



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“El maestro de esgrima de Arturo Pérez-Reverte, un híbrido posmoderno”

Tesis

Que para obtener el título de:

Maestro en letras

Presenta

Víctor Manuel Esquivel Alva

Director de Tesis: Maestro Arturo Souto Alabarce

México, D.F., 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

- 1 INTRODUCCIÓN: Donde nos adentraremos en el fenómeno literario que representa la obra de Arturo Pérez-Reverte en el marco de la posmodernidad y estableceremos la línea general de trabajo.....7
- 2 LA POSMODERNIDAD: Donde estableceremos un marco teórico general sobre la noción de posmodernidad y las implicaciones estéticas de este concepto respecto a las expresiones culturales y, específicamente, a la literatura de finales del siglo XX, entre las cuales destacan la disolución de las fronteras entre géneros narrativos, el fenómeno del pastiche (y el gusto por la repetición de fórmulas o la nostalgia de la imagen), la pérdida de compromisos sociales, morales y filosóficos, el narcisismo y la conciencia de la obra literaria como producto de consumo.....14
- 3 UN AUTOR Y SU OBRA: ARTURO PÉREZ REVERTE: Donde se expondrán los datos generales biográficos y bibliográficos del autor que trabajamos así como la importancia de los mismos dentro de contexto en el que orientamos nuestra hipótesis.....38
- 4 EL PROBLEMA DE LOS GÉNEROS: Donde se abordará la problemática de los géneros literarios con el fin de establecer la definición de género, dar un seguimiento a la evolución del mismo a través de la historia literaria y se abordarán las características generales que definen a las diversas categorías que, según probaremos, se encuentran implicadas en la obra que nos ocupa.....52

4.1	<i>EL MAESTRO DE ESGRIMA</i> COMO NOVELA HISTÓRICA: Donde se abordarán las características específicas de la novela histórica, según la han definido diversos teóricos de la literatura y se contrastarán con las de la obra que nos ocupa.....	61
4.2	<i>EL MAESTRO DE ESGRIMA</i> COMO NOVELA DE AVENTURAS: Donde se abordarán las características específicas de la novela de aventuras, según la han definido diversos teóricos de la literatura y se contrastarán con las de la obra que nos ocupa.....	96
4.3	<i>EL MAESTRO DE ESGRIMA</i> , UNA NOVELA POLICÍACA: Donde se abordarán las características específicas de la novela policíaca como especie, según las han definido diversos teóricos de la literatura y se contrastarán con las de la obra que nos ocupa.....	132
5	LA LITERATURA COMO ARTÍCULO DE CONSUMO: Donde se expondrá de manera monográfica y se tratará de las características que posee la literatura expresamente escrita para ser ampliamente comercializada y se determinará si estas características están o no presentes en la obra que estudiamos.....	158
6	EL PASTICHE DENTRO DE <i>EL MAESTRO DE ESGRIMA</i> : Donde se determinará si la obra que estudiamos posee los rasgos característicos de un pastiche y, de ser así, los textos que se relacionan con ella en dichos términos.....	169

7 JAIME ASTARLOA, UN HÉROE POSMODERNO: Donde se hará un contraste entre las características del héroe de la novela moderna y los del protagonista de la novela que trabajamos, con el fin de determinar si existe una diferencia sustancial entre ambos elementos y las implicaciones sociales y estéticas que ello conlleva.....201

CONCLUSIONES: Donde se hará una síntesis general del curso de nuestra investigación y se determinará si, dadas las características que posee, *El maestro de esgrima* puede considerarse, o no, una obra posmoderna.....219

ANEXOS: Donde se contiene una síntesis de la obra que tratamos, capítulo por capítulo, un resumen sucinto de las principales obras de nuestro autor y un resumen de los acontecimientos históricos más importantes ocurridos en la España de la época que se representa en la novela estudiada.....231

BIBLIOGRAFÍA.....237

ABSRTACT:

En este trabajo se establece una somera comprensión del término posmodernidad considerando que a partir de la década de los sesenta un cambio sin precedentes ocurre en el mundo a todos los niveles: político, económico, tecnológico y estético, donde el nuevo orden internacional dará origen al término.

Éste se entiende como una clausura del proyecto de modernidad generado en la Ilustración, y por tanto, carece de los elementos característicos de dicho proyecto, como la fe en la ciencia y la tecnología; en consecuencia, lo que rige es un desencanto de los grandes sistemas de sentido. El individuo sufre el derrumbe de las identidades sociales, se generaliza la apatía política e ideológica y se instituye una saturación mediática de imágenes, información y valores hedonistas en una sociedad tolerante donde el valor cardinal que se reconoce es el de la realización personal.

A su vez, la corriente estética a la cual se denominará posmodernidad, no se trata de un nuevo estilo, sino de la integración de todos los estilos. Por ello, es explicable que la posmodernidad reclame obras híbridas en todos los sentidos, incluyendo aquellas donde se entreveran elementos de la “cultura superior” y de la llamada “cultura popular” o “de masas” al punto en que ya no es sencillo trazar la línea entre el arte y las formas comerciales.

Es en este momento histórico y estético que surgen Arturo Pérez-Reverte y su obra. En su obra *El maestro de esgrima*, encontramos muchos de los paradigmas de la posmodernidad. Por ejemplo: la oposición entre el modesto profesionista honrado que está representado por el protagonista y la gente poderosa y malvada, habrá de complacer por el principio de identidad al hombre de la calle, condición elemental de un *best-seller*; al dejar de lado el peso de acontecimientos que podrían ser incómodos en sentido histórico o

político, ayuda a la trama a apegarse al principio de simpleza, otro requisito de una obra que pretende ser leída por las masas; finalmente no podemos descartar que sus argumentos son una puerta abierta que invita a su lector a la evasión por el simple placer de leer y dejarse llevar por una trama bien construida, particular que le permite competir con otros medios masivos.

Por otra parte, *El maestro de esgrima*, representa como se demuestra, un híbrido de novela policiaca, de aventuras y de intención histórica. Una condición más de un texto definido como claramente posmoderno.

1 INTRODUCCIÓN:

Ciertos autores de finales del siglo XX y principios del XXI, cuya calidad literaria a menudo se pone en tela de juicio, resultan, sin embargo, mucho más leídos que los premios Nobel de Literatura; podemos mencionar a Joan Katleen Rowling, a Stephen King, a Agatha Christie, a John Ronald Reuel Tolkien y, en español, entre otros, a Juan José Benítez y, particularmente, a Arturo Pérez-Reverte. Este último ha sido el motor de nuestra inquietud respecto a este fenómeno.

Aunque ha sido relativamente poco trabajado por la crítica, el hecho es que cada semestre se tiran nuevas ediciones de las obras de Pérez-Reverte (sin consignar en el colofón ni en la página legal el número de ejemplares que cada edición representa), y entre ellas, de una en particular: *El maestro de esgrima*.

La casa editora del ejemplar que trabajaremos es Alfaguara, S.A.; la edición pertenece a la colección Alfaguara de Bolsillo, misma en que se edita a Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti y Marguerite Yourcenar. La novela se vende en librerías, ferias del libro y almacenes. Las ediciones se agotan en poco tiempo y presumimos que cada ejemplar vendido es íntegramente leído (privilegio que no todos los escritores canonizados pueden ostentar).

Si tomamos en cuenta que el volumen hizo su debut ante el público en 1985, que apenas un par de años más tarde fue llevada al cine y que hoy sigue agotando sus tirajes, como atestiguan las nuevas ediciones que cada año se imprimen de la misma, podremos darnos una idea de la trascendencia editorial, y por tanto cultural, de dicho producto, que se inscribe entre los grandes acontecimientos narrativos de finales del siglo XX. Al tomar

conciencia del valor de estos hechos, surgen en nuestra mente preguntas de consideración: ¿A qué se debe el abrumador éxito editorial de este autor en general y de este relato en particular? ¿A qué género novelístico pertenece en realidad? ¿A qué corriente o momento literario pertenece? ¿Por qué un número tan significativo de lectores actuales se identifican con la obra? ¿Qué significa que un libro como éste posea tan enorme éxito en el competitivo mercado editorial? Y, finalmente, ¿cuáles son los alcances y repercusiones estéticas, ideológicas y sociales de la obra?

La clasificación de este género, con las pertinentes delimitaciones conceptuales y refundaciones de conceptos necesarias para ello, será uno de los objetivos de este trabajo, en este punto baste señalar que parece ser una literatura escrita *ex profeso* para ser un éxito de mercado y que los críticos de la academia a menudo la incluyen dentro del mismo cajón que la novela rosa y la novela popular, llamándola “literatura menor”, en el mejor de los casos, y a menudo “subliteratura”.

¿De dónde viene el interés por un género que usualmente se cataloga como “menor” por apartarse de lo que la crítica está acostumbrada a medir, pesar, clasificar y elogiar? Proviene de la intuición que, muchas veces, lo que se considera “subcultura” contiene esporas o frutos de “otra” cultura, que enfrenta a la cultura canónica, a la academia, y no que comparte sus valores, sus estéticas y su retórica. Como la crítica “seria” (y deberíamos decir solemne), está preparada universitariamente con los moldes de una cultura históricamente monográfica, suele pertenecer o pactar con las formas canónicas dominantes, y por ello corre el riesgo de soslayar a las otras manifestaciones.

Para ir más lejos, tenemos la intuición de que esa otra "cultura" que late en las esporas de este autor (y de otros, ya citados, que comparten características similares) es el resultado inevitable de un momento histórico y estético dado (el del momento presente) que, por estar

vivo y en constante cambio, aún no termina de ser aceptado por el canon ni siquiera en su definición, y todavía lucha por adquirir un estatus de convención crítica que reconozca su sustancialidad, pero que, a falta de otra propuesta, ha comenzado a llamarse posmodernidad. En otras palabras, como una *doxa* que cada vez se convierte más en premisa, tenemos la fuerte impresión de que el momento histórico y estético denominado como *posmodernidad* es el que determina las características de esta escritura y explica, en buena medida, las cuestiones que hemos planteado arriba en torno a la obra que nos proponemos estudiar. He aquí nuestra hipótesis de trabajo. Probar que esta premisa es verdadera, o válida, o al menos correcta, será la razón del presente texto.

El primer paso en el desarrollo de nuestro proyecto será explicar en qué términos usaremos el concepto de posmodernidad, caracterizándolo con la mayor precisión posible, con lo cual habremos de construir el marco teórico del que partiremos en nuestro estudio; a continuación analizaremos cada uno de los elementos que constituyan el paradigma de dicho concepto, desarrollando el discurso teórico que corresponda a cada caso específico y contrastándolos con las características de la obra que tenemos delante, para probar si en efecto cumple, o no, los imperativos de la noción que nos ocupa y, acudiendo a las conclusiones particulares que cada elemento nos generará al final de cada apartado, llegaremos a una conclusión general que avale o descarte nuestra hipótesis de trabajo.

A guisa de preámbulo señalaremos desde ahora que algunos críticos como Rosalind Krauss y Douglas Crimp definen a la posmodernidad como "Una ruptura con el campo estético del modernismo"¹, noción básica matizada por otros críticos, como Craig Owens y

¹ Es necesario aclarar desde este momento que nosotros usaremos dentro de nuestro trabajo el término de *modernidad*, para evitar confusiones con el de *modernismo* que, como sabemos, se refiere específicamente en nuestra cultura al periodo literario surgido a principios del siglo XX y al cual pertenecieron Rubén Darío, Manuel José Othón y Amado Nervo, entre otros, sin embargo, dado que este movimiento fue privativo del

Kenneth Frampton, quienes opinan que esta ruptura es el resultado del "[...] declive de los mitos modernos del progreso y la superioridad."² Sin embargo, para comprender a la posmodernidad como un concepto discriminado de la modernidad hay que asumir, con Habermas, que a pesar de que la modernidad ha sido tan plural y polimorfa (desde la conversión de la crisis en un valor hasta la repulsa total del Dadaísmo), y que sus referencias históricas son cenagosas: "[...] el modernismo es una construcción cultural que se basa en condiciones específicas; tiene un límite histórico."³ Apreciación sin la cual sencillamente no podríamos proseguir. Más adelante trataremos de establecer esos límites históricos; admitiremos que la fundación del proyecto conocido como modernidad es, sin duda, la Ilustración, y que el final es más difícil de establecer con precisión, de momento es más importante señalar que, como piensa Kraus, la práctica de la posmodernidad estética no se define tanto en relación a un momento "[...] sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales"⁴ y precisamente los términos que nos habrán de servir como herramientas son a menudo los conceptos generados por el estructuralismo y postestructuralismo, dado que, siguiendo un modelo textual, será evidente cómo la estrategia general de la posmodernidad es deconstruir a la modernidad para reescribirla, abrir sus sistemas a la heterogeneidad de los textos, para decirlo en los términos de Crimp (lo cual implica la pluralidad de los discursos y la permeabilidad de los géneros y las especies literarias), para hacer lo que otras corrientes artísticas en su

castellano y la mayor parte de las teorías acerca de la posmodernidad se han generado en otras lenguas, es frecuente que en las traducciones que citamos se utilice el término modernismo para referirse no al periodo que hemos referido, sino a la literatura escrita en los límites de la era moderna, lo citamos textualmente para respetar el criterio de fidelidad, pero dejamos asentada la aclaración.

² Foster, Hal, *La posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1988 P.7

³ *Ibid.* P.8.

⁴ *Ibid.* P.9.

momento: "desafiar las narrativas dominantes con el *discurso de los otros*"⁵, lo que provoca una pérdida de dichas narrativas, como diría Owens.

Por otro lado, según leemos en Hall: "Tal vez la mejor manera de concebir el posmodernismo sea, pues, la de considerarlo como un conflicto de modos nuevos y antiguos, culturales y económicos [...] y de los intereses invertidos en ello"⁶, conflicto que genera al menos dos vertientes de manifestaciones en la posmodernidad: Un posmodernismo que se propone deconstruir a la modernidad y oponerse quijotesca a la *status quo*, al que han llamado posmodernismo de resistencia, y otro posmodernismo que abjura de la modernidad y se alinea con el *status quo*, llamado por Frampton posmodernismo de reacción. Nosotros matizamos esta dicotomía pensando que *El maestro de esgrima*, presumiblemente producto del conflicto dialéctico que hemos reconocido arriba, deconstruye a la modernidad, como trataremos de probar en el transcurso del trabajo, pero lejos de oponerse o al menos estructurar alguna forma de crítica profunda al *status quo*, se afilia a la corriente del sistema dominante y con ello logra integrarse orgánicamente a sus estructuras, lo cual nos produce la impresión de que la literatura, en estos términos, sigue siendo una fuerza, pero una fuerza peligrosa en la medida en que puede convertirse con relativa facilidad en una herramienta "[...] principalmente de control social, una imagen gratuita trazada sobre el rostro de la instrumentalidad [...] un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas [...]"⁷, en términos de Frampton.

Pero aun admitiendo enfáticamente los riesgos señalados (y tal vez precisamente a causa de ello), la obra posmoderna adquiere características muy particulares, como por ejemplo, la pérdida de la homogeneidad, donde la superficie uniforme de la novela moderna es

⁵ *Ibid.* P. 11.

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.* P.12.

desplazada “[...] por el emplazamiento completamente acultural, textual, de la imagen posmodernista, Crimp sugiere que esta ruptura estética puede señalar una ruptura epistemológica con la misma *tabla* o *archivo* del conocimiento moderno”⁸ del mismo modo que, dentro de la institución del museo, tal como lo concebimos hoy “la serie homogénea de obras en el museo está amenazada en el posmodernismo por la heterogeneidad de los textos.”⁹ En una relación análoga, la especie a la que pertenece la obra literaria no es ya una y una sola, distinguible de otras especies bien definidas, sino que sus límites se van desdibujando, su homogeneidad se va perdiendo en favor de una incidencia plural de otras especies, lo que a menudo las convierte en inclasificables o, en el mejor de los casos, en híbridos complejos.

Otra característica de este momento estético, producto también de la señalada tendencia hacia la instrumentalidad, pero también de la reacción contra las formas asumidas del modernismo canonizado, es la recurrencia al pastiche en todas las formas de expresión artística, incluida la literatura y, por supuesto, la novela (desde los ejemplos más evidentes, como el pastiche de Flaubert que hace Manuel Puig en *Boquitas pintadas*, hasta las formas más sutiles, a veces cercanas al plagio, como el pastiche que hace Rowling de las obras de Ágatha Christie en su célebre saga *Harry Potter* o el pastiche que hace Pérez-Reverte de las obras de Dumas en la saga del *Capitán Alatriste*). Esto, a su vez, cobra una enorme trascendencia desde una perspectiva histórico social porque “[...] indica un rechazo a ocupar el presente o a pensar históricamente, negativa que Jameson considera como característica de la *esquizofrenia* de la sociedad de consumo.”¹⁰

⁸ Ibid. P. 14.

⁹ Ibid. P. 7.

¹⁰ Idem.

Sin embargo esta esquizofrenia (que por supuesto no se refiere al término siquiátrico de manera literal) ha producido obras dignas de toda consideración, si bien, los continentes de estas obras se apartan de la concepción moderna y, rompiendo esos esquemas, buscan nuevos caminos que, una vez más, desvanecen las fronteras entre los géneros, sin que esto desluzca sus méritos. Como apuntadamente reflexiona Eduardo Galeano: “Yo me pregunto, en tren de citar ejemplos, si la obra de Chico Buarque de Hollanda carece de valor literario porque está escrita para ser cantada ¿la popularidad es un delito de lesa literatura? [...] ¿Disminuye su mérito y rebaja su categoría? [...] Julio Cortázar armó uno de sus últimos libros, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* sobre las bases de una historieta, y como historieta se vendió en los quioscos de México [...]”¹¹

Tenemos la impresión de que es la hora de analizar los mecanismos y el potencial literario de esta producción que, sin duda, se aleja de los moldes útiles para analizar la novela moderna, éste será el más importante de los objetivos de nuestro trabajo.

¹¹ Galeano, Eduardo, Contraseña, Ed. Arca, Montevideo, 1986. P.32.

2 LA POSMODERNIDAD

Como acertadamente señala Frederic Jameson en un brillante artículo titulado "Postmodernismo y sociedad de consumo": "En la actualidad el concepto de postmodernismo no es aceptado por todo el mundo. Parte de la resistencia puede deberse al desconocimiento de las obras que cubre y que pueden encontrarse en todas las artes [...]"¹

Lipovetsky, por ejemplo, al hablar de posmodernidad apunta, de principio, que la noción no es clara, porque remite a niveles y esferas de análisis difíciles de hacer coincidir. Vale la pena repetirnos la serie de preguntas que se formula en torno al tema cuando pregunta si la posmodernidad es: "¿Agotamiento de una cultura vanguardista o surgimiento de una nueva fuerza renovadora? ¿Decadencia de una época sin tradición o revitalización del presente por una rehabilitación del pasado? ¿continuidad renovada de la trama modernista o discontinuidad?"²

Y en verdad, a menudo el investigador se pregunta si necesitamos realmente el concepto de posmodernidad. Responder esta pregunta implica el problema de la periodización con que todo historiador, ya del arte, ya de cualquier otra rama del conocimiento, debe enfrentarse y que propone una ruptura entre dos periodos que, a partir de la aceptación de esta propuesta, serán distintos y distinguibles; sin embargo, como dice Jameson, estas rupturas no necesariamente conllevan cambios completos de contenido, sino más bien la reestructuración de ciertos elementos ya establecidos, o del orden en que éstos se estructuran. Así, los rasgos que en el periodo anterior estaban supeditados a otros, se vuelven dominantes y viceversa, este hecho, y la circunstancia de ser ciudadanos del momento que se analiza no facilitan la tarea de definir la posmodernidad.

¹ Jameson, Frederic, "Postmodernismo y sociedad de consumo" en *La posmodernidad*, Comp. Hal Foster, Kairos, Barcelona, 1988 P.165.

² Lipovetsky, *La era del vacío*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002. P. 79.

Uno de los primeros autores que utilizó el término posmodernidad para referirse al arte fue Leo Steinberg quien, en un ensayo escrito en 1968 titulado *Otros criterios*, se refiere con este concepto a una superficie pictórica donde conviven imágenes y artefactos culturales que no habrían sido compatibles dentro de las corrientes premodernas ni modernas³ y, al usar este término implica la exclusión de lo que Foucault llamaría el *episteme* o archivo de la modernidad, pero aún más, Steinberg insiste en las superficies donde pueden acumularse y organizarse datos de naturalezas contradictorias, analogando su método con el de Foucault, porque, según Douglas Crimp, “[...] selecciona la misma figura que Foucault emplea para representar la incompatibilidad de los periodos históricos: las tablas donde se tabula su conocimiento”⁴.

No cabe duda de que la posmodernidad es un concepto difícil de asir. Es utilizado en distintos sentidos por diversas áreas de conocimiento de las ciencias sociales: Para la teoría de la literatura puede ser una mera designación para una corriente literaria con características específicas y para el historiador puede ser un término que designe un periodo histórico, aún por definir plenamente.

Para el mismo Jameson no sólo es la definición de un estilo particular, sino también un concepto que correlacionará el surgimiento de ciertos rasgos formales en la cultura, con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, surgidos después de la Segunda Guerra Mundial (que corresponderían, según él, a la sociedad postindustrial, a la sociedad de consumo o al capitalismo multinacional, podemos agregar que podría asociarse también con el mundo globalizado del que tanto se habla desde finales del siglo XX).

³ Vid Steinberg, Leo, *Other criteria*, Nueva York: Oxford university press, 1972, Pp. 55-91

⁴ Crimp, Douglas, "Sobre las ruinas del museo" en *La posmodernidad*, Comp. Hal Foster, Kairos, Barcelona, 1988 P.79

Este nuevo concepto cultural, social y económico implica la aparición de nuevos tipos sociales y nuevas formas de consumo que incluirían un desuso planificado de los objetos producidos, la caducidad predeterminada de la tecnología, un desmesurado aumento en la eficacia de la publicidad; una mayor cobertura y penetración de los medios masivos de comunicación y un ritmo cada vez más rápido en el cambio y la sustitución de las modas.

Sin embargo no puede hablarse del término *posmodernidad* sin revisar el lexema que lo genera: la modernidad, lo cual nos produce de entrada los primeros problemas semánticos, porque en cada momento en el devenir de la humanidad, o al menos, según Hans Robert Jaus, desde el siglo V de nuestra era, este concepto ha sido usado para señalar un rompimiento con el pasado, con *lo que ha dejado de ser* o, como dice Jürgen Habermas "[...] expresa una y otra vez la conciencia de una época que se relaciona con el pasado, la antigüedad, a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo. Algunos escritores limitan este concepto de modernidad al Renacimiento, pero esto, históricamente, es demasiado reducido. La gente se consideraba moderna tanto durante el periodo de Carlos el Grande, en el siglo XII, como en Francia a fines del siglo XVII [...]"⁵. Por supuesto que existe un uso historicista, muy específico, del término modernidad, que según Arnold Toynbee, en su *Estudio de la historia*: "[...] se inició, afirma Toynbee, a fines del siglo XV, cuando Europa empezó a ejercer su influencia sobre vastos territorios y poblaciones que no eran suyos [...]"⁶ Debemos anotar, sin embargo, que la concepción primigenia de modernidad cambió por completo durante los

⁵ Habermas, Jürgen, "La modernidad, un proyecto incompleto" en *La posmodernidad*, Comp. Hal Foster, Kairos, Barcelona, 1988 P.20

⁶ Citado por Craig Owens en "El discurso de los otros: Las feministas y el postmodernismo", en *La posmodernidad*, Comp. Hal Foster, Kairos, Barcelona, 1988 P. 93.

días de la Ilustración cuando, amparada en su fe en el progreso que brindarían las ciencias y la posibilidad de conocimiento ilimitado del mundo (y el ilimitado progreso moral y social que conllevaría), la conciencia humanística fundamentó el uso del término en la mirada, en términos de Habermas, hacia un pasado agonizante para concebir una oposición entre la tradición y el presente. Éste es el espíritu que animó el uso del término cuando se identificó a menudo con las corrientes de vanguardia como el surrealismo y el dadaísmo.

Sin embargo, esta concepción del término, sobre todo en sus implicaciones estéticas, según Habermas "[...] ha empezado a envejecer. Ha sido recitado una vez más en los años sesenta. Sin embargo, después de los sesenta debemos admitir que este modernismo promueve hoy una reacción mucho más débil que hace quince años."⁷ Uno de los críticos más importantes de este periodo, Octavio Paz, ya observaba que "La vanguardia de 1967 repite las acciones y gestos de la de 1917. Estamos experimentando el fin de la idea de arte moderno."⁸

Coincidiendo con Paz, para Lipovetsky la vanguardia ha llegado al final, se ha estancado en la repetición y substituye la invención por la acumulación, dado que, según su perspectiva, la década de los sesenta, a pesar de su agitación, "no ha realizado ninguna revolución en el ámbito de su forma estética"⁹ a excepción de algunas innovaciones en la novela; en contraste con esta óptica, en la actualidad: "El arte imita las innovaciones del pasado, añadiendo más violencia, crueldad y ruido, el arte (actual) pierde entonces toda medida, niega definitivamente las fronteras del arte y de la vida, rechaza la distancia entre

⁷ Habermas, Op. Cit. P.23

⁸ *Idem.*

⁹ Lipovetsky, Op. Cit.. P. 119.

el espectador y el acontecimiento exigiendo sensaciones cada vez más fuertes donde la nueva sensibilidad es una revancha de los sentidos contra el espíritu.”¹⁰

Esta idea es secundada por Jameson, quien piensa que: "Los años 1960 son en muchos aspectos el periodo transicional clave, en un periodo en el que el nuevo orden internacional (neocolonialismo, la revolución verde, la información electrónica y los ordenadores) ocupa su lugar y al mismo tiempo es zarandeado por sus propias contradicciones internas y por la resistencia externa"¹¹. De hecho, es el mismo Jameson quien piensa que es justo este momento el principio de la posmodernidad: "En realidad una manera de señalar la brecha entre los periodos y de fechar la emergencia del postmodernismo se encuentra precisamente aquí: en el momento (diría que a principios de los años 1960) en que la posición del modernismo superior y su estética dominante llega a establecerse en el mundo académico y, en lo sucesivo, es percibido como académico por toda una nueva generación de poetas, pintores y músicos"¹².

Obviamente, viviendo inmersos en este fenómeno, es difícil establecer sus límites precisos, pero baste esta aproximación para darnos cuenta que el proyecto de modernidad ilustracionista ha llegado a su fin. Para Habermas el proyecto de modernidad generado en la Ilustración se basó en la intención de los pensadores de generar una ciencia objetiva y todopoderosa tanto como en tratar de desarrollar unas leyes y una moralidad universales (recordemos los planteamientos de Montesquieu en *El espíritu de las leyes*, por ejemplo) y un arte del que será responsable sólo su lógica interna y completamente autónomo de la religión y la metafísica, todo esto en torno a la idea de que "[...] las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales sino también la comprensión del

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Jameson, *Op. Cit.* P.168.

¹² *Ibid.* P.185.

mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos."¹³ Idea que se sostuvo durante mucho tiempo y de la cual es directamente heredera la literatura, incluso hasta mediados del siglo veinte, en la cual todavía pueden encontrarse estas aspiraciones, al menos en el tenor de intenciones o de esperanzas, presentes en la literatura realista social de la Unión Soviética, en la búsqueda de la verdadera interioridad de Joyce, de la identidad de Cela o en las buenas intenciones de la literatura del Boom. Apoyando esta noción, Craig Owens se hace una serie de preguntas retóricas sumamente significativas: "[...] ¿qué es lo que hizo de los *grands recits* de la modernidad narraciones maestras sino el hecho de que todas eran narraciones de dominio, del hombre buscando su *telos* en la conquista de la naturaleza? ¿Qué función tuvieron esas narraciones si no fue la de legitimar la misión que se adjudicó el hombre occidental de transformar todo el planeta a su propia imagen? ¿Y qué forma tomó esta misión sino la del hombre poniendo su sello en todo lo existente, es decir, en la transformación del mundo en una representación, con el hombre como su tema?"¹⁴

Es justo por esto mismo que para Lipovetsky, una de las mayores autoridades sobre el tema de la posmodernidad, en realidad el término debe significar “[...] una ola profunda y general a la escala del todo social [...]”¹⁵, y que sólo puede comprenderse mediante una hipótesis abarcadora que describa el paso a un nuevo tipo de sociedad, de cultura y de individuo que nace de la era moderna con una preeminencia cada vez mayor de sistemas flexibles y abiertos.

¹³ Habermas, *Op.Cit.* P.28

¹⁴ Owens, Craig "El discurso de los otros: Las feministas y el postmodernismo", en *La posmodernidad*, Comp. Hal Foster, Kairos, Barcelona, 1988 P. 106.

¹⁵ Lipovetsky, *Op. Cit.* P. 79

Estos sistemas, hay que decirlo ya, aparecen en un momento histórico en que la vanguardia ha perdido su virtud incendiaria porque sencillamente ya nadie (a riesgo de evidenciarse como ultraconservador) se interesa en defender a capa y espada lo que hemos conocido como “el orden y la tradición”. Se ha institucionalizado la rebelión vanguardista y el público se ha transformado en la medida en que la obra de un reducido número de artistas de izquierda (sobre todo los que trabajaron en la segunda mitad del siglo XX) se ha convertido, llevada por la difusión de los *mass media* (una vez caído el peligro del comunismo global) y convertida por el mismo proceso de consumismo, en el valor central de la cultura actual, incluso en un artículo de consumo, como ocurrió con la moda hippie, la literatura del Boom y los grandes iconos del siglo XX (baste ver la imagen del Ché Guevara en el logotipo de una conocida marca de ropa informal), que entran así a la cultura posmoderna. Para D. Bell, el momento en que la vanguardia ya no provoca escándalo en el público pequeñoburgués, en que el placer y el estímulo de los sentidos se convierten en los valores dominantes de la vida corriente es el momento en que llegaría el final de la oposición entre los valores de la esfera artística y los del ciudadano común. Por esto posmodernidad significa también “una cultura extremista que lleva la lógica del modernismo hasta sus límites más extremos con su radicalismo cultural y político, contracultural, películas y publicaciones porno-pop, aumento de la violencia y la crueldad en los espectáculos”¹⁶, en una actitud que resulta sólo aparentemente revolucionaria. En este sentido los sesenta marcarían el fin de la modernidad, son la última tentativa trascendente de levantarse contra los valores puritanos y utilitaristas de la burguesía, la última revolución cultural, y por lo mismo, el principio de una cultura posmoderna, sin pretensiones de innovación.

¹⁶ *Ibid.* P.105

En estos términos, para Lipovetsky el problema general es “la conmoción de la sociedad, de las costumbres, del individuo contemporáneo, de la era del consumo masificado y la emergencia de un modo de socialización y de individualización inédito”¹⁷, que rompe con el instituido desde el siglo XVI. En este nuevo modo histórico es preciso considerar que “el universo de imágenes, información y valores hedonistas, permisivos y psicologistas que se le asocian”¹⁸ ha generado una nueva y enorme variedad de estilos de vida, a la vez que “una imprecisión sistemática de la esfera privada, de las creencias y los roles”¹⁹, convirtiéndose así en una nueva fase en la historia del individuo occidental, quien sufre el derrumbamiento de las identidades sociales y una orfandad ideológica y política, en lo que Lipovetsky llama “una segunda revolución individualista”²⁰.

Según el texto citado, en la era actual las instituciones dejan de ser explícitamente represivas y se vuelven incluyentes, adoptando las motivaciones y deseos de la masa en cuyo seno subsisten. Hasta fecha reciente el ideal moderno de subordinación de lo individual a las reglas de la moral y la legalidad ha sido pulverizado, el proceso de personalización ha enarbolado como valor fundamental el de la realización personal, el derecho a ser íntegramente uno mismo “erigiendo al individuo libre como valor cardinal y como meta el vivir libremente, sin represiones, escogiendo íntegramente el modo de existencia de cada quien.”²¹

Así debemos entender a la posmodernidad como “un cambio de rumbo histórico de los objetivos y modalidades de la socialización bajo el imperio del individualismo

¹⁷ *Ibid.* P. 5

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibid.* P.8.

hedonista y personalizado, pero legítimo”²². De otro modo: la era de la revolución, del escándalo vanguardista, de la confianza en la ciencia y en el futuro, inseparable del modernismo, ha muerto y la sociedad posmoderna es aquella en que impera la indiferencia, domina el sentimiento de repetición y estancamiento, en que la libertad personal no se discute, donde lo nuevo se recibe lo mismo que lo antiguo, donde se devalúa la innovación como valor estético, en la que el futuro no significa ya lo mismo que progreso.

Si, como afirma Lipovetsky, “la sociedad moderna se instituyó como ruptura con las jerarquías de sangre y la soberanía sagrada, con las tradiciones y los particularismos en nombre de lo universal.”²³ Esa época se está disolviendo rápidamente. En parte es contra esos principios positivistas que se establecen las sociedades posmodernas, necesitadas de identidad, perdidas ya la confianza y la fe en el futuro: ya nadie cree en un mejor provenir y la gente quiere vivir en seguida²⁴, conservarse joven en vez de gastar las energías tratando de forjar ya un hombre nuevo. Se imponen el desencanto y el hastío de la novedad, incluso en términos tecnológicos.

Los grandes puntales de la modernidad: la revolución, las ciencias, las artes, el laicismo, la vanguardia han sido abandonados. Murió el optimismo tecnológico al ir acompañado por la degradación del medio ambiente y el descubrimiento de que nada es la panacea. Ya ninguna ideología política es capaz de entusiasmar a las masas, la sociedad posmoderna no tiene ídolo ni tabú, sino que se rige “por un vacío que no significa, sin embargo, ni tragedia ni Apocalipsis.”²⁵

²² *Ibid.* P.9.

²³ *Idem.*

²⁴ Como lo demuestra el eslogan de una famosa cadena de tiendas departamentales: “No sé lo que quiero, pero lo quiero ahora”

²⁵ Lipovetsky, *Op. Cit.* P. 10

Para Lipovetsky se podría detectar a una sociedad posmoderna por ciertos signos determinantes, entre ellos “la pasión por la personalidad, el abandono de los grandes sistemas de sentido, el culto de la participación, la moda retro y la rehabilitación de determinadas creencias y prácticas tradicionales, tanto a nivel colectivo como a nivel individual.”²⁶

La cultura posmoderna mezcla los últimos valores modernos, realza el pasado y la tradición, disuelve la preeminencia de lo central y las instituciones, modifica todos los criterios del arte, en donde todas las opciones, todos los niveles pueden convivir sin contradicción. Al destruir los valores de la modernidad, genera una cultura hecha a la medida; en la era posmoderna perdura un valor fundamental, como hemos señalado arriba: el individuo y su derecho a realizarse.

La imagen que mejor ilustra esto es la condición social donde ya no es la pertenencia y la lucha de clases la norma, sino la excepción. Es esta devaluación de lo que antaño fue superior lo que caracteriza a la actitud por antonomasia de la posmodernidad: el narcisismo que coincide con el proceso que lleva al individuo a “reducir la carga emocional del espacio público y correlativamente a aumentar las prioridades de la esfera privada en una igualación-declinación de las jerarquías supremas (sociales, históricas, ideológicas, religiosas, éticas, artísticas, todas las jerarquías) con la consecuente hipertrofia del ego personal.”²⁷

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Ibid.* P.13 (los paréntesis son nuestros).

Análogamente, vemos que en la era de los *mass media*, mientras mayores son los alcances de los medios de comunicación²⁸, más anónimo y vacío es el individuo, porque ya nadie está interesado en lo que tenga que decir, con una excepción importante: el propio emisor. Esto sólo podría determinar el fenómeno del narcisismo: una comunicación vacía, sin mensaje ni público, el emisor convertido en el principal receptor del proceso de comunicación.

Yendo más lejos, ese narcisismo implica el surgimiento de un individuo inédito en sus relaciones con él mismo y con su cuerpo, con los otros y con el mundo: Después de la agitación política y cultural de los años sesenta, que podría verse aún como el último gran esfuerzo de los principios de la modernidad, enarbolados por una parte importante y significativa de la masa social, sobreviene un abandono generalizado de los asuntos políticos, históricos y públicos, cuyo fracaso tiene una consecuencia explicable: el ensimismamiento en las preocupaciones puramente personales. La despolitización se vuelve la norma, se agota la contracultura, raras son las causas capaces de comprometer a largo plazo las energías sociales. Las grandes cuestiones filosóficas, económicas y políticas despiertan la misma curiosidad que cualquier desfile de modas.

La premisa fundamental ahora es vivir en el presente, sólo en el presente y no ya en función del pasado o el futuro, es esa pérdida de sentido histórico, esa devaluación del sentimiento de pertenencia, lo que da pie al narcisismo, y se manifiesta como una falta de confianza en los líderes políticos que se sustituye por estrategias urgentes de supervivencia física, psicológica y moral: “Cuando el futuro se presenta amenazador e incierto, queda la retirada sobre el presente. A la vez que pone al futuro entre paréntesis, el proceso lleva a la

²⁸ Es en estos tiempos, gracias a la tecnología de la pc, cuando es más fácil editar un libro, exponer en un chat nuestra opinión a millones de usuarios en la internet, publicar una página web, rentar tiempo aire en un canal de cable, filmar un video con una cámara casera de precio accesible.

devaluación del pasado, por su tendencia a instituir una sociedad sin anclajes.”²⁹ Incluso esto justifica la aparición de “una carencia de nihilismo trágico”, que se manifiesta en una apatía frívola, a pesar de las realidades catastróficas (de todo tipo, desde los desastres naturales hasta las guerras insensatas) ampliamente exhibidas por los medios. “La ‘tanatocracia’ se desarrolla, las catástrofes se multiplican sin por ello engendrar un sentimiento trágico de ‘fin del mundo’”³⁰, que existe, ciertamente, aunque ya nadie se desgarrar las vestiduras por ello.

Volviendo a las relaciones inéditas del individuo con su cuerpo, es preciso destacar cómo en la posmodernidad el cuerpo ya no designa una abominación vergonzosa, una fuente de pecado o una máquina; sino que significa una parte fundamental de la propia identidad a la que se rinde culto y de la que ya no cabe avergonzarse, todo el mundo hace alguna dieta, se hace masajes, compra productos milagrosos que eliminan el acné, la celulitis y la obesidad, florecen los gimnasios y los centros de spa, ahora el cuerpo puede (y debe, cuando se ha logrado conservarlo con dignidad; ahora esto es un símbolo de estatus mayor que cualquier medalla al mérito) exhibirse en las playas o en las piscinas con naturalidad. El cuerpo es ahora una dignidad y por ello la decrepitud hace la perspectiva de la vejez intolerable, pero ahora también, perdidas las instituciones, las grandes causas, el individuo ocupado únicamente de su vida cotidiana, “se enfrenta a su condición mortal sin ningún apoyo ‘trascendente’ (político, moral o religioso)”³¹.

