protagonistas de las novelas de Arturo Pérez-Reverte que componen este estudio. Ya lo dice el viejo maestro de esgrima don Jaime Astarloa: «todo lo establecido parece desmoronarse alrededor de uno» (*El maestro de esgrima* 162).

Este estudio consta de cuatro partes: la primera es una introducción, en las dos partes que siguen presentaré los aspectos de la obra de Pérez-Reverte que permiten situar a la misma dentro del ámbito del postmodernismo, y la cuarta parte es la conclusión. La introducción es teórico-crítica, y en ella, junto a lo expuesto más arriba, se establecerá un análisis de los elementos meta ficticios que componen la obra revertiana. Como Ihab Hassan apunta, en el postmodernismo se destacan un conjunto de ambigüedades, rupturas y desplazamientos que afectan al conocimiento y a la sociedad; es mi intención aquí establecer un paralelismo entre los problemas que presentan los personajes principales a la hora de afrontar una realidad que les es nueva y ajena, que no conocen, y la función que el sexo tiene dentro de este contexto. Las implicaciones de las teorías de Foucault, de cardinal importancia en la segunda parte, en especial aquellas sobre el ejercicio del poder a través del sexo, también son relevantes aquí. Como señalan Steven Best y Douglas Kellner, «Foucault, [siguiendo a Nietzsche], cuestiona sin tapujos formas benignas de pensamiento y valores (tales como el humanismo, la auto identidad, y los esquemas utópicos) y nos obliga a repensarlos desde una nueva perspectiva» (69).² Este proceso de «repensar», de afrontar las cosas desde una nueva perspectiva, es clave para poder aproximarnos a la realidad que nos rodea y que, una vez desnudada de su artificialidad, se nos presenta incógnita, extraña.

1 Traducción del autor.

2 Traducción del autor.

Este intento de penetrar la realidad ocurre tanto a nivel metafórico como a nivel físico en las obras que se estudian aquí. Ejemplos de este tipo de sexualidad frustrada son abundantes en estas novelas; cabe destacar, y a modo de botón de muestra, las relaciones que se establecen entre don Jaime Astarloa y Adela de Otero en *El maestro de esgrima*, César y Julia en *La tabla de Flandes*, entre Lucas Corso e Irene Adler en *El club Dumas*, entre Lorenzo Quart y Macarena Bruner en *La piel del tambor*, y entre Manuel Coy y Tángier Soto en *La carta esférica*.³

Esta sexualidad incompleta puede considerarse como un intento para subvertir y/o superar la idea modernista de la sexualidad. Por un lado, el binomio canónico heterosexual hombre-mujer se rompe con la aparición de relaciones de carácter homosexual, una en este caso, la de César en *La tabla de Flandes*; por otro lado, para el autor modernista el amor erótico, el sexo, era considerado como una experiencia trascendental a través de la cual el artista podía llegar a la verdad absoluta, estado éste de otra forma inalcanzable. Era en este estado donde el momento modernista era absoluto. Este proceso es estéril dentro del postmodernismo ya que se rechaza la existencia de una verdad absoluta.

Además de lo ya mencionado, y tomando como base crítica casi exclusiva la obra de Michel Foucault y sus postulados sobre cómo «el poder opera dentro de un difuso campo de fuerza creado por relaciones de subyugación y lucha» (Best y Kellner 70), se tratará de completar y/o ampliar estos principios con el fin de señalar quién, o quiénes, y cómo se controla y ejerce el poder, aspecto éste que no fue desarrollado por Foucault debido en gran parte al carácter abstracto de sus formulaciones.⁴ En la segunda parte, titulada «Subversiones del género en la novela revertiana», me propongo analizar las relaciones de poder que se establecen entre los distintos géneros en las cinco novelas en cuestión. Como demostraré, es evidente que

3 La relación entre César y Julia es de especial interés ya que César es homosexual.

4 Traducción del autor.

hay una subversión despiadada de los convencionalismos que han venido definiendo los papeles del hombre y la mujer dentro de la sociedad. Según indica Linda Hutcheon en su libro *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction (una poética del postmodernismo: Historia, Teoría, Ficción)*, el papel de la mujer como elemento social finalmente activo es clave para entender la importancia y el carácter esencialmente subversivo del postmodernismo ya que «muchos individuos y grupos han sido atraídos a teorías y políticas postmodernas porque la teoría moderna devalúa sus posiciones como sujetos y niega sus preocupaciones vitales [porque] los hombres son el paradigma de la humanidad, mientras que las mujeres son lo otro, el sexo subordinado» (236).⁵ Hutcheon considera a la mujer el elemento marginal frente a la centralización o canonicismo del hombre; es a partir de la década de los sesenta que la mujer-margen, empieza a desquitarse del poder totalizador del hombre-centro que hasta ahora venía definiendo las cualidades y la posición de la mujer-margen con respecto a sí mismo. La mujer, y no ya sólo la mujer sino también cualquier tipo de sexualidad marginada, toma conciencia de su poder y comienza a redefinir su papel y el del hombre dentro del devenir histórico, convirtiéndose en fuerza indispensable para el desarrollo del mismo.

Esta redefinición del centro a través del margen, basada en nociones de género, es la esencia de la que parte todo el estudio de esta segunda parte. Baste señalar, nuevamente como ejemplo, la importancia de Adela de Otero en *El maestro de esgrima*, de César (personaje que no olvidemos es homosexual) en *La tabla de Flandes*, de Macarena Bruner en *La piel del tambor*, o de Tángel Soto en *La carta esférica*. Si bien, y a excepción de *La tabla de Flandes*, todos los personajes principales son masculinos, no hay duda de que la historia avanza y se desarrolla, cobra interés, debido al papel cardinal de los personajes del sexo opuesto, situados al margen, pero que en realidad son quienes manejan los hilos de la historia.⁶

5 Traducción del autor.

6 Quiero resaltar aquí una vez más que en *La tabla de Flandes* este sistema

En la tercera parte, titulada «Las adaptaciones cinematográficas de la novela revertiana», se prestará atención a otro aspecto que considero esencial en las novelas de Pérez-Reverte: la enorme cualidad visual de las mismas y su enorme dinamismo, porque no cabe duda de que son «una auténtica labor de montaje cinematográfico» (Belmonte 193). Este elemento es tan fuerte que no se han tardado en rodar numerosas películas basadas en las mismas, ya que «el texto postmoderno, verbal o no verbal, invita a ser interpretado: quiere ser escrito, revisado, tener respuestas, *actuado* [mi énfasis]» (Calinescu y Fokkema 21).⁷ Estas películas son *El maestro de esgrima* (1993), *La tabla de Flandes* (1994), *Cachito* (1995), *Territorio comanche* (1997), *La novena puerta* (1999) y *La carta esférica* (2007). De las novelas estudiadas en esta obra, cuatro han sido llevadas al cine: *El maestro de esgrima*, *La tabla de Flandes*, *El club Dumas* y *La carta esférica*. En esta última parte es mi intención analizar las adaptaciones cinematográficas de las novelas que aquí interesan como productos de traducción postmoderna. También, voy a demostrar cómo durante este proceso de traducción se mantienen intactas las subversiones genéricas expuestas en la parte anterior.