Todo esto no puede sino implicar un fin de la cultura sentimental, fin del *Happy end*, en favor de una cultura *cool* en la que cada cual vive en un bunker de indiferencia y a consecuencia de esto el sentimentalismo se ha desvirtuado también: resulta incómodo

²⁹ Lipovetsky, *Op. Cit.*. P.31.

³⁰ *Ibid.* P.52.

³¹ *Ibid.* P.61, los paréntesis son nuestros.

exhibir las pasiones, declarar ardientemente el amor, llorar, manifestar con demasiado énfasis las emociones; se trata de permanecer con *pokar face*, de ser digno en materia de afecto, al estilo de James Bond o de los héroes encarnados por Swarzenegger, en otras palabras, la gracia consiste en ser discreto cuando: “El pudor sentimental está regido por un principio de economía y sobriedad. Por ello no es la huida ante el sentimiento lo que caracteriza a la posmodernidad como la huida ante los signos de sentimentalidad”³². Y sin embargo, todavía se siente nostalgia por una relación afectiva al estilo de Doris Day, cada vez menos frecuente, que sigue siendo objeto del deseo.

Retomando la intuición de Habermas acerca de la muerte de la estética de la modernidad, debemos acotar que este proceso es quizá más evidente en unas áreas de la producción artística de occidente que en otras, veamos el ejemplo de la pintura, donde mucho críticos, entre ellos Michael Fried, ven en la obra de Manet, realizada alrededor de 1860, el comienzo de la modernidad, cuyos cuadros no ocultan de ningún modo su relación con sus antecesores pictóricos, copiando en su *Olympia* el tema y la pose de la *Venus de Urbino* de Tiziano, alterando fundamentalmente la técnica del trazo con lo que se le imprimía la diferencia específica que le daba el carácter de una obra moderna, sin embargo, apenas un siglo después, Robert Rauschenberg utiliza imágenes serigrafiadas de cuadros de Velázquez y de Rubens sobre una superficie que contiene también helicópteros y camiones, rompiendo con ello la coherencia estructural que hacía legible una obra en el modernismo, detalle análogo al rolex de oro bajo la manopla de la armadura de Peter Sellers en la cinta *El rugido del ratón*, o el trasatlántico que se cruza con el barco de Cristóbal Colón en *Los perros del paraíso* y esta fenomenología del arte de finales del siglo XX nos permite intuir dos de las características más interesantes de lo que ya podemos

³² Ibid. P 77.

llamar la obra posmoderna: la primera es esa fascinación por el pasado, pero no como pasado en sí mismo, sino como imagen estereotipada del pasado, en una operación semejante a la que efectúa Andy Warhol en el famoso cuadro de Marilyn Monroe, donde lo que reproduce no es la efigie de la actriz, sino el negativo de una foto tomada a otra foto de la actriz, es decir, reproduce no a Marilyn, sino a la imagen de su imagen; la segunda determinación necesaria es el aglutinamiento de los elementos más diversos, pero no necesariamente incoherentes, como el paraguas y la máquina de coser de los surrealistas, sino incluso contradictorios, sobre un mismo texto artístico, actitud que habrá de llevarnos a pensar en la desaparición de las fronteras de los géneros y, en una premisa más arriesgada, a la fusión, en forma de *collage*, de los mismos, ambas características mencionadas por Paul Ricoeur, en palabras de Owens: "[...] La melancolía y el eclecticismo que inundan la producción cultural de nuestro tiempo, por no mencionar el tan pregonado pluralismo."³³ Cabe añadir que esta enunciación se hace, en el texto de Owens, con alguna preocupación pues, para estos autores, ambas implican una pérdida de la identidad cultural de Occidente y, por tanto, una pérdida del sentido de pertenencia lo cual, para un hombre moderno, puede resultar alarmante. Y no obstante hay que asumir que el hecho de que el posmodernismo reclama obras híbridas, inseparables sin duda del entusiasmo general por lo retro, no tiene por objeto ni la destrucción de las formas modernas ni el resurgimiento del pasado, sino la coexistencia pacífica de estilos, la desestabilización de los compromisos rígidos y, en resumen: “el relajamiento del espacio artístico paralelamente a una sociedad en que las ideologías duras ya no entran. Donde papeles e identidades se confunden. El arte

³³ Owens, *Op. Cit.* P. 94.

moderno era una formación de compromiso, el posmoderno instituye obras regidas únicamente por el proceso de personalización.”³⁴

Hemos mencionado arriba que la noción de modernidad surgida de la Ilustración opone como conceptos contrarios a la modernidad y la tradición. Esta idea de Owens es apoyada por Jameson cuando nos dice que "El modernismo más antiguo o clásico era un arte de oposición; surgió dentro de la sociedad comercial de la era dorada como escandaloso y ofensivo para el público de la clase media: feo, disonante, bohemio, sexualmente chocante. Era algo destinado a ser objeto de burla (cuando no llamaban a la policía para que retirase los libros y cerrara las exposiciones): una ofensa al buen gusto y al sentido común³⁵, o , como habrían dicho Freud y Marcuse, un desafío provocador a los principios reinantes en la sociedad de clase media a principios del siglo XX."³⁶ En este afán de situar a la modernidad en oposición a la tradición, cada etapa, cada momento de la modernidad, canceló a los representantes de la etapa anterior y los enterró como el paradigma a vencer, a superar o a olvidar, generando nociones tan estereotipadas como las que propone Susan Sontag al hablar de *Kitch* y *Camp*, sin embargo aparece de pronto, hacia los últimos años del siglo XX, una revaloración del pasado ya condenado, ni siquiera al museo, sino a las bodegas o, como algún crítico señaló en su momento, respecto a una instalación que mezclaba las obras de Goya y de Gerome en el Museo Metropolitano de Nueva York, contra la opinión furibunda de algunos críticos, quienes consideraban muerto a Gerome y: "Después de todo, los cadáveres deben ser enterrados, y la pintura de salón se

³⁴ Lipovetsky, *Op. Cit.* P 122.

³⁵ Fenómeno, sin embargo, mucho más exacerbado en la vanguardia.

³⁶ Jameson, *Op. Cit* P.184

consideró bien muerta"³⁷. y al preguntarse a qué se debe ese cambio de dirección en las tendencias de la museografía del momento, dentro del mismo artículo Kramer se responde: "Mientras el movimiento moderno se creyó floreciente, era impensable el renacimiento de pintores como Gerome o Bogueureau. La modernidad ejercía una autoridad tanto moral como estética que impedía semejante desarrollo. Pero la muerte de la modernidad nos ha dejado con pocas, o ninguna defensas contra las incursiones del gusto degradado. Bajo la dispensa del nuevo postmodernismo, cualquier cosa vale [...] "³⁸ Y, en sentido inverso, el arte moderno que en un principio se caracterizó por pretender y lograr ser contestatario, incendiario, escandaloso, fue poco a poco volviéndose parte, no sólo del canon, sino del gusto del gran público: "No sólo Picasso y Joyce no son ya raros y repulsivos, sino que se han vuelto clásicos y ahora nos parecen bastante realistas. Entretanto, es muy poco lo que hay tanto en la forma como en el contenido del arte contemporáneo que le parezca a la sociedad intolerable y escandaloso. Las formas más ofensivas de este arte, el rock punk, por ejemplo, o lo que recibe el nombre de material sexualmente explícito, son aceptadas sin esfuerzo por la sociedad y tienen éxito comercial [...] por otro lado, los clásicos del modernismo superior³⁹ forman ahora parte del llamado canon y se enseñan en escuelas y universidades, lo cual los vacía a la vez de todo su antiguo poder subversivo [...] "⁴⁰

Pero volviendo al comentario de Kramer, enunciado casi en tono de lamentación conservadurista, implica necesariamente que, citando a Craig Owens: "Al margen de cómo decidamos diagnosticar sus síntomas, el postmodernismo suele ser tratado, tanto por sus

³⁷ Kramer, Hilton, "Does Gerome belong whit Goya and Monet?" en *New York Times*, 13 de abril de 1980, P.35.

³⁸ *Idem.*

³⁹ Entiéndanse por esto las vanguardias.

⁴⁰ Jameson, *Op. Cit* P.184.

protagonistas como por sus antagonistas, en tanto que crisis de la autoridad cultural, concretamente a la autoridad conferida a la cultura occidental y sus instituciones."⁴¹

Por supuesto que la señalada pérdida de autoridad no se restringe al ámbito cultural, sino que implica también una pérdida de los valores, incluso de la fe en los grandes baluartes de la civilización moderna o, como apunta Jean-Francoise Lyotard: "[...] los grandes recipientes de la modernidad -la dialéctica del espíritu, la emancipación de los trabajadores, la acumulación de la riqueza, la sociedad sin clases- han perdido toda credibilidad"⁴² Lyotard define a un discurso como moderno cuando apela a alguno de esos grandes "recipientes" de la civilización (*grands récits*) para obtener una legitimidad ante el público y la crítica, en otras palabras, apela al espíritu de la modernidad que promueve el progreso y la felicidad del hombre, como hemos dicho que señala Habermas; en contrapunto, el comienzo de la posmodernidad implica una pérdida o al menos, como diría Owens: "[...] una crisis en la función legitimadora del arte y su habilidad para obtener un consenso."⁴³ El punto en realidad es que esta pérdida de autoridad genera, como consecuencia natural, una serie de reacciones en el terreno de la estética, citando nuevamente a Jameson: "[...] la poesía de John Ashbery, por ejemplo, pero también la mucho más sencilla poesía conversacional que surgió de la reacción contra la poesía modernista, compleja, irónica y académica, en los años sesenta; la reacción contra la arquitectura moderna y en particular contra los monumentales edificios del Estilo internacional, los edificios pop y los cobertizos decorados por Robert Venturi en su manifiesto, *Learning from Las Vegas*; Andy Warhol y el arte pop, pero también el más reciente fotorrealismo; en música, la importancia de John Cage pero también la síntesis

⁴¹ Owens, *Op. Cit*, 1988 P. 93.

⁴² Lyotard, Jean-Francoise, *La condition posmoderne*, Minuit, Paris, 1979 P. 8.

⁴³ Owens *Op. Cit* P. 104.

posterior de estilos *populares* y clásicos que se encuentran en compositores como Philip Glas y Terry Riley, y también el punk y el rock de la nueva ola con grupos como los *Clash*, los *Talkin Heads* y *The Gang of Four*; en el cine, todas las producciones de Godard, pero también todo un nuevo estilo de películas comerciales o de ficción, que tienen también su equivalente en novelas contemporáneas."⁴⁴

La lista mencionada por Jameson es particularmente interesante porque de su estudio podemos extraer algunas conclusiones interesantes, por ejemplo, que todas las manifestaciones mencionadas son reacciones de oposición a alguna de las formas de modernidad de los últimos cien años y, más específicamente, contra las formas de modernidad dominante que se apoderaron de la academia, la universidad, el museo... en una palabra, del canon. Esto nos podría ayudar a establecer una de las determinantes, un tanto paradójica, que caracterizarán a la obra posmodernista: Suele estructurarse como una respuesta contra alguna de las formas de la modernidad superior, sin necesariamente excluirla de su propia naturaleza. De esta premisa concluimos también, como habíamos previsto líneas arriba, que las manifestaciones de la posmodernidad son cuantiosas y polimórficas, porque existirán tantas formas posmodernistas como formas de la modernidad hubo en el momento previo; esto no facilita la tarea de definir a la posmodernidad como un todo coherente y unitario, dado que su unidad no estaría en sus propias estructuras, por más globales que sean, sino en la unidad del modelo a superar, es decir, en la unidad que pudo tener la modernidad.

Otra característica intrínseca de la posmodernidad que podemos extraer de esto es, en las propias palabras de Jameson: "[...] que en ella se difuminan algunos límites o

⁴⁴ Jameson, *Op. Cit.*P.165.

separaciones clave, sobre todo la erosión de la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas."⁴⁵

Esto es particularmente importante porque produce efectos muy específicos dentro de la comunidad académica dedicada a estudiar, clasificar y teorizar sobre estos nuevos productos de la época presente, o, retomando el discurso de Jameson: "Este es quizá el aspecto más perturbador desde un punto de vista académico, el cual tradicionalmente ha tenido intereses creados en la preservación de un ámbito de alta cultura contra el medio circundante de gusto prosaico, lo ostentosamente vulgar y el kitch, de las series de televisión y la cultura del *Reader Digest*, y le ha interesado transmitir difíciles y complejas habilidades de lectura, de audición y vista a sus iniciados. Pero a muchos de los más recientes posmodernos les ha fascinado precisamente todo ese paisaje de publicidad y moteles, los desnudos de Las Vegas, los programas de variedades y las películas hollywoodenses de la serie B, de la llamada paraliteratura. Ya no citan tales textos como podían haber hecho un Joyce o un Mahler; los incorporan, hasta el punto donde parece cada vez más difícil de trazar la línea entre el arte superior y las formas comerciales."⁴⁶ Esta observación de Jameson nos da la pauta para reconocer una de las más importantes características de la posmodernidad, y en buena medida la que provoca el interés por nuestro objeto de estudio: Las fronteras se van borrando, hace todavía una generación el discurso de la filosofía era muy distinto al de la ciencia política, al de la economía, al de la sociología o al de la historia, hoy, como también señala Jameson, se tiende cada vez más a una clase de escritura simplemente llamada "teoría" (y hay muchos ejemplos de lo dicho, desde T. Adorno hasta Paul Ricoeur y, si se quiere, Nestor García Canclini, pero esta

⁴⁵ *Ibid.* P.166.

⁴⁶ *Ibid.* P.166-167.

disolución de fronteras no ocurre sólo entre géneros y especies, sino también entre orientaciones estéticas, de modo que en la estética posmoderna ese horror sagrado del arte dominante por las formas populares, y aún más por las comerciales, comienza a desaparecer debido a que ya no hay una frontera clara entre el llamado arte superior y las expresiones comerciales o populares.

Recurrimos también a Jameson para destacar otro par de características de la obra posmodernista que le parecen capitales para designarla: El pastiche y la esquizofrenia.

Comenzaremos con el pastiche, dado que será más importante para nuestro discurso que el concepto de esquizofrenia. Es importante, de entrada, distinguir al pastiche de su pariente más próxima, la parodia, haciendo hincapié en que ambos recurren a la imitación de otros estilos, principalmente en lo referente a sus amaneramientos y afectaciones, pero mientras que la parodia conlleva una intención irónica y aun satírica, al burlarse de buena o de mala fe, con admiración o con desprecio, de su modelo original; el pastiche, en cambio, imita un estilo peculiar, pero, como apunta Jameson, a modo de una máscara estilística que le permite hablar en un lenguaje muerto, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico: "[...] sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo *normal* en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico."⁴⁷

Para Jameson este recurso, que vemos una y otra vez en la obra posmoderna, proviene de lo que él llama "la muerte del sujeto" y que se refiere a la extinción del sentimiento de individualidad competitiva que privó durante toda la edad moderna y que se ha disuelto en la materia de la sociedad de consumo. Hay que aclarar que el sentimiento de individualidad pervive, y es más fuerte y más importante que nunca, pero, como señala Lipovetsky: "Acaba la edad de oro del individualismo, competitivo a nivel económico, sentimental,

⁴⁷ *Ibid. Cit* P.170.

doméstico, revolucionario a nivel político y artístico, y se extiende un individualismo puro, desprovisto ya de todo valor social y moral.”⁴⁸ Ahora, según Jameson, sin esta experiencia e ideología, ya no está tan claro lo que hacen los artistas y, particularmente, los escritores del presente periodo, aunque sí quedaría claro que los modelos modernos ya no funcionan porque ya nadie tiene ese estilo único y rimbombante en su singularidad, para expresarse o para identificarse con lo expresado, de manera que la gente sigue leyendo a los clásicos modernos, pero han pasado a formar parte ya del museo, de esa institución de contención en algún modo semejante a la cárcel o el hospital psiquiátrico.

Dicho de otro modo, la modernidad fue tan avasalladora en su ímpetu innovador que en un momento dado de su plenitud los autores debieron darse cuenta de que la innovación estilística ya era imposible, es por esto que, posmodernismo debe entenderse, como apunta Lipovetsky: “por una parte como crítica de la obsesión de la innovación y de la revolución a cualquier precio, y por otra como una rehabilitación de lo rechazado por el modernismo: la tradición, lo local, la ornamentación.”⁴⁹

En esta inteligencia no quedaba más que seguir los pasos de los estilos muertos o circunscritos al museo; aquí es oportuno resaltar que esta forma de volver a un estilo muerto no se limita a los grandes autores, sino que, como apunta Jameson: "Esta práctica particular del pastiche no pertenece a la cultura superior sino que está muy enraizada en la cultura de masas, y se conoce generalmente como la moda retro. Debemos concebir esta categoría de la manera más amplia; en principio consiste meramente en películas (y novelas) sobre el pasado y aspectos generacionales concretos del pasado."⁵⁰ Un ejemplo muy concreto de esta premisa es *La lista de Schindler*, de Steven Spielberg, una película

⁴⁸ Lipovetsky, *Op. Cit.* P. 50.

⁴⁹ *Ibid.* P.121.

⁵⁰ Jameson, *Op. Cit.* P.172. (los paréntesis son nuestros)

sobre los horrores que sufrieron los judíos durante la Segunda Guerra Mundial pero que, a diferencia de otras cintas sobre el mismo tema, filmadas a la manera moderna durante los noventa, renuncia a la tecnología del color para producir, filmando en blanco y negro, la sensación de que la película es igual de antigua que el tema tratado; veinte años antes una propuesta como esta hubiera sido considerada el epítome de la cultura kitsch⁵¹; en el momento en que fue proyectada los grandes públicos pensaron que era un detalle genial y la academia la reconoció como un logro de la nueva concepción cinematográfica de finales del siglo XX. La mecánica de estos procesos es muy interesante y su principio es el de la nostalgia de lo perdido que se destila en las nuevas producciones literarias y cinematográficas de la era posmoderna, o, como lo explica Jameson en su artículo: "Si sugiriese que *La guerra de las galaxias* es una película nostálgica, ¿qué podría significar eso? Supongo que podemos estar de acuerdo en que ésta no es una película histórica sobre nuestro propio pasado intergaláctico. Lo expresaré de un modo algo diferente: una de las experiencias culturales más importantes de las generaciones que crecieron entre los años 1930 y 1950 estuvo constituida por seriales emitidos los sábados por la tarde con malvados extraterrestres, auténticos héroes norteamericanos, heroínas en conflicto, el rayo de la muerte o la caja de la condenación, y el melodrama que terminaba en circunstancias críticas y cuyo desenlace milagroso tenía que verse el próximo sábado por la tarde. *La guerra de las galaxias* reinventa esta experiencia en forma de pastiche: es decir, ya no tiene sentido parodiar esos seriales, puesto que se extinguieron hace mucho tiempo. *La guerra de las galaxias*, lejos de ser una sátira inútil de esas formas ahora muertas, satisface un profundo (¿podría decir incluso reprimido?) anhelo de experimentarlas de nuevo: es un objeto

⁵¹ Si bien, tenemos el antecedente de Woody Allen en *Manhattan*, aún no estamos seguros de la intención del recurso en esta cinta.

complejo en el cual, en un primer nivel, los niños y adolescentes pueden tomarse las aventuras en serio, mientras que el público adulto puede satisfacer un deseo más profundo y más apropiadamente nostálgico de regresar a ese período más antiguo y experimentar de nuevo sus extraños y viejos artefactos estéticos."⁵² En otras palabras, no se tiene nostalgia del pasado como pasado en sí, sino que las nuevas generaciones han aprendido a tener nostalgia de la idea del pasado que han aprehendido de los productos culturales con los que se han formado: un gángster que en los años cincuenta tuviera setenta años vería con nostalgia el serial de *Los intocables* añorando ese pasado que recuerda como "los buenos tiempos" porque los vivió; un hombre de la misma edad, en el año 2003, verá con nostalgia el musical *Chicago* no porque le recuerde los días de la depresión en Estados Unidos, sino porque le recordará los seriales sobre gángsteres que vio en su juventud, algo semejante pasará con ese nostalgismo con que en el mundo se ven las películas del viejo oeste, sólo un americano muy viejo podrá recordar algo de ese mundo, los demás añoramos la imagen de ese mundo que las películas, novelas y seriales de televisión nos han entregado. Como pretendía Warhol al realizar el famoso cuadro de la Monroe, ya no tenemos una nostalgia por el objeto, sino por la imagen mediatizada de ese objeto; en el caso de nuestro objeto de estudio, el ambiente y la trama no nos producen resonancias de los espadachines del siglo XIX que no conocimos, sino de la imagen de D'Artagnan o de Scaramouche o de los piratas que Hollywood nos presentó durante décadas. Jameson va más lejos y sugiere que algunas obras toman en la posmodernidad este carácter nostálgico incluso cuando el tema no lo es. Su ejemplo es la película *Sin City*, que sitúa su acción en una ciudad norteamericana de finales del siglo XX, pero que en su unidad estética recuerda la década de los treinta por el vocabulario de los personajes, las inflexiones, el decorado decadentista

⁵² Jameson, *Op. Cit* P.172-173.

y otros elementos que contribuyen a configurar ese ambiente nostálgico, algo parecido, es justo decirlo desde ahora, ocurre con las novelas no históricas de Pérez-Reverte que, aun situadas en el siglo XXI, nos presentarán ciertos elementos decadentistas, como gratuitamente arrancados a otras épocas y otros contextos, como por ejemplo, en *El club Dumas*, el protagonista y los ambientes en que se mueve nos hace pensar en un Humphery Bogart transitando por una cinta de James Bond.

Al respecto Jameson piensa que esta condición se debe a una cierta incapacidad para concentrarnos en nuestro propio presente (tan lleno de sueños rotos y otros desencantos, por si la razón no es clara) y la consecuencia lógica es que pareciera que el artista posmoderno es incapaz de conseguir representaciones estéticas que contengan la esencia de su experiencia inmediata. De aquí deriva el término de “esquizofrénica” para una sociedad que se ha vuelto incapaz de enfrentarse al tiempo y a la historia.

Cabe destacar que esta forma de pastiches se distingue de las antiguas novelas históricas (tema que trataremos con mucha mayor atención en el capítulo correspondiente), porque (tal como lo hemos señalado con anterioridad) las producciones posmodernas en realidad no representan nuestro pasado histórico tanto como representan las ideas o estereotipos culturales de ese pasado o, en palabras de Jameson: “[...] ya no puede mirar directamente a través de sus ojos al mundo real en busca del referente, sino que, como en la caverna de Platón, ha de trazar sus imágenes mentales del mundo en las paredes que lo confinan.”⁵³.

Volviendo a otro concepto que, según Jameson, define a la posmodernidad: el de la esquizofrenia, hay que decir que este autor retoma la noción de esquizofrenia de Jacques Lacan, quien la concibe fundamentalmente como un desorden del área del lenguaje,

⁵³ *Ibid.*. P.175.

motivada por el fracaso del niño para acceder al reino del habla y el lenguaje, al no poder establecer con propiedad una relación entre significado, significante y referente. Justo como ocurre al autor posmoderno cuando se refiere al pasado: el referente ha caducado, el significado ha sido reconstituido (para bien o para mal) en forma de un estereotipo y no queda más que un significante aislado, que se hace cada vez más material, más literal, en los términos de Jameson, más vívido para los sentidos, incluso, que el referente que en un momento dado representa: es más verosímil el tiburón de Spielberg que los que aparecen en los documentales del capitán Jacques Costeau. En estos términos, y recurriendo a la reflexión sobre la tendencia a la instrumentalidad del arte en estos días de culturas masivas, podríamos temer, llevando la idea hasta un extremo tal vez insano que, en un momento dado, la función informativa de la literatura podría llegar a ser la de ayudarnos a olvidar, la de servir como los mismos agentes y mecanismos de nuestra amnesia histórica.

3 UN AUTOR Y SU OBRA: ARTURO PÉREZ-REVERTE

3.1 DATOS BIOGRÁFICOS:

Trabajamos con un autor que compagina la literatura con el periodismo, aunque, como él mismo confesaba en una conferencia, esto último lo ha dejado un poco apartado. Arturo Pérez-Reverte (Cartagena, 1951) es uno de los escritores españoles con más éxito en el público, no sólo de habla hispana.

Licenciado en Ciencias Políticas y Periodismo, este especialista en temas de terrorismo, contrabando y contiendas armadas empezó su trabajo de reportero de guerra con 21 años y ha cubierto, entre otros conflictos, 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 del Salvador, la guerra de Nicaragua, la guerra del Chad, la crisis de Libia, las guerrillas del Sudán, la guerra de Mozambique, la guerra de Angola, el golpe de estado en Túnez, etc. Los últimos conflictos que ha vivido son: la revolución de Rumania (1989-90), la guerra de Mozambique (1990), la crisis y guerra del Golfo Pérsico (1990-1991), la guerra de Croacia (1991), y el conflicto de Bosnia (1992,1993,1994).

Anteriormente había trabajado en el diario *El Pueblo* (12 años como reportero). Fue dado por desaparecido en la guerra del Sahara y en la de Kuwait. Ha sido corresponsal de radio, prensa y televisión, para TVE¹ (nueve años en los servicios informativos de Televisión Española). Todas estas contiendas bélicas y, más concretamente, la de los Balcanes, junto con ciertos problemas con la Dirección General de TVE, fueron las que le

¹ Tele Visión Española.

hicieron tomar "[...] la difícil determinación de abandonar momentáneamente el periodismo. Necesito reciclarme."².

Tom Wolfe, en *El nuevo periodismo*, afirma que el objetivo de todo periodista contemporáneo es conseguir "[...] empleo en un periódico, permanecer íntegro, pagar el alquiler, conocer (el mundo), acumular experiencia, tal vez pulir algo del amaneramiento de tu estilo... luego, en un momento, dejar el empleo sin vacilar, decir adiós al periodismo, mudarse a una cabaña en cualquier parte, trabajar día y noche durante seis meses, e iluminar el cielo con el triunfo final. El triunfo final se solía llamar La Novela [...]"³. Nada más cercano que la carrera de este autor español.

El 29 de abril de 1994, Reverte dimitía a través de una carta dirigida a Ramón Colóm (director de la televisora) como corresponsal de TVE, después de que el máximo dirigente televisivo remitiera la novela *Territorio comanche*⁴ a los servicios jurídicos del organismo estatal por considerar que contenía indicios de que el periodista había justificado gastos por medio de facturas falsas. Arturo Pérez-Reverte se justificó afirmando que "En la guerra no hay gasolina, en ocasiones no hay comida y es necesario acudir al mercado negro o al estraperlo, recurrir a mil triquiñuelas de las que resulta imposible justificar gastos o solicitar facturas"⁵.

En 1993, obtuvo el premio *Ondas de TV* por el programa *La ley de la calle* y el Príncipe de Asturias de Comunicación. En 1998, se le concedió el Raymond Chandler, y la *Orden de Caballero de las Letras y de las Artes* de Francia. En 1991 entra a trabajar en *El*

² C. Díaz González, "Así es... Pérez-Reverte", en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 10 de diciembre de 1995, página 35.

³ Tom Wolfe, *El nuevo periodismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 5ª edición de 1992, página 12-13.

⁴ Pérez-Reverte, Arturo, *Territorio Comanche*, Ed. Ollero & Ramos Editores, SL, Barcelona, 1997.

⁵ Conferencia organizada, el 17 de enero de 1995, por el Ateneo de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Pontificia de Salamanca. A este acto asistieron Pérez-Reverte, Arturo y el camarógrafo de TVE, José Luis Márquez.

Suplemento Semanal (hoy en día denominado *El Semanal*), un suplemento dominical (1,500,000 ejemplares) que distribuyen simultáneamente más de 24 periódicos regionales, entre ellos *La Voz de Galicia*. A partir de julio de 1993, comienza a escribir una página semanal en este medio de comunicación. El primero de estos artículos de opinión se tituló “Doña Julia y el asesino”, y en él se describía cómo se preparaba cada lunes el programa televisivo *Código Uno*. Esta sección se tituló, en un primer momento, “A sangre fría”; en clara referencia a la obra de igual título escrita por Truman Capote y que es considerada como uno de los primeros ejemplos de lo que es el Nuevo Periodismo y de la adaptación de las técnicas periodísticas a la literatura. Esta denominación desaparecería, por diversos criterios, el 2 de junio de 1996. Años atrás, Reverte dirigía el programa de radio *La ley de la calle*, una tertulia a micrófono abierto con presidiarios, drogadictos, policías, prostitutas, y cuyo título lo tomaba prestado de una de las primeras novelas de S. E. Hinton. En la actualidad sigue compaginando su labor de escritor con la de periodista en la página de *El Semanal*, donde expone, con un estilo directo y accesible a las masas, la subjetividad del observador del acontecer diario y donde, además, “[...] soy todo lo visceral, subjetivo y parcial que puedo. Es como un ajuste de cuentas con la vida.”⁶ Es ésta su única vinculación con el periodismo hoy en día. Desde el año 2003 es miembro de la Real Academia Española de la Lengua.

Arturo Pérez-Reverte es un escritor prolífico; en trece años, desde que en 1986 publicó *El húsar*⁷, hasta 2004, en que ha vuelto a encabezar la sita de los más vendidos con *El oro del rey*⁸ (sin olvidarnos de las ventas astronómicas que logró su antecedente: *El sol de*

⁶ Tomás García Yebra, “Pérez-Reverte, Arturo: Con la pluma y el sable”, en *El Semanal*, Madrid, 24 de julio de 1994, Pp.24-29.

⁷ Pérez-Reverte, Arturo, *El húsar*”, Ed. Akal, Madrid, 1997.

⁸ Pérez-Reverte, Arturo, *El oro del rey*”, Alfaguara, Madrid, 2000.

*Breda*⁹). Ha escrito novelas, relatos cortos y alguno de sus artículos más significativos han sido recogidos en dos obras, *Obra breve /I*¹⁰ y *Patente de corso*¹¹. En 1993, por *La tabla de Flandes*, fue elegido por la revista *Lire* como uno de los diez mejores novelistas de Europa. Además, por esta misma novela consiguió el Premio de la Academia Sueca de Novela Detectivesca en 1994. Ha sido traducido a más de catorce idiomas y publicado en más de treinta países. Varias de sus obras han sido llevadas al cine: *El maestro de esgrima*¹², *La tabla de Flandes*¹³, *Territorio comanche*, *Cachito*¹⁴ --recreación cinematográfica de *Un asunto de honor*--, y *El club Dumas*¹⁵. Todas estas adaptaciones no fueron aceptadas por igual por el escritor; así, *La tabla de Flandes* de Jim McBride es “[...] infame. La peor película hecha de una novela mía [...] me avergüenza bastante cada vez que sale en pantalla [...]”¹⁶. Para el autor es un ejemplo de una intriga literaria que se transforma en una “[...] trama infantil propia de un telefilme de sobremesa norteamericano[...]¹⁷. Otra suerte corrieron *El maestro de esgrima*, ganadora de tres Goyas y seleccionada por la Academia Española de cinematografía para representar a España en la lucha por el Óscar a la *Mejor Película de Habla No Inglesa* en la 65ª edición de estos premios, o *Territorio comanche*, donde Gerardo Herrero narra con maestría una “[...] simple historia de amistad y trabajo en

⁹ Pérez-Reverte, Arturo, *El sol de Breda*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1998.

¹⁰ Pérez-Reverte, Arturo, *Obra breve /I*, Ed. Alfaguara, Madrid, 4ª Edición de 1996.

¹¹ Pérez-Reverte, Arturo. *Patente de corso (1993-1998)*. Selección de los artículos y prólogo de José Luis Martín Nogales. Ed. Alfaguara, Madrid, 1998.

¹² Pérez-Reverte, Arturo. *El maestro de esgrima*, Ed. Alfaguara, Madrid, 16ª Edición de 1992.

¹³ Pérez-Reverte, Arturo. *La tabla de Flandes*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1990.

¹⁴ Pérez-Reverte, Arturo. *Cachito (Un asunto de honor)*, Ed. Alfaguara, Madrid, 5ª edición de 1996.

¹⁵ Pérez-Reverte, Arturo. *El Club Dumas*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1993.

¹⁶ Palabras del propio escritor aparecidas en el reportaje televisivo de *Informe Semanal* del sábado, 14 de noviembre de 1998.

¹⁷ Pérez-Reverte, *Cachito (Un asunto de honor)*. P.121.

un lugar difícil, entre gente que se dedica a la difícil tarea de contar para espectadores lejanos una guerra que desde Troya a Sarajevo siempre fue la misma [...]”¹⁸.

Pérez-Reverte, según él mismo, escribe lo que le gustaría leer: “[...] me considero un lector antes que un escritor [...]”¹⁹. Posee un gusto heredado de los folletines y de la novela europea decimonónica. Su gusto por esta literatura es por lo que algunos críticos nunca se mostraron interesados en su obra. Unos cuantos, como Santos Sanz Villanueva, han cambiado de opinión: “Pérez-Reverte, que está dotado de una extraordinaria capacidad de fabulador, tiene al respecto una postura bien clara: en lugar de disimular esa filiación, la potencia para entroncarse con la gran narrativa popular del siglo pasado”²⁰. Otros, como María Sarmiento, no dudan al afirmar que, en clara referencia a su obra, *El sol de Breda*, “[...] el sol se había puesto en Flandes y los best-sellers estaban a oscuras [...]”²¹, o que “[...] de Reverte se cuenta que, antes de escribir, emprende una rigurosa labor de documentación, y gracias a ella le sobran anécdotas. Lo que le falta es estilo [...]”²².

Al igual que otros autores, Reverte arremete contra estos críticos, ya sea llamando García de Candau a un soldado fanfarrón o mortificando a otros por boca del poeta del Siglo de Oro español (que lo mismo puede ser Quevedo o Lope), algo que Reverte afirma hacer para dar “[...] un toquecito al pasar [...]”²³.

Como reflexión final sobre esta “polémica”, nos remitimos a la reflexión del rey Juan Carlos de Borbón en *Tribuna Universitaria*, en clara referencia a una obra de Pérez Reverte

¹⁸ Pérez-Reverte, Arturo, “*Territorio Comanche: Reporteros de guerra*”, en *La Revista de los Abonados de Canal+*, Madrid, diciembre de 1998, P.25.

¹⁹ García, Rocío, “Intento que el lector asuma que tiene que jugar conmigo”, en *El País*, Madrid, 15 de diciembre de 1995, P.41.

²⁰ Sanz Villanueva, Santos, “La heroicidad de sobrevivir”, en *La Esfera de El Mundo*, Madrid, 10 de diciembre de 1995, P.12-13.

²¹ Sarmiento, María, “Tinta china”, en *La Esfera de El Mundo*, Madrid, 21 de noviembre de 1998, P.3.

²² *Idem*.

²³ Munarriz, Miguel “A. Pérez-Reverte: Me gusta ser un novelista profesional”, en *La Esfera de El Mundo*, Madrid, 28 de noviembre de 1998, P.11.

titulada *El sol de Breda*, y su relación con parte de la crítica literaria española: “[...] no toda literatura se construye a base de barroquismo y, en ocasiones, bueno es el libro que simplemente entretiene [...]”²⁴.

3.2 PREMIOS Y DISTINCIONES:

PREMIOS OTORGADOS Y BIBLIOGRAFÍA COMPLETA AL 2005²⁵:

1993:

- Grand Prix de literatura policiaca de Francia.
- La revista *Lire* elige a Pérez-Reverte como uno de los diez mejores novelistas extranjeros en Francia por *La tabla de Flandes*.
- Recibe el Premio Asturias de Periodismo por su cobertura para TVE de la guerra de la ex Yugoslavia.
- Obtiene el Premio Ondas 1993 por *La ley de la calle*, de Radio Nacional de España, un programa sobre el mundo marginal que se mantuvo en antena cinco años.

1994:

- *La tabla de Flandes* es distinguida con el Premio de la Academia Sueca de Novela Detectivesca a la mejor traducción extranjera.
- *The New York Times Book Review* cita *La tabla de Flandes* como una de las cinco mejores novelas extranjeras publicadas en Estados Unidos.
- *El club Dumas*, Premio Palle Rosenkranz 1994, otorgado por la Academia Criminológica de Dinamarca. El jurado la considera la mejor novela policiaca del año.

²⁴ S.A.R.D. Juan Carlos I de Borbón, el Rey, N.S. “Y escribiré un libro...”, en *Tribuna Universitaria*, Salamanca, 22-28 de febrero de 1999, P.14.

²⁵ *El callejón de los piratas*, sitio web no oficial sobre Pérez-Reverte, Arturo, Dir. Ele. <http://es.geocities.com/callejondelospiratas/bioglibrpr.htm>.

1995:

- *La tabla de Flandes*, nominada por la Swedish Academy for Detection como uno de los mejores thrillers traducidos en Suecia durante 1995.

- *La piel del tambor* obtiene el Premio de las lectoras de la revista Elle al mejor libro de ficción publicado en 1995.

1996:

- Pérez-Reverte es distinguido con el Premio del Día Mundial del Turismo de la ciudad de Sevilla, por haber situado la acción de *La piel del tambor* en aquella ciudad.

1997:

- *La piel del tambor*, Premio Jean Monnet de literatura europea 1997.

- Premio Grupo Correo a los valores humanos, por su labor profesional y su proyección social, como uno de los escritores más leídos en España y más traducido.

- *The New York Times Book Review* recomienda a sus lectores *La tabla de Flandes* durante 1997 y 1998.

1998:

- La revista *TIME* saluda la aparición de *The Seville Communion (La piel del tambor)* como una de las obras más destacadas de 1998 en Estados Unidos

-Nombrado Caballero de la Orden de las Letras y las Artes de Francia por el presidente de la República Francesa. La distinción se concede para honrar a personalidades distinguidas en el ámbito artístico o literario.

1999:

- Premio Adalid de la Libertad concedido por el municipio de La Albuera (Badajoz) con motivo del 188 aniversario de la Batalla de La Albuera

- Premio de la cadena COPE-Cadena 100 de Bizkaia

2000:

- El suplemento literario de *The New York Times* destaca El maestro de esgrima como uno de los mejores libros de bolsillo del año, y resalta su "espléndida ejecución".

2001:

Arturo Pérez-Reverte ha sido galardonado con el Premio Mediterráneo extranjero, fallado en París, por *La carta esférica*, la última de sus novelas traducidas al francés y editada en Francia por Le Seuil. Para el autor, este premio se suma a otros galardones recibidos también en Francia, un país donde tiene gran éxito de público y crítica, y que en 1998 le concedió la Orden de Caballero de las Artes y las Letras, la más alta distinción que otorga el Gobierno francés.

2002:

Medalla de la Academia de Marina Francesa por *La carta esférica*.

2003:

Miembro de la Real Academia Española.

2004:

Primer doctor *honoris causa* de la Universidad Politécnica de Cartagena.

Galardonado con el XXIX Premio González-Ruano de Periodismo, por el artículo "Una ventana a la guerra".

Distinguido con el V Premio «Joaquín Romero Murube» por el artículo "Esta larga jornada urbana".

2005:

Gran Cruz del Mérito Naval.

3.3 LIBROS PUBLICADOS:

El húsar (1986)

El maestro de esgrima (1988)

La tabla de Flandes (1990)

El club Dumas (1993)

La sombra del águila (1993)

Territorio comanche (1994)

Un asunto de honor (1995)

Obra breve (1995)

La piel del tambor (1995)

El capitán Alatraste (1996)

Obra breve /I (1996)

Limpieza de sangre (1997)

Patente de corso (1998)

El sol de Breda (1998)

El oro del Rey (2000)

La carta esférica (2000)

Con ánimo de ofender (2001)

La Reina del Sur (2002)²⁶

El caballero del jubón amarillo (2003)

Cabo Trafalgar (2004)

No me cogeréis vivo (2005)

²⁶ Puede consultarse un resumen sumario de las principales obras de nuestro autor en el anexo tres, al final de este trabajo.

3.4 CONSTRUCCIÓN DE UN AUTOR:

El fenómeno Pérez-Reverte no es nuevo, desde que Ponsón du Terrail recibe la orden de su director editorial de crear un folletín, el fenómeno del periodista escritor se repite una y otra vez. El mismo du Terrail nos cuenta cómo: "Inventé, confeccioné en el acto un prólogo que pasaba en las estepas de Rusia después de la campaña del primer emperador, creé tipos más o menos originales, combiné situaciones, me armé de todo mi arsenal ordinario, la antigua morada bretona, el soldado heroico, la mujer perseguida, la obrera desgraciada, la escala de cuerda y el veneno que aletarga pero no mata. Puse a contribución a Eugene Sue tomando de él algún tipo, a Dumas, imitando algo de su *Montecristo*, y aun creo que mi excelente amigo Paul Feval me prestó a aquel niño [Sic] a quien roban tan frecuentemente su patrimonio recobrándolo siempre gracias a los esfuerzos de tres hombres decididos"²⁷. En los últimos tiempos hemos asistido a un aumento de la reciprocidad entre la literatura y el periodismo. No es raro que un periodista publique un libro (Vicente Leñero, Cristina Pacheco) o que en la nómina de un periódico cobren varios literatos (Carlos Monsiváis, Eduardo Galeano...). Esto no es una novedad, sólo tenemos que pensar en José Martí, en Gustavo Adolfo Bécquer, en Manuel Gutiérrez Nájera... No cabe duda de que la literatura es la ambición secreta de muchos periodistas, ya que en todo periodista existe un escritor en potencia. El paso del periodismo a la literatura es, en opinión del escritor Nicholas Evans, algo "[...] completamente natural y lógico. Al fin y al cabo se trata de contar historias y da igual que sean reales o de ficción."²⁸

Arturo Pérez-Reverte, al igual que Milan Kundera o Patrik Süskind, se inscribe a menudo dentro de los creadores de lo que algunos llaman "*best-sellers* cultos europeos", ya

²⁷. Rivera, Jorge B., *El folletín y la novela popular*, Ed. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, P.15.

²⁸ Somovilla, Miguel, "Nicholas Evans", en *Qué Leer*, n°28, Barcelona, diciembre de 1998, P.22.

que, como él mismo afirmó en Frankfurt, “[...] no necesito irme a asaltar una gasolinera en Kansas para contar una historia [...]”²⁹. Esta evidente crítica a muchos de los grandes éxitos norteamericanos se basa en la idea de que la “[...] novela de masas europea se inserta en una tradición literaria con unas reglas precisas de las que la norteamericana adolece, limitándose a ser mera transmisión de la sensibilidad cinematográfica [...]”³⁰.

Por otro lado, uno de los aspectos literarios de Arturo Pérez-Reverte menos destacado por los medios de comunicación es su labor de escribir guiones de cine y televisión³¹ y el presentar los libros de otros escritores.

Su pasado periodístico le ha legado la costumbre del dato riguroso, algo que se nota en sus novelas. Así, para crear al personaje de Jaime de Astarloa aprendió esgrima; para desencadenar la trama de *La tabla de Flandes* aprendió ajedrez y repasó lo que sabía de pintura; en *El club Dumas* nos muestra un vasto conocimiento sobre libros antiguos y autores románticos. Mención aparte merece *Territorio comanche*, donde, por primera vez, hace coincidir periodismo de acción con literatura y donde se muestra la guerra de los Balcanes a través de los ojos de los enviados especiales de los medios de comunicación; y *Patente de corso*, donde José Luis Martín Nogales ha recopilado alguno de los artículos más significativos de este escritor y que habían aparecido en el *Suplemento Semanal* entre 1993 y 1998.

Es un hecho que el trabajo previo que representa cada una de sus obras contribuye al triunfo en la librería que a menudo logra con sus títulos, sin embargo no es esto lo único

²⁹ Debate entre Pérez-Reverte, Arturo y Ken Follet: “*El best-seller significa o no el fin de la literatura*”. Este acto se celebró el pasado ocho de octubre de 1998 con motivo de la Feria Internacional del Libro de Francfort.

³⁰ Juristo, Juan Angel, “Base de modernidad”, en *La Esfera de El Mundo*, Madrid, 10 de diciembre de 1995, P. 13.

³¹ A sus conocidos trabajos en proyectos cinematográficos como son *Territorio Comanche* o *El maestro de esgrima*, hay que sumarle la guionización de la serie de televisión de Antena 3, *Camino de Santiago*. Un trabajo que, recientemente, ha sido vendido a una distribuidora alemana para su futura difusión por toda Europa. Esta serie de intriga ambientada en 1999 aún no se ha podido ver en nuestro país.

que cuenta y, al margen de los mecanismos intrínsecos que pueda utilizar durante la redacción de sus textos (cosa que trataremos con mayor detalle en el capítulo dedicado a la literatura como artículo de consumo), podemos suponer que existen otros factores que coadyuvan a convertirlo en un autor exitoso: Como hemos visto, antes de dedicarse a la literatura, Reverte ha sido periodista, por lo que su nombre hubiera sido fácilmente reconocido en el quisco de periódicos por sus posibles lectores, entre quienes ya podemos imaginar serían los miles de adeptos que cada semana siguen sus artículos en las distintas publicaciones donde ha trabajado; sin embargo, como si ello no bastara, ha sido también corresponsal de guerra, y su nombre ha relucido casi al nivel de un héroe nacional cuando se le ha declarado desaparecido en acción. Si a esto sumamos que su corresponsalía era retransmitida a buena parte del mundo hispánico, tenemos una fórmula ideal, un terreno fértil y regado para que sus libros, cualesquiera que hubieran sido sus temas, tuvieran una importante posibilidad de convertirse en buenos productos de mercado.

Sin embargo Reverte es sumamente brillante, y es muy consciente de que su trayectoria no le hubiera permitido escribir novelas rosas, o libros de superación sin que ello comprendiera una profunda desilusión en un público que a lo largo de los años se había habituado a verlo entre balas y explosiones, agregando que en las entrevistas de las que era objeto siempre deslumbraba al entrevistador con su ingenio rápido e irreverente. Tenía pues el campo listo y la semilla adecuada, y sobre todo, supo aprovechar esta coyuntura ideal para construir ante el gran público la figura de un hombre de acción que quería escribir, supo autopromocionarse, sirviéndose de los medios en los que trabajaba. Incluso cuando las cosas no le iban muy bien (como durante el famoso juicio de TVE), supo hacer uso de la publicidad que ello le brindaba para ganarse las simpatías del público y ponerlo siempre de su lado, Por otra parte ha sabido colmar las expectativas de sus lectores con sus relatos

lentos de acción y suspenso, agregando las adecuadas dosis de intriga y desencanto. Era una fórmula que no podía fallar y que ha resultado ser particularmente exitosa, convirtiendo así a nuestro autor en eso que para todo buen periodista hubiera querido Tom Wolfe.

4 EL PROBLEMA DE LOS GÉNEROS

El género ha constituido a lo largo del siglo XX un problema ampliamente discutido en los estudios literarios. La mutación y la permanencia de distintos géneros, en términos a veces difíciles de determinar, el origen y la evolución, las clases y las denominaciones, el modo de determinación y de funcionamiento son algunos de los problemas que se anudan en torno de esta noción. Lo histórico, lo social y lo lingüístico atañen, además, a toda consideración sobre sistemas de géneros al pensar la literatura como producción cultural.

Yendo más lejos, el primer problema con el que nos encontramos es con la fundamental definición del término, por ello creemos conveniente comenzar por una revisión de lo que podemos entender como tal.

Por principio de cuentas, es preciso advertir que la noción de género se aplicó tradicionalmente a la literatura y muy tardíamente a otros discursos. La obsesión clasificatoria de Aristóteles permitió el traslado de una noción biológica a las obras de imitación por el lenguaje. "La biología fue la metáfora básica del pensamiento aristotélico"¹ y ya desde entonces era cuestionada por los sofistas. Sin embargo, sobrevivió como raíz etimológica (genus-generis = especie, del griego geneá = nacimiento) en un sinnúmero de acepciones.

Sin embargo, poco nos dice su etimología. De manera provisional, podríamos comenzar suponiendo que un género es un conjunto de obras semejantes, y que dicha semejanza puede verificarse en distintos niveles textuales: pueden poseer puntos comunes en cuanto a los temas, las estructuras, a los recursos expresivos, a las situaciones, al estilo.

¹ Rollin, Bernard E., "Naturaleza, convención y teoría del género", En: Garrido Gallardo Miguel Ángel (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988. P.129

Sin embargo esta definición provisional puede pecar de simplista. Un género literario, según Wellek y Warren, por ejemplo, es una convención estética que da forma al carácter de la obra, es decir, una norma canónica que se impone al escritor y, a su vez, es impuesto por éste. En tanto convención o institución social, cada género puede ser descrito en su especificidad histórica. En tanto convención estética, el género será un repertorio de recursos expresivos igualmente susceptible de descripción a través del examen de los discursos literarios. Podemos pues reformular la propuesta de Wellek y Warren y decir que un género literario es un conjunto obras que son afines en tanto un paradigma de *recursos expresivos* cuyo uso está *codificado* de acuerdo con el criterio determinado que un momento histórico le impone.

En estos términos, la teoría de los géneros literarios será, para los autores citados, un principio de orden que clasifica la literatura y la historia literaria en función de diversos tipos de organización o estructuras específicamente literarias. Así, todo estudio crítico o valorativo de la literatura implica la referencia a esas estructuras literarias, el nuestro no es la excepción.

Si por un lado, los géneros son formas discursivas históricas, por otro, Wellek y Warren señalan que también deben reconocerse formas ahistóricas (noción que retomaremos más adelante, pues nos resultará de gran utilidad) a las que llaman "géneros fundamentales" que harían de base para los géneros históricos, esta idea se sustenta en el estudio de los textos clásicos fundamentales acerca de la teoría de los géneros, como la *Poética* de Aristóteles, la *Epístola Ad Pisones* de Horacio, las *Instituciones* de Quintiliano y el tratado *Sobre lo Sublime* de Longino.

En esos términos clásicos, según Susana Reisz, el término *poiesis* engloba a la poesía, la música y la danza, aunque es poco claro respecto de las artes plásticas; y se usa, más

restringidamente, como arte verbal. El quehacer específico del artista, lo que lo define como tal, es la acción de mimetizar. Por su lado, el término *Mimesis* refiere al carácter modelizador de los sistemas artísticos. No es mera construcción imitativa, sino la elaboración de un modelo nuevo del mundo, obtenido en y mediante un proceso de deconstrucción y manipulación del código de la lengua regido por el código literario particular adoptado por el artista.

Ahora, sobre los géneros que reconoció Aristóteles, recordemos que eran:

DRAMA: Donde el poeta desaparece detrás de sus personajes: Tragedia y comedia.

ÉPICA: Donde el poeta habla de otros en primera persona y sus personajes hablan en estilo directo: Poesía épica (por supuesto que Aristóteles no conoció las formas modernas de narración, pero si se clasificaran dentro del esquema aristotélico, seguramente entrarían aquí).

LÍRICA: Donde es la persona del propio poeta la que habla: Poesía lírica.

Esta sencilla, pero útil clasificación permaneció prácticamente sin cambios hasta el siglo XVII, cuando los intelectuales neoclásicos introdujeron el problema de la pureza del género. Según esta teoría, los géneros no deben ser mezclados pues cada clase de arte tiene sus posibilidades propias y entraña un placer propio. De acuerdo con ellos, cada género debería sustentar su propia pureza en una serie de exigencias estilísticas, a saber: Unidad de tono, pureza y sencillez estilizadas, concentración en una sola emoción y manejo de un solo tema o asunto. Esta doctrina fue sostenida por los adeptos a la tragedia clásica francesa, opositores de la tragedia isabelina que admite escenas cómicas que hacen "impuras" a sus obras (como recordamos, ocurre a menudo en Shakespeare).

A partir de ese momento aparece también una estructura jerárquica entre los géneros, promovida por los críticos, según la cual el mayor o menor placer que proporcionan las obras sería el criterio de clasificación (que, por supuesto, no puede ser más subjetivo). Para ellos la tragedia y la épica son las más nobles y su placer es superior. Las obras líricas, en cambio, serían un género menor.

Los neoclásicos admitieron además la aparición de nuevos géneros, aunque ello no los llevó a reformular la teoría general acerca del fenómeno. Hay, incluso, quien propone añadir géneros como la "poesía descriptiva" y "la poesía de los hebreos" a las clásicas épica y dramática; Boileau, por ejemplo, admite el soneto y el madrigal.

Más adelante se atribuyó también a los géneros características sociales totalmente extrínsecas a la obra misma, de modo que determinados discursos literarios serían considerados propios de determinadas clases sociales (como sería el caso de la poesía de cordel, propia de las clases bajas o, más tarde, de la novela popular).

Adelantando en la evolución del problema, para 1852 el crítico inglés E. S. Dallas distingue tres clases fundamentales de poesía a partir de las cuales da una interpretación gramatical de los géneros, donde las categorías resultantes serían las siguientes :

POESÍA DRAMÁTICA: 2ª persona en tiempo presente.

POESÍA ÉPICA: 3ª persona en tiempo presente

POESÍA LÍRICA: 1ª persona singular en tiempo futuro

Como podemos apreciar, esta clasificación resultaba de lo más imprecisa, pero fue antecedente de las teorías generadas por los formalistas un siglo más tarde. Para 1912 John Erskine propuso una interpretación ético-psicológica de los géneros literarios fundamentales en función del "temperamento poético", que no reproduciremos dado su poco éxito y su inutilidad práctica.

Ya en la década de los treinta del siglo veinte Román Jakobson determina que existen, según Wellek y Warren (la lectura de los géneros de Jakobson varía de un autor a otro, como podemos apreciar en los trabajos de Susana Reisz, o de Claudio Guillén), dos géneros definidos como fruto del intento de los formalistas rusos por evidenciar la correspondencia entre la estructura gramatical de la lengua y los géneros literarios, que serían a saber, los siguientes:

LÍRICA: 1ª persona singular en tiempo presente, con un predominio de la función emotiva.

ÉPICA: 3ª persona (el yo del narrador épico es interpretado como 3ª persona) en tiempo pasado, con un predominio de la función referencial.

Por una parte es claro que proponer funciones, y preeminencias de unas sobre otras, era un malabarismo conceptual que en realidad no definía nada en tanto el predominio no era cuantificable, cayendo nuevamente en el problema de la subjetividad. Por otro lado, al no tomarse en cuenta la situación comunicativa del discurso, resulta imposible distinguir entre un poema de la segunda persona y un *slogan* publicitario, en tanto que ambos exhortan y riman.

Tales características del texto han dado lugar a las más diversas perspectivas y a largas polémicas, que han separado géneros teóricos y géneros empíricos o los han sintetizado. En el exceso de la primera corriente, se han promovido tipologías, variedades y clases con la ayuda de "falsas ventanas y falsas simetrías" como denuncia Genette², o se ha terminado subsumiendo la noción de género en la de literatura, como le pasa a Todorov con la literatura fantástica³, se han buscado arquetipos temáticos, estructuras analizables a partir de sistemas operativos como modelos subyacentes o se han relacionado las características de los géneros con las funciones del lenguaje, como propone Jakobson.

A lo largo del siglo XX, como vemos, la intención de fundar los estudios literarios como disciplina llevó la discusión sobre los géneros a oposiciones radicales que se vieron como inevitables y, en ciertos casos, irreductibles: naturaleza/cultura, legalidad/historicidad, tradición/uso individual, función social o estética. Y tal vez sea justo en estas intersecciones donde creemos que el estudio de los géneros en la novela se torna críticamente útil.

En momentos en que la proliferación, mestizaje e invenciones genéricas son modos de trasgresión que revisten características particulares según la zona de emergencia de discursos en que se los considere, podemos preguntarnos, por ejemplo ¿es un género la narrativa escrita por mujeres o qué es? La respuesta no es sencilla y será distinta dependiendo del sistema y método que decida usarse como punto de referencia, baste advertir que, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX, la teoría de los géneros ha

² Vid: Genette, Gerard: "Géneros, tipos, modos" en Garrido Gallardo Miguel Ángel (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988.

³ Vid: Todorov. T. "Teoría de los géneros literarios" En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988. Madrid, 1988

dejado de ser normativa y se ha vuelto fundamentalmente descriptiva. Dependiendo del autor, un modelo clasifica tanto por reducción (pureza) como por acumulación (complejidad o riqueza), y examina tanto las diferencias como el común denominador de los géneros. Estos exámenes enfocan especialmente los artificios y propósitos literarios que los géneros comparten. Wellek y Warren, por ejemplo, se plantean la reducción de los tres géneros a un común carácter literario. De allí infieren que los géneros pueden dividirse en géneros fundamentales (que se conservan a través de los siglos, sin importar los modelos concretos que se producen en una época determinada) y géneros históricos, que para ellos son los conjuntos prácticos que se determinan con base en el criterio de artificios y propósitos estéticos en un momento dado de la historia. En síntesis, los géneros fundamentales serían la narración, el diálogo representado y la canción, mientras que los géneros históricos serían distintos en cada época.

Tras esta sumaria historia de la genología, es menester advertir que desde el advenimiento de la revolución industrial, la dinámica de la vida social es más rápida; por ello los géneros aparecen, se transforman y desaparecen en cuestión de décadas, y no de siglos. Si antes una generación literaria ocupaba 40 años, ahora ocupa de 10 a 15.

Este tipo de problemática, por supuesto, nos plantea problemas serios, por ejemplo, es difícil decidir si ciertos tipos de textos son especies de un género o distintos géneros.

A este respecto podemos notar que los problemas de la teoría de los géneros son en última instancia problemas de elaboración de una tipología: por un lado, la definición del universo de discursos y de sus subconjuntos; por otro lado, el criterio para la determinación de los parámetros que definen cada uno de dichos subconjuntos. Sin embargo el

reconocimiento de la diferencia entre las categorías históricas y ahistóricas enmarca el problema de los géneros dentro de los estudios de la cultura. Es decir, es objeto de la historia de las ideas. Es así que, por un lado, la comprensión de la evolución de la teoría nos obliga a plantear soluciones prácticas, pues los problemas de una tipología de textos o discursos rebasan el campo de los meros géneros para plantear problemas para la construcción misma de una teoría de la comunicación en general y de la comunicación literaria en particular.

Así por ejemplo, la novela histórica del XIX toma por tema el pasado todo, y no un aspecto de él; y está vinculada al romanticismo y al nacionalismo de su siglo, sin los cuales sería difícil explicar su surgimiento. En cambio, la novela de terror (lo mismo que la novela de aventuras y la novela policíaca, puntales en nuestro estudio) tiene una temática limitada y continua, un repertorio de artificios claramente definidos y, en su concepción, destaca la voluntad de producir determinados efectos. En estos términos pareciera más adecuado considerar a la novela de terror como género en tanto presenta un repertorio de recursos expresivos y una voluntad de causar determinados efectos en el lector (en la línea de lo que Guillén llama criterio pragmático y que se halla fundado en la teoría de la recepción⁴) y, por tanto, el procedimiento más recomendable para definir un género literario moderno, bajo dicho criterio, consiste en partir de una obra o autor, o un conjunto de obras que hayan tenido gran influencia, y examinar justamente las obras influidas.

De esta suerte, lo que nos interesa es hallar una definición operativa, antes que embrazarnos en el complejo problema de los géneros en la literatura, por ello decidimos adoptar una definición funcional, siguiendo el criterio de Wellek y Warren, para quienes el

⁴ Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985. P.147.

género se define, finalmente, como la "[...] suma de artificios estéticos a disposición del escritor y ya inteligibles para el lector. El buen escritor se acomoda en parte al género, y en parte lo distiende."⁵ Es decir, un género debe entenderse como “una agrupación de obras literarias basada teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específica) como en la interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente: tema y público).”⁶ En estos términos la novela histórica, la novela policíaca y la novela de aventuras, al menos desde la mitad del siglo XIX y durante todo el siglo XX, son susceptibles de constituirse en géneros respecto a paradigmas característicos que abordaremos en los capítulos siguientes.

⁵ Wellek, Rene y Austin Warren, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1959. P. 282

⁶ *Ibid.* P. 278

4.1 EL MAESTRO DE ESGRIMA COMO NOVELA HISTÓRICA.

Como apuntan la mayoría de los autores que se han dado a la tarea de escribir teoría sobre este género (o especie, como lo llama Noe Jitrik), la nominación del mismo implica necesariamente conjuntar dos términos fundamentales: la novela y la historia.

De manera provisional comprenderemos al género, como lo hace Jitrik, en estos términos: “[...] podría definirse, de manera muy general y aproximativamente, como un acuerdo --quizá siempre violado-- entre ‘verdad’, que estaría del lado de la historia, y ‘mentira’, que estaría del lado de la ficción [...]”⁷ o, con una definición todavía más simple, como lo hace Pons cuando la determina como: “[...] aquella novela que se caracteriza por la incorporación de la Historia en su mundo ficticio [...]”⁸; sin embargo, como apunta la misma Pons, esta definición resulta insuficiente por ser demasiado amplia, ya que un enorme corpus de novelas, no propiamente históricas, poseen la característica esencial, aunque no exclusiva de ésta: la inclusión de la historia en la literatura. Desde ahora ya tenemos algunos puntos previos que aclarar: la noción de historia y la noción de literatura o, en todo caso, narración historiográfica y narración literaria.

Al respecto ya muchos críticos han señalado, W. Wardropper⁹, por ejemplo, que excepto en inglés, lengua que distingue entre *History*, como narración de sucesos verdaderos y *Story*, como narración de sucesos inventados, la división resulta compleja, poco clara y de ningún modo absoluta.

⁷ Jitrik, Noe, *Historia e imaginación literaria, las posibilidades de un género*, Ed. Biblos, Argentina, 1995, p.11.

⁸ Pons, María Cristina, *La novela histórica de fines del siglo XX*, Ed. Siglo XXI, México, 1996 P.42

⁹ En Cacho Blecua, Juan Manuel, “Prólogo al Amadís de Gaula” en Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Ed. Cátedra, Col. Letras hispánicas, V.I, Barcelona, 1994, segunda edición. P.89.

Se han escrito cientos y cientos de cuartillas bordando sobre dicha frontera, delgada y polémica, apuntando sobre las diferencias entre los recursos estilísticos y las semejanzas en el trabajo de construcción narrativa que pueden existir entre ambas clases de textos (cuya delimitación se hace más difícil cuando abordamos el género denominado novela histórica, así como la intención de que los hechos consignados sean tomados por verdaderos o no), y en este sentido cualquier autor habrá de toparse con el delicado problema ontológico de la verdad o, en todo caso, de la específica noción de verdad histórica (tema que ya preocupa a Jitrik, quien se pregunta y se responde: “Pero ¿de qué verdad se trata para la novela histórica? Pues de la que la historia, como disciplina que tiende a reconstruir los hechos, ofrece para respaldar la novela. O sea que no es cualquier verdad, la científica, por ejemplo, sino una pertinente y fundante [...] una reunión orgánica del pasado.”¹⁰) Por supuesto que no es Jitrik el primero ni el único que se hace este planteamiento; con frecuencia se ha cuestionado el discurso historiográfico, y las posiciones desde las que se genera; en estos términos, la distancia entre el historiador y el escritor de novelas no es tan grande como antes se hubiera podido suponer: De la misma manera que el escritor, el historiador adecua los hechos, les da relevancia a algunos más que a otros, aunque ahora el historiador reconoce que puede fallar en su pretendida objetividad y, partiendo de ahí, puede cuestionar entonces los discursos historiográficos y sus contenidos.

Nosotros entenderemos que el texto literario puede o no consignar hechos que verdaderamente hayan ocurrido, pero su intención fundamental se sustenta en los hechos (concretos, como una batalla, o abstractos, como los sentimientos de un personaje) no comprobables, presumiblemente ficticios o inventados por el autor con un fin evidentemente estético, como dice Jitrik a propósito de la definición de novela histórica y la

¹⁰ Jitrik *Op. Cit.* P11.

aparente antítesis que este concepto genera entre “novela” e “historia”: “[...] estos dos turnos encarnan dimensiones propias de la lengua misma o de la palabra entendidas como relaciones de apropiación del mundo [...]”¹¹, completando más adelante que el discurso lingüístico de la novela histórica se convierte en “[...] un particular conjunto de procedimientos determinados y precisos para resolver un problema de necesidad estética... una articulación que se designa como ‘discurso poético.’”¹²

De este modo las cosas, vemos que el tema central de *El maestro de esgrima* es la intervención de Jaime Astarloa, un anticuado maestro de esgrima (cuya existencia no es verificable dentro de la historia canonizada), en torno a una serie de asesinatos que se suceden en Madrid en 1868 para salvar del desprestigio a una figura política de la época (un tal Bruno Cazorla Longo) ante el advenimiento del régimen de Prim, al final del reinado de Isabel II.

Algunos de los hechos consignados en la novela: el reinado de Isabel II, el descontento de grandes sectores de la población con ese reinado, el advenimiento de Prim, las revueltas populares en las calles... son hechos reales, que fueron documentados y pueden comprobarse con facilidad en cualquier enciclopedia medianamente decorosa, es decir, estos hechos caben en cualquier texto histórico; sin embargo, otros detalles menores, baste de momento referirse a los citados homicidios y al nombre de Jaime Astarloa y de Bruno Cazorla (fungiendo dentro del contexto literario de la obra como apoderado de la banca italiana en España) son improbables, por no encontrarse debidamente documentados en la historiografía oficial a nuestro alcance; improbables pero no inverosímiles, pues el autor se vale del hecho de que en la confusión de una época tan turbulenta como la Segunda

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.* Pp. 12-13.

guerra Carlista, acontecimientos como los citados pudieron muy fácilmente ocurrir sin que se conservara un registro debidamente asentado de los mismos, de donde fácilmente colegimos que se trata de un recurso netamente literario.

Es evidente cómo el autor no hace hincapié en los acontecimientos de trascendencia histórica, al mencionar muy de pasada el marco histórico donde se desarrolla la acción del relato y dejar que el mayor peso de la narración recaiga sobre acontecimientos y personajes presumiblemente ficticios.

Queda ahora determinar en qué forma los hechos históricos interaccionan con el discurso de una obra literaria, para determinar los niveles de injerencia de la historia con la ficción. La primera cuestión a resolver es la distinción que hacen ciertos autores entre una novela histórica y una novela con tema histórico y, en un horizonte posterior, establecer dentro de cuál de estas dos posibilidades cabe nuestra obra.

Esta labor no será tan sencilla dado que la novela histórica no es un género fácil de definir, y esta definición es necesaria para establecer un contraste con lo que pudiera parecer, por su temática, una novela histórica sin llegar a serlo, en toda la propiedad del término.

Pons advierte que hay que tener cuidado sobre cómo, cuál, y cuánta Historia debe incorporar la novela histórica en su trama para poder ser llamada de este modo. Como señala acertadamente a este respecto en su trabajo citado, refiriéndose a esta clase de obras: “[...] en términos generales, dicho grupo de novelas presenta ciertas convenciones del género histórico que las identifica como ‘pertenecientes’ a él. Entendemos por convenciones del género a acuerdos tácitos, aquellas prácticas que por su recurrencia

devienen costumbre aceptada o tradición [...]”¹³ Pero ¿cuáles son esas convenciones del género histórico? Para establecerlas acudiremos a uno de los primeros y más importantes teóricos: Georg Lukács, y a su trabajo denominado *La novela histórica*.

Dado el contexto político e ideológico en que se generó el trabajo de Lukács, se advierte que tomaremos sólo aquello que nos pueda ser útil para analizar, en términos exclusivamente literarios, el fenómeno de la novela histórica y su determinación, dejando de lado enormes parcelas de su desarrollo político y sociológico por considerarlo, de momento, fuera de los parámetros de nuestro interés. Asimismo, complementaremos su marco teórico con algunos críticos contemporáneos que, de hecho, han escrito tanto sobre la novela histórica como sobre lo que se ha dado en llamar "nueva novela histórica".

Para acercarnos a una definición seria de novela histórica es necesario comenzar por la revisión, un tanto monográfica, de su genealogía. Jitrik pretende ver antecedentes de este género en los dramas históricos de Shakespeare, quien para Jitrik adquiere, como autor: “[...] el papel de quien advierte, o mejor dicho, de quien haciendo un resumen sobre el pasado advierte sobre el futuro [...]”¹⁴; también encuentra antecedentes dentro del periodo de la Enciclopedia, sobre todo en ciertas obras como “[...] el Moctezuma de Antonio Vivaldi de 1733 [...]”¹⁵. Sin embargo para Lukács, la novela histórica plenamente caracterizada nace a finales de la era napoleónica, con el *Waverly* de Walter Scott, publicado en 1814, aunque admite que antes pudo haber relatos con tema histórico remontándose, si el lector lo desea, a obras como el Mío Cid y aun hasta ciertos pasajes del Antiguo Testamento, en la Biblia.

¹³ Pons, *Op.Cit.* P. 44.

¹⁴ Jitrik, *Op.Cit.* P25.

¹⁵ *Ibid.* P.27.

Por supuesto, coincidimos con Lukács en que éstos no pueden ser ejemplos de novela histórica porque, de principio, carecen de la forma que podríamos reconocer como novela, sin entrar en la controvertida definición del género novelesco. También señala Lukács, que existen muchas novelas que pudieran parecer históricas, en los siglos XVII y XVIII pero apunta que carecen de un verdadero trabajo de contextualización dado que la psicología de los personajes, e incluso las costumbres descritas, corresponden a la época del novelista y no a la del periodo novelado, y pone por ejemplo las obras de Scudéry y de Calprenède; igualmente señala que en algunas otras obras del mismo periodo no aparecen estas carencias, pero en cambio la intención del autor es resaltar la curiosidad y excentricidad de los ambientes de un periodo histórico concreto descrito y no la representación fiel del mismo, mostrando así que su tratamiento de la historia es meramente superficial, en este caso, el ejemplo que ocupa es de *El castillo de Otranto*, de Walpole. Trata asimismo de sintetizar la falta de historicidad en las novelas anteriores a Scott diciendo que a éstas les falta lo que él denomina “lo específico histórico” y que consistiría en: “[...] el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad de la actuación de cada personaje [...]”¹⁶. Concepto elaborado que podríamos explicar en términos más mundanos a través de un ejemplo sencillo: un espía norteamericano de la CIA, digamos, durante la guerra fría, no percibirá sus razones, los hechos de su entorno político, económico o moral, no sentirá, no pensará y, sobre todo, no actuará, de la misma forma en que podría haberlo hecho un espía alemán de la época nazi, uno japonés durante los shogunatos o uno romano al servicio del César; cada uno de estos personajes tendrá una psicología muy particular y un actuar muy específico determinado por su específico momento histórico, sin el cual de ningún modo podríamos comprenderlo y distinguirlo de los otros.

¹⁶ Lukács, Georg, *La novela histórica*, Tr. Jasmín Reuter, Era, México, 1996 P.15

Otra característica fundamental que encuentra Lukács dentro de la novela histórica iniciada por Scott, y que nos dice ya ha sido señalada por Honorato de Balzac en su *Crítica de La cartuja de Parma*, de Stendhal, es que Scott introduce en la literatura épica “[...] la extensa descripción de costumbres y de las circunstancias que rodean los acontecimientos, el carácter dramático de la acción y, en estrecha relación con esto, el nuevo e importante papel del diálogo en la novela”¹⁷. Respecto al carácter dramático de los acontecimientos y el papel que juega el diálogo no podemos pensar que sean determinantes específicos de la novela histórica, porque en realidad serán determinantes de la condición de cualquier novela moderna, son elementos o recursos de la literalidad de un texto; sin embargo sí nos interesa el hecho de que aborde con amplitud la construcción de las situaciones y los ambientes necesarios para caracterizar un periodo histórico concreto y que ayudarán a la comprensión de los acontecimientos que sufren o provocan los personajes y de su forma de pensar y reaccionar ante dichos acontecimientos.

Lukács también discrimina a la novela histórica de la novela social señalando claramente que no suelen plantearse en estas últimas los problemas sociales del presente histórico del autor¹⁸ pero que en la novela histórica, refiriéndose específicamente a Walter Scott y a Inglaterra, nos dice que el autor: “en la medida en que es capaz de responderse a sí mismo estas cuestiones, lo hace a través de rodeos, plasmando literariamente las principales etapas de la historia de Inglaterra en su totalidad”¹⁹.

Más adelante Lukács discrimina la novela histórica de la moderna epopeya en prosa señalando que a diferencia de ésta, la novela histórica no posee un protagonista denodado, ejemplar, inhumano en su abnegada perfección, sino que posee un héroe mediocre, un

¹⁷ *Ibid.* P.30

¹⁸ Aunque esto bien puede ocurrir sin alarma en muchos ejemplos de la llamada Nueva novela histórica.

¹⁹ Lukács, *Op. Cit.* P.32

“hombre común de la calle”, representante arquetípico de un estrato, generalmente mayoritario, de una época y un lugar, o en las propias palabras de Lukács: “[...] un ‘héroe’ mediocre, correcto, pero no propiamente heroico [...]”²⁰ rechazando al héroe epopéyico porque: “[...] la excentricidad de este tipo lo lleva a eliminarlo del campo de la plasmación histórica: Se afana por presentar las luchas y las oposiciones de la historia a través de algunos personajes que en su psicología y en su destino se mantienen siempre como representantes de ciertas corrientes sociales y poderes históricos [...]”²¹. En este punto cabe complementar la postura de Lukács con la de Pons, quien apunta que, en general, dentro de la novela histórica, existen dos distintas maneras de referir el pasado histórico: “[...] la que destaca las grandes tensiones y tendencias sociales y políticas de un periodo determinado (Por ejemplo la novela de Scott), y la que privilegia la (re) construcción de los eventos históricos mismos o el papel que desempeñaron en tales eventos determinadas figuras históricas (por ejemplo *El general en su laberinto*).”²² Es decir, para Pons el relato de la novela histórica puede centrarse en aquellos hechos que tuvieron una repercusión histórica para el devenir de una nación (los grandes episodios y las grandes figuras de la historia ocupando un papel protagónico) o en eso a lo que se refiere Lukács y que Pons denomina “la historia desde abajo”, la historia contada desde el punto de vista de los que no han dejado huella en la Historia documentada. Más adelante Lukács señala que, salvo contadas excepciones, el papel que juegan las mujeres en este tipo de relatos suele ser el de representar al tipo de la mujer de la época y región, correcta y normal desde un punto de vista “filisteo”, como criticó, según Lukács, Balzac a las mujeres de Scott; esto es perfectamente comprensible si pensamos que utilizar otro tipo femenino sería contravenir la

²⁰ *Ibid.* P.33

²¹ *Ibid.* P.45

²² Pons, *Op.Cit.* P.56

condición que hemos señalado anteriormente y elegir un personaje “excéntrico”, poco representativo de la consignada mayoría que en esta literatura suele llevar la voz cantante.

El propio Lukács trata de resumir los dos puntos anteriores diciendo que en la novela histórica, Scott, como modelo de estudio, posee una grandeza que radica en: “[...] la vivificación humana de los tipos histórico-sociales. Los rasgos típicamente humanos en que se manifiestan abiertamente las grandes corrientes históricas [...] creadas con tanta magnificencia nitidez y precisión [...]”²³ Por supuesto que Lukács hace referencia aquí también a los famosos héroes mediocres de la novela histórica, dado que son capaces de representar adecuadamente los rasgos “humanos, decentes y atractivos” y las limitaciones de la propia clase a la que pertenecen como modelo histórico de su sociedad y su época, logrando, con esta exposición, la totalidad histórica de ciertos momentos capitales de la historia.

Podríamos añadir, para redondear el concepto del héroe mediocre, que, como dice Pons, “en su tipicidad y pasividad este héroe de la novela histórica actuaría más como un catalizador que como un agente de cambio”²⁴.

A este respecto recordemos que Lukács retoma a Belinski y concuerda con él al reconocer que en una novela histórica, tal como la concibe, la mayoría de los personajes secundarios tienden a ser más significativos que el protagonista, en tanto que este sólo sirve de núcleo externo para los acontecimientos que el autor desea mostrar en realidad y sólo alcanza nuestra simpatía y empatía por los rasgos humanos generales que se manifiestan en él, lo cual es apropiado para nuestros autores, quienes consideran que el héroe del relato histórico debe ser la vida misma, en una época y lugar determinados, y no

²³ Lukács, *Op. Cit.* P.34

²⁴ Pons, *Op.Cit.* P.49.

el hombre, quien en la novela histórica, según palabras textuales de Lukács: “[...] es sometido al acontecimiento; el acontecimiento, por su magnitud e importancia, deja en la sombra a la personalidad humana, distrae nuestra atención de ésta por el propio interés que suscita, por la gran variedad de sus imágenes [...]”,²⁵ o dicho en otras palabras, en la novela histórica clásica, como la llama Lukács, lo importante es el desarrollo de los acontecimientos presentados en torno al protagonista, y éste no es más que un “pretexto” literario para retratar fielmente un periodo histórico con todas sus minucias y en una dimensión fundamentalmente humana, lo que lo distingue de la historiografía y que se alcanza precisamente a través de la perspectiva que el famoso héroe mediocre nos permite alcanzar.

Otra característica de la novela histórica definida por Lukács es el hecho de que en ella los héroes comprenden, dentro de su construcción literaria, lo que generalmente se halla separado y diseminado en el carácter nacional, no en el mismo tenor que los héroes de la epopeya, los cuales eran “[...] caracteres grandes, libres y humanamente hermosos. Gracias a ello estos protagonistas adquieren el derecho de ocupar la cabeza [...]”²⁶; y en esto estriba la diferencia, ya que los héroes de la epopeya son conscientes de que el espíritu nacional de un pueblo se resume en sus propias personas y se convierten en líderes de su causa, mientras que los protagonistas de la novela histórica ignoran que en ellos se destila la personalidad de una nación y no se convierten en caudillos de la misma²⁷. Son, en efecto, caracteres típicamente nacionales, pero no como seres extraordinarios o sobresalientes, dotados para el mandato sino, como dice Lukács, “[...] en el sentido del cabal promedio.

²⁵ Lukács, *Op. Cit.* P.35

²⁶ *Ibid.* P.36

²⁷ Excepción hecha de algunas novelas de la llamada nueva novela histórica que, como ya apuntamos arriba, Pons designa como “la historia contada desde arriba”, pero son los menos y requieren una metodología particular y distinta a la nuestra para ser estudiados.