Esencial para el desarrollo de esta última parte de este estudio es el término «traducción», entendido aquí como «adaptación», y las interesantísimas implicaciones del mismo dentro de un contexto postmoderno. Traducir en el postmodernismo no es simplemente pasar un texto de un medio a otro, no es reproducir la idea de un «texto origen» a un «texto destino». La importancia del autor desaparece, e incluso el autor mismo desaparece.

El concepto de intertextualidad, «un rastro de otros tex-

genérico es de especial relevancia debido a la homosexualidad de César, némesis de la protagonista, Julia, una mujer. Ella es el único personaje femenino protagonista de una de las novelas que forman este estudio. Creo interesante mencionar, a pesar de que queda fuera de este trabajo, que en *La reina del sur* Pérez-Reverte vuelve a tener como protagonista a un personaje femenino, Teresa Mendoza Chávez.

7 Traducción del autor.

tos, una traducción en sí misma de otros textos» (Litteau 83), es esencial dentro de este contexto de la traducción postmoderna.⁸ La función del traductor es la de destruir y reconstruir, pasar de un medio a otro; en este proceso se revela la artificialidad del texto a traducir, y se convierte ésta en característica esencial del producto ya traducido. Este proceso de destrucción y reconstrucción es clave para entender los mecanismos de traducción dentro de un contexto postmoderno.

Todo lo anteriormente expuesto, además del papel del traductor dentro de este proceso, formará la espina dorsal de esta tercera parte. Una vez presentada una teoría coherente sobre el proceso de la traducción postmoderna, procederé a analizar las adaptaciones / traducciones que se han hecho de las cuatro novelas de Pérez-Reverte que interesan a esta parte para exponer qué clase de problemas presenta este tipo de adaptación, e intentar demostrar cómo en ningún momento se deja de lado la subversión genérica inherente a estas novelas.

He introducido brevemente en qué va a consistir este libro. En él se van a estudiar las características esenciales que, a mi modo de ver, hacen de la obra de Pérez-Reverte un producto intrínsecamente postmoderno. También se examinarán las relaciones genéricas que se establecen entre los personajes principales de las cinco novelas para ver cómo el margen es capaz de redefinir estructuras intrínsecamente canónicas. Por último se dará el salto de la palabra a la imagen para ver cómo todo lo anteriormente expuesto se traduce/adapta de un medio a otro siempre dentro del contexto postmoderno previamente establecido.

1.1. Sobre el autor y la novela

En una entrevista concedida al periodista y crítico de teatro Antonio Arco, y publicada en el libro *Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, nuestro

8 Traducción del autor.

autor afirma: «Es evidente que la vida a mí me ha llevado a ser Ulises» (15); el Ulises homérico, el astuto, el prototipo del cálculo medido, el ingenioso creador de iniciativas eficaces, el que lo sacrifica todo por el éxito de sus planes, este es Arturo Pérez-Reverte: «Soy Ulises hace ya tiempo. Y Ulises mira el tiempo y el mundo de otra manera» (15).⁹

Arturo Pérez-Reverte nació en Cartagena, Murcia, el 24 de noviembre de 1951. Desde muy joven destacaron en él un enorme espíritu aventurero y un incontrolable amor por el mar. Este mismo espíritu aventurero lo llevó a convertirse en periodista y como tal, en calidad de corresponsal de guerra, se dedicó a cubrir los conflictos bélicos más importantes que sacudieron al mundo durante buena parte del último tercio del pasado siglo. Así, Pérez-Reverte vivió en su propia carne la crueldad y la brutalidad más absoluta del ser humano: la guerra de Chipre, diversas fases de la guerra del Líbano, la guerra de Eritrea, la campaña de 1975 en el Sahara, la guerra de las Malvinas, la guerra de El Salvador, la guerra de Nicaragua, la guerra del Chad, la crisis de Libia, las guerrillas del Sudán, la guerra de Angola, el golpe de estado de Túnez, etc. Los últimos conflictos que ha vivido fueron: la revolución de Rumania (1989-90), la guerra de Mozambique (1990), la crisis y la primera guerra del Golfo (1990-91), la guerra de Croacia (1991) y la guerra de Bosnia (1992-93-94).

Trabajó doce años como reportero en el diario *Pueblo*, y nueve en los servicios informativos de Televisión Española (TVE), como especialista en conflictos armados. En Radiotelevisión Española presentó un programa de sucesos, *Código Uno*. Pese a los esfuerzos del autor por hacer un periodismo de investigación serio y profesional, estaba claro que su idilio con el medio televisivo no iba a acabar bien. Hastiado y desilusionado, Pérez-Reverte abandonó el ente público y decidió dedicarse plenamente a escribir novelas, labor ésta ya iniciada en 1986

9 Esta peculiar manera de mirar el tiempo y el mundo hacen de la obra novelesca revertiana un caso único dentro del panorama literario actual de la península y será analizada como corresponde más adelante en este estudio.

con la magnífica obra *El húsar*. Desde 1991 y, de forma continua, escribe una página de opinión en *El Semanal* que se distribuye simultáneamente en 25 diarios españoles, y que se ha convertido en una de las secciones más leídas de la prensa española, superando los cinco millones de lectores.

La producción literaria revertiana se inició en 1986 con la mencionada novela breve, pseudo histórica, *El húsar*. En un primer momento esta obra tuvo una acogida fría y muy pocos se hicieron eco de la misma. A pesar de todo, y con el paso del tiempo, se ha convertido en una de las novelas esenciales de la producción revertiana no ya sólo por su indiscutible e innegable calidad literaria sino también porque en ella aparecen ya, a veces de forma embrionaria, las características esenciales de toda la novelística posterior de Pérez-Reverte. De entre estas cualidades destacan el exhaustivo proceso de investigación previo a la composición de la obra (y que en *El húsar* llega a alcanzar niveles obsesivos) que permite al autor jugar a su antojo con los límites entre la ficción y la realidad y que permea las novelas con un aura de verosimilitud incontestable; la presencia de un héroe cansado, harto de luchar por intentar entender la realidad que le ha tocado vivir; una crítica feroz a la sociedad española actual sin importar dónde ni cuándo se desarrolle la acción de la novela; la subversión de cánones de cualquier orden; y la presencia viva del autor que siempre regala a sus héroes trozos de su propia vida.

En 1988 aparece la segunda novela, *El maestro de esgrima*. En esta obra se desarrollan de forma más compleja las características antes mencionadas, y en cierto modo también se mejoran, debido, en parte, a la extensión de la misma que permite al autor el tener mayor libertad a la hora de presentar sus ideas y/o temas más recurrentes. Esta novela sirve también para dar a conocer a Pérez-Reverte a un número mayor de lectores, y empieza a cimentar, de forma discreta, su fama de autor de «bestsellers».

El «boom» revertiano se produce en 1990 con la publicación de *La tabla de Flandes*. El elogio de público y crítica es unáni-

me y las ventas se disparan no ya sólo en España sino también en otros países debido a la rápida traducción de la novela a diferentes idiomas. En esta obra quedan ya fijados los elementos que hacen de la producción revertiana un producto bastante único dentro del panorama literario nacional; el elemento más destacado es el perfeccionamiento de una sub-trama de carácter técnico que ya aparece en la novela anterior y sobre la que descansa la trama principal. Esta sub-trama técnica es esencial ya que eleva la calidad del resultado final de la novela que no es meramente popular sino que se codea con otras de carácter culto.

En 1993 aparecen dos obras. Una, *La sombra del águila*, pseudo histórica, es un relato de gran parecido a *El húsar*, pero con mayores dosis de humor e ironía y con personajes menos definidos en su individualidad. La otra es *El club Dumas*, obra que hasta la fecha es la más popular del autor y, sin duda alguna, la más compleja a nivel técnico y estilístico. El personaje principal en *El club Dumas* es Lucas Corso, uno de los personajes revertianos más logrados y que no puede ni debe ser definido, eso sí, como un héroe sino más bien como un antihéroe, cansado, como todos los grandes personajes del autor. A un éxito ya innegable y que trasciende las fronteras no sólo del país sino también del continente se suma el interés que la obra revertiana genera dentro del mundo del cine.

La trayectoria novelística de Pérez-Reverte continúa en 1994 con la obra semi-autobiográfica *Territorio comanche*. En este descarnado relato sobre la guerra de los Balcanes el autor se separa de los convencionalismos de la literatura de ficción empleados en sus novelas anteriores y nos presenta una visión de la guerra cínica y brutal producto de las vivencias personales de él mismo. Es, en definitiva, una forma de luchar contra unos recuerdos que suponen un pesado lastre.

En 1995 se publica el relato corto *Cachito*. A pesar de la brevedad del mismo, en él encontramos a un héroe indiscutiblemente revertiano, un tipo cansado, con una moral y una forma de enfrentarse al mundo muy personal y que, al final,

como siempre, le pasarán factura, siempre muy cara, demasiado cara, de una forma u otra. Este relato demuestra una vez más la maestría de Pérez-Reverte a la hora de crear personajes creíbles y con una personalidad propia muy marcada en apenas dos docenas de páginas. En este mismo año se publica *Obra breve*, volumen en que se recogen este tipo de relatos del autor, *El húsar*, *La sombra del águila*, *Cachito* y el cuento «La pasajera del San Carlos».

Casi a fines ya de 1995 ve la luz *La piel del tambor*, nueva novela de misterio que retoma el estilo de las anteriores *El maestro de esgrima*, *La tabla de Flandes* y *El club Dumas*. Es indudable que a estas alturas de su producción literaria, Pérez-Reverte es un autor querido y respetado tanto por el público como por la crítica, entidades éstas difíciles de aunar.

En 1996 se publica el primer volumen de *Las aventuras del capitán Alatriste*. Es una novela de aventuras, pseudo histórica, deudora del folletín decimonónico que tan bien estuvo representado por, entre otros, Manuel Fernández y González y el admirado por el propio Pérez-Reverte, Blasco Ibáñez. Este primer volumen se continúa, hasta la fecha, con cinco más: *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998), *El oro del rey* (2000), *El caballero del jubón amarillo* (2003) y *Corsarios de Levante* (2006). La importancia de estas obras es capital dentro del desarrollo de la literatura peninsular ya que han creado la figura de un héroe nacional, un personaje que los lectores hacen suyo y cuya continuidad reclaman sin cesar. Alatriste encarna a un soldado español de los tercios de Flandes. Una figura humana, con sus grandes virtudes y sus grandes defectos, perfectamente trazada, minuciosamente situada en su tiempo y su geografía, rodeada de amigos que han hecho historia, participe de las más principales hazañas de su época. Diego Alatriste es, nuevamente, un héroe revertiano por excelencia, un «hijo de puta en un país de hijos de puta» (Valenzuela) en palabras del propio autor, que vive dando sablazos, nunca mejor dicho, en el tumultuoso siglo XVII. Pero esta España del diecisiete no se limita a ser escenario histórico de la acción sino que, a través de la mala

idea que vierte Pérez-Reverte en la historia, sirve al autor para criticar la sociedad española actual con «la mala leche, la envidia, la violencia» de ésta. Para él: «España sigue siendo un país de gente muy violenta. Si tuviéramos licencias de armas como los estadounidenses, la gente se mataría en los semáforos por una discusión de tráfico. Antes sacaban la espada a la primera, ahora sacarían la pipa. Es un país puteado por sus reyes... Y por sus ministros. Un país de una mala leche antigua» (74).

Ya en 1998 se publica *Patente de corso*. En este libro se recogen los artículos más destacados del autor publicados en *El Semanal* de forma continua desde 1991. En el año 2001 se publica *Con ánimo de ofender*, libro en el que se añaden los artículos que salieron posteriormente a la publicación de *Patente de corso* y que obviamente quedaron fuera del mismo. Sobre el estilo de estos artículos se ha escrito mucho debido, sobre todo, a la brutal honestidad de los mismos. Representan, creo yo, una válvula de escape para el autor, un personal «speaker corner» del que poder luchar contra las injusticias que cada día nos hacen menos humanos.