Aquéllos son los héroes nacionales de la concepción poética de la vida, éstos en cambio son los héroes prosaicos [...]”²⁸. Ésto se explica en el sentido de que, para dotar a la novela de lo específico histórico, es imprescindible hacer al personaje protagónico interactuar con todas las condiciones de la patria de la que es ciudadano “promedio”, representante ideal de la nación entera y, por tanto, de lo nacional, con lo cual además construye una necesidad de lo histórico insoslayable: la compleja acción recíproca de circunstancias históricas concretas que sufren un proceso de transformación, una mutua influencia de hombres concretos que, criados en esas circunstancias, reciben efectos muy variados y actúan en forma individual según sus pasiones.

Por lo general, en la novela histórica se exponen las grandes crisis y, por tanto: “[...] a ello corresponde que por doquier se enfrenten poderes sociales hostiles que quieren destruirse los unos a los otros. Puesto que los representantes de estos poderes en lucha son siempre representantes apasionados de sus direcciones, surge el peligro de que su lucha se convierta en un mero aniquilamiento exterior del contrario, y de que este aniquilamiento no logre despertar en el lector una simpatía y un apasionamiento humanos [...] El destino justo de un héroe mediocre de esta especie, que no se decide apasionadamente por uno de los poderes en pugna en la gran crisis de su tiempo, a través del cual se mantienen vivos sus contactos”²⁹.

Una característica más de las apuntadas por Lukács, y que será posteriormente de gran importancia dentro de nuestro tema, es que el personaje protagónico de la novela histórica evoluciona en su momento histórico y con su momento histórico, representando el mismo progreso de la historia, o, en sus propias palabras: “La continuidad es siempre, al mismo

²⁸ Lukács, *Op. Cit.* P. 34

²⁹ *Ibid.* P.37

tiempo, un crecimiento, una evolución. Los ‘héroes medios’ de Walter Scott representan asimismo este aspecto de la vida popular, de la evolución histórica.”³⁰

Continuando con la determinación de la novela histórica, Lukács señala unos de sus rasgos más importantes: en ella las principales personalidades de la historia aparecen en su magnitud histórica real “[...] como representante de una amplia y significativa corriente que abarca amplias capas de la población [...] su pasión personal y su objetivo coinciden con el de esta gran corriente histórica [...] el estandarte más visible de los afanes del pueblo, tanto buenos como malos.”³¹ Y por esto en la novela histórica tradicional no suele hacerse un seguimiento, una bitácora del surgimiento de esas grandes personalidades³² y, por el contrario, se las muestra ya acabadas, terminadas, previa selección de lo narrable significativo para justificarla desde un punto de vista histórico –social, es decir: “[...] revelando las condiciones de vida reales, la creciente crisis vital y real del pueblo, exponiendo todos los problemas de la vida popular que desembocaron en la crisis histórica plasmada. Y después de habernos convertido en partícipes simpatizantes y comprensivos de esta crisis, después de que entendemos claramente los motivos de esta crisis, las causas por las que la nación está dividida en dos partidos, después de que hemos visto cómo las diversas capas de la población se comportan en esta crisis, después de todo ello hace su aparición el gran héroe histórico en el escenario de la novela [...]”³³ En el último de los casos, y atendiendo un poco a las teorías de la recepción manejadas en el trabajo de Pons, los procesos consignados en la novela histórica son manejados por el autor de tal manera que éste: “[...] espera del lector (real o ficticio) un determinado conocimiento histórico, a

³⁰ *Ibid.* P.38

³¹ *Ibid.* P.39

³² Excepto en la categorización que hace Pons al enunciar "la historia vista desde abajo".

³³ Lukács, *Op. Cit.* P.39

partir del cual entabla una relación entre lo que se sabe y no se sabe de la historia, entre lo que ha quedado olvidado y lo que se recuerda [...]”³⁴ A Lukács le parece muy importante, para definir a la novela histórica, el hecho de que en ésta la intención es: “[...] resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos. Lo importante es procurar la vivencia de esos móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica.”³⁵ Debemos señalar que consignamos esta cita por la importancia que Lukács le concede, aunque confesamos que no estamos del todo de acuerdo con el autor ya que algunas ideas claves, como “resucitar poéticamente” y “la comprensión de los móviles individuales” pueden aparecer en toda novela histórica, ciertamente, pero no son privativos de este género y, por el contrario, nos parece que son determinantes de toda obra narrativa.

Otro concepto que nos es útil retomar, es el que establece páginas adelante cuando señala que a diferencia de la antigua epopeya y, en general, del poema épico, donde los antagonistas representan estados y naciones semejantes y son, por tanto, moralmente semejantes como individuos; en el mundo de la novela histórica “[...] ocurre algo muy diferente. El ‘individuo histórico–universal’, es aquí, inclusive en el aspecto social, *un partido*, representante de una de *una* de las muchas clases y estratos en pugna.”³⁶ Lukács apunta que en ésta se busca, no una insinuación de un mal social o político del presente, como un mero sarcasmo, sino la comprensión histórica de un momento dado para convertirla en piedra de cimentación del presente, de manera que: “[...] la revivificación del pasado convirtiéndolo en prehistoria del presente, en la revivificación poética de fuerzas

³⁴ Pons, *Op.Cit.* P.71

³⁵ Lukács, *Op. Cit.* P.44

³⁶ *Ibid.* P.50

históricas, sociales y humanas que en el transcurso de un largo desarrollo conformaron nuestra vida como en efecto es, como la vivimos ahora”³⁷.

Como vemos, pareciera muy claro que, en la novela histórica, Lukács pretende encontrar siempre alguna forma de crítica social; como él mismo lo marca, esta clase de literatura: “[...] señala a menudo humorística, satírica o trágicamente la debilidad y la degeneración humana y moral de los estratos superiores.”³⁸

Finalmente debemos hacer un pequeño apunte sobre la forma, el estilo de la novela histórica, contemporizando, claro que Lukács se refiere a ésta tomando como modelo a Walter Scott. A pesar de haber sido compuesta durante el Romanticismo, y reconocida como perteneciente a tal género por la temática e intención generales, para Lukács la novela histórica de Walter Scott es una forma de realismo³⁹, con muchos rasgos de esa tendencia ya presentes en su obra, como son, por ejemplo, las detalladas y minuciosas descripciones.

Veremos más adelante estos elementos con profundidad, pero hay que decir que, a propósito de la función estilística de la descripción, Lukács piensa que puede ser un arma de doble filo, ya que algunos escritores que pretendían escribir novela histórica podían ramplonamente pensar que bastaba con la acumulación de detalles para construir la verosimilitud y, aun, la veracidad de lo descrito, problemática a la que ya se habían enfrentado los autores que pretendían describir hechos verídicos, o pretendidamente verídicos, desde los libros de caballerías. En realidad, en una buena novela histórica y un buen escritor: “[...] es vigoroso y auténtico justamente en los detalles, pero nunca en el

³⁷ *Ibid.* P.58

³⁸ *Ibid.* P.60

³⁹ En realidad no nos afecta el hecho de que pensemos en una novela histórica del romanticismo, del realismo o de fines del siglo XX, ya que, como señala Pons (*Op.Cit.*P.47) con una contundencia abrumadora, nuestra definición del género será sólo una abstracción teórica de acuerdo con los rasgos que pueden compartir todos los integrantes del género.

sentido anticuado y exótico de algunos escritores posteriores [...] los detalles no son más que medios para alcanzar verdaderamente la mencionada fidelidad histórica [...]”⁴⁰ Coincidimos con Lukács en la importancia de los detalles, pero cuando estos detalles son verdaderamente significativos, y no mera paja que no tendrá otro fin que aburrir y desesperar al lector.

Como una determinación posterior, que nos aportan Fleishman y Pons, ya pensando específicamente en la novela histórica producida durante los últimos años del siglo XX, encontramos la propuesta de considerar a la novela histórica con un propósito determinado: “[...] (ser) complemento o suplemento de la historia documentada, explicación, clarificación, cuestionamiento, etcétera.”⁴¹ Consideración que habremos de aceptar con todas las reservas que nos impone la antigua polémica (llevada al extremo por Wilde en su prólogo a *El retrato de Dorian Gray*) sobre la utilidad de la creación artística y que habremos de matizar con la opinión de Jitrik a este respecto cuando señala que: “La novela histórica es una típica y clara respuesta a una crisis específica que involucra a la sociedad y a los individuos”⁴².

Dejando asentados los puntos anteriores, que esperamos contribuyan a clarificar la dirección de nuestro trabajo, nos queda acudir directamente al texto literario que nos ocupa para determinar si corresponde en su desarrollo, o no, a la caracterización que hemos convenido para denominar a una obra novela histórica.

Hemos dicho que una característica esencial, aunque no exclusiva de ésta: la inclusión de la historia en la literatura. Y que el pasado al cual se refiere la obra sea histórico, es decir

⁴⁰ Lukács, *Op. Cit.* P.66.

⁴¹ Pons *Op.cit* P.54.

⁴² Jitrik *Op.Cit* P.20.

que deben haber transcurrido dos generaciones (según Lukács) entre el presente del escritor y el pasado representado en la novela.

Hacer la determinación de estos dos puntos es capital, dado que ya en esta etapa podremos prever con más o menos certeza, si nuestro texto se trata de una novela histórica; vayamos pues a los hechos.

Como ya nos lo anuncia el comentario de contraportada (y más tarde corroboramos en el desarrollo de la novela), la acción de la obra se sitúa en Madrid, durante el año de 1868, es decir, prácticamente al final del periodo de la reina Isabel II, quien por supuesto será la figura en torno a la cual giran los acontecimientos de su tiempo. Los hechos históricos registrados y admitidos por el canon para esa época y ese lugar, son los que se verifican en el anexo II.

La época elegida por el autor cumple con ser un periodo complejo y bastante turbio, cuyos hechos, según lo asentado en la caracterización de la novela histórica, deberán incluirse en la obra literaria y serán tan importantes para la construcción del protagonista que su actuar sólo sea explicable en función de éstos. Como ejemplo estadístico, analizaremos los pasajes donde se consigne la relación de los acontecimientos históricos señalados.

La primera referencia espacio-temporal de la novela se encuentra en un preámbulo anterior al capítulo primero⁴³:

Las cumbres heladas del Guadarrama arrojaban sobre Madrid un frío aguacero aquella noche de diciembre del año 1866, reinando en España su católica majestad doña Isabel II. (15).

Más adelante se sugiere tímidamente la situación imperante entre la reina y el rey consorte:

⁴³ A partir de ahora, las citas directas a la obra que estudiamos se acotarán sólo con el número de página de la edición que acotamos.

Decían las lenguas de doble filo que entre quienes podían haberle pedido reparación se encontraba el propio rey consorte. Pero todo el mundo sabía que si a algo se inclinaba don Francisco de Asís, no era precisamente a sentir celos de su augusta esposa” (19).

Y algo parecido ocurre con la situación del gobierno decadente un poco más adelante, cuando nos enteramos por boca de un personaje que:

--[...] más estocadas da la política. ¿Sabe que González Bravo me ha propuesto recobrar mi escaño? Con vistas a un nuevo cargo, dice. Debe estar con el agua al cuello, cuando se ve obligado a recurrir a un perdís como yo. (23).

Posteriormente nos da un vistazo a la vida de la gente común de la época, cuyas opiniones resultan las de individuos involucrados, pero no comprometidos con los acontecimientos históricos del momento, vale la pena destacar que éste, que es el mayor fragmento donde se apuntan hechos históricos, se hace un poco en el tenor que seguramente adquirirían las charlas, casi en tono de chisme, que se suscitaban en los cafés matritenses del momento:

En las tertulias todas las conversaciones giraban en torno al calor y a la política: se hablaba de la elevada temperatura a modo de introducción y se entraba en materia enumerando una tras otra las conspiraciones en curso, buena parte de las cuales solían ser del dominio público. Todo el mundo conspiraba aquel verano de 1868. El viejo Narváez había muerto en marzo, y González Bravo se creía lo bastante fuerte como para gobernar con mano dura. En el palacio de Oriente, la reina dirigía ardientes miradas a los jóvenes oficiales de su guardia y rezaba con fervor el rosario, preparando ya su próximo veraneo en el Norte. Otron no tenían más remedio que veranear en el exilio; la mayor parte de los personajes de relieve como Prim, serrano, Sagasta o Ruiz Zorrilla, se hallaban en el destierro confinados o bajo discreta vigilancia, mientras dedicaban sus esfuerzos al gran movimiento clandestino denominado *La España con honra*. Todos coincidían en afirmar que Isabel II tenía los días contados, y mientras el sector más templado especulaba con la abdicación de la reina en su hijo Alfonsito, los radicales acariciaban sin rebozo el sueño republicano. Se decía que don Juan Prim llegaría de Londres de un momento a otro; pero el legendario héroe de los Castillejos ya había venido en un par de ocasiones, viéndose obligado a poner pies en polvorosa. Como cantaba una copla de moda, la breva no estaba madura. Otros opinaban, coma, sin embargo, que la breva empezaba a pudrirse de tanto seguir colgada del árbol. Todo era cuestión de opiniones. (26)

Y un poco más adelante, en el mismo tenor, pero en discurso directo de uno de los participantes en la tertulia:

[...]recuerde lo que su querido populacho hizo en el treinta y cuatro: ocho frailes asesinados por la chusma agitada por demagogos sin conciencia. (33).

Apenas ha pasado una página cuando, con otro discurso indirecto, se nos presenta más información sobre el periodo, si bien, mucho más difícil de verificar:

Las logias –solía referirse a las logias con la misma familiaridad que otros usaban al hablar de los parientes—se estaban moviendo mucho. Por supuesto, nada de Carlos VII; además, sin el viejo Cabrera, el sobrino de Montemolín estaba muy lejos de dar la talla. Alfoncito, descartado; no más borbones. Quizás un príncipe extranjero, constitucional y todo eso, aunque decían que Prim se inclinaba por el cuñado de la reina, Montpensier. Y si no la *Gloriosa*, que tan feliz hacía al amigo Cárceles. (34)

Y no hay más, pero esto sólo basta para lograr una conclusión sobre nuestro tema: En efecto *El maestro de esgrima* cumple con el requisito de incluir hechos históricos dentro de su cuerpo.

Debemos ahora resolver si la psicología de los personajes y las costumbres descritas corresponden a la época del periodo novelado y, en consecuencia, si la excepcionalidad de la actuación de cada personaje deriva de la singularidad histórica de la época representada, si los hechos históricos consignados son tan importantes para la construcción del protagonista (y de los personajes en general) que su actuar y reaccionar sólo sea explicable en función de éstos. Para esto será menester adjuntar un brevísima sinopsis de la obra en su totalidad⁴⁴ y después deberemos considerar los rasgos de construcción de personaje que plantea Pérez Reverte.

Tras revisar el argumento íntegro de la novela, vemos que las premisas que hemos admitido se cumplen con algunos personajes, digamos con Luis de Ayala, que viene a ser un estupendo retrato arquetípico de los políticos de su momento cuando es descrito como:

[...] jugador e impertinente mujeriego, el marqués de los Alumbres era el prototipo del aristócrata calavera en que tan pródiga se mostró la España del S. XIX: no había leído un libro en su vida, pero podía recitar de memoria la genealogía de cualquier caballo famoso en los hipódromos de Londres, París o Viena. En cuanto a mujeres, los escándalos con que de vez en cuando obsequiaba a la sociedad madrileña constituían la comidilla de los salones, siempre ávidos de novedad y murmuraciones. (18).

⁴⁴ Ver el anexo 1

También parece cumplir con la construcción de los tertulianos del café Progreso, amigos del protagonista. Tomemos como ejemplo, por ser el personaje con mayor participación en la historia, el caso de Agapito Cárceles, ex cura y simpatizante radical de la facción revolucionaria:

[...]malvivía dando sablazos a los conocidos o escribiendo encendidas soflamas radicales en los periódicos de escasa circulación bajo el seudónimo el Patriota embozado, lo que se prestaba frecuentes chirigotas de sus contertulios. Se autoproclamaba republicano y federalista, recitaba sonetos antimonárquicos compuestos por él mismo a base de infames ripios, decía a los cuatro vientos que Narváez había sido un tirano, Espartero un timorato y que Serrano y Prim le daban mala espina, citaba en latín sin venir a cuento y constantemente mencionaba a Rousseau, a quien no había leído en su vida[...] (30-31).

Como podemos, apreciar se trata de un hombre interesado en su devenir, un típico producto de la época que le toca vivir.

Podríamos seguir de este modo, repasando las construcciones de personajes que en muchas ocasiones corresponden a lo que Lukács señala; sin embargo, es preciso atender a otros caracteres, dicho sea de paso, mucho más importantes para el desarrollo de la novela que los mencionados, dado que se trata del protagonista, Jaime Astarloa, y de su antagonista, Adela de Otero.

Saliendo del canon que Lukács ha definido, Reverte hace que su personaje protagónico sea algo muy diferente del español tipo de mediados del XIX, con una profesión anacrónica que no encaja con los afanes progresistas de la época; centrando nuestra atención en este personaje infractor de la caracterización de la novela histórica, veamos directamente el texto, donde se construye dicho personaje, a quien en un primer acercamiento nos describen de la siguiente manera:

Llevaba el bigote muy cuidado, a la vieja usanza, y no era ese el único rasgo anacrónico que podía observarse en él. Sus recursos sólo le permitían vestir de forma razonable, pero lo hacía con una decadente elegancia, ajena a los dictados de la moda; sus trajes, incluso los más recientes, estaban cortados con patrones de veinte años atrás, lo que a su

edad era, incluso, de buen tono. Todo daba al viejo maestro de esgrima el aspecto de haberse detenido en el tiempo, insensible a los nuevos usos de la agitada época en que vivía. Lo cierto es que él mismo se complacía íntimamente en ello, por oscuras razones que quizá ni el propio interesado hubiera sido capaz de explicar. (22)

Como podemos ver, ya desde este primer acercamiento Pérez Reverte hace hincapié en atribuir a su personaje rasgos anacrónicos, señalando, desde ya, que toda forma de evolución relacionada con los hechos históricos consignados será inexistente o, en todo caso, significativamente inversa, en tanto que el protagonista presenta una tenaz resistencia a integrarse como hombre de su tiempo al momento histórico que le ha tocado vivir; como si Pérez Reverte quisiera descontextualizarlo y convertirlo en un extraño en su momento (todo lo contrario de lo que propone Lukács), y no sólo es una descontextualización a nivel superficial, en la mera apariencia, sino incluso en su ideología y pulsiones vitales: “El maestro de esgrima compuso un gesto de cordial interés. En realidad la política le traía sin cuidado”. (23); y más adelante: “Le aburrían soberanamente las interminables polémicas que libraban sus tertulios (sobre política), pero no eran éstos una compañía peor ni mejor que otra cualquiera”. (34); y si llega a opinar sobre su momento histórico es para abjurar de él como cuando piensa que: “Por desgracia, el mundo moderno ofrecía a los jóvenes demasiadas tentaciones que alejaban de sus espíritus el temple necesario para hallar plena satisfacción en un arte como la esgrima”. (38)

O para refutarlo, junto con sus instituciones, ante los hombres del presente que lo defienden:

--Pero existen las armas de fuego, maestro --aventuró tímidamente Manolito de Soto--. La pistola, por ejemplo: parece mucho más eficaz que el florete, e iguala a todo el mundo --se rascó la nariz--. Como la democracia.

Jaime Astarloa arrugó el entrecejo. Sus ojos grises se clavaron en el joven con inaudita frialdad.

--La pistola no es un arma, sino una impertinencia. Puestos a matarse, los hombres deben hacerlo cara a cara; no desde lejos, como infames salteadores de caminos. El arma

blanca tiene una ética de la que todas las demás carecen... Y si me apuran, diría que hasta una mística. La esgrima es una mística de caballeros. Y mucho más en los tiempos que corren [...]

--Maestro, yo leí la semana pasada en *La Ilustración* un artículo sobre esgrima... Las armas modernas la están volviendo inútil, decía poco más o menos. Y la conclusión era que sables y floretes terminarán siendo piezas de museo...

Movió don Jaime lentamente la cabeza, como si hubiera escuchado hasta la saciedad la misma canción. Contempló su propia imagen en los grandes espejos de la galería: el viejo maestro rodeado por los últimos discípulos que permanecían fieles, velando a su lado. ¿Hasta cuándo?

--Razón de más para seguir siendo leales --respondió con tristeza, sin aclarar si se refería a la esgrima o a él mismo.

Con la careta bajo el brazo y el florete apoyado sobre el escaquin del pie derecho, Alvarito Salanova hizo una mueca escéptica:

--Tal vez algún día ya no habrá maestros de esgrima --dijo.

Hubo un largo silencio. Jaime Astarloa miraba abstraído a lo lejos, como si observara el mundo más allá de las paredes de la galería.

--Tal vez --murmuró, absorto en la contemplación de imágenes que sólo él podía ver--. Pero déjeme decirle una cosa... El día que se extinga el último maestro de armas, cuanto de noble y honroso tiene todavía la ancestral lid del hombre contra el hombre, bajará con él a la tumba[...] (41-42)

Y mucho más devastadora es su visión del futuro, sobre la cual guarda un silencio más que revelador y, apenas en una frase, resume toda su opinión: "--En realidad --las arrugas se agolpaban en torno a sus ojos sonrientes, amargos y burlones --no les envidio las guerras que vivirán ustedes dentro de veinte o treinta años." (43).

Como ya hemos visto, Jaime Astarloa no es, ni con mucho, un representante de la vida popular de su momento y, muy al contrario de lo que propone Lukács, no evoluciona con, sino a pesar del progreso histórico, no puede ni quiere convertirse en un hombre de su tiempo y está contento y orgulloso de ser un hombre del pasado, una reliquia histórica, un hombre de otra era. Si bien es cierto que en el último capítulo las presiones (la angustia, el miedo...) llevan a Jaime Astarloa a considerar el uso de un revólver, este jamás es utilizado y queda de lado, con el resto de lo que simboliza. Así, Jaime Astarloa viene a significar todo lo contrario de lo que ocurre con Cárceles; como si Reverte hubiera querido (y logrado) encarnar en Jaime Astarloa la perfecta antítesis de Cárceles, o lo que es lo mismo,

la perfecta antítesis del hombre de su tiempo. La esencia misma de Jaime Astarloa, la esgrima, el arte que domina, es una total oposición a la modernidad que representan las armas de fuego y la democracia; Jaime Astarloa representa pues, no su presente histórico, sino un pasado ya extinto con la sola excepción de su persona, por lo cual para él sería imposible pensar en una psicología que responda a lo que Lukács llama “lo específico histórico”, y no deja de ser significativo que elija un protagonista al extremo opuesto de lo que se requiere según Lukács.

En cuanto al tratamiento de la antagonista, la señora Adela de Otero, diremos que es, también, el principal personaje femenino: una mujer que vive sola y, apenas en el tercer renglón de sus parlamentos, le suelta al maestro a boca de jarro: “Quiero aprender la estocada de los doscientos escudos [...]” (48)

que desata de inmediato la crítica del maestro que, como hemos visto, representa un tiempo, ya casi extinto, con toda su parafernalia de prejuicios y costumbres:

Los clientes que pasaron por mi galería han sido siempre, exclusivamente, varones.

---Los tiempos cambian, señor mío.

El maestro de esgrima suspiró con tristeza.

--Eso es muy cierto. Y ¿Sabe una cosa?... Puede que cambien demasiado rápidamente para mi gusto. Permítame, por tanto, que siga fiel a mis viejas manías. Constituyen, créame, el único patrimonio de que dispongo. (49).

Adela de Otero vive sola, recién llegada del extranjero y sin una compañía masculina que la acompañe (más tarde se aprovecha de esto para seducir y matar a Luis de Ayala, a su sirvienta y a intentarlo con Jaime Astarloa). Se trata de una mujer joven y sola que pretende aprender esgrima (después veremos que ya para entonces es una avezada esgrimista), una mujer muy distinta al tipo de mujer española del periodo referido y, en cambio, es capaz de encarnar en ella todos los oscuros intereses de su benefactor, nimbándola con un aura maligna y convirtiéndola, por esta gracia, en una *femme fatale*, casi inhumana en su

abnegada devoción por su mentor y en la frialdad con la que es capaz de ejecutar cualquier acción, por inmoral o violenta que sea, a favor de sus objetivos.

De lo anterior podemos concluir que:

Ni en el caso del protagonista, Jaime Astarloa, ni en el de su antagonista, Adela de Otero, la psicología de los personajes ni incluso las costumbres descritas corresponden a la época del periodo novelado. Que en *El maestro de esgrima* la excepcionalidad de la actuación del héroe no deriva de la singularidad histórica de la época representada, y sin embargo la personalidad de Astarloa necesita de las condiciones de su tiempo para rebelarse a ellas y resultar así, en sentido inverso a lo que propone Lukács, excepcional. Y que los hechos históricos consignados no son importantes para la construcción del protagonista y de su evolución⁴⁵ (y de los personajes en general⁴⁶) ya que su actuar y reacciones ningún caso se explica en función de éstos.

Ahora debemos decidir si en verdad la intención de Pérez Reverte es la de proveernos con la representación fiel de un periodo histórico concreto, sin volver su tratamiento de la historia meramente superficial y si recurre para lograr la construcción de sus ambientes a una extensa descripción de costumbres y circunstancias que rodean los acontecimientos consignados.

Hemos transcrito los pasajes que se refieren al tratamiento de los hechos históricos del primer capítulo de nuestra obra. No tiene caso repetirlos, pero cabe señalar que distan mucho de ser esclarecedores para comprensión cabal del periodo, con sus causas, razones ideológicas y consecuencias. Sobre todo comparados con el anexo dos, que no es sino un

⁴⁵ Ésta existe, en efecto, pero por otras causas distintas de las apuntadas aquí, que se tratarán con detalle en el capítulo dedicado al héroe posmoderno.

⁴⁶ El único cambio en Cárceles que percibimos es la traición a sus ideales políticos y a la amistad de Jaime Astarloa, más que una evolución, se trata de una involución, un regreso a lo que fue en su juventud, un mercachifle aliado con los intereses de los conservadores, la iglesia, específicamente.

resumen muy sucinto. De aquí podemos concluir que la intención de Pérez Reverte, al aludir a una referencia histórica, al contrario de Walter Scott, el modelo tomado por Lukács, no es mostrarnos la representación fiel de un periodo histórico, sino construir un ambiente estético adecuado a las intenciones narrativas del texto y que dada la escasa atención al ambiente histórico, Pérez Reverte no recurre a una extensa descripción de costumbres y de las circunstancias para lograr la construcción de sus ambientes.

Para continuar, hemos dicho que el protagonista de la novela histórica es un “héroe mediocre”, un hombre común de su tiempo, representante arquetípico de un estrato, generalmente mayoritario, de una época y un lugar, un “héroe”, correcto, pero no propiamente heroico. Por el contrario, Jaime Astarloa, dada su profesión y su manera de conducirse ante la política y en su vida personal, dista mucho de ser un arquetípico representante del ciudadano español de la Guerra Carlista, vemos que posee tonalidades que lo convierten en una especie de desadaptado, una reminiscencia de otras épocas, en una primera intención desde el aspecto exterior y en la psicología de protagonista que le fue conferida por el autor: es un ser anacrónico, decadente, perteneciente a una época distinta a ésta en la cual se encuentra deambulando. Por si la prosopopeya del personaje no fuera suficiente, esta impresión está reforzada por observaciones de otros personajes como ocurre en el capítulo ocho cuando el inspector general de Madrid le comenta:

--Le aseguro, señor Astarloa, que usted me desconcierta, palabra de honor. En un país donde la afición nacional consiste en disparar el trabuco sobre el primero que dobla la esquina, donde dos personas discuten y en el acto se congregan allí doscientas para ver lo que pasa, tomando partido por el uno o por el otro, usted desentona. (233)

Justo por toda esta serie de peculiaridades en torno a su personalidad, adquiere, como vemos en el resumen del argumento, tonalidades francamente heroicas, como cuando toma

conciencia de que podría ser él la siguiente víctima de los asesinatos que se han desatado y piensa:

No tenía edad ni carácter para sentir miedo de nada, se dijo. La muerte era lo peor que podría sobrevenirle, y para encararla estaba preparado [...] No iba a huir. Por el contrario, esperaba dando la cara. *A mí*, rezaba su vieja divisa familiar, y eso era precisamente lo que haría: esperar a que volvieran a él. Sonrió para sus adentros. Siempre había opinado que a todo hombre debía dársele la oportunidad de morir de pie. Ahora, cuando el futuro cercano sólo ofrecía la vejez, la decadencia del organismo, la lenta consunción en un asilo o el desesperado pistoletazo, Jaime Astarloa, maestro de armas por la academia de París, tenía ante sí la oportunidad de jugarle una mala pasada al destino, asumiendo voluntariamente lo que otro en su lugar rechazaría con horror. No podía ir a buscarlos, porque ignoraba quiénes eran y dónde se hallaban; pero Campillo había dicho que tarde o temprano vendrían a él, último eslabón intacto de la cadena [...] Iban a ver esos miserables lo que valía la piel de un viejo maestro de esgrima. (237).

Y abnegadas cuando se trata de vengar a los amigos o a las doncellas en desgracia, ya sea mientras piensa que la asesinada es Adela de Otero o cuando sabe que la muerta es la sirvienta:

--Al principio, cuando ignoraba lo que había ocurrido, cuando descubrí su... aquel cadáver sobre la mesa de mármol, decidí vengar la muerte de Adela de Otero. Por eso no dije nada entonces a la policía.

Ella lo miró, pensativa. Parecía haberse dulcificado su sonrisa.

--Se lo agradezco-- en su voz despuntó un lejano eco que parecía sincero --. Pero ya puede ver que no era necesaria venganza alguna.

--¿Usted cree?-- esta vez le llegó a don Jaime el turno de sonreír--. Pues se equivoca. Todavía queda gente a quien vengar. Luis de Ayala, por ejemplo.

--Era un vividor y un chantajista.

--Agapito Cárceles...

--Un pobre diablo. Lo mató su codicia.

Las pupilas grises del maestro de esgrima se clavaron en la mujer con infinita frialdad.

--Aquella pobre chica, Lucía...--dijo lentamente--. ¿También merecía morir?

Por primera vez Adela de Otero desvió la mirada ante don Jaime. Y cuando habló lo hizo con suma cautela—Lo de Lucía fue inevitable. Le suplico que me crea.

---Por supuesto. Me basta con su palabra.

--Le hablo en serio.

--Claro. Sería una imperdonable felonía dudar de usted. (264, 265).

Dadas las anteriores evidencias, podemos concluir que , contrariamente a lo que hemos considerado para definir a la novela histórica, en el caso de *El maestro de esgrima*, el protagonista de ninguna manera se trata un hombre común de su tiempo (condición muy subrayada por el autor), y por supuesto tampoco se trata de un representante arquetípico de

un estrato mayoritario de una época y de un lugar, y, en cambio, sí llega a presentar características propiamente heroicas.

Para continuar, hemos señalado que el protagonista de la novela histórica, tal como la hemos determinado, sólo sirve de núcleo externo para los acontecimientos que el autor desea mostrar en realidad. Sin embargo, si atendemos al resumen de la obra presentado en el anexo 1, podemos concluir que éste no es el caso de *El maestro de esgrima*, dado que en esta novela ni las grandes figuras son protagónicas, ni es el protagonista quien nos cuenta los grandes sucesos, causas y consecuencias de la historia, sencillamente el narrador de la novela nos cuenta el pequeño e improbable relato de unos días de la vida de Jaime Astarloa.

Hemos tomado de la obra de Lukács la noción de que dentro de la novela histórica el hombre en general, pero principalmente el protagonista, es sometido absolutamente al acontecimiento, sin mayor albedrío; el acontecimiento, por su magnitud e importancia, deja en la sombra a la personalidad humana. En estos términos, *El maestro de esgrima* puede comprenderse en dos momentos fundamentales; en el primero, como podemos apreciar en el anexo 1, el humilde pero orgulloso maestro Jaime Astarloa es, efectivamente, rebasado por los hechos, empequeñecido por las situaciones determinadas por la vida política de su momento y mero juguete de intereses superiores a su comprensión, que lo manipulan y lo abruman; sin embargo, desde el capítulo ocho, Jaime Astarloa renuncia a su papel de títere y se convierte, aun sin comprender a todas luces lo que hace y las consecuencias de sus actos, en el eje fundamental de los acontecimientos:

Llegaba el momento de volver la página. La marioneta salía del juego, rompía los hilos. Ahora iba a actuar por su propia iniciativa; por eso no le había dicho nada al policía. Alejada la turbación, en su interior se afianzaba una fría cólera, un odio inmenso, lúcido y tranquilo. (213)

Y un poco más adelante:

Fue en ese momento, tan sólo entonces, cuando tomó conciencia de algo que le hizo sentir un desagradable escalofrío. Quiquiera que fuese el responsable de lo que estaba ocurriendo, ya había asesinado dos veces, y posiblemente estuviese dispuesto, en caso necesario, a hacerlo una tercera. Sin embargo, el descubrimiento de que también él corría peligro, de que podía ser asesinado como los otros, no le causó excesiva inquietud. Meditó sobre aquello durante unos instantes, descubriendo con sorpresa que tal posibilidad le inspiraba menos temor que curiosidad. Bajo aquella perspectiva las cosas se tornaban más simples, podían ser abordadas a la luz de sus propios esquemas personales. Ya no se trataba de tragedias ajenas en las que se veía envuelto a su pesar, forzado a la impotencia; esa, y no otra, había sido hasta aquel momento la causa de su turbación, de su espanto. Pero 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. Demasiadas veces a lo largo de su vida se había visto forzado a parar todo tipo de estocadas para que un golpe más le inquietase, aunque fuera a venir por la espalda. Quizá Luis de Ayala o Adela de Otero no hubiesen estado lo bastante sobre aviso; pero él sí lo estaría. Como solía decir a sus alumnos, la estocada de tercia no se ejecutaba con la misma facilidad que la de cuarta. Y él era bueno parando estocadas en tercia. Y asestándolas. (215, 216)

Aun sin dejarlo expresamente asentado, Pérez Reverte nos muestra cómo el actuar, protagónico y heroico de Jaime Astarloa bien pudo determinar, en un momento dado, el cambio del curso de la historia conocida y aceptada por el canon (en la diminuta esfera de su alcance, claro) o, al menos, su propia historia, al margen de los grandes acontecimientos históricos.

De todo lo anterior colegimos que el protagonista de *El maestro de esgrima*, está sometido al acontecimiento (y más que al acontecimiento al proceder de otros personajes de la obra) solamente en la primera parte de la novela; mientras que el personaje no se da cuenta clara (lo cual ocurre por la escasa información que posee) de la situación en que se ha implicado, permanece, como exige Lukács, sin mayor albedrío; pero a partir del capítulo nueve toma las riendas de la situación y, contraviniendo la caracterización, rebasa al acontecimiento, saliendo de la sombra en que la novela histórica deja a la personalidad humana.

Hemos apuntado, como una de las características más importantes de la novela histórica, que los protagonistas de la novela histórica no suelen convertirse en caudillos y son caracteres típicamente nacionales en el promedio. Lo cual no ocurre en modo alguno en *El maestro de esgrima* ya que, como hemos visto arriba, al determinar en el análisis del personaje que éste no es un carácter correspondiente a su época, Jaime Astarloa no es ni con mucho el español prototipo, ni el nacionalista, ni el ciudadano promedio y ni siquiera, como vemos en el resumen total de la novela, en el anexo 1, ha sido criado en la tierra donde se hace protagonista de su historia, y por tanto, el protagonista no es caudillo de su nación ni de su momento, al contrario de lo que suele ocurrir en la novela histórica.

En el otro extremo del escalafón hemos sentenciado que, en la novela histórica tradicional, las principales personalidades de la historia aparecen en su magnitud histórica

real y se convierten en símbolos del sector social o político cuyos intereses representan y, por tanto, en eso que Lukács llama el “individuo histórico–universal”. Son, incluso en el aspecto social, *un partido*, representante de *una* de las muchas clases y estratos en pugna. Sin embargo en *El maestro de esgrima*, como hemos visto al analizar el contexto histórico dentro de la novela, las grandes personalidades no aparecen jamás, no en persona y apenas son nombradas en un par de ocasiones, por tanto, el autor no se propone que estos personajes representen la lucha de poderes que simbolizan, en este caso concreto, los partidarios del reinado de Isabel II y sus opositores, los golpistas seguidores de Prim. Por el contrario, los actores, siempre personajes ficticios y menores, invisibles para el canon histórico, trabajan exclusivamente por sus propios intereses, incluso cuando éstos oscilen ambiguamente entre los dos partidos, como es el caso del tutor de Adela de Otero o, como en el particular de Jaime Astarloa, peleen por preservar su propia vida o sus propios valores morales, notoriamente distintos del resto de sus contemporáneos, pero por los cuales sí se decide apasionadamente; por otro lado Jaime Astarloa no tiene contacto directo ni con los partidarios de Isabel II ni con sus detractores, a no ser el ambiguo Agapito Cárceles que se manifiesta en las tertulias de café por la República (bando que, para ese momento del devenir de la nación española, no figura en el conflicto histórico real) pero procede con miras a sus intereses personales, y con Adela de Otero que tampoco está con ni contra el reinado de Isabel II sino a favor del mezquino interés de su mentor. En otras palabras, nada más lejano de la definición establecida en la primera parte de este trabajo que el desarrollo de los acontecimientos en *El maestro de esgrima*, donde los personajes jamás actúan en nombre o como representantes de los estratos sociales a los que pertenecen, ni de los partidos en pugna. Jaime Astarloa actúa, insistimos, con dos intereses fundamentales: el primero es el de salvar su vida y llevarla de la forma más cómoda posible y el segundo es el

de vengar a sus amigos y conocidos (que pertenecen a estratos sociales tan distintos como la nobleza --el Marqués de los Alumbres--, la burguesía --Adela de Otero-- y la clase baja --Agapito Cárceles y Lucía, la sirvienta de Adela de Otero--); Adela de Otero, por su parte, trabaja en favor de los intereses de un vival político que pendula entre los dos partidos en los cuales se encuentra dividida España y ni siquiera el panfletario (y políticamente comprometido con la postura radical) Agapito Cárceles, representa a su estrato, porque, en cuanto ve la oportunidad, como podemos apreciar en el resumen incluido en el anexo 1, se olvida de sus ideales y trata de trabajar en su propio y personal provecho. En suma: en *El maestro de esgrima* los personajes no representan partidos ni estratos sociales sino individuos; no hay un conflicto de clases o partidos como motor de la narración, sino un conflicto de intereses personales, donde se mezclan todas las clases y partidos y miembros de los mismos se oponen a su vez dentro de esos núcleos.