La carta esférica, en el 2000, reanuda la producción novelística revertiana tras un corto paréntesis. Es, una vez más, un relato de aventuras y misterio, de héroes cansados y de realidades foráneas. Pero ante todo esta novela es un homenaje al mar, una de las grandes pasiones de Pérez-Reverte que a menudo sube a bordo de su barco y se pierde en el mar quién sabe si quizá maquinando los entresijos de su próxima novela.

La penúltima entrega de Alatríste, *El caballero del jubón amarillo*, se publicó en el año 2003 y la última, *Corsarios de levante*, en el 2006. En el año 2007 se publica *El pintor de batallas*, probablemente la mejor novela escrita por Pérez-Reverte, junto a *El húsar* y *El maestro de esgrima*. En el año 2007 el autor nos vuelve a deleitar con un relato histórico, *Un día de cólera*.

En el 2002 aparece *La reina del sur*. Es ésta una novela de aventuras que destaca principalmente por no tener esa subtrama técnica antes mencionada que enriquece tanto las otras obras. Por lo demás no es más que un mero producto de la

novela de aventuras, un homenaje también, como en *El club Dumas*, a la producción del admirado Alejandro Dumas, pero que no aporta nada, al menos nada destacable, al conjunto de la obra revertiana.

Como puede apreciarse por lo aquí expuesto, la obra de Pérez-Reverte es bastante heterogénea y de indudable calidad. Podría muy bien dividirse en varios grupos que facilitarían una mejor comprensión de la misma. Así, las novelas del capitán Alatriste son un grupo único, no ya sólo de su producción sino de la producción novelística nacional en general; un segundo grupo lo formarían las novelas que interesan a este estudio por las razones anteriormente presentadas; un tercer grupo estaría formado por *El húsar*, *La sombra del águila*, *Trafalgar* y *Un día de cólera*; en una especie de cajón desastre se colocarían *Cachito*, *Territorio comanche*, *La reina del sur* y *El pintor de batallas*. Por último quedaría su producción periodística.

La influencia de Pérez-Reverte no se limita sólo al relato escrito; también, gracias a la impresionante cualidad visual de muchas de sus obras, el cine no ha tardado en contagiarse del «efecto reverte». La primera obra en ser llevada al cine ha sido *El maestro de esgrima* en 1992 dirigida por Pedro Olea. En 1994 Jim McBride dirige la versión fílmica de *La tabla de Flandes*. *Cachito* aparece en 1995 dirigida por Enrique Urbizu, y Gerardo Diego dirige *Territorio comanche* en 1996. En 1999 se estrena *La novena puerta*, película dirigida por Roman Polanski que está basada en *El club Dumas*. Ahora mismo se encuentran en proceso de producción un «remake» de *El maestro de esgrima* además de la adaptación al cine de *La reina del sur*. El año 2007 fue testigo del estreno de *La carta esférica*, dirigida por Imanol Uribe y protagonizada por Carmelo Gómez y Aitana Sánchez-Gijón, y de *Quart*, adaptación televisiva de carácter episódico de la novela *La piel del tambor* interpretada por Roberto Enríquez y producida por Antena 3. Cabe destacar debido al enorme alcance popular del mismo y a la importancia que tiene dentro del universo fílmico nacional el estreno en el 2006 de la película *Alatriste*, una coproducción internacional que ha cos-

tado con unos veinte millones de euros de presupuesto y cuyo rodaje comenzó en febrero del 2005 bajo la dirección de Agustín Díaz Yanes y con Vigo Mortensen como Alatríste. Además de las adaptaciones al cine de algunas de sus novelas, Arturo Pérez-Reverte ha escrito los guiones originales de la mini serie de televisión *Camino de Santiago* (Robert Young, 1999) y de la película *Gitano* (Manuel Palacios, 2000).

1.2. Sobre el postmodernismo

La necesidad de definir las demasiadas complejidades del término «postmodernismo» y de su campo de referencia ha dado como resultado la aparición de numerosos libros y artículos, innumerables conferencias, y polémicas sin fin. Al final, y a pesar de todo, no se ha encontrado una respuesta definitiva a lo que el «postmodernismo» es o no es.

Pero aún nos queda la pregunta esencial: ¿puede definirse el término «postmodernismo»? No, no puede definirse porque inherentemente rechaza cualquier tipo de definición ya que éstas son barreras, fronteras que no pueden existir en el postmodernismo. Una vez asumido que el postmodernismo no puede ser definido, podemos entonces empezar a preguntarnos de qué se trata. A pesar de todo, y tan contradictorio como pueda parecer, se necesita dar una definición para tener un punto de partida: Littau describe la postmodernidad como «una condición cultural donde emergentes prácticas económicas, políticas y sociales, y también artísticas, se encuentran, convergen, o existen en un *modus vivendi*, y donde discursos opuestos, debates y agendas se entrecruzan» (81).¹⁰ Pero lo que no tiene fronteras no puede ser limitado por una definición, no puede ser etiquetado.

Hay ciertas características que pueden apreciarse en cualquier expresión postmoderna, especialmente en aquéllas pertenecientes al ámbito de lo artístico, y que pueden ser con-

¹⁰ Traducción del autor.

sideradas como comunes a cualquier manifestación de lo postmoderno. Éstas serán comentadas, según corresponda, durante el desarrollo de este estudio. Algunas de estas características ya han sido señaladas por Ihab Hassan en su ensayo «Pluralism in Postmodernist Perspective» («Pluralismo desde la perspectiva postmodernista»)¹¹ Este ensayo, y otras obras de Hassan, serán esenciales para el adecuado desarrollo de este libro porque, para él, «el postmodernismo es mucho más que una nueva etiqueta crítica: el postmodernismo comunica un sentido de compromiso, en clara oposición a los requerimientos de separación y objetividad de los formalistas, y un sentido de libertad frente a la tradición» (citado por Calinescu 141).¹² De especial relevancia es también la comparación que él establece entre modernismo y postmodernismo y según la cual concluye que «el modernismo creó sus propias formas de autoridad, mientras que el postmodernismo se ha inclinado hacia la Anarquía, en íntima complicidad con el desmoronamiento de todo lo que nos rodea» (Hassan 46).¹³ Esta afirmación no presenta al postmodernismo como el resultado de una ruptura con la imperante ideología anterior, y está en clara oposición con las teorías formuladas y defendidas por François Lyotard, quien ataca los discursos y teorías modernistas a la vez que intenta desarrollar nuevos discursos. Lyotard rechaza cualquier tipo de teorías totalizadoras y «presupone una ruptura dramática con la modernidad» (Best y Kellner 171).¹⁴

Frente a los que no oponen postmodernismo a modernismo destaca la figura de Jürgen Habermas y sus seguidores, para quienes, a grandes trazos, el postmodernismo no supone una ruptura con el modernismo sino que representa la asimilación y adaptación del modernismo a las demandas de un mundo inestable, en continuo cambio. Para Habermas, la modernidad es un proyecto inacabado, que continúa desarrollándose, aunque

11 Traducción del autor.

12 Traducción del autor.

13 Traducción del autor.

14 Traducción del autor.

ahora lo hace de forma regresiva. Según Best y Kellner, toda la obra de Habermas puede y debe ser leída como «reflexiones sobre la modernidad, su trayectoria, contribuciones, patologías y potencial emancipatorio» (224).¹⁵ Para él, al igual que para Fredric Jameson, Jean Braudrillard, y Edward Said, el postmodernismo es un fenómeno cultural, producto del «capitalismo tardío» (Calinescu 294).¹⁶

Hay que tener cautela a la hora de aproximarse a algo tan complejo como es el postmodernismo. Como puede deducirse de los debates entre Lyotard y Habermas y sus seguidores, es necesario acercarse al postmodernismo desde una doble perspectiva que se puede definir como inclusiva. Es decir, el postmodernismo supone una ruptura con ciertas tendencias modernistas, pero al mismo tiempo, esta ruptura no ha de verse como un acto definitivo y exclusivo sino como un paso evolutivo del modernismo que se adapta a las nuevas necesidades que demanda la cambiante e inestable sociedad actual.

1.3. La novela revertiana como producto postmoderno

Hay una serie de características que se encuentran en cualquier expresión del postmodernismo, especialmente en aquellas pertenecientes al ámbito artístico, y que pueden entonces considerarse comunes al aparato postmoderno. Algunas de estas características ya han sido señaladas por Ihab Hassan en su libro *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature (El desmembramiento de Orfeo: hacia una literatura postmoderna)*, y otras se añadirán más adelante. Es mi propósito ahora identificar y definir las características de la novela revertiana que hacen de ésta un producto válido del postmodernismo.

Lo primero que hay que señalar es lo que Hassan denomina «indeterminación» y que puede definirse como un grupo de

15 Traducción del autor.

16 Traducción del autor.

ambigüedades, rupturas y desplazamientos que afectan tanto a la capacidad de conocer como a la sociedad. Un ejemplo muy claro de esta «indeterminación» se aprecia en todas las novelas objeto de este estudio ya que todas tienen, como tema principal la incapacidad del individuo para aprehender la realidad que le rodea.¹⁷

Según el pensamiento postmoderno, ¿qué se puede conocer, qué tipo de experiencia se puede obtener de una realidad que es percibida como falaz, que se niega a revelar su significado último? En las novelas que aquí interesan, la captura de conocimiento se convierte en un objetivo en sí misma y, debido a esta búsqueda, toda acción adquiere un tono sombrío de indeterminación que provoca que el lenguaje de los personajes no se corresponda con la lógica del lenguaje mismo. Esto queda ejemplificado en Jaime Astarloa y su caracterización como un personaje anacrónico, fuera de época; su lenguaje, entendido éste como su forma de vida, su modo de relacionarse con la sociedad que le rodea, es incomprensible para los demás que viven subidos al tren del progreso y del cambio, mientras el maestro predica aquello de que cualquier tiempo pasado fue mejor: «Todo esto daba al viejo maestro de esgrima el aspecto de haberse detenido en el tiempo» (25); y queda magníficamente definido por Adela de Otero: «Usted nació tarde, don Jaime —dijo al fin, con voz neutra—... O no murió en el momento oportuno» (*El maestro de esgrima* 130). También Lorenzo Quart usa un lenguaje ininteligible, regido éste por su religión y, sobre todo, por sus ropas que, al igual que las del maestro de esgrima, relatan su condición de extraño, de extranjero, de no pertenecer. Una vez más el lenguaje se muestra inútil: «Usted no comprende, padre... ¿Cómo debo llamarlo? ¿Reverendo? ¿Padre Quart?» (*La piel del tambor* 163). Quizá el personaje revertiano que mejor encarna esta condición de naufrago es Manuel Coy, el marinero en tierra, el pez fuera del agua que

17 Lo mismo se puede decir de las películas surgidas de estas novelas. Así, podemos asumir que ni el lenguaje escrito ni el visual son herramientas útiles para aprehender dicha realidad.

intenta vivir en un mundo de asfalto según el código del mar: «A Coy las ciudades le hacían sentirse...torpe y fuera de lugar como un pato lejos del agua» (*La carta esférica* 34) o «Coy se había acercado a la barra, abriéndose paso con la decisión de un pequeño y compacto *remolcador* [mi énfasis]» (36).

Conforme el lector se ve envuelto en el proceso de dar significado a cierta serie de datos, él o ella se acaba implicando en lo que Hassan llama «participación», y que, debido a la ya mencionada «indeterminación», obliga al lector a llenar los espacios de significación que hayan quedado vacíos para así poder forjar un desarrollo coherente de los hechos narrados:

El texto postmoderno, verbal o no, invita a ser representado: quiere ser escrito, revisado, contestado, interpretado. Y cuanto más intensa sea esta participación, las barreras que separan literatura y realidad adquirirán mayor fluidez. Finalmente, estamos obligados a revisar, y obviamente a transformar, nuestras ideas sobre lo que la realidad es. (Iser 268)¹⁸

Es importante destacar la importancia de la representación en el postmodernismo; esta idea de «representación» está íntimamente unida a las de «indeterminación» y «participación». Los lectores, con la intención de llegar al significado último de este tipo de textos, se convierten en intérpretes, en actores, no sólo en un sentido metafórico sino también literal. Es a través de sus actuaciones como actores que pueden llegar a un significado que es único y exclusivo, y que depende completamente de su propio acercamiento subjetivo a dichos textos. Las novelas rewertianas presentan muchas preguntas pero ninguna respuesta, o al menos ninguna respuesta objetiva. Es la obligación última de los lectores encontrar respuestas que satisfagan sus propias expectativas. Pero estas respuestas serán subjetivas ya que serán producto de la interacción de los lectores con los textos y las experiencias que se deriven de esta interacción. Los lectores empiezan por interpretar la información recibida, por consi-

18 Traducción del autor.

guiente dando significado, su/s propio/s significado/s, a dicha información. A través de cada una de estas lecturas consecutivas se tiende a apartarse cada vez más de esos textos ya que no se trata ahora de un texto único sino de la lectura de una lectura, y así sucesivamente.