Una característica más de la novela histórica, según la concebimos, es que tiende a ser complemento o suplemento, explicación, clarificación o cuestionamiento de la historia documentada; sin embargo, esto no puede aplicarse de ningún modo a la obra en que trabajamos: el autor no necesita que el lector posea un conocimiento, ni siquiera regular de la época novelada, incluso, pudiera ser que la narración funciona mejor cuanto menos recuerde o sepa el lector: la poca información de éste ayuda a construir la “trama policial”, la intriga en que sustenta buena parte del interés de la obra, aun, yendo más lejos, la carencia de información que pudiera tener el lector cumpliría la función de hacer más empático al protagonista, nos solidarizaría con él, ya que los mismos personajes no tienen un conocimiento adecuado, no ya de lo histórico, sino de lo contemporáneo, para comprender lo que un narratario ha escrito en unas cartas, y es justo la información contenida en las mismas, imposible de interpretar sin un profundo conocimiento de la

época, lo que lleva el interés, la tensión dramática de la novela. Para decirlo brevemente: *El maestro de esgrima* no clarifica ni complementa y, propiamente, ni siquiera cuestiona la historia del periodo admitida por el canon.

Hemos señalado que en la novela histórica se exponen los problemas de la vida popular que desembocaron en la crisis histórica plasmada y se convierte al lector en comprensivo espectador de esta crisis, mostrando claramente los motivos de ésta. Pero, al contrario de lo que exige Lukács, en *El maestro de esgrima* no se habla nunca de los problemas de sucesión, ni de la derogación de la ley sálica, ni del reinado de María Cristina..., en pocas palabras, no se muestran las causas de la crisis que ya se está viviendo en el contexto espacio temporal del relato, acaso se tratan muy someramente, a manera de chisme en el café *Progreso* (mencionado ya desde la página 30 como el *lugar* de discusión y enfrentamiento de las principales líneas ideológicas de la época), pero no se va nunca más allá y, en cambio, dado que las principales figuras históricas ni siquiera aparecen físicamente, y sólo sabemos que existen por una mención vaga, nunca nos enteramos a qué amplios sectores sociales representan los personajes, eso Reverte lo da por sabido o lo deja al albedrío y sabor del buen juicio de sus lectores.

Esto nos lleva a revisar la situación del lector desinformado frente a la obra y, entonces, debemos destacar que si dicho lector no está ni medianamente informado sobre los hechos y acontecimientos del periodo histórico que sirve de marco a la novela (y no comprenden toda la magnitud del mismo, con sus causas y circunstancias), ese lector se habrá perdido de un enorme *corpus* de cultura histórica, pero no perdería un ápice de la comprensión de la novela.

En precisa correspondencia, después de haber leído la novela, el lector no termina con una mayor comprensión de la crisis plasmada o la razón por la cual la nación se divide en

partidos. Por el contrario, más que intentar explicarnos una crisis a través de la historia, Pérez Reverte está consciente de que una historia como la que cuenta no sería verosímil sino en un periodo de crisis profunda, que resulta irrelevante junto al peso de los hechos ficticios; en síntesis: Arturo Pérez Reverte no utiliza un relato como pretexto para explicarnos la historia, sino al revés: utiliza un hecho histórico como pretexto para contarnos un relato que bien pudo desarrollarse en cualquier otro siglo, o en cualquier otro lugar, con la sola condición de que se trate de un periodo turbulento; para adecuar su relato al nuevo contexto bastaría con adecuar la disciplina del maestro y la geografía donde se desarrolla.

Como el último de los puntos que hemos admitido para determinar la novela histórica y que habremos de analizar en este estudio, recordemos que la novela histórica generalmente es concebida como “la historia vista desde abajo”⁴⁷ y en razón de ello se solaza en señalar la degeneración humana y moral de los estratos dominantes. Sin embargo en *El maestro de esgrima* no sólo las clases superiores o gobernantes aparecen degeneradas (de hecho éstas prácticamente no aparecen retratadas, apenas enunciadas y, por tanto, si padecen o no una degeneración no nos queda claro); por el contrario, incluso las clases bajas, desposeídas, como es el caso del profesor de música, y, principalmente, el periodista, dan muestras de alguna o muchas formas de degeneración moral, y no digamos esa clase desposeída pero ideológicamente comprometida con alguna corriente, encarnada en la figura del ex cura Agapito Cárceles, de donde podemos colegir que no es la intención del autor de *El maestro de esgrima* hacer crítica social o política de la historia, ni se compromete como representante de una cierta clase o estrato social o político, y, por tanto, no expone la degradación del poder como pediría la crítica a la novela histórica reconocida como tal.

⁴⁷ Excepto en los casos que señala Pons.

Una vez agotados los puntos referenciales para determinar la naturaleza de la obra examinada, podemos que los resultados obtenidos son los siguientes:

- a) En efecto *El maestro de esgrima* cumple con el requisito de incluir hechos históricos dentro de su cuerpo.
- b) Ni en el caso del protagonista, Jaime Astarloa, ni en el de su antagonista, Adela de Otero, la psicología de los personajes corresponden a la época del periodo novelado.
- c) En *El maestro de esgrima* la excepcionalidad de la actuación es de cada personaje no de la singularidad histórica de la época representada.
- d) Los hechos históricos no son importantes para la construcción del protagonista ya que su actuar y reacciones en ningún caso se explican en función de éstos.
- e) La intención de Pérez Reverte, al aludir a una referencia no es mostrarnos la representación fiel de un periodo histórico, sino construir un ambiente estético adecuado a las intenciones narrativas del texto, para construir la intriga policial que sustenta la novela, convirtiendo así su tratamiento de la historia en meramente superficial.
- f) Dada la escasa atención al ambiente histórico, Pérez Reverte no puede recurrir a una extensa descripción de costumbres y de las circunstancias para lograr la construcción de sus ambientes.
- g) En el caso de *El maestro de esgrima*, el protagonista no es un hombre común de su tiempo y tampoco es un representante arquetípico de un estrato mayoritario de una época y un lugar; en cambio, si llega a presentar características propiamente heroicas.
- h) En *El maestro de esgrima* ni las grandes figuras son protagónicas, ni es el protagonista quien nos cuenta los grandes sucesos, causas y consecuencias de la Historia.

- i) El protagonista de *El maestro de esgrima*, a partir del capítulo nueve, rebasa al acontecimiento, saliendo de la sombra en que la novela histórica debería dejar a la personalidad humana.
- j) El protagonista no es caudillo de su nación ni de su momento, pero, opuestamente a lo que suele ocurrir en la novela histórica, no se trata de un representante de su nación ni de su momento histórico.
- k) En *El maestro de esgrima* las principales personalidades de la historia no aparecen en una dimensión considerable para el discurso del relato.
- l) Los personajes no representan partidos ni estratos sociales de su momento sino individuos invisibles para el canon histórico.
- m) *El maestro de esgrima* no clarifica la historia del periodo admitida por el canon.
- n) Arturo Pérez Reverte utiliza un hecho histórico como pretexto para contarnos un relato que bien pudo desarrollarse en cualquier otro siglo, o en cualquier otro lugar.
- o) *El maestro de esgrima* no hace crítica social o política de la historia y no expone la degradación del poder.

Esto es: de todos los puntos que dentro de nuestro estudio habrían de determinar a la novela histórica, *El maestro de esgrima* sólo cumple cabalmente con dos de ellos (y no los más significativos), cumple a medias con otro y deja los demás completamente de lado, por lo cual sin lugar a dudas podemos concluir que, a pesar de encontrar el relato ubicado en un tiempo y espacio verdaderos y concretos, no estamos frente a una novela histórica en forma, y ese empleo de lo histórico, superficial y referencial, en todo caso, es una medida tomada por el autor para justificar ciertos pormenores de la estructura necesarios para el desarrollo de la trama, convirtiéndola así, cuando mucho, en una novela de otra clase, aún

por determinar que, sólo incidentalmente, posee un tema histórico, o, mejor aún, un ambiente y algunos motivos históricos.

4.2 EL MAESTRO DE ESGRIMA COMO NOVELA DE AVENTURAS

Sin lugar a dudas el verbo, los actos y los hechos son la esencia de la narrativa, de cualquier forma que adopte este género, en esta inteligencia podemos decir que la aventura es el corazón de la narrativa, desde las primeras largas narraciones griegas hasta la novela posmoderna. Sin embargo desde ahora cabe aclarar que una novela de aventuras no es sencillamente aquella que contiene aventuras, sino, como diría Jean-Yves Tadié: “Es un relato cuyo fin primordial es contar aventuras y que no puede existir sin ellas.”⁴⁸

Por supuesto, para que dicha enunciación sea válida es indispensable definir por principio lo que entenderemos por *aventura*. Si bien el Diccionario de la Real Academia de la Lengua nos dice que:

“**Aventura**. (Del lat. *Adventura*, t. F. Del p. De futuro, de *advenire*, llegar, suceder.) F. Acaecimiento, suceso o lance extraño // 2. Casualidad, contingencia. // 3. Riesgo, peligro inopinado.”⁴⁹

Esta definición es ambigua para nosotros por demasiado amplia y abarcadora: si la entendiéramos por suceso extraño, toda la literatura gótica y de horror, toda la literatura fantástica y una mayoritaria porción de la narrativa universal estaría supeditada a ser literatura de aventuras, y sin embargo algo de esto debe ser por fuerza considerado; lo mismo ocurriría con la segunda connotación, que incluiría a la novela picaresca y a la novela rosa, llenas de contingencias y casualidades. La tercera de las posibilidades es la que nos cuadra mejor, ya que las aventuras, al menos en el contexto de las novelas de aventuras, implican la emoción del riesgo, del peligro; aun así es necesario redondear la definición,

⁴⁸ Tadié, Jean-Yves, *La novela de aventuras*, FCE, México, 1989, P. 7

⁴⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Ed. Espasa-Calpe S.A., Madrid, 2000 P.147

nuevamente con las palabras de Tadié, quien nos dice que: “La aventura es la incursión del azar o del destino en la vida cotidiana, en la que (el azar) introduce un desorden por el que la muerte se hace posible y presente, hasta el desenlace que triunfa sobre ella, cuando no es la muerte la que triunfa.”⁵⁰

Es decir, en estos términos, la naturaleza del acontecimiento llamado “aventura” es algo que le pasa a alguien. Esto nos sirve mucho mejor como punto de partida, ya que de esta manera obviamos bizantinas discusiones sobre los posibles calificativos que, en un momento dado, pudiera tener el término “aventuras” y dejamos de lado la posibilidad de embrazarnos con las aventuras intelectuales, las aventuras sentimentales, las aventuras de alcoba y otras parecidas (al mismo tiempo que hacemos una clara distinción entre el término *aventura* y el término *peripecia*⁵¹, que no son de ningún modo lo mismo: toda novela formal debe tener peripecias; no en toda novela tienen cabida las aventuras). De este modo, en las novelas que consideraremos como novelas de aventuras podrá existir el riesgo de perderse entre el ser y la nada, o de salir con el corazón roto o de no llegar a acostarse con la esposa del amigo, pero el eje narrativo que las habrá de caracterizar a las novelas de aventuras como tales será fundamentalmente el riesgo de muerte inminente y tangible que hará actuar, como veremos más adelante, a los personajes, construyendo así la trama de la historia de este género.

Es evidente que cada autor tendrá como sello un modo particular de llevarnos a la aventura, cada uno con un sentido diferente, pero en términos generales consistirá en tomar

⁵⁰ Tadié, *Op. Cit.* P. 7.

⁵¹ Para Beristáin la peripecia es una forma de metábola, entendida ésta como un cambio súbito en la fortuna de los personajes, durante el transcurso de la acción dramática, por lo común puede ser un accidente o un hecho casual, generalmente para infortunio de los protagonistas, que produce en el lector sorpresa e influye en los eventos posteriores y en el carácter de los personajes, a menudo orientado hacia el deterioro de estos. Puede revisarse más sobre este tema en Beristáin, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, Porrúa, México, 1995, Pp. 307 y 390.

a un individuo ordinario, incluso mediocre (pero no en el sentido que emple Lukács, sino un hombre común, como es frecuente en Conrad o en Stevenson, por ejemplo), un muchacho, incluso un niño y sacarlo de una vida tranquila a la que tal vez volverá algún día, pero no sin un cambio extraordinario y muy específico: habrá aprendido, habrá madurado a fuerza de penalidades. Dicho en otras palabras, se trata de insertar (gracias a la intervención del suceso inesperado, del villano que echa a rodar los engranes de la narración) los acontecimientos más inverosímiles a la realidad y presentarlos como si fuesen perfectamente cotidianos. Así habrá de aceptarse que el joven D'Artagnan, sin experiencia alguna, sea capaz de poner fuera de combate a las mejores espadas de Richelieu; que Jim Hawkins en su tierna pubertad pueda apoderarse solo de un barco tripulado por sanguinarios piratas; que Scaramouche pueda derrotar al mejor duelista de Francia tras tomar seis lecciones fáciles y dos difíciles del arte de la esgrima. Es por esto que críticos como Tadié consideran que la novela de aventuras es una reacción contra el realismo, ya que con una estructura austera, completamente narrativa y por ello sucinta, el autor explota la pasión, el peligro y el miedo, a través de personajes sin complejidades ontológicas y sucesos maravillosos. La aventura es maravillosa y, sin embargo, es vana, debe serlo, porque todas las penalidades del héroe o del villano estarán en función de la gloria de alguien más y, a menudo, se les condenará a vivir como traidores, a huir de su casa o de su patria (sobre todo en autores como Conrad o Stevenson) y, los más afortunados vivirán como si todo fuera cotidiano y nada hubiera pasado, como si todo fuera para la aventura y poco o nada por ella: aparte de la formación de unos cuantos y de la muerte de muchos (hermosas carnicerías de guardias, de bandidos, de nativos, de piratas) puede resultar completamente estéril (como vemos en D'Artagnan, en Athos o en cualquiera de los otros mosqueteros en *El vizconde de Bragelonne*), mostrando abiertamente que no se

trata de aventuras metafísicas sino literarias, donde lo más importante es el juego por el juego mismo, y acaso por el placer por el juego. Baste recordar las palabras del propio Stevenson, en sus *Memories and portraits*, cuando opina que “La novela es para el adulto lo que el juego para el niño, lo que cambia la atmósfera y el contenido de su vida [...]) se armoniza con su imaginación hasta el punto de poder entregarse a él de todo corazón [...] Bajo cierta luz estaríamos dispuestos a contemplar incluso la idea de nuestra propia muerte; hay procesos conforme a los cuales parece que nos divertiría hasta ser engañados, heridos o calumniados. Por ello es posible armar un relato, hasta de origen trágico, en el cual cada incidente, detalle o circunstancia sea bien acogido por los pensamientos del lector”⁵².

Para seguir adelante es conveniente revisar, aunque sea a vuelo de pájaro, el devenir del relato de aventuras a lo largo de su existencia, dado que esto nos servirá para ir descubriendo sus características formales en tanto que género y, al mismo tiempo, nos preparará para saber cómo afecta la moda literaria a estos especímenes y de ese modo, saber qué esperar de la novela de aventuras posmoderna, si es que tal cosa existiera.

A este respecto, hay que decir que la narración de aventuras en general adopta la estructura de la narración del tiempo en que se ha escrito, y podemos hablar de ejemplos verdaderamente antiguos, como *Las etiópicas*, o la historia de Teágenes y Cariclea, escrita en el siglo III de nuestra era y cuya acción ocurre en Egipto, 700 años antes del momento de su escritura y contiene una multitud de pasajes propios de lo que más tarde será el arsenal de la novela de aventuras moderna: ataques de bandidos, rapto de los héroes, un navío con un rumbo extraño hacia una isla con un tesoro... y justo al referirse a esta novela Bajtin la llama “novela de aventuras y de pruebas”, El mismo Bajtin la distingue de las “novelas de aventuras y de costumbres”, escritas por Apuleyo y Petronio basándose en que

⁵² Tadié, *Op. Cit.* P. 177.

en la primera las aventuras se suceden en una serie potencialmente infinita (un poco a la manera de La Odisea) regida por el azar y por los dioses procedentes de la epopeya; sus personajes son pasivos y se resignan a sufrir las peripecias de la trama. En la segunda el hombre sufre una metamorfosis que, por su propia naturaleza, impone un límite a la secuencia de aventuras, o, en palabras del propio Bajtin: “El primer y último eslabón de la cadena de la novela no depende del azar, lo que modifica el carácter de toda la cadena: Ésta se vuelve eficaz, transforma tanto al héroe como a su destino. Sus aventuras conducen a la formación de una imagen nueva: la de un héroe purificado y regenerado.”⁵³

Durante la Edad Media la novela basada en la aventura es tanto novela religiosa como novela de amor y, por supuesto, de gesta: en todo el Ciclo bretón, cada peripecia tiene un sentido figurado de tal forma que la vida misma constituye la aventura y tiene una filosofía (religiosa, claro) que estructura toda la trama. Vemos así que cada época se procura la literatura que necesita, con mayor razón en lo que respecta a los relatos de aventuras, ¿qué son sino relatos de aventuras las apasionantes sagas de Chretien des Troyés o, en castellano, la obra de Garcí Rodríguez de Montalvo, por ejemplo? Más tarde la novela picaresca conserva estas libertades que permiten esperar un desenlace feliz con ánimo ligero, pero es fundamentalmente hasta el siglo XIX (cuando la novela de aventuras recibe el reconocimiento de su autonomía como género, aunque desdeñado y reservado a los niños), bajo el influjo de la novela gótica, del riguroso genio de Scott y de los héroes de Byron, cuando se consolida la estructura de la novela de aventuras (que ya no cambiará sustancialmente hasta el siglo XXI), a partir de que una sola obra se enfoca sobre una gran aventura. Por ejemplo, En *La isla del tesoro*, de Stevenson, Jim Hawkins hace un viaje, uno solo, pero suficiente para constituirse en un clásico del género; el inmenso *Conde de*

⁵³ Bajtin, *Op. Cit.* P. 267.

Montecristo, de Dumas (padre, por supuesto), gira durante más de mil páginas sobre una sola ofensa y una sola venganza; el *Tifón* de Conrad relata una sola pero terrible tempestad. Esta aventura única impone a la novela de aventuras del XIX un rigor hasta entonces desconocido, que pasa de la colección de cuadros hilados por la presencia de un personaje, como en el *Barón de Munchausen*, a los dos o tres grandes temas abordados en una serie de episodios, como ocurre en *Los tres Mosqueteros*, hasta que al fin acaba por imponerse la trama de la aventura única que por su propia fuerza hace girar las ruedas del relato.

Es así como, junto con la estructura propia de esta clase de relatos, se encuentra al fin el gran tema del género y la estética del mismo, porque si bien una aventura es una situación de riesgo mortal, como decíamos arriba, la manera de enfrentarla tendrá que determinar una postura vital, emocional... estética; Jankélévitch, para mencionar uno de los estudiosos del fenómeno, ha dicho, haciendo referencia a la naturaleza de este tema, que en general, el hombre arde en deseos de hacer lo que más teme, lo que nos hace dar el salto de lo que podríamos llamar “aventura mortal” a lo que llamaremos “aventura estética”, porque la aventura dentro de la literatura no adquiere esa nota de belleza si no se contempla desde el exterior como un hecho consumado (y en muchos casos como un hecho incluso ya muy lejano en el tiempo). El lector encuentra aquí, entonces, su recompensa y su frustración: acompaña al personaje a sentir su miedo, sus fatigas, su angustia y, al final, el placer del triunfo; en una novela regular, este mismo lector reconoce ese miedo y ese placer como un juego, ese riesgo mortal no le ha sucedido a él ni le sucederá, y sin embargo, en las novelas más serias, la duda es posible y la identificación, por tanto, es mucho más intensa, lo mismo que las emociones que puede experimentar con la lectura.

De modo que, como podemos ver, la fenomenología de la lectura es la médula de este tipo de relatos: en esta forma narrativa, toda la maquinaria de la escritura se organiza en

función del lector. Cuando apareció *El conde de Montecristo*, en formato de folletín, en el *Journal des Débats*, los lectores escribían al diario para saber con anticipación el desenlace (y se cuenta que, durante la aparición de los capítulos culminantes de *Los tres mosqueteros*, la vida en París se detenía por completo por causa de las alegrías o penas que causaba el folletín). Puede ser una exageración, pero bastará para ejemplificar como, en este tipo de relatos, la atención de los lectores es cautivada por el suspenso hasta el punto que no pueden, sin gran esfuerzo, interrumpir la lectura. Es decir que es el suspenso el procedimiento narrativo que sostiene estas obras, ya que obliga a interesarse y desear la respuesta a una pregunta formulada (tal como ocurre también en la novela policíaca, si bien mediante mecanismos distintos).

La novela de aventuras organiza el suspenso de manera que ningún suceso tenga en sí mismo significado inmediato y que la solución en términos de vida o muerte (justo como la explicación del enigma, en la novela policíaca) se aplace siempre lo más posible. Y como no hay tensión sin relajamiento, a menudo el humor es utilizado para crear la calma que precede a la tempestad, ya que el dolor o la tensión continua desensibilizarían al lector y lo harían refractario al final, en otras palabras, lo aburrirían. Con esta fórmula, la fuerza del suspenso tendrá que ser tal, que sea capaz de soportar todos los contenidos que la novela despliega.

En la novela de aventuras muy rara vez queda un problema sin solución, una pregunta sin respuesta y nunca, si es que está bien construida, una expectación sin suceso: al mismo tiempo, excepto en el final del relato, cada respuesta y cada suceso, generan una nueva pregunta y una nueva expectativa que va a ir construyendo la trama de la novela.

A cada tanto los héroes reciben alguna recompensa, pero ésta nunca llegará sin cobrar su cuota de penalidades sin fin en la forma del azar (así no debe sorprendernos que muchos

capítulos de distintas novelas de Dumas –*Los tres mosqueteros*, *Veinte años después*, *Los cuarenta y cinco*- y de Sabatini –*Belarión*, *La espada del Islam*- se titulen “Fatalidad”), es este azar el que organiza todos los elementos, incluido el encuentro final, y este mismo azar hace que en muchas ocasiones funcionen o fallen las maquinaciones y contra maquinaciones de las fuerzas superiores del relato: la trampa se convierte a menudo en una etapa del cambio donde la víctima se convierte en vengador; así la trampa no significa la muerte, sino la angustia, un elemento más en la construcción del suspenso, aquí nos podemos preguntar ¿qué sentido tiene esta clase de tensión en las novelas con ambiente histórico? Ya sabemos cómo van a terminar las intrigas de Richelieu, pero no las peripecias del periodo que abarca *Los tres mosqueteros*, el suspenso entonces yace en las variaciones, no tanto como en el tema, de manera que todos los riesgos, desafiados y vencidos en el camino de los honores, el amor y la fortuna, se vuelven en una suerte de seducción para el lector.

Por su parte, de acuerdo con Tadié, en la novela de aventuras “La narración reúne y organiza el sistema [...] conforme a tres principios básicos: la alternancia de lo trágico y de lo cómico, el contraste de lo brusco (o antítesis) y el suspenso”⁵⁴. Y tenemos que estar de acuerdo con él, en vista de que la falta de lo cómico hace difícil la lectura de las novelas de aventuras francesas del XIX posteriores a Dumas, donde habrá que aguardar la llegada de los folletines para encontrar el gusto por el juego. Claro que es difícil ser a la vez gracioso y producir tensión, pero ésta es una necesidad inmanente del género, y en esto Dumas es un genio: además del tono del discurso crea personajes ex profeso dedicados a la comicidad, y lo que es más, escenas enteras son a la vez serias y cómicas (la seria prohibición que hace Porthos a su criado Mosquetón sobre dejarse herir en los glúteos, dado que el cirujano

⁵⁴ Tadié, *Op. Cit.* P.71.

cobra el doble por curar tal parte de la anatomía humana), alternando el suspenso y la comicidad como un vals en dos tiempos, y la misma variación puede encontrarse en general en toda la secuencia narrativa: de la alegría a la desesperación, de la seguridad a la angustia, la novela de aventuras tiene que poner a sus héroes en una situación relativamente desesperada para sacarlos después de ella. Hemos dicho relativamente porque el paso iterativo de la vida a la muerte no puede utilizarse sin descanso (quizá en una película de dos horas, pero no en una novela de 400 páginas) sin que resulte monótono, y suele reservarse para el final de la obra o la culminación de un segmento importante. En sentido inverso: la falsa muerte no causa la menor sorpresa, siempre pendiente del *deus ex machina*, que interpone el medallón o La Biblia entre la bala asesina y el pecho del personaje afortunado, por citar el ejemplo más recurrente. Y esto es normal a la mitad de una novela de aventuras: el conflicto mantiene la intriga, de modo que el protagonista debe escapar a la muerte para que la acción se prolongue.

Esta dicotomía de relajación-tensión es sólo una de las que habitan en la novela de aventuras y a las que Tadié se refiere como antítesis; este concepto comprendería también una amplia gama de correspondencias simétricas: sucesos dichosos y desafortunados, inocentes y culpables, la vida y la muerte... escribir novela de aventuras es escribir constantemente en contrapunto. Y justo este contrapunto va a conformar ese suspenso del que también habla Tadié. Obviamente, como señalaba Voltaire a propósito de Corneille, suspenso significa la incertidumbre en cuanto al desenlace de la obra, pero en los terrenos de la novela de aventuras es también parte de la estética del género: si los personajes experimentan ese suspenso (que no la angustia moral o la curiosidad trágica de los caracteres de Corneille), se trata sobre todo de cultivar ese sentimiento que el novelista quiere provocar en los lectores, el deseo de conocer se une al miedo de saber, creando un

conflicto de atracción y repulsión de manera que es imposible interrumpir la lectura, a pesar de que en su medida se sufra por ello. Igualmente, en términos diegéticos, la narración no debe interrumpirse, pero después de cada etapa de relajamiento la angustia crece. Y curiosamente, el desenlace de las mejores novelas de aventuras permanece abierto (como es evidente en las obras de Dumas, a excepción de *El vizconde de Bragelonne*, pero ya han pasado bastantes años y páginas para justificarlo), en parte previendo la posibilidad de una continuación de la saga, pero también porque es inevitable dejar al lector en suspenso por última vez, aunque este gesto sea mínimo, ya que las grandes interrogantes del relato han quedado satisfactoriamente resueltas. Y éste es otro dato muy característico de la novela de aventuras: los epílogos están siempre muy cuidados, como destinados a resonar largamente en la sensibilidad y a inducir a comprar el siguiente libro (como en la novela de folletín el final de cada episodio dejaba al lector la misma sensación, ese mismo sabor de boca).

También sobre el suspenso, motor y columna vertebral de la novela de aventuras, podemos agregar que se convierte así en la experiencia que emocionará, que dará goce al lector, goce estético, pero a tal punto que, sobre esta situación, autores como Mme. de Staël han dicho que: “[...] esta facultad de emoción es, por decirlo así, el placer físico del alma.”⁵⁵

Reconocer esta condición de la novela de aventuras, el tener al suspenso como primer puntal, nos servirá de paso para deslindarla de otras especies con las que a menudo comparte ciertos elementos, el caso más recurrente es el de la novela histórica: dentro de la novela de aventuras, generalmente, la geografía y la historia tienen un papel privilegiado, pero en este contexto no son más que un medio y nunca un fin (en un mismo autor podemos encontrar ambas latitudes, por ejemplo, en Dumas, en *Los tres mosqueteros* la

⁵⁵ En Tadié, *Op. Cit.* P.111.

parte histórica es difusa y fundamentalmente escenográfica: es una novela de aventuras⁵⁶, mientras que en *La reina Margot* se gastan muchas más páginas sobre precisiones históricas, a la vez que el suspenso que sostiene la trama pareciera ser muy secundario)⁵⁷, porque en el fondo, lo que importa en los relatos de aventuras, no es la reproducción precisa de sucesos reales, sino de las pasiones humanas elementales que el riesgo de muerte desencadena en los personajes (y, decirlo de una vez, en las personas: en su máxima potencia si viven ese riesgo; de manera inocua e hipotética, pero a veces con igual intensidad, si sólo las leen). Y al hablar de pasiones humanas elementales nos referiremos, por supuesto, al miedo, al valor, a la voluntad, a la abnegación, al odio, a la ira, al amor, al heroísmo, que al ser reproducidas en el texto se producen en cierta medida en el lector.

Una segunda técnica para retener la atención del lector (tan eficaz como el engranaje del suspenso) es el proceso de identificación. En la novela de análisis o de tesis, en las llamadas novelas serias, no hacemos más que gozar de un placer crítico, intelectual, pero no nos identificamos con los caracteres. Podemos admirar *Cien años de soledad* sin identificarnos con ningún personaje; la calidad indiscutible del relato no depende del modo de leerla; pero no hay novela de aventuras sin un héroe elaborado para nosotros (y cuando la identificación no ocurre, generalmente el lector abandona el libro mucho antes del final). Hay quien podría entrever en estos personajes un padre o una madre freudianos, que afrontan los peligros en lugar nuestro; el ser humano, sobre todo en su juventud (y recordemos que en buena medida las novelas de aventuras suelen publicarse en colecciones para jóvenes), siente la necesidad de identificarse con los héroes. De aquí que la convicción en el lector de que nada catastrófico ni mortal puede suceder al héroe principal forma parte de las reglas

⁵⁶ Y nos atreveríamos a firmar que es la novela de aventuras por excelencia, por lo cual la utilizaremos a menudo como modelo privilegiado, juntos con los dos volúmenes que la complementan como trilogía.

⁵⁷ Para una mayor precisión Vid Supra: La novela histórica.

del género, excepciones hechas en Joseph Conrad (que juega con sus propias reglas, un poco después del periodo de esplendor del género) y en alguna obra de Dumas, pensemos concretamente en *El vizconde de Bragelonne*. Estas excepciones impiden que la regla sea absoluta, pero no que en general exista en el lector la confianza en que todo terminará bien.

Por su parte, esta regla tampoco impide que el héroe de la novela de aventuras conozca el sufrimiento moral, el fracaso y el envejecimiento o la transformación radical de su espíritu, como ocurre en *Veinte años después* y en *El vizconde de Bragelonne* de Dumas (entre el joven D'Artagnan que llega a París al comienzo de *Los tres mosqueteros* y el mariscal que muere en Maastricht); Conrad también narra con frecuencia la muerte de la juventud (*El corazón de las tinieblas*, para poner un ejemplo clásico); Verne le hace la misma broma al capitán Nemo (Entre *Veinte mil leguas de viaje submarino* y *La isla misteriosa*) y, para abordar de entrada al autor que nos ocupa, en varias novelas de Reverte: *El club Dumas*, toda la saga del Capitán Alatríste y, por supuesto, en *El maestro de esgrima*. Y esto sin contar otras formas de cambiar moralmente: Philleas Fogg y Miguel Strogoff, casados, son también distintos al regreso de sus aventuras de lo que eran al inicio.

Este cambio moral del personaje a menudo determina su carácter para el resto de la vida, y en este particular podemos distinguir dos posiciones claramente diferenciadas, como reconoce Tadié: “[...] el bastardo que se enfrenta al mundo (Robinson) y el niño abandonado que huye de él (Don Quijote).”⁵⁸ Ejemplos de los primeros serían por supuesto Strogoff, Montecristo, D'Artagnan, Scaramouche, Peeter Blood (*El capitán Sangre*), Emilio Roccabruna (*El corsario negro*), Sandokan y una buena mayoría de los protagonistas de estos relatos; en el otro extremo tendríamos a los héroes atormentados de Conrad y algunos protagonistas de H. G. Wells o de Stevenson. Esta dicotomía produce,

⁵⁸ Tadié, *Op. Cit.* P. 14.

como efecto natural, que la forma de identificarse con los personajes sea diametralmente distinta, pero al fin y al cabo la historia nos fascinará porque los fantasmas de los personajes son los nuestros.

Esta división es innegable, y a pesar de ello, no nos prejudiciemos, porque los buenos escritores de aventuras evitarán a toda costa el estereotipo: Dumas, por ejemplo, distingue un abismo entre las actitudes de sus cuatro mosqueteros y sus tres principales oponentes, pero ya iremos a ello más adelante.

Ciertas precisiones son pertinentes en este punto: la novela de aventuras, por sus características, puede llegar a emparentarse con diversas variedades, de las que es necesario deslindarla. En primer lugar, en lengua inglesa, el *romance* ha conservado siempre una referencia a lo imaginario, a la ruptura con lo cotidiano tanto en el tiempo como en el espacio y generalmente se considera opuesta a la novela realista victoriana, de manera que una categoría como ésta diferiría claramente del género que nos interesa (*El señor de los anillos* es sin duda una novela cuyo fin es contar las aventuras de Frodo y los otros Hobbits, que siempre están en riesgo de muerte, atrapando al lector mediante el suspenso, por lo menos a partir del segundo libro, y sin embargo, debemos considerarla menos una obra de aventuras que una obra de fantasía). Debemos pues excluir lo fantástico de nuestro *corpus* porque pertenece a otros territorios que funcionan con sus propias reglas (¿qué significado tiene el riesgo de muerte por un elfo de dos mil años?), las cuales pueden coincidir o no con el relato de aventuras según lo hemos caracterizado. De este modo debemos prescindir de lo fabuloso, de la intervención de lo sobrenatural en el relato (que siempre modifica la naturaleza del mismo); los espectros y el terror (patrimonio de la novela gótica o del relato de horror); las máquinas y los extraterrestres (materia para la ciencia ficción), en fin toda intromisión de elementos no realistas que tendrían que provocar en el lector un efecto

preciso, distinto del que persigue la novela de aventuras tradicional. Y de paso es necesario, respecto de la novela de aventuras, discriminar también, desde el siglo XIX, a la novela policial, de la cual nos ocuparemos en su momento en un capítulo *ex profeso* y, durante el XX, a la novela de espionaje, que comentaremos adelante.

También es precisa una puntualidad fundamental: por obvio que parezca, la naturaleza del protagonista necesariamente permea la naturaleza de la novela; el gran prócer da cuerpo a la novela histórica, el policía o el detective a la novela policíaca, el espía a la novela de espías, y sin embargo en la novela de aventuras rara vez vemos un aventurero profesional, es éste un personaje cualquiera que, por virtud de las circunstancias, se convierte en aventurero, siempre es un amateur, aunque en ocasiones la recompensa de su riesgo venga en metálico. Por otra parte, dicha relación personaje-género de novela es necesaria, pero no suficiente (hay policías en *Justin*, lo mismo que en *Fahrenheit 451* y eso no las hace novelas policíacas; hay espías, dos al menos, en *Los tres mosqueteros* y eso no la hace una novela de espionaje); es indispensable, además, que estos caracteres se encuentren en primer plano.

Sobre la novela de espionaje hay que decir que es hija de la novela policial (aunque hay espías literarios mucho antes, como Roquefort o Milady en Dumas, y aun el propio Ulises espía el campo de los troyanos), pero no podemos hablar de una novela de espionaje en forma hasta *El agente secreto*, de Conrad, escrita en 1907, aunque serán los sesenta la época de oro del género, llegando a su cumbre con la saga de James Bond escrita por Ian Fleming. La novela de espionaje toma de la novela policial el crimen (el camino del agente bueno queda sembrado de cadáveres) y, también a semejanza de la novela policial, el desenlace triunfal e inesperado la hace ilegible (a menos que hayamos olvidado la trama por completo). Lo mismo que la novela de aventuras, la novela de espionaje utiliza el

suspense (por ello autores como B. Merry la llaman *Spy thriller*⁵⁹), pero en ella, otra vez como la policial, los acontecimientos adquieren un significado acumulativo, lo mismo que los datos, a medida que progresa el relato, de tal manera que a falta de alguno de ellos la estructura general resulta incomprensible y el lector podría perderse. Agregaremos que, sin duda, la novela de espionaje está más cerca de la novela de aventuras que la novela policial, sobre todo porque cuenta aventuras, aunque éstas tienen una especialización que obedece a sus reglas intrínsecas: el supuesto inicial de este tipo de obras es necesariamente político y reside en la amenaza que una potencia representa para la seguridad nacional de otra (o para la seguridad del mundo “civilizado”), como en todo gran juego, cada campo tiene un secreto que los agentes tratan de robar. Esto es lo que básicamente la distingue de la novela de aventuras: no es la condición política, sino la condición humana lo que está en juego en ella (En *Veinte años después*, Athos y Aramis se enfrentan a la reina que han defendido en *Los tres mosqueteros* y tratan, inútilmente, de salvar a su enemigo político, Carlos III de Inglaterra; en *El vizconde de Bragelonne*, D’Artagnan llega a desenvainar su espada contra Luis XIV y, en su momento, llega a simpatizar con el complot para sustituirlo). Esta ausencia de compromiso, que deja al autor en absoluta libertad, aleja a la novela de aventuras de la de espionaje y no sin consecuencias estéticas: la novela de espionaje, como Eco ha señalado, es redundante por definición: autos de lujo, comidas selectas en prestigiosos restaurantes, seductoras compañeras sexuales, tragos caros, alta tecnología forman parte de un arsenal previsible en un orden prefabricado. La novela de aventuras, por el contrario, conserva, gracias a su irrestricta libertad, una forma plástica en cuanto a sus recursos, a sus peripecias, a la profesión de sus personajes. En cuanto al desenlace, a

⁵⁹ Ver: Merry, B. *Anatomy of the spy thriller*, Ed. Gill and Macmillan, Londres, 1977

menudo se trata de la parte menos interesante: se pagan las deudas, se saldan las cuentas, pero lo esencial, como en *La isla del tesoro*, *La casa de vapor* o *Tifón*, ya ha sucedido.

Más difícil es desligarla del folletín, comenzando porque el apogeo de ambas es coetáneo y porque el término *folletín* se refiere a un producto específico de la industria editorial, y éste es el primer problema, ya que algunas de las más representativas muestras de la novela de aventuras se publicaron en forma de folletín (Dumas, Verne y hasta Stevenson), sin embargo también en este formato se publicaron las obras de Dostoiewsky, por ejemplo. Pero en vez de embrazarnos en el intento de caracterizar a la novela de folletín, sería más productivo reconocer lo que esta forma ha heredado a la novela de aventuras, y al decir esto nos referimos principalmente a la construcción que esta forma editorial imponía y que Pierre Larousse ha mostrado con precisión al señalar la importancia de saber distribuir una obra en fragmentos igualmente interesantes, llevando al relato en cada entrega al grado más alto de tensión y detenerlo un instante antes de su clímax, de forma que el lector sufra de manera inevitable el atroz deseo de leer el siguiente número⁶⁰.

Por otra parte, el folletín se empleó, generalmente, para vender novelas populares, especie que se aproxima a la novela de aventuras sin confundirse necesariamente con ella. En la novela popular, según nos dice Tadié, se divide maniqueamente a los héroes en estereotipos de buenos y malos, que no corresponden con precisión a los amigos y enemigos de la novela de aventuras⁶¹, además de que posee ambiciones mayores: “La descripción de los ambientes populares, de las clases pobres y trabajadoras aterrorizadas

⁶⁰ Ver Olivier-Martin, Yves, *Histoire du roman populaire en France : de 1840 à 1980*, Ed.. A. Michel, París, 1979.