Hassan habla de lo que él llama «impresentable» o «irrepresentable» (citado por Calinescu y Fokkema 20), y que él define como «lo que, a través del significado (aparte del lenguaje) es intolerable, impensable: lo horrible, lo abyecto» (Calinescu y Fokkema 20).¹⁹ El mejor ejemplo de esta práctica postmoderna lo encontramos en *La tabla de Flandes* donde la realidad que presenta el cuadro, la pintura, no es la realidad que capta el pintor. Es decir, al mirar el cuadro lo que vemos es una partida de ajedrez entre dos caballeros, y al fondo hay una mujer que observa el desarrollo del juego; esa es la realidad del cuadro. Pero la realidad que intenta captar el pintor es la del asesinato de uno de los dos caballeros. Lo mismo es aplicable a cualquier novela en general, y a la revertiana en particular; es decir, la realidad de una novela es diferente para cada lector de la misma ya que depende del acercamiento subjetivo y personal de éste, y es a su vez diferente de la que el escritor intenta representar durante el proceso de composición de su obra.

«Si el objeto del deseo permanece constante, el sujeto nunca lo es» (*El desmembramiento* 240).²⁰ Mediante esta afirmación, Hassan introduce otra característica esencial del postmodernismo, es decir, la constante ruptura, al mostrar su artificialidad, de la identificación entre la vida y su representación artística. La «sagrada» unión modernista entre significante y significado ya no es válida porque su artificialidad ha sido revelada. La ficción se convierte entonces en una forma válida de dar sentido a ciertos aspectos del conocimiento humano. El sujeto se pierde en el juego del lenguaje y se convierte en ficción («sujeto de ficción», Nietzsche 199).

Hassan, en *El desmembramiento de Orfeo*, habla también de

19 Traducción del autor.

20 Traducción del autor.

«decanonización» cuando se refiere a la falta de un centro de autoridad que irrevocablemente conduce a un proceso de deslegitimización. Este proceso donde queda mejor ejemplificado es en *El club Dumas*. En esta novela hay dos historias que ocurren paralelamente y que tienen como nexo de unión a Lucas Corso. Una historia trata de la búsqueda de Corso de las copias restantes del libro *La novena puerta del reino de las sombras*; la otra trata del intento de verificación por parte del mismo Corso del manuscrito de un capítulo de *Los tres mosqueteros*. Esta última historia, en manos de Pérez-Reverte, se convierte en una parodia, en una reescritura, de la obra original de Alejandro Dumas; así Corso es d'Artagnan, Liana Taillefer se convierte en Milady, y el villano que la acompaña tiene una cicatriz en la cara al igual que el malvado Rochefort, y Boris Balkan es Richelieu. Se ha producido aquí un proceso de traducción que ha permitido a Pérez-Reverte desplazar el discurso canónico característico (representado por *Los tres mosqueteros*) a través de la mera degradación del lenguaje y la función del mismo. Pérez-Reverte se convierte en un filtro a través del cual un texto se transforma en otro, una realidad en otra, y una idea se convierte en otra; esta filtración se produce mediante el autor-sujeto y es por tanto subjetiva: el producto original se ha desconstruido, filtrado, y finalmente reconstruido. Esto es lo que se entiende por deslegitimización.²¹

El uso de la ironía es también representativo del discurso postmoderno. Su empleo tiene la intención tanto de aclarar como de desmitificar. Las novelas de Pérez-Reverte están llenas de ironía; uno de los ejemplos más claros se produce al final de *El maestro de esgrima* en el momento en que Jaime Astarloa mata a Adela de Otero. La estocada mortal resulta ser la estocada maestra, la que el viejo maestro ha estado buscando a lo largo de toda su vida, la estocada imparables, siempre mortal e imprevisible. Irónicamente la recipiente de esta estocada no es otra que Adela de Otero, la mujer que le ha devuelto las ganas

21 Lo mismo ocurre en la novela *La reina del sur* donde el texto subvertido resulta ser *El conde de Montecristo*, también de Alejandro Dumas.

de vivir al maestro, unos sentimientos que él creía enterrados desde hace mucho tiempo y que habían resurgido con más fuerza que nunca gracias a la belleza y la gracia de Adela. Hasta este último momento en la novela, Adela se había convertido en la realidad del maestro, una realidad tentadora pero incomprendible e inalcanzable; cuando el maestro se da cuenta de la imposibilidad de aprehender dicha realidad se produce un proceso de degeneración que queda magistralmente expresado en las últimas frases que cierran la novela: «Absorto en sí mismo, intentaba recordar» (399).

El proceso de «carnivalización», definido por Bakhtin como «elementos lúdicos y subversivos, que prometen renovación» (Bakhtin 67), también se encuentra en la novela revertiana.²² Uno de los ejemplos más claros de «carnivalización» lo forman tres de los personajes de *La piel del tambor*: don Ibrahim, el Potro del Mantelete y la Niña Puñales. La descripción de los mismos es totalmente caricaturesca, los personajes parecen más un grupo de comediantes disfrazados («la ceniza en el pantalón del gordo ex falso abogado, el lunar postizo y el bucle de caracolillo en la frente marchita de la niña, la nariz aplastada del antiguo peso gallo» [60]) que personajes de verdad. La cualidad subversiva de estos malhechores de tres al cuarto la encontramos en la misión que se les ha encomendado: matar a los curas. Si bien los asesinatos nunca se llevan a cabo, está claro que la intención de los mismos es la de subvertir el trabajo del padre Quart.

Para terminar esta sección sobre el postmodernismo, me gustaría señalar otro par de prácticas postmodernistas relevantes. La primera es la denominada «constructivismo» y que Hassan define como «una diversidad de versiones correctas a la vez que en conflicto de mundos en evolución» («Realism» 10).²³ Esto se aprecia en cualquiera de las novelas que aquí interesan ya que los héroes de todas ellas se enfrentan a una realidad creada por el autor y que no se corresponde con aquella «otra»

22 Traducción del autor.

23 Traducción del autor.

realidad cuyo nivel ontológico se adquiere exclusivamente a través de la relación dialógica entre el punto de vista del narrador y el de los lectores. Esta fragmentación de la realidad crea una conexión que lleva al lector o lectores de vuelta a la anteriormente definida «indeterminación», es decir, el grupo de ambigüedades, rupturas y desplazamientos que afectan tanto al conocimiento como a la sociedad.

Diferentes realidades se superponen la una a la otra a través del uso del lenguaje, de modo que éste «reconstituye el mundo en signos, convirtiendo la naturaleza en cultura y a ésta en un sistema semiótico inmanente» (Calinescu y Fokkema 22); es lo que Hassan denomina «immanencia».²⁴ Los héroes revertianos son incapaces de aprehender la realidad que les rodea y es en esta cualidad donde mejor se aprecia este proceso de immanencia; ni Jaime Astarloa con sus anacronismos y su espada, ni Julia a través de sus cuadros, ni Lucas con su ginebra Bols, tampoco el padre Quart y su fe, ni mucho menos el marino errante, Coy, consiguen aprehender la realidad a la que se enfrentan, mostrándose todas sus artimañas inútiles. La realidad no puede ser ni limitada ni restringida; sólo puede ser interpretada, traducida.

Otro aspecto importante de los textos postmodernos es la subversión que en ellos aparece del tiempo y del espacio. En las novelas de Pérez-Reverte las referencias temporales no son claras, y a veces son simplemente anecdóticas. Es verdad que la acción transcurre dentro de unas coordenadas temporales específicas, pero éstas no añaden nada a la historia. Las acciones cobran significado en espacios concretos pero no en el tiempo. Los personajes aparecen limitados por determinados lugares. Jaime Astarloa está limitado por Madrid y, más concretamente por su pequeño y claustrofóbico hogar; Julia está como presa en su estudio; ciertos lugares de diferentes ciudades delimitan las acciones de Lucas Corso; la ciudad de Sevilla se muestra implacable con el padre Quart; y por último, todo espacio fuera del mar oprime a Coy cuya vida puede delimitarse de proa

24 Traducción del autor.

a popa, de babor a estribor, según el barco del que hablemos. Estos espacios, en mi opinión, ejemplifican la devaluación del ser humano ya que parecen encapsular el tiempo, impedir que pase; como consecuencia, el lenguaje, que depende del tiempo para desarrollarse, es incapaz de fluir, de ir, metafóricamente del hablante al oyente. No puede, en definitiva, transmitir ningún mensaje. Es obvio que el lenguaje no puede representar una cierta realidad, una realidad que escapa nuestras nociones preconcebidas de su significado más profundo (si es que éste existe).

1.4. La ciudad revertiana

Capital importancia dentro de la temática espacial de la obra revertiana tiene el carácter urbano de la misma. La obra revertiana es indiscutiblemente urbana. Desde *El maestro de esgrima* (1988) hasta *El pintor de batallas* (2006), sin olvidar los relatos pseudo-históricos *El húsar* (1983) y *La sombra del águila* (1993), los meramente históricos *Trafalgar* (2004) y *Un día de colera* (2007), y la composición folletinesca de las aventuras del capitán Alatríste, es indudable que la ciudad es el espacio ideal y esencial en el que se desarrolla la acción de todas estas novelas. No obstante, la importancia del marco urbano varía de un libro a otro. En *El maestro de esgrima*, Pérez-Reverte sitúa a sus personajes en el Madrid galdosiano de finales del reinado de Isabel II, en 1868. Acción y ciudad están íntimamente ligados. Madrid sirve de marco ideal a las peripecias de los personajes. Es el año de la Gloriosa, la revolución que cambiará una vez más los pilares sobre los que descansa el gobierno español; es una época de turbulencias, intrigas de todo tipo, diversas ambiciones políticas y demás. Y todo ocurre en Madrid: «Las cumbres heladas del Guadarrama arrojaban sobre Madrid un frío aguacero aquella noche de diciembre del año 1866, reinando en España su católica majestad Isabel II» (16). A partir de este comienzo en forma de «flash back», en ningún momento

se dejará de insistir en que don Jaime Astarloa era maestro de armas de *Madrid* [mi énfasis]. Del mismo modo, tampoco se dejará de insistir en las cualidades anacrónicas que constituyen la personalidad del maestro; este anacronismo es evidente en sus vestiduras, en su acérrimo sentido del honor y en el desprecio de cualquier tipo de arma que no sea una espada ya que ésta es la única que permite un enfrentamiento honorable entre dos adversarios. Hago hincapié en este aspecto del honor porque es a través del mismo que don Jaime se enfrenta a la ciudad, su adversario. Madrid, a fines del diecinueve era una ciudad en ebullición, en continuo cambio y movimiento hacia el futuro con el fin de instalarse definitivamente en la nueva ideología, la impuesta por la modernidad, imperante ya en los países más importantes de Europa.

Madrid en esta novela (al igual que Sevilla en *La piel del tambor*) es una ciudad femenina ya que tiene la capacidad para engendrar a determinados individuos que son pues productos de un Madrid enmarcado por unas coordenadas socio-políticas muy precisas. Nuestro maestro de esgrima pertenece a un Madrid anterior, es otro tipo de persona que está en lucha constante con los individuos nuevos.

El último elemento destacable en relación a la ciudad en *El maestro de esgrima* es la importancia que tiene el café como punto de encuentro. El siglo diecinueve es el siglo de los cafés, fenómeno puramente urbano e identificable con el elemento intelectual de la sociedad. Los cafés de Madrid han destacado siempre ya que en ellos se juntaban la flor y nata de nuestros escritores más famosos. En la novela, el café es presentado como un elemento aislado al resto de la ciudad; en éste se encuentran cada tarde don Jaime y sus amigos y pasan el tiempo discutiendo sobre la turbulenta situación política del país. Es interesante observar que, a pesar de las acaloradas tertulias que durante estos encuentros se producen, don Jaime siempre aparece ajeno a las mismas; se pone de manifiesto una vez más el carácter anacrónico del maestro frente al imparable avance de Madrid bajo la modernidad, y éste es uno de los temas centrales de esta novela.