⁶¹ Al punto que alguno de los villanos de *Los tres mosqueteros* se volverá aliado en las secuelas, mientras que los amigos, los propios mosqueteros, rivalizan al combatir en bandos opuestos.

por los ‘grandes señores y hombres malos’ de la gran ciudad”⁶² que por añadidura, según comenta Larousse, refleja los deseos de las clases menos favorecidas de lograr una justicia social, como ocurre en las obras de Eugenio Sue o Paul Feval.

Otra distinción difícil de hacer es la que separa a la novela de aventuras de la novela histórica, como ya hemos visto: A menudo los ambientes de la novela de aventuras son tomados de un momento anterior al presente, mejor o peor documentado y preciso⁶³; sin embargo basta echar una ojeada a *Los tres mosqueteros* y a *La reina Margot*, por hablar del mismo autor, para ver la diferencia entre lo histórico de la novela de aventuras y lo histórico de la novela histórica, y el papel que en cada una de ellas juega. Yendo más lejos: los piratas de Sabatini en *La espada del Islam*, lo mismo que los de *La isla del tesoro*, de Stevenson, no están hechos como una fiel imagen de la realidad que fue (sin importar que los primeros en estricto rigor hayan existido históricamente y los segundos sean meras invenciones ficcionales); sino que están contruidos para bastar a la convención cultural de su tiempo respecto a la imagen que debían tener: cofres llenos de oro, mapas con una gran equis, banderas negras... por más que esas cosas sean todas, según J. y F. Gaal, parafernalias de la literatura que los piratas históricos jamás conocieron⁶⁴, lo cual constituiría en primer término la característica fundamental que nos permitirá distinguir entre una novela histórica y una novela de aventuras con ambiente histórico: ésta evoca viejos sueños colectivos y proporciona los campos opuestos que necesitan los héroes y los villanos, se ha instalado una habitación y muebles de época, pero no se interroga a la historia ni se la discute.

⁶² Tadié, *Op. Cit.* P 22.

⁶³ Vid Supra, nuestro capítulo dedicado a la novela histórica.

⁶⁴ Gaal, Jacques y Françoise., *El filibusterismo*, F.C.E, México, 1965, P.157.

Pasemos ahora a revisar algunos de los elementos fundamentales de la novela de aventuras ya caracterizada. En una novela de aventuras, un esquema formalista al estilo de Propp podría explicar con bastante claridad las diversas fuerzas del relato representadas por los personajes: el héroe es uno y tiene una serie de auxiliares (amigos y aliados), un objetivo y los imprescindibles adversarios, superando distintos obstáculos antes de triunfar o sucumbir.

Comencemos por la figura del héroe. Por definición, el héroe de la novela de aventuras es un hombre que, buscando una meta concreta y tangible, recorre un camino lleno de obstáculos físicos. Generalmente a lo largo de este camino el autor nos presenta su origen y las transformaciones que lo llevan a ser aquello en lo que se ha convertido al final de la novela: la forma en que el hombre común pasa por diversas pruebas y recibe valiosas enseñanzas de un maestro (o padre espiritual) que lo ayudan a afrontar sin desmayo a sus adversarios. El héroe debe apresurarse siempre: desde la literatura clásica no hay narración de aventuras sin carrera ni fuga, la rapidez de desplazamiento triunfa sobre el tiempo; los personajes están siempre amenazados de llegar demasiado tarde (o no llegar en absoluto), desde Ulises hasta el capitán Alatriste, inexorablemente al final del camino se enfrentan a la muerte: el héroe triunfante la desafía, escapa a ella y la otorga a sus oponentes; el héroe desdichado sencillamente la recibe (raros son los casos), y entonces los duelos y las travesías son ritos de iniciación que legitiman al héroe en esta calidad. El común de los hombres quedan del otro lado, aunque algunos ayudantes poco heroicos pueden acompañar al protagonista en su gloria (los criados y los amigos).

Habría que dejar bien claro desde aquí que el héroe de las novelas de aventuras dista mucho de ser un santo; sin llegar aún al cínico exceso de *El capitán Alatriste*, cuya primera línea constituye un manifiesto de su condición cuando nos dice: “No era el hombre más

honesto ni el más piadoso, pero era un hombre valiente.”⁶⁵, en general el heroísmo de estos protagonistas no siempre significa la virtud, baste ver la innumerable suma de las víctimas que los mosqueteros dejan en sus duelos, ejemplos, como dice el propio Dumas de una “filosofía terrible”⁶⁶, o, pecados menores, pero al fin pecados: podemos ver a D’Artagnan cortejando y tratando de seducir a la esposa de quien ha alquilado sus servicios en las primeras cincuenta paginas de su juventud, sólo para olvidarla en los brazos de la esposa de otro de los mosqueteros (aunque él lo ignore). Por supuesto que estos héroes están, como mencionamos arriba, profundamente influidos por el héroe byroniano (adhiriéndonos a la dicotomía planteada arriba por Tadié) y, cuando no son los infantes terribles de *Los tres mosqueteros*, son seres humanos hastiados y desdeñosos, experimentados, de corazón curtido, capaces de cualquier homicidio (siempre y cuando no contravenga las leyes del honor, al menos en Dumas; no podemos decir lo mismo de los piratas de Stevenson) y que a pesar de ello conservan un alma noble y generosa, bastante para ir por el mundo desfaciendo entuertos, todo consiste en que sus principios sean superiores, inspiradores de actos de arrojo que, por otra parte, sin importar cuán letales puedan ser, quedarán justificados por los nobles fines.

El héroe de la novela de aventuras se interna en la noche en su dimensión de oscuridad, la sigilosa huida, el brillo helado del acero, la sangre corriendo por el suelo, el peligro, la emoción desbocada, la adrenalina son aquello que todos tememos y que todos ardemos en deseos de vivir, pero que no cualquiera se atreve a llevar al plano de la acción: el aventurero necesita una enorme vocación para serlo, como el sacerdote. Y esta vocación no es compatible con el matrimonio, los aventureros son, por definición, solteros y, a menudo,

⁶⁵ Pérez-Reverte, Arturo y Carlota, *El capitán Alatriste*, Santillana, México, 2004, P.11.

⁶⁶ Dumas, Alejandro, *Paulina*, Ed. Molino, Madrid, 1959, P.67

solterones: cuando el matrimonio llega al aventurero, éste cuelga las botas y deja de serlo, como ocurrió a Scaramouche, a Fogg o al mismísimo Sandokan, pero si esto no ocurre, el héroe de la novela de aventuras es capaz de dejarlo todo para ir a enfrentarse con la muerte en busca de su destino.

Por otra parte, en la mayoría de los ejemplos de este género que podemos revisar, el héroe tiene un profundo y oscuro secreto: Montecristo, que ha sido Edmundo Dantés; Athos, que ha asesinado a su esposa; D'Artagnan que ha seducido a Milady en un arrojado acto de suplantación; ni hablar del pasado piratesco de John Long Silver; pero, dato importante, éstos son secretos para los demás personajes de la obra en cuestión, no para el lector, que se hace cómplice de los mismos relativamente pronto en el transcurso de la trama, no hay necesidad de mantener el secreto ni crear suspenso al respecto, no se trata de novelas policíacas y, en estos terrenos, ese secreto no es exterior al personaje, sino parte de su carácter y faro de su destino. Ahora, hemos insistido en que el lector conoce este secreto, pero no los compañeros de relato del personaje, para ellos este secreto se hará más profundo gracias al uso de disfraces, identidades falsas, seudónimos, que en muchas ocasiones contribuyen a aumentar alguna forma de poder del héroe (o del villano), Montecristo es el caso más evidente, sin su segunda personalidad no hubiera tenido poder alguno para llevar a cabo su venganza, el temor de que ese secreto sea sorprendido constituye uno de los recursos del suspenso. Y no debemos olvidar que todo disfraz implica, tarde o temprano, una escena de reconocimiento, que ya existía en el teatro clásico y se remonta a los albores de la tragedia en Grecia, pero que en la novela de aventuras cumple una función narrativa muy específica, puesto que este secreto, en que el lector se hace cómplice, es lo que organiza la intriga en la novela de aventuras, ya que sirve para cumplir la misión del héroe: castigar a los villanos (o hacer sufrir al héroe cuando son los

villanos los que se encubren bajo el disfraz, situación también bastante frecuente). En estos términos, un elemento interesante en la sempiterna lucha entre el héroe y sus amigos contra el villano y sus compinches, es el traidor, sobre todo cuando este traidor pasa, de grado o por la fuerza, del bando de los buenos al bando de los malos, al ser comprado, arrestado o torturado delata a los héroes, como ocurrirá con mucho mayor trascendencia en la novela de espionaje.

Y entre la panoplia de personajes tipos de la novela de aventuras (el padre moral, el protector, la doncella pura y perseguida o herida), destaca el papel del enemigo; éste encarna el poder del mal y tiene al traidor por aliado, aunque esta estructura sea más bien un papel funcional que un carácter diseñado (como ya hemos dicho, a menudo los buenos traicionan y los malos pueden llegar a aliarse con los héroes en las circunstancias adecuadas), sin embargo en cada novela bien construida se destaca una figura más compleja: el hermano pródigo de Gavrillac en *Scaramouche*; el tremendo Jhon Long Silver de *La isla del tesoro*; el duque rojo, Richelieu, en *Los tres mosqueteros...* sus aspectos plásticos permiten al lector interesarse en él, así sea sólo por la incertidumbre que nos provoca, pero también la diabólica seducción que nos inspira (D'Artagnan llega a enamorarse perdidamente de Milady) lo mantienen en primera fila. Sus virtudes de valor, de distinción, de astucia, de encanto le permiten comandar, intrigar, engañar y convertirse en espía; a menudo desempeña un papel social que le atrae simpatías y sumisiones incondicionales, lo que lo convierte en un oponente sutil y perverso (Dumas no se cansa de alabar la figura del cardenal, la belleza de Milady, ni de decir que Roquefort tiene pinta de gran señor). Y a pesar de ello, por enorme que sea su figura, este papel se disuelve cuando termina su función narrativa: desaparece o es eliminado cuando deja de ser el agente motor

del relato (es sorprendente el papel notablemente gris que desempeña Roquefort, ahora amigo de D'Artagnan en *Veinte años después*).

Junto a estos titanes en conflicto no puede haber sino personajes menores: los amigos incidentales, los aliados de ocasión, los criados... en resumen, las comparsas, que serán más o menos virtuosos, pero en general desventurados, no necesariamente desdichados, pero sí caracteres sin ventura o, para ser más precisos, sin aventura, que apenas son arrastrados por los acontecimientos para figurar en la novela. Comúnmente un trazo basta para distinguirlos, quedan esbozados de una sola pincelada que, por lo regular, servirá principalmente para denotar su función narrativa y, a veces, su rol social.

Entre estas funciones merece especial mención la del “inquietador”, ese personaje que con sus malos augurios tiene la misión de contribuir a crear suspenso, de colocar en el lector la semilla de la inquietud (si es que el lector no resulta demasiado avisado) o de subrayar el carácter extraño de los acontecimientos particulares del relato: recordemos como Planchet, el criado de D'Artagnan, al recibir la carta de la señora mercera, cortejada en turno de su amo, donde la cita por la noche en un balcón, no cesa de repetir “Esto no me gusta... no me gusta nada... es un mal augurio señor...”⁶⁷

En cuanto a las mujeres, raras de por sí como personajes en la novela de aventuras (y raras también como lectoras de las mismas, a menos que se llamen Pilar Roldán), hay que admitir que casi siempre aparecen en calidad de vehículo, es decir, tienden a ser objeto, y no sujeto de los conflictos, lo que es en cierta medida explicable desde la perspectiva del autor del siglo XIX: a ellas no les gustan las armas, ni los barcos, ni las pendencias, exigen camarotes de lujo y están muy pocas dispuestas a cruzar un buen desierto a lomos de caballo, cuantiménos de camello, al grado que Stevenson ha dicho, si creemos a Tadié:

⁶⁷ Dumas, Alejandro, *Los tres mosqueteros*, Ed. Sopena, Buenos Aires, 1949, P.98.

“¿Por qué habría uno de casarse cuando se puede blandir un machete o buscar un tesoro enterrado?”⁶⁸, Otro ejemplo redondo de esta percepción es la esposa del protagonista de *Tifón*, de Conrad, quien después de leer la carta apasionante que contiene la novela completa, la arruga, la tira y bosteza aburrída. Pero si bien es cierto que las novelas de aventuras, poco se aventuran en el análisis de la pasión amorosa y que, durante mucho tiempo, sus heroínas fueron superficiales y estereotipadas, también tenemos que recordar que sus villanas fueron excepcionales (Milady o La Valliere en Dumas), además de que con toda seguridad esta actitud ha cambiado radicalmente en el paso al tercer milenio.

Finalmente debemos señalar que las mujeres, como el resto de los caracteres, no representan problemas que deban abordarse en términos psicológicos, porque sencillamente no es ésta la intención del escritor de novelas de aventuras, y acaso, si pretendemos entrar con la caballería de los estudios psicológicos, debemos percibir en estos personajes la determinación de los arquetipos junguianos, siempre que en ellos podemos encontrar la libido, la sombra y el alma reflejadas en ellas, como el vampiro, el diablo y el mago en el villano, con una amplia gama de comparsas igualmente arquetípicas que además soportan las funciones del relato.

Otro tema inevitable en estos relatos es el de su calidad visual, que es la que priva en ciertos momentos específicos de la narración; por lo general los dos o tres primeros párrafos del relato proporcionan al lector las gafas con las que habrá de percibir el resto de la descripción de la novela, con lo que vienen a ser algo así como una clave de sol, una pauta y una convención, un pacto sobre la estética con la que habrá de entenderse el relato. A menudo en esos primeros párrafos los detalles (pueden ser pocos o muchos, dependiendo del autor, pero siempre son efectistas) están calculados para provocar inquietud

⁶⁸ Tadié, *Op. Cit.* P. 153.

(indumentarias extravagantes, armas relucientes, manchas de sangre, caracteres estrambóticos) que tienen la función de conducir el punto de vista: predisponer al lector para experimentar la sensación que el autor quiere que experimente. Del mismo modo, cada una de las entradas de cada personaje relevante está pincelada con una serie de detalles sensoriales: cicatrices, voces profundas, olor a puerto o a ballenero, tics nerviosos, fisonomías desusadas, que habrán de preparar al lector para apreciar a tiempo la función específica que cumplirá cada personaje.

Del mismo modo se procede con los escenarios de la aventura, cuya descripción deberá impresionar la imaginación del lector, en tanto que el lugar explicará los movimientos de la acción o, en su caso, expondrá la psicología y la situación social de los propietarios, esto adquiere mucho mayor relieve cuando lo leemos de la pluma de uno de los genios del género, Robert Louis Stevenson, cuando dice que: “[...] el efecto de la noche, del agua que corre, de ciudades iluminadas, del alba, de navíos, de alta mar, despierta en el espíritu todo un ejército de deseos y placeres anónimos. Sentimos que debería suceder algo; no sabemos qué y, sin embargo, continuamos buscando [...] Algunos lugares hablan claramente. Ciertos jardines húmedos piden a gritos un homicidio; determinadas casas viejas exigen ser embrujadas; ciertas costas no se elevan más que para un naufragio”,⁶⁹ aunque en ocasiones no cuente tanto la imagen misma como al atmósfera, el halo o la sensación que nos queda nos habrán de impresionar profundamente y permanecer a lo largo de la lectura.

En cuanto al estilo, lo primero que nos llama la atención es la multitud de acotaciones en las que la novela de aventuras utiliza sistemáticamente ciertas frases acuñadas⁷⁰, que varían de un autor a otro, pero que tienen la misma intención narrativa, una vez más en beneficio

⁶⁹ Daiches, R.L., *Stevenson, a revaluation*, Ed. Mac Iellan, Glasgow, 1947, P.25.

⁷⁰ Por ejemplo, Pérez-Reverte utiliza muy a menudo el adverbio “endiabladamente” para una característica en un personaje o una situación: “era endiabladamente hermosa” “aquello era endiabladamente extraño”.

del suspenso y, también de nuevo, como parte del contrato que el género establece con el lector. Estas expresiones, como puede suponerse, tienden a llamar la atención sobre la angustia propia del relato o sobre el carácter inaudito de los acontecimientos que presenciamos como lectores o, mejor aún, sobre los que estamos por presenciar. Se trata claramente de la marca de un género. Una marca o serie de marcas textuales que por otra parte, llega a ser tan poético como es capaz de lograrlo el autor que la aborda, tan escueto y parco como Dumas (si hay algún exceso lírico fácilmente podría atribuirse a sus *negros*) o tan elevado y exigente como Conrad. Mucho más importante, como hemos visto, es la estructura narrativa que la floritura del discurso. Podemos terminar este segmento retomando este punto esencial: es notable constatar cómo una estructura tan antigua (y a cada tanto desgastada), soporta el nuevo ambiente que le impone cada moda y cada nacionalidad, cada estructura social y cada generación, desde las aventuras clásicas hasta sus últimas manifestaciones no escriturales, representadas por el cine, la televisión y la animación, que corren desde Estados Unidos y Sudamérica, hasta el lejano Japón. Y es posible, concordando con Jankélévitch, que esta presencia universal del relato de aventuras tenga su razón en la filosofía de la aventura: las evasiones que nos ofrece nos permiten dramatizar, apasionarnos y sazonar con un poco de emoción una existencia demasiado gobernada por el drama de la economía y de la política, donde sólo la aventura es capaz de introducir el elemento del ensueño, porque en éste se borran las fronteras entre lo posible y lo imposible, exaltando la alegría de seguir vivos a costa de la burda continuidad de lo cotidiano, del hastío de lo perpetuado. En estos términos la función del relato de aventuras es brindarnos el distanciamiento, la excepción, la imagen del heroísmo, dentro de ciertas reglas que constituirán una convención que el lector reconoce y en la que se solaza, y esto es lo más rescatable de este tipo de literatura: una forma particular y franca de ver al mundo

y de abordar las pasiones elementales que, aún hoy y durante muchos años, nos seguirán fascinando.

Finalizados los preeliminares sobre el marco teórico, no resulta difícil intuir que *El maestro de esgrima* es, en efecto, una novela de aventuras, sin embargo, a fin de no dejar cabos sueltos, contrastemos nuestra teoría con el modelo que nos ocupa:

Por principio, es capital determinar que en *El maestro de esgrima* se cuenten aventuras. Para ello, hemos de recordar que el piso narrativo de la obra se asienta en la afirmación de que Jaime Astarloa, maestro de armas por la academia de París, lleva una vida un tanto monótona, impartiendo con regularidad la cátedra de su materia a sus alumnos privados, donde no hay mayores sobresaltos que las novedades políticas del momento, a las que Astarloa no suele prestar ninguna atención. El asunto empieza a cambiar de tono cuando aparece en su vida Adela de Otero, una mujer de oscuro pasado que insiste en tomar sus lecciones. Desde la aparición de la misma : “[...] nada volvió a ser igual en la vida del maestro de esgrima.” (43). Y menos cuando, unas páginas adelante, primero su principal cliente y amigo de años, el marqués de los Alumbres, aparece muerto en circunstancias extrañas, después de haberle confiado un misterioso cartapacio que, intuimos, es la causa de que lo asesinaran. A partir de aquí tenemos ya el planteamiento de una primera aventura: por azar el tranquilo maestro de armas se ve envuelto en un suceso que violenta su vida cotidiana porque de algún modo pone en riesgo su vida, si bien, hasta ahora ese riesgo es una amenaza un tanto vaga que no lo intimida particularmente. El tono del suspenso crece, pero aún no hemos visto la mejor parte. La trama se complica cuando, un poco después, también su clienta aparece asesinada con saña. El peligro se hace ahora más patente, pues las personas que se encuentran alrededor del protagonista, y que comparten con él la práctica de la esgrima, comienzan a caer, en este momento el riesgo de

muerte se hace ya tangible y, como hemos previsto en nuestra caracterización del género, esto impulsa a don Jaime a actuar por su cuenta. Esto se verifica cuando don Jaime entra a la casa del amigo en que ha confiado (y que lo ha traicionado) utilizando una ventana, procedimiento que, dicho sea de paso, es en sí mismo una aventura bien caracterizada, pues primero el azar no le permite comunicarse con su amigo a tiempo ni acceder a su domicilio por medios convencionales, luego la maniobra por la que logra entrar lo obliga a escalar una azotea donde corre un muy real e inmediato riesgo de muerte, que al fin sus habilidades físicas le permiten vencer airoso. Una vez dentro de la casa sobreviene una segunda aventura, pues descubre a su camarada atado a la cama y agonizando y, para mayor riesgo los sicarios que lo han torturado se encuentran aún en el inmueble, ocultos en las sombras y armados con pistolas. En este segmento la aventura no puede ser más clásica, el azar lo ha llevado a acudir al lugar incorrecto en el momento incorrecto, corre un serio y tangible riesgo de muerte y es esta situación la que lo impulsa a actuar en contra de sus oponentes con un bastón estoque, que previsoramente lleva en ese momento. Una vez más, sus habilidades le permiten vencer en el percance. De vuelta en su propia residencia, unas horas más tarde, es visitado por la supuestamente difunta Adela de Otero (como hemos apuntado, la falsa muerte es un recurso clásico en la narrativa de aventuras), quien ha asesinado al marqués de los Alumbres, a su propia sirvienta (para simular su muerte) y ahora le insta a entregar el misterioso cartapacio. Don Jaime se rehúsa y ella está pronta a matarlo para conseguir su objetivo. Otra vez estamos ferente a una aventura arquetípica: absolutamente contra su voluntad, don Jaime se ve involucrado en una situación donde el riesgo de muerte es altísimo (en un momento dado, él se encuentra desarmado y vulnerable ante una asesina capaz y desalmada), y no le queda más que actuar para salvar su vida y castigar a los culpables; en esta ocasión la victoria, dadas la desventajas en que combate, es mayúscula, y

además se reviste de una importancia suprema, ya que es la última de la narración y la que resuelve finalmente toda la tensión del relato.

Queda asentado entonces: en nuestra obra las aventuras existen y lo hacen, además, en su manifestación más clara. Sin embargo, es importante ver en qué términos es que la maquinaria narrativa las incluye en el desempeño del relato.

Como hemos señalado, en el suelo narrativo de la obra Astarloa es un anticuado maestro de armas, vive sin lujos y sin grandes sobresaltos, en una existencia que podríamos calificar como mediana e incluso mediocre, no porque no posea una personalidad extraordinaria, o porque carezca de las cualidades excepcionales que lo llevarán a adoptar más tarde una actitud heroica a lo largo de la novela, sino porque su desempeño en la sociedad en la que se halla inserto es menos que gris, lo que en cierta medida puede responder a la intención de apoyar el principio de identidad, es decir, a coadyuvar a que el lector común se reconozca en cierta medida con el protagonista, recordemos que, como hemos dicho no hay novela de aventuras sin un héroe elaborado para nosotros. Es así que Madrid no se entera que el maestro de armas existe, no es una figura pública ni resulta célebre por alguna razón en particular para la comunidad en la que se aloja.

Como en los mejores momentos de la literatura de aventuras, Reverte toma un personaje mediano (un personaje cualquiera que, por virtud de las circunstancias, se convierte en aventurero) y lo saca de su tranquila, digamos incluso monótona existencia a la que al final de la obra regresa, pero profundamente transformado, pues al final, como sabemos, ha descubierto el secreto que le da sentido a su existencia⁷¹.

Ahora, para determinar si consigue la estructura de una novela de aventuras, es menester analizar el manejo del suspenso que hace el narrador a lo largo de la misma.

⁷¹ Nos referimos, por supuesto, al descubrimiento de la mítica estocada perfecta, su “Grial” personal.

Como hemos visto, la narración corre pausada, a semejanza de la vida del maestro de armas, hasta el momento en que sus clientes empiezan a ser asesinados; entonces aparece el peligro mortal amenazando al protagonista y, la curiosidad en el lector que dicho peligro implica, curiosidad por saber si el personaje logra vencer a la muerte y vengar a sus amigos, o si perece en este intento. Ésta es la línea de suspenso que sostiene a partir de aquí⁷² a la trama, pero para lograr este efecto, vemos que en el transcurso del relato los sucesos no tienen una solución inmediata: se descubre el cadáver del marqués, pero su presunta asesina ha desaparecido y el lector, lo mismo que el protagonista, siente la angustia de no poder interpretar el hecho en toda su dimensión y, por lo mismo, de ignorar de dónde vendrá el golpe; después, al ser hallado el supuesto cadáver de la alumna, la zozobra aumenta, porque el peligro es más intenso, pero también más incierto el lugar de donde vendrá el temido ataque. El siguiente momento climático ocurre cuando encuentra a su camarada en trance de agonía, allí aparecen por fin los villanos y se efectúa un combate, que resulta en una solución parcial: de momento el viejo maestro prevalece y salva su vida, pero los sicarios logran huir y aún representan un peligro, esta vez mayor porque conocen al maestro y, lógicamente, tendrán que eliminarlo, por tanto, la incertidumbre subsiste, no decrece y se aplaza hasta el capítulo final, donde todos los sucesos previos cobran sentido al enfrentarse en el duelo decisivo las fuerzas en conflicto, para entonces ya notamos que el narrador nos lleva de la alegría a la desesperación, de la seguridad a la angustia, donde cada momento de ansiedad tuvo su respuesta y generó a su vez un nuevo hilo de tensión, hasta llegar al final, donde vence el protagonista. Vemos que en ese momento todo ha sido solventado, como en las buenas novelas de aventuras, no hay expectativa que no haya sido resuelta.

⁷² Como veremos en el siguiente capítulo, *El maestro de esgrima* se estructura en realidad sobre dos ejes paralelos: uno es el suspenso que genera la expectativa de muerte en el protagonista, el otro es el que proviene de la curiosidad por los enigmas que motivan los crímenes.

De modo que podemos afirmar que en esta obra el recurso del suspenso resulta fundamental y se encuentra construido con un ritmo bien estructurado de relajación-tensión, que se corresponderá con otras dicotomías arquetípicas del género. Podemos observar cómo, en general, el universo de *El maestro de esgrima*, está dividido en paridades en conflicto: la tensión se sustenta con una alternancia de sucesos dichosos y desafortunados, los campos del conflicto están partidos entre los buenos y los malos, los personajes divididos entre inocentes y culpables, la respuesta a cada momento de tensión entre la vida y la muerte.

Es notable también que, para llegar a esta solución final, el protagonista ha hecho realmente poco, no ha decidido de ningún modo que su amigo el marqués le confíe el cartapacio; el encuentro con los sicarios ha sido fortuito, sin la menor intención del maestro, a pesar de que estaba relativamente preparado para él con su bastón estoque y este mismo encuentro es el que motiva a su vez, la visita de Adela de Otero al domicilio del protagonista, cosa que, aunque era previsible, no estaba planeada por el héroe; finalmente, el hecho de que la foja más importante del cartapacio haya sido ocultada por un golpe de viento, es otra irrupción magistral de la casualidad, de manera que para el maestro, como podría parecer al mismo lector, todo se ha planteado por el concurso del azar, “el Destino, aficionado a sazonar las cosas con lo imprevisto [...]” (75).

Respecto al protagonista, ya hemos señalado que el héroe de la novela de aventuras es un hombre que, buscando una meta, recorre un camino lleno de obstáculos físicos: la definición no podría casar mejor con el carácter de Jaime Astarloa: Una vez que abandona (o que el destino lo obliga a abandonar) la mediocridad de su existencia es un hombre con una meta bien definida (dos, de hecho): “Lo que Jaime Astarloa deseaba era obtener

cumplida satisfacción para sus propios sentimientos traicionados.” (183) y “[...] vengar la muerte de Adela de Otero.” (264)

Los obstáculos físicos que debe superar son, obviamente, sus oponentes, a quines derrota sin duda mediante un expediente igualmente físico: el combate al arma blanca. De manera que, ateniéndolos a nuestra caracterización, podemos afirmar que Astarloa es un héroe de novela de aventuras. Si es o no un héroe típico, lo descubriremos analizando la miga del personaje.

Un primer hecho que nos llama la atención es que, a pesar de su avanzada edad, Jaime Astarloa permanece soltero, condición, como hemos visto, indispensable para tener apariencia de aventurero, sólo que en este caso, justo por la edad y la soltería de don Jaime, esta condición nos hace pensar que se trata de un héroe quijotesco, un niño abandonado que huye del mundo. Claro que el maestro tratará de hacerlo de la manera más digna posible.

Por otra parte es un hombre de principios, por supuesto, superiores, que le inspiran los actos temerarios que acomete, con tal de restaurar su noción de justicia en el caos circundante, es decir, en pos de los nobles fines. En fin, que para el momento en que decide vengar la muerte de sus discípulos, Astarloa posee ya el perfil necesario para convertirse en un héroe de aventuras.

Hemos hablado arriba de las peculiaridades estructurales que enmarcan la personalidad del héroe en la novela de aventuras, hemos dicho que generalmente el autor nos presenta su origen y las transformaciones que lo llevan a ser aquello en lo que se ha convertido al final de la novela. Pues bien, tal condición se cumple plenamente en el caso de don Jaime, pues hemos tenido oportunidad de escuchar sus reflexiones y, más adelante, sus confesiones ante Adela de Otero sobre su pasado:

[...] desde los años de su primera juventud, en los lejanos tiempos de la escuela militar, cuando se disponía a ingresar en el Ejército.

El Ejército. ¡Qué distinta habría sido su vida! Joven oficial con plaza de gracia por ser huérfano de un héroe de la guerra de la Independencia, con su primer destino en la Guardia Real de Madrid, la misma en la que había servido Ramón María Narváez [...] Una carrera prometedora la del teniente Astarloa. (63).

Un pasado donde, además, se guarda un profundo y oscuro secreto:

Porque hubo una vez una mantilla blanca bajo la que relucían dos ojos con brillo de azabache, y una mano blanca y fina que movía con gracia un abanico. Porque hubo una vez un joven enamorado hasta la médula y hubo, como solía ocurrir en este tipo de historias, un tercero, un oponente que vino a cruzarse con insolencia en el camino. Hubo un amanecer frío y brumoso, chasquido de sables, un gemido y una mancha roja, sobre una camisa empapada en sudor, que se extendía sin que nadie fuese capaz de restañar la fuente. Hubo un joven pálido, aturdido, contemplando incrédulo esa escena, rodeado por graves rostros de compañeros que le aconsejaban huir, para conservar la libertad que aquella tragedia ponía en peligro. (63)

Un pasado donde, por cierto, sobresale la figura de un hombre mayor, de aquél que lo introdujo a la mística de la espada, de quien fuera su maestro y antecesor como profesor de la materia, y que resulta una figura crucial en el pasado de Astarloa:

Un amigo casual, un exiliado que gozaba allí de buena posición, lo recomendó como alumno aprendiz a Lucien de Montepan, a la sazón el más prestigioso maestro de armas de Francia. Interesado por la historia del joven duelista, monsieur de Montepan lo tomó a su servicio [...] --He aquí --dijo que el alumno logra superar al maestro. Ya no te queda nada por aprender. Enhorabuena [...] A su regreso, Jaime Astarloa supo por algunos amigos el fallecimiento de su viejo maestro.

Montepan le había dejado la única fortuna que poseía: sus viejas armas. Compró un ramillete de flores, alquiló una berlina y se hizo llevar al Père Lachaise. Allí, sobre la anónima lápida de piedra gris bajo la que yacía el cuerpo de su maestro, depositó las flores y el florete con el que había matado a Rolandi. (64-71).

Este hombre correspondería al padre putativo, al maestro de obras clásicas como el abate Farías para el conde de Montecristo o Athos para D'Artagnan.

Otro tema frecuente en la literatura de aventuras presente en nuestra obra es el de la carrera, siempre amenazado por el tiempo, tanto cuando se trata de una fuga: “Después fue la frontera una tarde de lluvia, un ferrocarril que corría hacia el nordeste a través de campos verdes, bajo un cielo color de plomo.” (63) Como cuando se trata de llegar a tiempo para salvar a un amigo: “Las sombrías callejuelas desfilaban, desiertas, al otro lado de la

ventanilla del simón; en ellas sólo resonaban los cascos del caballo junto con algún chasquido del látigo del cochero.” (217).

Un recurso más de la época dorada de la novela de aventuras evidente en *Reverte* es de las falsas identidades, donde Bruno Cazorla, el padre de uno de sus alumnos es un reconocido miembro de la sociedad, pero también un conjurado contra la reina y, sobre todo, la figura de la antagonista: nunca sabremos en realidad quién es, de dónde viene y ni siquiera cómo se llama realmente Adela de Otero, todo en ella es una pantalla para cubrir una misión desesperada y que, dentro de sus alcances, le otorga en enorme poder del incógnito.

Figuras muy tradicionales en el relato de aventuras son los ayudantes del héroe. Curiosamente, en el caso del maestro de esgrima no hay criados, con lo que esto resulta una composición un tanto atípica: Astarloa no tiene un Planchet que le sirva o un Porthos que le socorra, no hay un Toro o un Robin en quién apoyarse, ni siquiera en el inspector de policía, Genaro Campillo, que no resulta nunca de mayor ayuda. Existen sin embargo, los amigos del café, poco útiles para la acción, pero al menos solidarios en su amistad: Don Lucas, el viudo soflamero; Marcelino Romero, el pianista enamorado; Antonio Carreño, el burócrata y, sobre todo Agapito Cárcelos, el ex cura.

Mencionamos al final a este personaje, porque, además de ser uno de los contertulios más cercanos a don Jaime, en él recaerá la función del traidor, elemento que desequilibra la balanza y pone en acción la recta final de la intriga. Traidor además por partida doble, en tanto que en un primer momento sustrae el famoso cartapacio con la intención de beneficiarse personalmente de su contenido, mediante el chantaje y, luego, se volverá un soplón, delator, cuando al ser torturado: “[...] puso los ojos en blanco y se estremeció en un

sollozo: “--Sáqueme de aquí, por piedad... No permita que sigan... Sáqueme de aquí, se lo suplico...

Lo he dicho todo... Él, los tenía él, Astarloa... No tengo nada que ver con eso, lo juro...”(222), lo cual lo convierte en el Judas de la historia, con enormes consecuencias para la trama.

En cuanto a las mujeres, como en las novelas de Dumas, aquí no las hay. O bien, hay dos: Lucía, la sirvienta, personaje completamente tangencial cuya función narrativa es ser asesinada para fingir la muerte de Adela de Otero y, por supuesto, la propia villana que, en su maldad y sangre fría, se acerca muchísimo a la gigantesca Milady de *Los tres mosqueteros*, semejanza que analizaremos con más detalle en el capítulo dedicado al pastiche.

No queda por revisar más que el final del relato. Es interesante notar que, una vez concluido el clímax de la historia, nos quedan aún unas paginas, evidentemente colocadas allí a manera de epílogo, semejante en mucho a los epílogos de las grandes obras del género (todas las de la serie de los mosqueteros, por cierto) con una atmósfera que podría ser muy plácida, con el maestro repasando series de movimientos a la luz tibia del amanecer, de no ser por un detalle macabro: lo hace sobre el cadáver de la villana:

Amanecía. Los primeros rayos de sol se filtraban por las rendijas de los postigos cerrados, y su luminoso trazo se multiplicaba hasta el infinito en los espejos de la galería [...] La suave claridad dorada que iluminaba la sala no lograba ya arrancar reflejos a sus viejas guarniciones cubiertas de polvo [...] Había en el suelo un estoque abandonado, con mango de plata muy pulido, gastado por el uso, en cuyo pomo serpenteaban finos arabescos junto a una divisa bellamente cincelada: *A mí* [...] Sobre una descolorida alfombra había un quinqué que apenas ardía ya, sin llama, chisporroteando humeante su calcinada mecha. Junto a él estaba tendido el cuerpo de una mujer que había sido hermosa. Llevaba un vestido de seda negra, y bajo su nuca inmóvil, junto al cabello recogido con un pasador de nácar en forma de cabeza de águila, había un charco desangre que empapaba el filo de la alfombra. El reflejo de un fino rayo de luz arrancaba de él suaves destellos rojizos [...] se encontraba un anciano de pie frente a un gran espejo. Era delgado y tranquilo, tenía la nariz ligeramente aguileña, despejada la frente, el pelo blanco y el bigote gris. Estaba en mangas de camisa, y no parecía incomodarle la gran mancha parduzca, de sangre seca, que tenía en el costado[...] (273-275).

Un epílogo sumamente aliñado, absolutamente visual, cuya intención es claramente efectista, busca producir en el lector una resonancia a largo plazo, con una descripción llena de detalles muy calculados para chocar la sensibilidad del lector e impresionar su imaginación, que no dejará de repasar los acontecimientos que acaban de ocurrir para llegar a dicha disposición y con ello el autor se asegura que el lector apreciará el significado de esa resolución final del conflicto antes de volver a su vida real y cotidiana, a sus problemas mundanos, de cuyo *pathos* se ha logrado evadir por casi trescientas páginas de pasiones elementales, que aún hoy, a mucho más de cien años de la era dorada del relato de aventuras, logran mantenernos encantados, incluso un largo rato después de cerrar el libro por última vez.

Dicho todo lo anterior no nos queda duda posible: en *El maestro de esgrima*, hay aventuras, y las hay en su manifestación más característica, al grado que, sin estos segmentos diegéticos, la obra no soporta el peso de los demás aparatos de la novela y, dicho en plata limpia: en esta obra, sin aventuras, sencillamente no hay novela: desde la muerte del marqués de los Alumbres, hasta el final del relato, la mesurada vida del maestro de armas sufre un desorden mayor, en el que la muerte siempre está presente para él o para sus seres queridos, y es esto lo que lo lleva a actuar, venciendo finalmente a la villana, fuente de estos riesgos. Sin esta estructura la novela sería completamente distinta, no sería esta novela. Es decir, en esta obra, la aventura es sin duda un eje fundamental del relato.

El maestro de esgrima reúne además un importante número de los temas clásicos de estas obras: la falsa muerte, la falsa personalidad, el traidor y, lo más importante, una de sus líneas de interés está estructurada a partir del manejo del suspenso, al modo de la novela de aventuras convencional.

Por tanto, y a pesar de que sufre la ausencia de algunos de sus elementos tradicionales, como los criados y los ayudantes del héroe, podemos afirmar que *El maestro de esgrima* es, sin duda, una muy seria novela de aventuras y, a título personal, podemos agregar que es además una buena novela de aventuras.

4.3 EL MAESTRO DE ESGRIMA, UNA NOVELA POLICÍACA

A pesar de lo mucho que se ha escrito, a favor y en contra, de la novela policíaca, ésta sigue representando para nosotros una clase particular de literatura cuyo estudio requiere de puntos de vista distintos de los que normalmente utilizaríamos para acercarnos a otros géneros literarios. Esta divergencia, que a menudo da lugar al menosprecio de ciertos críticos por el género, puede deberse, por principio, al hecho de que los autores de novela policíaca suelen trabajar al revés de los autores de otros géneros. Este punto merece ser considerado con atención, así que lo explicaremos inmediatamente:

El autor de novela fantástica, por ejemplo, tiene muy clara la tesis de su obra y, cuando es buena, los personajes adquieren su propia vida y su propio relieve y, como proponía Cortázar, el escritor debe dejarlos en absoluta libertad para vivir una vida literaria tan plástica y tan llena de posibilidades como la vida real, al punto de que muchos novelistas no saben a ciencia cierta cuándo deben poner el punto final a sus obras⁷³. El novelista policíaco, por su parte, no puede comenzar a escribir sin un rígido plan previo, en todo momento necesita observar una serie de estrictas reglas y convenciones, en todo momento sabe a dónde va y cómo llegar allí en un proyecto escritural exacto y, al menos para el autor, sin sorpresas estéticas.