En *La piel del tambor* la ciudad, en este caso Sevilla, vuelve a presentarse como elemento hostil al que debe enfrentarse el protagonista, el padre Lorenzo Quart. Su relación con la ciudad aquí no es de rechazo como en la novela anterior sino de incompreensión. Quart no entiende a la ciudad de Sevilla y mucho menos a sus habitantes, y de esta falta de entendimiento surgen los problemas a los que él se enfrenta en la novela. Algo muy interesante en esta obra es el papel que en ella juega Sevilla, la ciudad en sí. Mientras que Madrid dependía de unas coordenadas histórico-políticas determinantes, Sevilla no, y esto dará libertad a Pérez-Reverte para elevar la importancia del papel de la ciudad en su obra, ya que aquí Sevilla se convierte en un personaje más de la misma. Las referencias a las cualidades humanas de Sevilla son constantes: Sevilla se mueve, respira, sufre, llora y ríe.

Pero es indudable que lo más interesante en cuanto a Sevilla en esta obra es su cualidad de entidad creada; es decir, la Sevilla de *La piel del tambor*, si bien es identificable con la Sevilla histórica, ciudad de riquísima herencia cultural debido a su vastísima historia, contiene elementos de ficción que sólo existen en las páginas de esta novela. Pérez-Reverte ha creado partes inexistentes de la ciudad y las ha incorporado al relato con la consiguiente confusión del lector desprevenido o simplemente desconocedor de tan amable ciudad. Se trata de una ficción dentro de otra ficción, lo cual da a la novela una profundidad única que enriquece mucho más aún si cabe la lectura de la misma.

Así pues, Quart se enfrenta a una ciudad que desconoce y no tarda mucho en darse cuenta de su incapacidad para desenvolverse dentro de la misma. Por lo tanto, él enseguida empieza a hablar de Sevilla como si de un campo de batalla se tratara y él se convierte en un guerrero que lucha en el mismo y para el que el más mínimo error, cualquier movimiento en falso, cualquier elemento desconocido, puede significar la diferencia entre la vida y la muerte. La metáfora del guerrero está envuelta en paños religiosos. A pesar de pensar en sí mismo en términos gue-

rreros, Quart no deja de ser un cura como su ropa nos recuerda con bastante insistencia; su religión se convierte en su tabla de salvación en los momentos en que la batalla le viene grande y la fe se convierte en su arma más eficaz para enfrentarse al elemento urbano tan hostil que representa Sevilla. Ejemplo de esa hostilidad es la tentación que se le aparece, cómo no, en forma de mujer: Macarena Bruner. Sevilla adquiere en este contexto las cualidades del árbol del bien y del mal y da a probar a Quart su manzana más sabrosa. Quart, al igual que le ocurrió a don Jaime con Adela de Otero, sucumbirá a la tentación y comenzará así un viaje sin retorno cuyo final es totalmente incierto.

En esta Sevilla, y al contrario que en el Madrid de la otra novela, aparecen representadas todas las clases sociales que la habitan. Es un mundo de ricos y pobres, de ladrones y de personas honradas, de fachadas que se derrumban y otras que se construyen; es, en definitiva, un mundo complejo lleno de signos que hay que saber interpretar para poder sobrevivir.

En la novela, Pérez-Reverte incluye un mapa de la ciudad muy detallado y en el que se incluyen una plaza y una iglesia que no existen. A mi entender la ciudad adquiere así las características de una trampa a la espera de tragarse a la víctima inocente que en este caso es el lector. No hay que olvidar que la iglesia en cuestión es una iglesia que «mata» como bien se indica justo al comienzo de la novela.

Pero lo más fascinante de Sevilla en esta obra, y algo que nunca se ha estudiado todavía, es observar el comportamiento de la ciudad como entidad. Sevilla observa a sus personajes como si de un dios omnipresente se tratara; pero no sólo eso sino que también se comporta como un maestro de marionetas y maneja las cuerdas de los personajes como a ella le place. En última instancia es esta característica orgánica de la ciudad de Sevilla la que consigue fascinar a todos los que se acercan a esta novela.

Por último, *El club Dumas* presenta una interesante variante con respecto a las otras dos novelas. Aquí la acción transcurre en varias ciudades. Al igual que en las otras novelas, las

ciudades son un elemento hostil al que el protagonista, Lucas Corso, debe enfrentarse. Su búsqueda de las diferentes versiones del libro *Las nueve puertas* lo llevará a ciudades tan dispares como Toledo, Sintra, París y Lisboa, cada una de ellas con sus encantos y sus peligros particulares. Si don Jaime Astarloa vestía de forma anacrónica y Lorenzo Quart lo hacía de cura, las ropas de Corso no presentan nada destacable, más bien al contrario; son ropas que no pertenecen a un lugar en especial y esto está en claro contraste con el carácter tan fuertemente cosmopolita de esta novela. Se puede decir eso de que Corso es un «ciudadano del mundo» y como tal se comporta.

También, si Astarloa se enfrentaba a la ciudad a través del honor y Quart lo hacía con la fe, Corso tiene una forma más mundana de hacerlo: ginebra Bols. Es decir, Corso es incapaz de enfrentarse a la ciudad en estado sobrio, sólo puedo hacerlo ebrio; así, la percepción que de la ciudad tiene Corso difiere de la de los anteriores ya que la de él está mermada por los efectos del alcohol que provocan una imagen distorsionada, esperpéntica de la ciudad. Esta distorsión de la realidad no es casual y permite a Pérez-Reverte incluir elementos paranormales sin que estos alteren la verosimilitud de lo narrado.

En esta novela la función de las diversas ciudades es la de llevar a Lucas al descubrimiento de la terrible verdad que esconden las tres copias del libro ya mencionado. En este sentido, todas las ciudades juntas funcionan como una sola ya que de la unión de las tres surge la respuesta de la que depende el éxito de la empresa de Corso. Las tres ciudades constituyen pues el mapa que sigue Lucas para llegar al deseado destino. Al conformar un mapa, las ciudades han de ser leídas como tal, y Corso se convierte en el guía más «fiable» para el lector (siempre y cuando éste no se olvide de la botella de ginebra Bols que acompaña a Lucas en sus aventuras).