Esta forma de proceder, que resulta en una serie de fuertes limitaciones respecto al producto artístico, representó sin embargo, en su momento, una propuesta estética de enormes consecuencias: Poe fue el autor incendiario de una insurrección literaria equivalente a la que Descartes había provocado en el campo de la filosofía al demostrar que, yendo de una idea clara a otra, el pensamiento era capaz de establecer una línea de

⁷³ Como, según Vargas Llosa, se hace evidente en *Del amor y otros demonios*, de García Márquez

pensamiento en que cada elemento no sólo es resultado de un descubrimiento razonado, sino también de una deducción lógica o, en las propias palabras de Poe: “Sólo teniendo sin cesar la idea del desenlace ante los ojos podemos dar a un plan su indispensable fisonomía de lógica y de causalidad”⁷⁴ Como si hubiera establecido una poética al respecto, desde “La carta robada” y “Los asesinatos de la Rue Morgue” quedó muy claro que era preciso escribir del final para encontrar los episodios intermedios, y entonces Poe inventó el relato policíaco.

Es preciso tener en cuenta el momento en que Poe escribía, todavía bajo influjo del iluminismo y el cartesianismo, de Voltaire y de Newton, de la Ilustración y la Revolución industrial, cuando parecía razonable abordar todos los misterios de la naturaleza mediante el empleo correcto del método científico, era el momento ideal para comenzar a escribir novelas de un nuevo género en el cual podía utilizarse la lógica bajo el dominio, o mejor, bajo el imperio de la inteligencia y la reflexión. En esta nueva forma literaria, los personajes y sus actos serían desmontados y vueltos a montar de tal manera que resultarían enteramente inteligibles sin dejar de ser verosímiles, rompiendo con la novela tradicional al enriquecer a la literatura al contacto de la ciencia. O al menos ésa era la ambición de la novela policíaca del periodo de entre siglos. Y en ese momento no era en absoluto considerada literatura menor, sino que durante los primeros treinta años del siglo veinte fue el género preferido de mucha gente. De hecho, la novela policial es una forma muy particular, que se basa, digámoslo desde ahora, en un motor fundamental: la estructura sustentante estará a cargo de la dosificación de la información que habrá de constituir, a fuerza de acumularse, la solución a una pregunta planteada desde el principio.

⁷⁴ Poe, Edgar Allan, “El origen de un poema” en *Obras completas*, Editora Nacional, México, 1972, P.45.

En estos términos, el progreso (o el retraso) de la trama de la novela policíaca hacia la solución de dicha pregunta se apoya en cierta información que, en este tipo de obras, adquiere características muy específicas, esta información estará representada por las pistas y los indicios que moverán la trama hacia la solución o la retendrán, al ser mal interpretados, lo cual es parte de la retroalimentación que el autor propone al lector en este género novelístico. Desafortunadamente esta expresión literaria, como podemos ver, es prisionera de una estructura rígida y por tanto su evolución ha sido sumamente precaria.

En realidad, el descubrimiento de Poe consistió en haber puesto en el juego literario la noción de que los actos humanos pueden encadenarse por virtud de la acción y la reacción, la causa y el efecto del mismo modo que los fenómenos físicos o los hechos matemáticos y que, por tanto, son predecibles (al menos dentro del universo cerrado de sus ficciones) y, por tanto también, pueden deducirse, de manera que esa pregunta molesta cuya respuesta urgente demanda el lector, misma que le impulsa a seguir leyendo (y a la cual llamaremos a partir este momento “enigma” o “misterio”⁷⁵), es sólo aparente y bastará con razonar con corrección, partiendo de los hechos o indicios útiles, para encontrar la respuesta. Dentro de este universo cerrado, y por ello ideal, no existe la contingencia: el asesino es un vector dinámico y el investigador (Monsieur Dupin, en el caso de Poe) es un científico capaz de calcular su trayectoria, dicho sea de paso, al menos en Poe, de manera infalible. Esta infalibilidad proviene del truco de lograr situarse dentro de la mente del asesino, partiendo de los indicios, las huellas y las características del crimen (que más tarde adquirirán en conjunto el apelativo de “firma”) y llegar a través de estos elementos a una línea de pensamiento idéntica a la del criminal, siendo así capaz de reconstruir todos sus movimientos, técnica, por cierto, que no ha perdido su utilidad como recurso dentro del

⁷⁵ Terminología que adoptamos de Narcejac por parecernos sumamente adecuada.

género. Por supuesto que de este modo tendríamos un criminal cuyo comportamiento es estrictamente lógico y que será entonces una especie de autómata que cometerá, como señala Narcejac, “[...] un crimen inteligible”⁷⁶. En estos términos la inteligencia y el proceso deductivo del policía se constituye en un instrumento de poder, y será el único camino que podrá conducir al relato hasta la revelación de la verdad entre una maraña de apariencias sembradas por los indicios inútiles. Claro que Poe lo lleva mucho más lejos, pues propone aplicar las mismas herramientas a la vida real, como se ha lucubrado al pensar que mientras redactaba “El misterio de Marie Roget” trataba de resolver el extraño caso de una chica neoyorkina, asesinada en la época del autor, y cuyo nombre era, sin casualidad alguna, Mary Rogers. Hay que decir a favor de Poe que las cosas bien pudieron haber ocurrido tal como las infiere Dupin, y que Poe ha construido del vacío, sin revisar siquiera la escena del crimen ni ver físicamente una sola de las evidencias del suceso real⁷⁷. Y sin embargo, con esta historia Poe instituye una de las premisas principales del relato policiaco al establecer que todo caso tratado como sujeto de un episodio de literatura policiaca es, en esencia, un caso que podría ser real. Por esto mismo, el crimen debe de ser verosímil, lo mismo que la solución, dado que el criminal, aunque sea un animal, como en “Los asesinatos de la Rue Morgue”, es un ser material que, por tanto, no puede no dejar señales de su presencia y sus actos, capaces de ser observados, medidos, comparados, en tanto que proceden de un ser de carne y hueso⁷⁸: huellas, impresiones digitales, cabellos, uñas, saliva, sangre, ADN, e incluso aquellos que provienen de y revelan su personalidad, como la escritura, el *modus operandi*, el estilo de redactar una nota, es claro que la

⁷⁶ Narcejac, Thomas, *Una máquina de leer: La novela policiaca*, F.C.E., México, 1986, P. 26.

⁷⁷ Descartamos, por supuesto, la descabellada teoría que un autor rival del nuestro expuso, donde aventuraba que el relato era preciso porque había sido el propio Poe quien asesinara en realidad a la costurera.

⁷⁸ Y hasta cuando proceden de un ser sobrenatural, como podemos ver en el caso de *Sleepy Hollow*.

tecnología aportada por la medicina forense y la criminología son los complementos útiles al método creado por Poe, que convertirán a esos indicios, que entenderemos como hechos, propuestos por el bostoniano, en parte de la estructura narrativa del relato. A partir de aquí la noción de justicia deja de ser heroica, en sentido épico, en tanto que ya no procede de la valentía, sino de la razón, el criminal es señalado del mismo modo que un científico demuestra que $A + B = C$, reduciendo al crimen a la misma categoría que cualquier otro fenómeno físico, susceptible de ser estudiado a través de los hechos y sólo de los hechos, interpretados por la inteligencia. Dicho en otras palabras, el relato policiaco es hijo, más que de una fuente literaria, del método científico, y convertirse en una novela científica será, al menos hasta mediados del siglo XX, una de las mayores pretensiones del género, afirmación que se ve respaldada por las declaraciones de los críticos que lo han abordado, quienes dicen, por ejemplo, comenzando por Messac, que: “La novela policíaca es un relato dedicado por entero al descubrimiento metódico y gradual, por métodos racionales, de las circunstancias exactas de un acaecimiento misterioso”⁷⁹, desligándose de inmediato de otras formas estéticas dado que, al contrario de otras expresiones literarias, como apunta Morand: “[...]su papel no consiste en sondear las tinieblas del alma sino en accionar marionetas mediante un impecable mecanismo de relojería”⁸⁰, y al mismo tiempo, como señala Fonseca, establece la convención del juego entre texto y lector, y a la vez define de manera categórica la novela policíaca al expresar que “[...] plantea al lector un problema que debe tratar de resolver [...] Se puede definir sumariamente a la novela policíaca diciendo que es el relato de una cacería humana pero, y esto es esencial, de una

⁷⁹ Régis, Messac, en Narjerac, *Op. Cit.* P. 31.

⁸⁰ Paul, Morand, *Ibid.*

cacería en que se utiliza ese tipo de razonamiento que interpreta hechos al parecer insignificantes para sacar de ellos una conclusión”⁸¹.

Ahora, y es algo que no debemos perder de vista ni un instante, el placer que el lector obtiene de este tipo de obras es fundamentalmente el de la sorpresa, al punto que podemos decir, sin temor de exagerar, que la novela policíaca es la novela de la deducción y la sorpresa; mientras mayor alarde deductivo haya, mayor será la sorpresa y el placer que el lector obtiene, es por esta razón que el autor, *a priori*, debe necesariamente tener muy claros todos los elementos que van a constituir el enigma, y después a diseñar una estructura en la cual la reflexión y la tensión vayan creciendo progresivamente, a medida que los indicios aparecen o su interpretación se transparenta, hasta llegar a la última revelación de la verdad.

Con base en esta lógica, resulta claro que en la novela policíaca no hay nada gratuito y el mínimo suceso estará dirigido desde el final de la novela para ocultar al culpable durante las pesquisas del detective o para explicar la solución una vez que el protagonista ha logrado reunir y discriminar suficientes indicios útiles par realizar la inferencia que lo lleve a la solución. Justo por esto es que a veces la estructura de estos textos resulta demasiado rígida y a menudo da la impresión de alambicamiento, pero también de aquí proviene el goce del lector, que comparte con el detective la inquietud por develar el misterio, así como el asombro de las comparsas cuando por fin éste es resuelto, mientras mayor densidad presente el problema, más fuerte será el efecto, ésta es en parte la razón de que en la posteridad que haya prevalecido el formato de novela, que permite una mayor acumulación de datos, sobre el relato breve al estilo de Poe o de Conan Doyle.

⁸¹ Fonseca, *Ibid.*

A pesar de todo lo anteriormente dicho, y de reconocer el enorme mérito de Poe y de Doyle, no es sino hasta 1924, en un ensayo titulado “El arte de la novela policíaca” donde Austin Freeman resumió las reglas básicas de ese juego que llamamos ahora novela policíaca. Para él, el autor de novela policíaca debe poseer cualidades especiales, ya que es a la vez un creador (por ser la novela una obra de ficción), un lógico (por apoyarse la novela policíaca totalmente en el proceso deductivo) y un hombre de gran entendimiento y cultura (porque la propia naturaleza del enigma depende de conocimientos científicos diversos y profundos). Para Freeman, la cualidad que caracteriza una historia policíaca, aquella por la que difiere de todos los demás géneros literarios, consiste en ofrecer al lector una satisfacción intelectual. También para él es claro que el núcleo de la novela, la “médula”, es el enigma, que la “carne” de la obra es la intriga y que la “piel” de la novela sería entonces su cubierta de palabras, el estilo: una buena novela policíaca es un problema y algo accesorio, ese algo sería el estilo, aunque de inmediato precisa que la sutileza es la cualidad intelectual que vale por sí sola: “[...] (los autores) encuentran placer en una argumentación complicada y la cosa por probar generalmente presenta menos interés que la manera de probarla. Se puede decir que hay complejidad allí donde una organización oculta un tema inteligible, común, a través de una intrincada red de apariencias”. La sutileza de la que habla es el orgullo del creador (y del personaje, como Sherlock o Dupin) ante la impotencia de los demás; llevado por esa idea la novela policíaca es una especie de justa entre expertos, siente la necesidad de delimitar el terreno del encuentro, de encontrar el equivalente de un ring donde poner los límites del juego que impedirán a los adversarios salirse del asunto, o jugar de manera ilegítima.

Los datos, es decir, el crimen y sus circunstancias, deben por tanto ofrecerse al espíritu como los términos de un problema. Los elementos de esta ecuación serán los llamados

indicios, pero siempre se presenta una franja de circunstancias vagas donde el primer problema es determinar qué es indicio y qué no lo es y después determinar cuáles son indicios verdaderos y cuáles falsos, para terminar discriminando los indicios útiles de los inútiles. La gracia consiste en encerrar al crimen y sus indicios seguros en una red donde no los hay suficientes, o hay demasiados, o bien, se prestan a diversas interpretaciones de las cuales sólo una es correcta. Para que la inducción pueda verificarse apropiadamente el espíritu debe enfocarse en un número reducido de indicios y descubra el nexo que los une. Por tanto, es necesario que la víctima, el criminal y los sospechosos sean sorprendidos en un circuito cerrado.

De este modo, según Freeman, la construcción de una novela policíaca pasa por cuatro fases: 1) La enunciación del problema; 2) La presentación de los datos esenciales para descubrir la solución; 3) El desarrollo de la investigación y la presentación de la solución; 4) La discusión de los indicios y la demostración.

Para él, el vehículo por excelencia del crimen es el razonamiento que servirá para desmontarlo y aquí expone la parte más importante de su trabajo: al analizar la serie de motivos que pueden resultar lo suficientemente poderosos para provocar un crimen, encuentra cinco temas clásicos de esta clase de obras que son, a saber: 1) Los celos; 2) La venganza; 3) La codicia; 4) El deseo de escapar a una situación intolerable; 5) El miedo.

A esto nosotros deberíamos añadir que otros motivos distintos generalmente pueden subsumirse a uno de los acotados por Freeman, por ejemplo, el asesino profesional que comete un crimen por dinero, se resuelve dentro del rubro de la codicia; el asesino serial (que requeriría un estudio aparte, porque su móvil es más psicológico que lógico) a menudo mata por envidia, que viene a ser de nuevo una forma de la codicia (el ejemplo clásico es el psicópata de *El silencio de los corderos*), también un estudio aparte merecerían los

protagonistas de *thrillers* como *Jasón* o *Viernes 13* que por su propia naturaleza están más allá de los caracteres verosímilmente humanos.

Cabe añadir que, por lo general, los intereses del autor son los de un pequeño universo, un tanto maniqueo y simplista: el bueno contra el malo, la confrontación, etc., con su pureza, su platonismo, su quijotismo por una parte y, por otra, su odio hacia todo aquello que conspira contra el orden (de aquí que a menudo a la novela policíaca se le considera una novela de la burguesía y del *status quo*).

Como trasfondo de la novela policíaca más cerebral, en sus primeras manifestaciones siempre hay un poco de capa y espada y la imagen más o menos retocada de Robin Hood.

Ahora, Freeman había dicho, estableciendo con ello la regla de oro del juego de la novela policíaca, que el lector debía poseer todos los elementos que fueran a permitirle llegar a la solución del enigma al mismo tiempo que el detective o incluso, si el lector es lo bastante perspicaz, antes que él⁸², y en efecto, al único al que se le debe proponer todos los datos del problema sin hacer trampa es al lector. El criminal permanece a lo largo de la obra, como un ente invisible y abstracto, es sólo uno más de los datos. El verdadero compañero del policía, en estos términos, evidentemente es el lector, y es él quien pierde la partida si no desenmascara al culpable por sí mismo antes de cualquier explicación; en cambio, la gana si encuentra la solución antes de llegar al epílogo. Freeman ve en ello una curiosa concepción de la lectura, puesto que la meta que se fija el lector, es no llegar, de ser posible, hasta el final de la novela (por supuesto, de todas formas deberá llegar al final del libro para constatar que su teoría es correcta o, en otras palabras, que ésta coincide con la del detective). Es por esto que la intriga debe concebirse de tal manera que el lector sea puesto fuera de toda posibilidad de adivinar la solución, la consecuencia narrativa es que el

⁸² En Narcejac, *Op. Cit.* P. 96.

autor debe llegar más lejos en la complicación y multiplicar los personajes, imaginar crímenes raros en condiciones verosímiles, pero excepcionales, con motivos que salgan de lo ordinario; hay que establecer entonces nuevas convenciones que habrán de llamarse reglas y fueron enunciadas por grandes autores, Van Dine y Ronald Knox, por ejemplo: en lo sucesivo, en vez de ejercerse el proceso lógico sobre problemas relativamente simples, la inteligencia debía realizar proezas. Pero una convención se trata siempre de una prohibición; el autor va a prohibirse recurrir a toda noción real de sistema abierto con sus encuentros y sus azares, definirá *a priori* la parte de realidad en la que se desarrollará el relato y será ésta lo más pequeña posible, en última instancia, el crimen aparentemente imposible será el crimen ideal. De allí el problema del “local cerrado” y del “crimen perfecto”.

Ahora, volviendo a esas reglas, dictadas por Van Dine, en 1928, y publicadas en la *American Magazine*, diremos que son veinte y vale la pena recordarlas ya que, si bien algunas han sido violadas sistemáticamente en los últimos tiempos o nos parecen ahora pueriles, en sus momento fueron oro molido para comprender al género y su mecánica:

- 1 El lector y el detective deben tener las mismas posibilidades de resolver el problema.
- 2 El autor no tiene derecho de emplear ante el lector trucos y tretas distintos de los que el propio culpable emplea ante el detective
- 3 La verdadera novela policíaca debe estar exenta de toda intriga amorosa (introducir en ella el amor sería, en efecto, perturbar el mecanismo del problema puramente intelectual⁸³).
- 4 El culpable nunca se debe descubrir bajo los rasgos del propio detective ni de ningún miembro de la policía.
- 5 El culpable debe encontrarse mediante una serie de deducciones y no por accidente, por azar, ni por confesión espontánea.
- 6 Por definición, en toda novela policíaca es necesario un policía. Ahora bien, ese policía debe hacer su trabajo y debe hacerlo bien. Su tarea consiste en reunir los indicios que nos lleven al individuo que ha jugado la mala pasada en el primer capítulo. Si el detective no llega a una conclusión satisfactoria mediante el análisis de los indicios que ha reunido, no habrá resuelto el problema.

⁸³ Aunque, como veremos más adelante, una autora tan importante como Ágatha Christie no tiene reparos en saturar sus obras con esta clase de pasiones.

7 Una novela policíaca sin cadáver no es una novela policíaca. Hacer leer trescientas páginas sin siquiera ofrecer un crimen equivaldría a mostrarse demasiado exigente con un lector de novela policíaca.

8 El problema policíaco debe resolverse con ayuda de medios estrictamente realistas.

9 En una novela policíaca digna de ese nombre no debe haber más que un verdadero detective. Reunir los talentos de tres o cuatro policías para perseguir al bandido, implicaría no sólo dispersar el interés y empañar la claridad del razonamiento, sino también tomar ventaja desleal contra el lector.

10 El culpable debe ser siempre una persona que haya desempeñado un papel más o menos importante en la historia, es decir, alguien a quien el lector conozca y le interese. Atribuir el crimen en el último capítulo a un personaje que se acaba de presentar o que ha desempeñado en la intriga un papel enteramente insignificante equivaldría, por parte del autor, a confesar su incapacidad para medirse con el lector.

11 El autor nunca debe escoger al criminal entre el personal doméstico, como el criado, el lacayo, el croupier, el cocinero y así por el estilo. En lo cual existe una objeción de principio, pues es una solución demasiado fácil, el culpable debe ser alguien que valga la pena.

12 No debe haber más que un culpable, independientemente del número de asesinatos cometidos. Toda indignación del lector debe poder concentrarse en una sola alma negra.

13 Las sociedades secretas, las mafias, no tienen cabida en la novela policíaca. El autor que se vale de ellas cae en el terreno de la novela de aventuras o de la novela de espionaje⁸⁴.

14 La manera en que se comete el crimen y los medios que han de llevar al descubrimiento del culpable deben ser racionales y científicos. La pseudo ciencia y sus aparatos puramente imaginarios no tiene cabida en la verdadera novela policíaca.

15 La palabra clave del enigma debe ser aparente a todo lo largo de la novela, desde luego, a condición de que el lector sea lo suficientemente perspicaz para captarla. Con lo cual quiere decir que si el lector relejera el libro, una vez develado el misterio, vería que, en cierto modo, la solución saltaba a los ojos desde el principio, que todos los indicios permitían concluir la identidad del culpable y que, si hubiera sido tan sutil como el propio detective, habría podido penetrar en el misterio sin leer hasta el último capítulo. Sería ocioso decir que ello ocurre con bastante frecuencia, e incluso me atrevería a afirmar que es imposible guardar en secreto hasta el final y ante todos los lectores la solución de una novela policíaca construida bien y lealmente. Siempre habría cierto número de lectores que se muestren tan sagaces como el detective. En lo cual reside precisamente el valor del juego.

16 En la novela policíaca no debe haber largos pasajes descriptivos, como tampoco análisis sutiles o preocupaciones de “atmósfera”. Ello sólo sería un estorbo cuando se trata de presentar claramente un crimen y de buscar al culpable. Esos pasajes retrasan la acción y dispersan la atención, desviando al lector del fin principal que consiste en plantear un problema, en analizarlo y en hallar una solución satisfactoria [...] cuando el autor ha logrado dar la impresión de realidad y captar el interés y la simpatía del lector, tanto para los personajes como para el problema, ha hecho suficientes concesiones a la técnica puramente literaria [...] la novela policíaca es un género muy definido. El lector no busca en ella ni ornamentos literarios, ni proezas de estilo, ni tampoco análisis demasiado profundos, sino cierto estímulo para el espíritu o una especie de actividad intelectual como la que encuentra asistiendo a un partido de fútbol, o dedicándose a resolver crucigramas.

17 El escritor debe abstenerse de escoger al culpable entre los profesionales del crimen⁸⁵. Los delitos de los bandidos pertenecen al campo de la policía y no al de los autores y detectives aficionados. Esos delitos componen la grisalla rutinaria de las

⁸⁴ A pesar del criterio de Van Dine, nos parece que la intrusión de mafias más bien corresponden más bien el terreno de la novela negra.

⁸⁵ Y aquí es posible que Van Dine se refiera a los criminales históricos de la vida real.

comisarías, mientras que un crimen cometido por... una anciana conocida por su gran caridad es verdaderamente fascinante.

18 Lo que se ha presentado como un crimen no se puede mostrar al final de la novela como un accidente, ni un suicidio⁸⁶. Imaginar una pesquisa larga y complicada para concluir la mediante tal fiasco, equivaldría a jugar al lector una imperdonable mala pasada.

19 El motivo del crimen siempre debe ser estrictamente personal [...] la novela debe reflejar las experiencias y las preocupaciones cotidianas del lector, al mismo tiempo que ofrecer cierto derivativo a sus aspiraciones o a sus emociones reprimidas.

20 Finalmente, quisiera enumerar algunos efectos a los que no deberá recurrir ningún autor que se respete:

- a) El descubrimiento de la identidad del culpable comparando una colilla de cigarrillo encontrada en el lugar del crimen con los que fuma el sospechoso.
- b) La sesión espiritista preparada en el transcurso de la cual el criminal, presa de terror, se delata,
- c) Las huellas digitales falsas;
- d) La coartada constituida por medio de un maniquí;
- e) El perro que no ladra, revelando así que el intruso es conocido en el lugar.
- f) El culpable gemelo del sospechoso o un familiar que se le parece hasta confundirse con él;
- g) La jeringa hipodérmica y el suero de la verdad;
- h) El asesinato cometido en una habitación cerrada, en presencia de representantes de la policía;
- i) El empleo de las asociaciones de palabras para descubrir al culpable;
- j) El desciframiento de un criptograma por parte del detective o el descubrimiento de un código cifrado.⁸⁷

Esta enumeración de reglas es un tanto larga, y a estas alturas un tanto obsoleta, o al menos rebasada, en tanto que muchos de sus puntos han perdido vigencia dentro de las nuevas manifestaciones de la novela policíaca, pero en su momento constituyó la Biblia de la novela policíaca de entre guerras; un poco más adelante, el profesor Ronald Knox sólo las reproduce abreviándolas, por lo cual las obviaremos aquí. Ahora, dentro de estas reglas se ha hablado de la novela policíaca como un juego, sin embargo, y aunque rija en ella una lógica definida, tal como ocurre con ciertos juegos de mesa, digamos, el ajedrez por ejemplo, la gran diferencia es que en una partida de ajedrez no se gana o se pierde más que el *match*, los jugadores se enfrenten por el mero gusto de jugar, mientras que en una novela policíaca siempre hay una apuesta, y ésta es la impunidad del culpable contra la vida de la víctima, mediando entre ellas el detective y su razón, cabe advertir que sin este elemento

⁸⁶ Pero sí a la inversa.

⁸⁷ Van Dine, *Américan Magazine*, 1928 En Narcejac, *Op. Cit.* Pp. 98-102.

conductor, es decir, donde sólo hay un enfrentamiento de víctima y asesino, se cae en otro género al que comúnmente nos referimos como *thriller*, es decir, una pieza narrativa cuya estética se basa en la emoción pura, en la desazón, en la espera de la sorpresa, en el miedo.

Al ser la novela policíaca un juego, el autor se encontrará en una situación difícil. Freeman, lo mismo que otros autores posteriores, daba a sus lectores todos los elementos de la solución pero, para entenderse cabalmente, ésta exigía conocimientos muy específicos que por lo general rebasan la competencia común y corriente, la solución es en estos textos a la vez simple e inaccesible: siempre visible, pero siempre fuera de alcance.

Para conservar la ventaja en lo futuro, el novelista se ve obligado a extraviar al lector, y se tolerarán fintas, tretas, artimañas que ya no dependerán de la sola lógica, sino de la psicología, los indicios se presentarán en el orden elegido por el autor y serán totalmente enigmáticos por estar vinculados a una solución final sorprendente. Dorothy Sayers, en *El Ómnibus del crimen*, 1928-1929, enumera algunas de esas soluciones, muchas de las cuales resultan verdaderamente truculentas: timbres postales envenenados, brochas de afeitador cuyas cerdas contienen microbios de enfermedades fulminantes, huevos tibios envenenados, un gato de garras envenenadas, puñales hechos de un pedazo de hielo puntiagudo, electrocución por teléfono, burbujas de aire inyectadas en las arterias, armas de fuego ocultas en cámaras fotográficas, termómetros explosivos, etc.

En estos momentos el análisis de los motivos puede conjugarse con o incluso sustituir al examen de indicios materiales; con el fin de dar fuerza al espectacular golpe final y triunfar sobre el lector, acumulará pruebas contra su oponente, pero cuando se considera segura su culpabilidad, un nuevo razonamiento demuestra que es otro el verdadero asesino y el autor hace gala de virtuosismo, eligiendo a menudo un tercer culpable, pues equivale a ofrecer al lector una serie de lecturas o interpretaciones diferentes en la misma historia.

Para este momento la novela problema ha pasado a ser una novela rompecabezas, el autor violenta ahora a su lector y si el autor no cumple, se le considera mediocre: a partir de entonces el género policiaco parecería condenado a desgastarse. El teatro isabelino sucumbió por razones históricas precisas, pero la novela policíaca, encerrada en sus reglas, se gasta sin morir, simplemente deja de funcionar conforme se agotan sus argumentos.

Ellery Queen⁸⁸, por ejemplo, empezó muy naturalmente por la novela problema, pero muy rápidamente concibió a esa novela problema como una novela lúdica: empezó su carrera de escritor en 1929 y de golpe se colocó en primera línea, con una imaginación extraordinaria, la serie de sus *Misterios* no termina sino hasta 1938 y cada uno de esos libros propone un enigma extraordinario, en ellos la concepción general de la novela no evoluciona, sólo trata un problema “raro”, pero a partir de 1938 todo cambia, concibe el ciclo de Wrightsville, compuesto de cinco novelas, donde gracias al psicoanálisis está en posibilidad de renovar completamente las motivaciones de sus personajes; los indicios dejados por un asesino tendrán valor no sólo como hechos, sino como huellas psicológicas, serán a la vez rastros materiales y símbolos.

A partir de Queen el psicoanálisis da al autor policiaco lo que necesitaba: un autómatas skinneriano. La premeditación se desarrolla sin saberlo el enfermo, se organiza, pero desvía la lógica de su objetivo natural. Se verá a un criminal que lucha por no dar la muerte que sin embargo desea infligir, para él el crimen es un acto volitivo: no basta con pensarlo, además es necesario quererlo. Antes de Queen, un asesino es un individuo como los demás en una situación excepcional, la culpa es de las circunstancias y se hace culpable a causa de una presión proveniente del exterior y no de una presión surgida en sí mismo. El psicoanálisis trastorna la concepción de la premeditación, una psicosis escapa a la simple

⁸⁸ Que en realidad es el pseudónimo de la mancuerna que formaron Manfred Lee y Frederic Donnay.

deducción: no se demuestra sino que se interpreta, la demostración trata de un significado, la interpretación de un significante; la primera se apoya en un hecho general, la segunda en un hecho singular.

Por supuesto ninguna revisión de la novela policíaca estaría completa sin la mención de uno de sus mayores pilares, probablemente el mayor éxito de ventas del género y un nombre ineludible: la señora Ágatha Christie, célebre tanto por haber escrito más de ochenta novelas como por lograr que los convencionalismos de la novela policíaca pasen desapercibidos en sus obras, que podían interesar lo mismo a los “amantes del género” que a un amplio público femenino, adicto a la novela rosa. Esto puede deberse a que, hasta la aparición de Christie en las librerías, la novela policíaca, afincada en su científicismo, había sacrificado el relieve de sus personajes y suprimido todo aquello semejante a la pasión; en contraste con esta fórmula, Christie intentó desarrollar la veta sentimental de sus caracteres, sobre todo, de los criminales (lo que de algún modo ya se preveía en las novelas de Queen) pero, yendo más lejos, los colocó de nuevo en una sociedad viva. La forma de lograrlo es en realidad bastante sencilla: comprendió que el lector debía identificarse de algún modo con los malhechores, que en ella resultan ser personas comunes y corrientes con afectos y odios, habitando en una pequeña comunidad que reacciona frente a ellos en función de los valores que rigen en su seno, y con ese simple efecto Christie logra un pequeño universo lleno de sospechosos a los que atisbamos en su vida cotidiana, que podría ser la vida de cualquiera. De este modo en sus obras (principalmente en las que la investigadora es Miss Jane Marple), las pesquisas se conforman con los chismes de la comunidad, siempre un tanto mal intencionados, respecto de la forma de vivir de los demás miembros de la misma, sobre todo para con aquellos que viven un tanto fuera del *desideratum* social, donde el investigador tendrá éxito en la medida en que sepa ejecutar un sutil análisis de psicología no

freudiana; entonces el crimen no es una mera violencia a la víctima o a las leyes, sino un desorden social que debe detenerse, de preferencia, con la mayor discreción posible. Es claro que con esta forma de proceder, Christie debe acumular un número regular de caracteres bien definidos, que suelen contarse en torno a los diez o doce, cada uno de ellos, se entiende, con un motivo plausible para matar. Por supuesto que entre éstos las declaraciones de inocencia son numerosas también y, curiosamente, los hechos, los indicios, son más bien raros, es decir, escasos. La gracia del investigador estará entonces en determinar apropiadamente lo que es verdad y lo que es mentira entre todo lo que escucha, dándole a la voz de los actores, y con ello a los personajes mismos, una profundidad de la que hasta entonces carecían los seres que habitaron las novelas policíacas; propiciando el interés por parte del lector en ellos, es decir, el relieve que hasta entonces no se había visto en otros autores, con lo que el género, al menos hasta la segunda mitad del siglo XX, ha quedado, digámoslo así, redondeado.

Ahora, siguiendo el sistema que nos hemos propuesto, corresponde determinar si en realidad *El maestro de esgrima* cumple las condiciones necesarias para pensar en este texto como en una novela policíaca.

Como hemos visto, el primer requisito para plantearse la posibilidad de que una obra corresponda al género policiaco es que haya un cadáver. En *El maestro de esgrima* encontramos varios, seis, para ser más precisos; sin embargo tres de ellos, incluyendo el de la villana, son resultado de un duelo, por lo cual debemos descartarlos inmediatamente, y he aquí una consideración importante: en toda novela policíaca debe haber un cadáver, sin embargo los cadáveres no son privativos de este tipo de obras ya que, como hemos visto, en las novelas de aventuras los héroes dejan su camino sembrado de cuerpos. Por tanto es conveniente acotar que esos cadáveres que caracterizarán a la novela policíaca deben ser,

por principio, fruto de un crimen. En esta inteligencia podemos contar aun con tres cuerpos de esta naturaleza: el de Luis de Ayala, marqués de los Alumbres; el de Lucía, la sirvienta de Adela de Otero y el de Agapito Cárceles, amigo del protagonista.

Sin embargo, de esos tres crímenes, debemos descartar uno más: el de Cárceles. Esto obedece a que, según nuestro marco teórico, un crimen cuyo culpable es conocido, resulta inútil para el género policiaco, dado que infringe la más importante de las premisas del juego: en una novela policíaca debe haber *sine qua non*, una incógnita: la de los autores del crimen, que representará el enigma o misterio que dará interés a la trama.

En este supuesto contamos con dos cuerpos: el de Luis de Ayala y el de Lucía. En este punto cabe la razonable discusión sobre la validez del enigma, pues, a partir de los indicios que vemos en el cadáver de Ayala (el orificio circular del florete) podemos suponer sin problemas que la culpable es Adela de Otero.

Vemos pues que la obra cumple con este requisito formal: tenemos dos muertes cuya naturaleza representa el problema por resolver que se le plantea al lector: en el caso de Ayala no es tanto el quién (veremos que es muy sencillo deducir que la culpable es Adela de Otero, incluso, dado el antecedente del cartapacio, no es difícil imaginar que la sustracción de dicho objeto es el motivo del asesinato, si bien, queda patente la interrogante de la relación que podía tener la villana con el difunto o con los documentos que contiene el paquete en poder del protagonista y, claro, el dónde está la culpable); en el caso de Lucía el asunto se complica porque en un primer momento (y de forma intencional por parte del culpable) la identidad del cuerpo es confundida con la de la autora del crimen anterior, la propia Adela de Otero.

Es interesante recordar que una de las normas del género es que los crímenes (y las soluciones, que veremos más adelante) deben ser verosímiles con respecto al universo

narrativo que el autor nos plantea; en el caso de las muertes que tenemos delante la premisa se cumple ampliamente: la muerte de Lucía es una muerte cruel, pero absolutamente posible, tanto en términos narrativos como lo podría en la realidad, un crimen sádico de los que la nota roja de los periódicos nunca ha carecido desde la invención de la imprenta. En el caso de Ayala, un homicidio cometido con un florete en una época donde ya no eran utensilios de uso común, nos encontramos ante la figura del crimen “raro”, en tanto que extraño por su ejecución, la cual, de cualquier forma, resulta enteramente verosímil.

Tenemos, pues, un crimen verosímil y además misterioso, que nos proporciona un enigma para resolver. Recordemos que para considerar a la obra como una novela policíaca, es necesario que se apegue a los parámetros estructurales que previamente hemos expuesto, es decir: que exista una clara enunciación del problema (que ya hemos corroborado); que sean presentados, con toda puntualidad, los datos esenciales para descubrir la solución; que se ejecute un desarrollo de la investigación y, finalmente, que se explicita con toda claridad la solución del o de los enigmas planteados al lector

No olvidemos que la especificidad propia de la novela policíaca se basa en la dosificación de la información que habrá de constituir, a fuerza de acumularse, la solución a una pregunta planteada desde el principio y que, respecto a esta afirmación, el progreso (o el retraso) de la trama depende de la información proporcionada, representada por los indicios que moverán la trama hacia la solución o la detendrán, al ser mal interpretados. En *El maestro de esgrima* se plantea, como vemos, un enigma y se llega, al final del libro, a una solución que explica todo claramente: Adela de Otero, al servicio del banquero y traidor Cazorla, ha matado a Luis de Ayala, a Lucía (y se explica también, satisfactoriamente, el ardid de la confusión de identidad del cuerpo) y por orden suya un par

de matones se han encargado de Agapito Cárceles. Es decir, tenemos al menos la A y la Z del enigma.

Por su parte, la dosificación de la información necesaria para entender el crimen es progresiva y, sin embargo, muy irregular, ya que algunos de los datos para comprender el *quid* comienzan a aparecer mucho antes de que se verifique el primer crimen (que, digámoslo de una vez, aparece de forma muy atípica para el género policiaco, al final del capítulo quinto, hacia la página 166 de la novela, es decir, pasada la mitad de la narración); datos como, por ejemplo, la primera aparición del autor intelectual de los crímenes, quien ya en la página 13, en el preámbulo al capítulo uno, sostiene una conversación incriminatoria con la primera víctima, cabe destacar que en esta conversación se contiene también la explicación de los homicidios, si bien, tan disimulada que no somos capaces de comprenderla hasta mucho más tarde. Una segunda entrega de información útil ocurre a lo largo de 150 páginas, durante las cuales somos testigos de cómo don Jaime le enseña a Adela un movimiento esgrimístico magistral que, bien ejecutado, no tiene defensa. Asimismo, la mayor parte de la carga informativa que nos proporciona la solución al enigma se revela muy cerca del final de la obra, dejando con ello espacios muy amplios sin avances inteligibles sobre la naturaleza de los crímenes (ocupados, hay que decirlo, por el suspenso creado por la línea del argumento de aventuras que ya hemos analizado en el capítulo anterior), en estos términos, sería una novela policíaca un tanto peculiar, pero no rara en tanto que, en los últimos años del siglo XX ya hemos visto tramas mucho más atípicas, que los entendidos no dudan en calificar como policíacas.

Sobre el desarrollo de la investigación hay que bordar fino, dado que toda investigación policíaca, como decíamos, debe estar basada en indicios, en hechos materiales, de los cuales hay más bien pocos, pero suficientes para el caso Ayala (la herida que le ha causado

la muerte se presenta como “En el lado derecho del cuello tenía un orificio redondo y perfecto, que salía por la nuca. De allí se había escapado el reguero de sangre que cruzaba el suelo de la habitación.” (170), lo cual nos lleva, como a la policía, a pensar que ha sido muerto con un florete; por supuesto, el protagonista se vuelve sospechoso, junto con su alumna; si bien, ésta es la principal autora probable, dado que nos dice: “Sabemos que la señora de Otero visitaba esta casa con asiduidad.” (177) En esos términos, tanto el protagonista como el lector tienen una ventaja sobre el detective Campillo, pues sólo nosotros sabemos la causa probable (el robo del cartapacio que el difunto le ha encomendado a don Jaime), y que el movimiento conciso con el que Ayala ha sido muerto sólo lo conocen dos personas en Madrid: Adela de Otero y el propio don Jaime, quien, sabemos, es inocente; luego entonces, tanto el maestro de armas como nosotros hemos descubierto al culpable en virtud de la información que previamente se nos ha proporcionado con base en una mínima inferencia lógica, otro asunto es el de capturar a esa culpable, porque, como nos avisa el propio detective: “Su ex cliente, doña Adela de Otero, ha desaparecido de su domicilio.” (178)

Más complejo es el segundo homicidio, pues todos los indicios que tenemos es “[...] un pequeño anillo en forma de fino aro de plata” (208), que Astarloa reconoce como perteneciente a su ex cliente Adela de Otero, y por consiguiente, es el motivo de la confusión de personalidades. Es decir, se trata de un caso de indicios falsos, que provocarán una mala interpretación de la información lo que produce un evidente retraso de la solución. El siguiente punto de descargo de información sobreviene cuando Astarloa encuentra a su amigo Cárceles agonizando, y descubre que el cartapacio ha sido robado, desentrañándose con ello el móvil de los homicidios, al menos de Ayala y del propio Cárceles. Curiosamente, no tenemos ninguna otra manifestación de progreso (los sicarios

que se han encargado de Cárceles son derrotados por Astarloa, pero logran huir sin aportar ningún dato útil) hasta que el misterio se resuelve por completo, gracias a la confesión de la autora y a la providencial aparición de un documento particularmente importante, que ha caído del cartapacio y ha quedado en casa del protagonista, donde se nos explica que es el magistrado y banquero Cazorla quien, para terminar con el chantaje de que era víctima por parte de Ayala, y para cubrir las huellas de su doble juego político, ha solicitado a Adela de Otero el pago de viejas deudas morales con los crímenes de Ayala y de Cárceles (y también con el de Astarloa aunque, gracias a la destreza del maestro, no se llega a verificar), asimismo, se explica cómo el crimen de Lucía ha sido meramente procedimental, para cubrir a su vez las huellas de Otero.

Hay que decir que finalmente la explicación de los crímenes, al término de la intriga y, prácticamente, del relato, es absolutamente esclarecedora, ninguna incógnita queda sin su correspondiente y plena solución, en esto se apega del todo a la estructura y las exigencias propias de la novela policíaca.

En cuanto a los móviles de los homicidios, no pueden ser más clásicos: el homicidio de Ayala es, evidentemente, para escapar de una situación intolerable; el de Lucía, lo mismo, en tanto que esa situación intolerable es la derrota y la prisión; y el de Cárceles a manos de los sicarios es, en principio, por codicia (han sido pagados) y en un segundo plano, subsumidos por el móvil principal.

Vemos que, como en los mejores relatos de Doyle, el culpable ha permanecido visible todo el tiempo, y ha jugado un papel capital a lo largo de la trama. Es, como hemos pedido, alguien a quien el lector conoce y que le interesa, y sin embargo, esa sugerencia de configurar el crimen con un solo culpable, de la que hablamos antes, se deja de cumplir en dos niveles distintos: por una parte tenemos una autora material de un crimen, sin lugar a

dudas: Adela de Otero, pero ese crimen no ha sido cometido *motu proprio*, sino a instancias de un poder superior, el de Cazorla, que resulta así el autor intelectual del crimen. En un segundo nivel, los autores materiales son varios también, al menos, el crimen de Cárceles se realiza a manos de dos mercenarios, que han ejecutado también el asesinato de Lucía, a juzgar por la declaración de Otero para referirse al suceso:

--¿También se encargó usted de ella? --preguntó, escupiendo las palabras con infinito desprecio.

--No. Contratamos a dos hombres, que apenas conocen nada de la historia... Dos rufianes.

Son los mismos a quienes usted encontró en casa de su amigo. (255)

Aunque esto no complica demasiado las cosas, dado que sólo hay un culpable físico al que buscar para resolver todo el misterio: Adela de Otero, de manera que toda indignación del lector puede concentrarse en esta sola alma negra.

Ahora, en cuanto que el lector y el protagonista tengan las mismas posibilidades de resolver el enigma, debe decirse que en esta obra en particular la sentencia se cumple escrupulosamente: el lector, si es un lector cuidadoso, sabe tanto como el protagonista (y mucho más que la policía o los villanos), e incluso juega con ventaja, pues en el prefacio hemos visto ya planteada la situación del chantaje, que don Jaime ignora por completo. Por supuesto, para cuando se comete el crimen hemos olvidado del todo ese prefacio que, al encontrarse antes del capítulo primero, no nos había aportado nada y parecía algo completamente intrascendente, dicho sea de paso, un pasaje gratuito, sin razón alguna, que nos estorbó más que interesarnos. A partir del crimen, nos hallamos en la misma situación de Astarloa, incluso recordamos mejor que él que: “Rasgó el envoltorio y extrajo un cartapacio atado con cintas que contenía varias hojas de papel manuscrito. En su

precipitación por deshacer los nudos abrió la carpeta, y las hojas se esparcieron por el suelo, al pie de la cómoda” (185), con lo que un lector cuidadoso y perspicaz puede averiguar antes que el protagonista, o la villana, el destino del importante documento faltante. Curiosamente, aunque el lector a partir de la lectura de los documentos restantes pude deducir la identidad del protector de Otero, el propio don Jaime es incapaz en todo punto de ello (dado su desinterés y desconocimiento total del medio político de la sociedad en la que habita) y permanece ignorante de la verdad hasta el momento en que la villana le obliga a buscar el documento inculpante.

De lo anterior podemos colegir que Reverte no sólo cumple con una de las más importantes reglas del juego, sino que, además, se da el lujo de permitir al lector jugar con ventaja.

Por lo mismo, dados los datos que el autor nos proporciona, podríamos llegar a la solución antes que el protagonista, e incluso aunque éste no pudiera resolver el enigma, lo cual ocurre, de manera que en realidad no hay sino enigmas aparentes que podrían solventarse con un cuidadoso análisis de los indicios: a) una mujer que sabe la estocada de los doscientos escudos, b) un ex político muerto con esa estocada, c) un cadáver de mujer con un anillo que parece identificarla, pero con dos mujeres desaparecidas, d) las cartas de cuya lectura es posible deducir al culpable:

Incluso sin la carta principal, cualquiera que estuviese al tanto de los avatares políticos de los dos últimos años habría visto la cosa clara. Se mencionaba allí el asunto de las minas de plata de Cartagena, lo que apuntaba directamente a mi amigo. Había también una relación de sospechosos que la policía debía vigilar, gente de calidad, entre la que se le citaba a él; pero su nombre no figuraba después en las listas de detenidos... En resumen, toda una serie de indicios que, reunidos, permitían averiguar sin demasiada dificultad la identidad del confidente de Vallespín y Narváez. (258)

Esto y un razonamiento correcto, donde la acción y la reacción, la causa y su efecto se colijan correctamente, podría llevarnos a desentrañar todos los enigmas planteados por el relato, sin llegar al final, en la mejor escuela de Agatha Christie.

Al releer el texto nos damos cuenta de que la solución era evidente, e incluso sencilla. Es verdad que para interpretar correctamente el indicio del agujero circular en el cuello de Ayala es preciso poseer, como apunta Freeman, ciertas competencias específicas, por encima de la competencia corriente, pero si hemos leído con atención los segmentos correspondientes a las lecciones de esgrima que Astarloa le da a su alumna, estaremos en posesión de la información que supla dicha competencia. Lo mismo ocurre con la familiaridad de los manejos políticos de la época: no los necesitamos si somos capaces de leer con verdadera atención y perspicacia las cartas que posee Astarloa.

Por todo lo anterior parecería que, en efecto, estamos ante una novela policíaca, pero no ante una común y corriente, por ciertas razones específicas que abordaremos a continuación: en primer lugar, la novela policíaca, en su caracterización, exige que el relato se dedique únicamente a plantear el enigma y a desarrollar su resolución, y en *El maestro de esgrima* encontramos mucho más que eso, tanto así que, como hemos señalado, el enigma se plantea mucho más allá de la mitad de la novela. Esto se explica porque el argumento policiaco no es el único nudo de la historia, sino que ésta posee una segunda línea, tan importante como la policial y que es la correspondiente al relato de aventuras.

En segundo término, hemos dicho que, por definición, una novela policíaca necesita de un policía. En el maestro de esgrima existe un policía: el jefe superior de policía Jenaro Campillo, pero su papel es absolutamente marginal. Hace una serie de pesquisas, tímidas y sin resultados, pero no es a él al que sigue la focalización del narrador, sino a Astarloa, que no puede estar más lejos de ser un investigador o un detective. En todo caso, Jenaro

Campillo fracasa en sus averiguaciones, es incapaz de detener a ningún culpable o de brindarle protección al Astarloa y, sorprendentemente, pareciera que lleva el rol del gracioso en la novela: “Mucho me temo que el marqués de los Alumbres no esté hoy en condiciones de practicar esgrima. Desde un punto de vista forense, yo diría que no anda bien de salud.” (169). En otras palabras, *El maestro de esgrima* parece ser una novela policíaca sin policía.

Por otra parte, en efecto, el maestro de armas, fungiendo en el rol del investigador, es capaz de reconocer una “firma” un indicio característico en el caso Ayala: la herida de un florete con un movimiento específico, pero aparte de esto es absolutamente incapaz de calcular los movimientos de la asesina ni calcular su trayectoria, antes ocurre lo contrario, toda vez que es la asesina quien intercepta su camino y, una vez hecho esto y contrariando una de las más importantes reglas, la cual, como hemos, apuntado indica que el culpable debe encontrarse mediante una serie de deducciones y no por accidente, por azar, ni por confesión espontánea, es la propia villana la que se descubre ante el protagonista y le confiesa con todo cinismo los hechos, las causas y consecuencias de sus crímenes, con una excepción: insiste en ocultar el nombre de su mentor, mismo que finalmente el maestro descubre gracias a que ella le sugiere rebuscar en su casa el documento faltante, hasta ese punto asombroso ha necesitado ayuda el investigador de esta novela.

Hasta aquí hemos visto que nuestra obra cumple algunos de los presupuestos de la novela policíaca e infringe gravemente algunos otros. Recapitulemos los más importantes: es en efecto una novela con un enigma planteado claramente, el enigma consiste en una serie de crímenes llenos de misterio, en torno dichos crímenes se hallan una serie de hechos físicos, es decir, de indicios. a lo largo de la trama la información se ha dosificado (si bien, de manera irregular) para ofrecer al lector todos los elementos que le permitan resolver el

misterio antes que lo haga el hilo narrativo. Por otra parte en nuestra novela falta el policía, cuya ausencia nos plantea un problema serio, no obstante, podemos afirmar que se trata de un problema meramente nominal ya que para efectos prácticos, como hemos visto, el protagonista cumple la función de investigador de los misterios. Un problema más serio es el poco éxito que este investigador obtiene en sus pesquisas, dado que no logra resolver el enigma, sino es mediante la confesión de la asesina.

Aunque atípica, la obra resulta poseer la estructura básica de la novela policíaca con una observación: existe un enigma y el lector intenta resolverlo, pero, y éste es el punto más notable, al hacerlo vencerá siempre al investigador, o será derrotado junto con él. Yendo más lejos, pareciera que en todo caso en esta obra el lector no compite contra el investigador, sino contra la composición de la diégesis, pues es ésta la que termina develando el misterio.

En estos términos, no es arriesgado afirmar que *El maestro de esgrima* resulta una novela policíaca con un carácter muy particular. Lo cual puede deberse a la urdimbre en que se entrecruzan las dos líneas argumentales que hemos expuesto. Así, sería su contaminación de otros géneros literarios lo que le da un perfil tan particular.

5 LA LITERATURA COMO ARTÍCULO DE CONSUMO

Folletín, *pulp fiction*, literatura *light*, *best seller*, distintas manifestaciones literarias que adoptan su denominación con base en distintos criterios: en su forma editorial (el folletín y el *pulp*) en su estilo literario (la literatura *light*) o en el número de ejemplares que logra vender (*best seller*), sin embargo, todas ellas comparten un elemento común: están escritas expresamente para convertirse en productos de consumo masivo.

Dichas denominaciones nos llevan a la cuestión que tanto preocupa a Eduardo Galeano en su *Contraseña*¹, a Umberto Eco cuando recuerda el destino de una novela "popular", *Los misterios de París*, de Eugène Sue, y a algunos otros autores que han reflexionado sobre el proceso de creación: ¿Para quién se escribe?

Asumiendo que la polémica sobre el lector ideal, "[...] el lector que se imagina el autor"² (llamado también lector implícito, por Iser), es demasiado extensa para abordarla en este trabajo, utilizaremos por razones prácticas la noción de lector real, entendida, en los términos de Luis Acosta, como "persona histórica empírica en un nivel externo al texto"³.

Con esta definición como puntal teórico, debemos partir del hecho incontestable que el autor real⁴ escribe para quien finalmente compra (o adquiere de cualquier forma) y lee su obra, es decir, para sus consumidores.

Dentro de esta vasta categoría del lector real, al que podemos llamar sin ningún pudor consumidor, podemos distinguir dos grupos generales de consumidores: el lector crítico y el lector ingenuo o semántico. Llamaremos lector crítico a aquel que "[...] se intenta

¹ Galeano, Eduardo, *Contraseña*, Ed. Arca, Montevideo 1986.

² González Acosta, Luis A., *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*, Ed. Gredos, Madrid, 1989, P. 224

³ *Ibid.* P. 222.

⁴ *Ibid.* P. 223.

explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas"⁵, y lector ingenuo o semántico al que lee por el simple gozo estético o intelectual que ello le representa, porque su interpretación, para seguir a Eco: "es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado"⁶.

Podemos intuir, en este sentido, una diferencia capital entre la construcción de los textos escritos expresamente para uno u otro lector, pues el primero, seguramente, tendrá en cuenta por principio al reducido público especializado (es decir, lo más probable es que el escritor "serio" en los términos usados por Vargas Llosa) piense que escribe para lectores altamente competentes y, en segundo término, en el extenso público que podría acceder a sus obras, mientras que el autor comercial, por el contrario, debe tener en cuenta (salvo notables excepciones) al público ingenuo, al "hombre de la calle", a la gran masa que consumirá el producto de su trabajo literario.

Esta teoría debería sustentarse en una revisión del número de ejemplares tirados (o vendidos, en todo caso), donde las obras consideradas como "de la alta cultura" deberían imprimirse y venderse en tirajes limitados, mientras que las obras destinadas al consumo masivo deberían tirarse y comercializarse en ediciones enormes. Ocurre que las cosas no son necesariamente de este modo. Verdad que las obras de la alta cultura, sobre todo en los países de habla hispana, efectivamente se imprimen y venden en tirajes limitados, pero las obras de la literatura de intención comercial poseen cifras muy desiguales entre sus diversos autores.

⁵ Eco, Humberto, *Los límites de la interpretación*, Ed. Lumen, México, 1992, P. 36.

⁶ *Ibid.* P. 36.

En un primer momento podríamos explicar este fenómeno con la explosión bibliográfica que sufrimos de los últimos cien años a la fecha (toda vez que, conforme avanzan las herramientas de formación y fotocomposición electrónica, cada día es más fácil publicar un libro).

Hay cada vez más títulos disponibles, aunque el número de lectores no aumenta ni remotamente en la misma proporción. Sin embargo esta solución no basta porque, si bien un gigantesco número de autores se ve influido por este fenómeno, que fragmenta al total de los posibles lectores en parcelas relativamente reducidas, existe, por otra parte, un pequeño número de autores que acaparan más del noventa por ciento de las ventas totales de la producción editorial del mundo⁷. Entre estos autores podríamos citar, a guisa de aperitivo, a J.J. Benítez, a Paulo Coelho y a Arturo Pérez-Reverte como autor de obras en lenguas romances (sin hablar de las escalofriantes cifras que alcanzan ciertos autores literarios en lengua inglesa como Agatha Christie, Dan Brown, Stephen King o Joan Katleen Rowling).

La pregunta obligada es entonces ¿Por qué algunos autores se compran, se reeditan y se agotan *ad nauseam* y otros no? ¿Es un mero problema de calidad? La respuesta a la segunda cuestión es inmediata y contundente: la calidad poco tiene que ver con la preferencia del público, donde la lectura de *Volar sobre el pantano*, de Carlos Cuahtémoc Sánchez⁸ compite (y posiblemente rebase durante los últimos quince años), en número de ejemplares vendidos en nuestro país, con el *Quijote*. La respuesta a la primera interrogante no es tan sencilla, pero podríamos suponer que esta propensión de los posibles lectores por

⁷ Como si la acumulación originaria no se limitara al capital económico, sino también al capital intelectual; si bien es cierto que, si hablamos de producción y ventas, estamos hablando también de capital económico, aunque provenga del trabajo intelectual.

⁸ Escritor mexicano nacido el 15 de abril de 1964, autor de una veintena de libros de gran éxito en México y Latinoamérica, famoso por la tendencia didáctica moral de línea católica y por la pobreza estética de sus obras.

cierta clase de obras proviene de la convergencia de dos factores primordiales: la publicidad masiva (y otras técnicas de mercadotecnia) que se hace de la obra y una serie de características propias del producto literario destinado a las grandes ventas.

A primera vista pareciera que, como en cualquier otra industria de consumo, las campañas publicitarias lo son todo, sin embargo, aunque es absolutamente considerable, no es probable que una campaña intensa, en los medios masivos, pudiera convertir a José Lezama Lima en *best-seller* (igual que costosas campañas han fracasado al tratar de convertir en exitosos a ciertos autores cuyas obras no reunían las condiciones para ello, como el fallido Harold Robbins, por ejemplo) y, al mismo tiempo, rara es la publicidad que recibe cada libro (de los dos o tres por año) que se publican de Stephen King, cuyas ediciones se agotan una y otra vez.

De lo anterior se colige que un segundo elemento, tan importante como la publicidad, se contiene dentro del mismo texto literario que habrá de convertirse en parte del fenómeno de ventas masivas en el mercado. Podemos repetir, a manera de síntesis, en primer lugar al principio de simplicidad y, en segundo lugar, al doble principio de identidad y extrañeza⁹ que el lector experimenta frente a los distintos elementos de una obra dada. La conjunción de ambos términos se verifica en un cierto conjunto de obras literarias, de cuestionable calidad estética (o no), que en su conjunto pertenecen al *corpus* de lo que llamaremos “literatura comercial”.

Atendiendo a la historia del fenómeno, es preciso decir que desde la invención de la imprenta (además de circos, ferias, carpas y otras formas de espectáculos en vivo de

⁹ Respecto al principio de extrañeza, que se ha tratado ampliamente en la parte dedicada a la literatura de aventuras por ser el principal recurso de este género literario, repetiremos que implica el asombro y la diversión experimentada por el lector ante la obra (entendiendo diversión como el enfrentamiento con una realidad diversa, ajena a la suya propia).

alcances relativamente limitados), la forma más importante de esparcimiento y difusión de las ideas entre los públicos masivos fue la literatura¹⁰, por lo menos hasta la aparición del cine y de los medios hertzianos de comunicación (el radio y la televisión), cuyo éxito era ya innegable a mediados del siglo XX. Hoy en día el cine, la televisión (con su inmensa versatilidad de contenidos: documentales, series, animación, especiales, telenovelas...), el radio (aunque hay quien ya lo considera un medio decadente), el vídeo en cinta, DVD o VCD, el cómic y la Internet compiten con el libro impreso por ser adquiridos y consumidos por el mismo público que durante cinco siglos había sostenido a la industria editorial en todos sus estratos (desde el escritor hasta las librerías, pasando por formadores, correctores de estilo, encuadernadores, distribuidores, críticos, investigadores, licenciados, maestros y doctores en letras...). Para algunos autores esta competencia se desarrolla en una franca desigualdad de condiciones, donde la literatura de papel lleva la peor parte, ya que se ha señalado que los otros medios "han desarrollado una serie de estrategias narrativas que nos ganaron la delantera"¹¹. En "Noticias de la quimera" Eduardo Parra se plantea, como autor, el enorme problema de estar al tanto de esos nuevos lenguajes y formas narrativas para adelantarse a ellos sin caer en la trampa de la dictadura de la publicidad y la mercadotecnia: "¿Cómo atraer lectores sin dejar de hacer literatura, arte?"¹² En realidad nunca responde la pregunta que él mismo formula, sin embargo hace algunos señalamientos del proceso en el que las editoriales se han involucrado en su desesperado intento de sobrevivir. Hace hincapié, por ejemplo, en la rotunda verdad de que las editoriales buscan que cada uno de sus títulos publicados se convierta en una inversión rentable, en otras palabras, buscan

¹⁰ O, por decirlo de otro modo, la literatura fue el más importante de los medios de comunicación unilateral, es decir, donde el discurso del emisor no admitía una réplica inmediata del receptor, que sólo en casos muy específicos --y raros-- podía llegar a convertirse a su vez en interlocutor.

¹¹ Parra, Eduardo Antonio, "Noticias de la quimera" en *Milenio* No. 864, del lunes 13 de mayo del 2002.

¹² *Idem*.

obras vendibles, o expresado en las palabras de Umberto Eco: "determinan su Lector Modelo con sagacidad sociológica y con un brillante sentido de la media estadística: se dirigirán alternativamente [...] a los melómanos, a los médicos, a los homosexuales, a los aficionados al *surf* [...]"¹³; de allí que casi toda la literatura publicada en la actualidad en las autodenominadas "editoriales mayores"¹⁴ sea, en sentido estricto, un producto de consumo.

Basta acercarse a una librería (ya no digamos a los libros de un puesto de periódicos o a la sección de libros de una tienda departamental) para ver que la mayor parte de las obras ofrecidas pertenecen a los libros de autoayuda (que incluyen el rubro de superación personal, herbolaria, etc.), en segundo lugar está el esoterismo. En un tercer escaño se encuentran las obras catalogadas como literarias, y de éstas, la mayor parte de lo que se ofrece y se consume, pertenece a lo que llamamos literatura comercial. Para los detractores de este método empírico de estadística, por lo demás desconfiable, citaremos como prueba de descargo el reporte de ventas de la industria editorial que publica la CANIEM, donde dicha información se corrobora (y se complementa con los rubros de literatura infantil, literatura juvenil y publicaciones religiosas, en ese orden¹⁵).

Al parecer el término "literatura comercial"¹⁶ fue utilizado originalmente por Andrés Amorós¹⁷ para referirse a la obra de Corín Tellado¹⁸, el calificativo prosperó en un

¹³ Eco, Umberto, *Lector in fábula*, Ed. Lumen, Barcelona, 1987, P. 82.

¹⁴ Denominación absolutamente mercantil que probablemente acuñaron las propias editoriales para señalar a aquellas de alcances multinacionales verdaderamente masivos por sus tirajes y mecanismos de distribución, por supuesto que esto implica también que son las que mayor capital poseen.

¹⁵ CANIEM. *Actividad editorial 1999-2000, Libros*. S/A. CANIEM, México, 2004, p. 23.

¹⁶ Íntimamente relacionado con otros términos como subliteratura, infraliteratura, *trivialroman*, literatura de masas y otros que, aunque son cercanos, se refieren a otras formas de expresión literaria o son apartados específicos de la literatura comercial.

¹⁷ Es el propio Amorós quien incluso se pregona como acuñador del término "literatura light", si bien lo hace sin mucha precisión confundiendo en ocasiones con el de "subliteratura" que, hoy en día, no puede entenderse del mismo modo.

¹⁸ Amorós, Andrés, *Sociología de una novela rosa*, Ed. Taurus, Col. Cuadernos Taurus, Madrid, 1968.

principio para referirse a la literatura rosa¹⁹ y, posteriormente, para denominar obras de muy distintos géneros y temáticas, principalmente a aquellas que han alcanzado un nivel de ventas y difusión tal que las convierte en lo que la industria editorial denomina "*best-seller*"²⁰. Debemos ser cuidadosos con el uso de este último término porque, como señala el propio Amorós, en este rubro incluimos lo mismo a Agatha Christie que a Gabriel García Márquez. Cabe aclarar aquí que, ni son todos los que están ni están todos los que son: Seguramente los libros de García Márquez se venden con gran éxito debido a la fama que el autor adquirió a partir de haber sido galardonado con un premio Nobel (y, claro, por su participación dentro del fenómeno del *Boom*) pero, principalmente, se consumen debido a la gran calidad literaria de sus textos que, de ninguna manera pueden considerarse literatura comercial, y del mismo modo, hay autores de textos pobres, de mala calidad literaria, aunque la publicidad insista en que son exitosos, que no alcanzarán nunca el nivel de ventas necesario para convertirse en *best-seller*.

Cabe aquí también aclarar que no podemos entender literatura comercial como sinónimo de literatura popular: muchas obras de literatura comercial no son populares y, por el contrario, hay muchas obras concebidas como populares, muy poco vendidas.

Es en últimas fechas que el uso del término "*literatura light*" para referirse a ciertas obras de índole netamente comercial (alternado con el de literatura *lite* o, en castellano, literatura

¹⁹ Al menos, en primera instancia se refería a la novela sentimental, escrita como dijimos por Corín Tellado y otras autoras de novela rosa (término acuñado también por Amorós) como Caridad Bravo Adams; parece que después se difundió la costumbre de aplicar el término *light* a la literatura hecha por mujeres, en general, cosa que hoy en día tiene muy molestas a algunas de las más célebres creadoras, digamos Laura Esquivel, Isabel Allende, Rosa Beltrán y Guadalupe Loaeza, para ser más precisos, quienes aseguran, con indignación, que sus obras no se pueden calificar de este modo.

²⁰ Este concepto, que en inglés significa literalmente "mejor vendido", comenzó a usarse a finales de los cincuenta y se refiere sencillamente al número de ejemplares vendidos que alcanza un título en particular; si bien los criterios para designar a una obra con este título variaban para cada editorial (entre ventas totales y ejemplares vendidos dentro de un periodo determinado) y a partir de los sesentas el calificativo se utilizó para añadir a la portada un motivo de interés en el posible lector que compraba un libro (incluso en su primera edición) "diseñado" para convertirse en *best-seller*, o escrito por un autor cuyos libros solían convertirse en *best-seller* sin que eso, en ese momento dado, fuera cabalmente cierto.

ligera) ha introducido una nueva perspectiva en la forma de concebir algunos fenómenos literarios del siglo XXI. Un ejemplo es la perspectiva de Mario Vargas Llosa, quien, en una conferencia dictada el ocho de marzo de 1999 en Montevideo, Uruguay, llamó la atención de los críticos hacia una antítesis que para él es muy evidente entre la “novela de tumbona”, y, en el otro extremo, lo que él llama “novela de sofá”.

Por la importancia que posee Vargas Llosa ante la comunidad académica es interesante revisar el sentido en el que él utiliza el término y la forma como, hasta cierto punto, lo caracteriza por contraste con otras formas de expresión literaria. En el primer momento, durante la citada conferencia, Llosa habla de literatura *light* para plantear una supuesta antítesis entre ésta y la literatura de sofá:

A diferencia de lo que suele pensarse, la novela es un género de minorías: las mayorías prefieren el mundo de la realidad tangible, el del espacio privativo de la imagen. He ahí la oportunidad de la “novela de sofá”, por cuya pervivencia está el autor, en contra de los cultivadores y explotadores de la “novela *light*”²¹.

Un poco más adelante, durante la misma conferencia, nos hace la cortesía de explicarnos a cuáles novelas se refiere cuando dice “de sofá” y a cuáles no:

[...] la llamada “novela de sofá”, es en realidad la única que importa (la que abarca de Tolstoi a Faulkner, de Cervantes a Proust, de Balzac a Kafka); las otras, las novelas de “tumbona” o “toalla y sombrilla” —vasto universo donde cohabitan de Xavier de Montepín a Tom Clancey, y del Caballero Audaz a Anne Rice— difícilmente podrían perecer, pues nunca llegaron a vivir, fueron gestadas en series, como las hamburguesas y hot-dogs, para ser consumidas y desintegrarse en las entrañas del consumidor.²²

Avanzando en su discurso, nos explica algunas de las propiedades morales de las dichas “novelas de sofá” y nos hace suponer que las otras, las “de tumbona”, no poseen:

[...] el conjunto de la sociedad veía en ellas algo más importante que un mero pasatiempo: un género encargado de representar la realidad. Es decir, de organizar de

²¹ *Letras Libres* (México) N° 3 Marzo de 1999 Vargas Llosa, “La muerte de la novela”

²² *Idem*.

manera coherente e inteligible el caos en que transcurren las existencias humanas y permitir a éstas entender el mundo al ver expuesto su funcionamiento, el transcurso del tiempo, las motivaciones secretas de los actos y las conductas, en las ficciones. [...] explicaba el mundo en que vivían y les daba pistas sobre qué eran y dónde estaban, algo que, antes, sólo la religión sabía hacer²³.

Después, admite la coexistencia de La Literatura (es decir, la novela de sofá, como él mismo ha dicho) con la literatura comercial, sin menospreciarla directamente, pero sí señalando que su futuro no es muy halagüeño debido a la naturaleza de su intención:

(Existe) la literatura *light*, de entretenimiento, cultivada por muchos de los mejores escritores de nuestro tiempo que asumen con toda deliberación la función de entretener [...]. Mi impresión es que si la literatura se empeña en competir de igual a igual con los productos audiovisuales que efectivamente están destinados a entretener, halagar, a no dejar huella, está condenada a desaparecer. [...] un espectador y un lector son cosas muy diferentes y hasta antagónicas.²⁴

Finalmente, como es natural esperar, hace una defensa de la literatura "de sofá" que vale la pena retomar, pues más adelante nos servirá de referencia:

[...] despierta mentalmente un desasosiego y un espíritu crítico [...] hace a los seres humanos mucho menos dóciles y mucho menos propensos a la servidumbre y a acatar las verdades oficiales, atiza el deseo de cambio en una sociedad.²⁵

Llosa defiende, por supuesto, la literatura (concretamente la novela) canónica, cargada de contenido y profundidad, que contiene un universo completo y terminado, y concordamos con él en que una obra de este tipo es la noción antitética de las obras hijas de la ingeniería comercial. Conste que la longitud de una obra no determina estos contenidos, porque incluso en una obra tan corta como digamos, *Los demonios de la lengua*, de Alberto Ruy Sánchez, o *El perseguidor*, de Julio Cortázar, puede contenerse todo un universo de sentido, capaz de transmitir la vida tal y como pudo ser.

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.* (si bien, es cierto que nunca explica por qué, ni determina con precisión la diferencia)

²⁵ *Idem.*

Tampoco se trata de sencillez (no al menos la sencillez que podría representarnos el *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez), porque la sencillez en términos literarios no es fácil y menos ingenua, sino que requiere de un oficio acabado y una paciencia beatífica para poder consumarse; se trata más bien de simpleza. Por ejemplo, la sencillez del *Canek* de Ermilo Abreu no le impide poseer una tremenda carga política y estética en todos sus niveles, pero la simpleza de, digamos, *El vendedor más grande del mundo*, de Og Mandino²⁶, lo limita en todos los sentidos y nos deja la impresión de haber sido asépticamente despojado de cualquier forma de complejidad, o de subversión política, artística u otra. Esta situación debe llamarnos poderosamente la atención más allá de la mera fenomenología de los mercados, pues si atendemos a Goldman: "Existe una homología rigurosa entre la forma literaria de la novela [...] y la relación cotidiana de los hombres con los bienes en general y, por extensión, de los hombres entre sí, en una sociedad que produce para el mercado"²⁷.

Este afán de exterminar en el texto literario cualquier forma de virulencia (intelectual, política, filosófica, incluso léxica o sintáctica) puede provenir de un fin imprescindible para los autores de la literatura que sólo pretenda ser exitosa en el mercado: su producto, como señala Parra, debe ser "funcional y confortable", y ¿qué cosa puede ser menos confortable para el público que exigirle que se esfuerce, incluso al leer, o exponerlo a escandalizarse o a sufrir una crisis de valores? Cualquier cosa que le requiera algún trabajo o que choque con sus valores o la forma de ver el mundo del consumidor globalizado promedio (a fin de cuentas ¿quién tiene acceso en estos tiempos a los libros y los adquiere por el mero placer de la lectura, sino un particular estrato con cierta holganza económica?) es *per se* un

²⁶ Libro de culto para más de una generación de optimistas.

²⁷ Goldman, Lucien, *Para una sociología de la novela*, Ed. Ayuso, 2ª edición, Madrid, 1975. P.24.

obstáculo; por el contrario, en buena lógica, lo comfortable es aquello que no cuesta trabajo, que ya viene digerido, que no representa un contratiempo para el lector y sus valores globales (o regionales, o de clase). De aquí colegimos algunas de las características más importantes de la literatura comercial: por un lado el autor debe cuidar que los lectores masivos se identifiquen con los valores de la obra y/o de los personajes exitosos de la misma y, por otro, procurará que el texto sea lo más cerrado posible, en los términos en que Eco maneja este concepto, mientras más riqueza formal o de contenido posea un texto, es más difícil de consumir para una sociedad sin la educación para ello. Como señala Eco: "Se las apañarán para que cada término, cada modo de hablar, cada referencia enciclopédica sean los que previsiblemente puede comprender su lector. Apuntarán a estimular un efecto preciso; para estar seguros de desencadenar una reacción de horror dirán de entrada 'y entonces ocurrió algo horrible'."²⁸ Y por tanto cualquier elemento de complejidad debe ser eliminado, reducido a la complicación mínima de una trama que guarde, a lo sumo, un conflicto que, respecto a la fábula del relato, padece el lector y en el cual se sustenta el interés de la narración, generando toda la tensión dramática del relato (como es el caso, respecto a este particular, de la mayoría de las novelas policíacas) para obtener una obra, como señala Parra en el artículo citado: "[...]simple, esbelta, que plantee la menor cantidad de cambios posible²⁹, que esté escrita con un vocabulario que entienda un alumno de secundaria, y, sobre todo, que no provoque conflictos en la conciencia del lector. O más todavía: que ni siquiera los lleve a pensar."³⁰

²⁸ Eco, *Los límites...* P. 82.

²⁹ Aunque no es muy claro a qué cambios se refiere en esta premisa, suponemos que podría tratarse de los cambios en el punto de vista del narrador, por ejemplo.

³⁰ Parra, *Op. Cit.* P.72.

Lo dicho por Parra sobre el vocabulario, por ejemplo, es terrible, pero es muy lógico pensar en esa simpleza que el público masivo requiere, dado que actualmente se vive una cultura de analfabetos funcionales (es decir, el hecho de que la gente reconozca los sonidos de las letras no quiere decir que sepa leer y, aun cuando lo haga, que pueda comprender el sentido cabal de un texto con un cierto nivel de abstracción).

El público, a final de cuentas, es el blanco del escritor (y la masa el blanco de los editores), recordando a Eco: "Y una 'diana' no coopera demasiado: sólo espera ser alcanzada"³¹. Dichas condiciones, por supuesto, reducirían una obra literaria a un nivel comparable con esos únicos libros permitidos en la sociedad biblófoba que construye Ray Bradbury en su *Fahrenheit 451*³².

Al terminar de leer *El maestro de esgrima*, nos preguntamos ¿podríamos decir que es ésta una obra meramente comercial, incapaz de provocarnos el mínimo prurito intelectual? La respuesta sólo puede provenir de un análisis directo del texto literario, señalando los recursos de que se vale el autor para construir su ficción y, a partir de ello, colegir la intención del mismo al presentar una obra así al público.

La edición siempre aparece en rústica, lo cual de entrada nos indica que su producción será lo más económica posible (sin demeritar por su calidad el buen nombre de la editorial que lo publica). La portada, dependiendo de la edición, puede mostrar un par de tiradores de esgrima en un lance esforzado; una viñeta donde un hombre de canosos y rizados bigotes sostiene un florete ensangrentado, o bien, un *colage* con fotogramas de la película homónima que incluye un cadáver examinado por dos individuos, una pareja joven, enfrentada en actitud de flirteo y un anciano que apunta un florete contra la mujer joven de

³¹ Eco, *Los límites ...* P.82.

³² Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*, Gobierno de la Ciudad de México, México, 2000, (1ª Ed. 1953).

la imagen anterior, también armada. En todas las ediciones que han llegado a México existe un recuadro que contiene el título, el nombre del autor, la editorial y la colección (Alfaguara/bolsillo). El formato, en efecto, es pequeño, inferior a la media carta (lo que actualmente parece ser el modelo de las llamadas "ediciones de bolsillo"), fáciles de transportar y muy apropiadas, como pensaría Vargas Llosa, para llevárselas a la playa y leerlas sobre una toalla bajo una sombrilla. La extensión en nuestra edición suma 275 páginas, al final de las cuales observamos una lista con los últimos títulos publicados en la misma colección, entre los autores se encuentran Marguerite Yourcenar y Julio Cortázar.

Todos los capítulos llevan un título pintoresco y, aún más, un epígrafe a modo de viñeta³³, en el caso de nuestra obra, relacionados con el argot esgrimístico³⁴. La novela está dividida en un texto previo y ocho capítulos de regular extensión.

Al leer la novela percibimos que el contenido del libro corresponde fielmente al título y en buena medida se ajusta al anónimo comentario de la contraportada, donde se advierte que se trata de una "Novela de aventuras, de traiciones y maniobras políticas". Obra fundamental en la carrera de Pérez-Reverte porque parece ser el antecedente directo (y la fórmula de éxito) de una serie de novelas del propio Pérez-Reverte que han logrado ventas arrolladoras, cuyo personaje es un denodado espadachín, el capitán Alatríste.

Recordando sumariamente nuestra obra vemos que los temas principales son los siguientes: una traición política; un viejo solitario que intenta resguardarse en su propio mundo interior; una mujer fatal que utiliza sus encantos y un "entrenamiento especial" para conseguir sus objetivos; una belleza (la misma del punto anterior) que encarna el mal; una

³³ Fórmula que se repite en otras obras del autor, como, por ejemplo, *El club Dumas*.

³⁴ A título de comentario es interesante hacer notar que en ellos el autor atenta, en cierta medida, contra la verosimilitud de su discurso, ya que ha hecho titularse a Jaime Astarloa en la academia de armas de París, sin embargo toda su terminología esgrimística pertenece a la Real Sala de Armas de Madrid.

serie de homicidios "inexplicables" y su consiguiente venganza, con la resolución de todos los enigmas planteados en el texto, un poco al estilo de Alejandro Dumas (padre) con la diferencia que en éste la extensión es mucho mayor (acaso comparable a la de la serie de Alatríste) y por ende los temas son más numerosos, con líneas argumentales que se cruzan y se entrelazan exigiendo un verdadero esfuerzo de atención y retención por parte del lector.

Como ya sabemos, las líneas argumentales de *El maestro de esgrima* son dos: el suspenso de la aventura y la intriga policiaca. Esto podría contrariar gravemente el principio de simpleza, sin embargo debemos tener en cuenta que dentro de la temática no hay nada nuevo, sino situaciones frecuentes en la tradición narrativa y en el cine y la televisión, por supuesto, no falta la oposición entre el modesto profesionalista honesto que está representado por el protagonista y la gente poderosa (en términos políticos y económicos) y malvada, donde triunfan los valores del primero y que, definitivamente, habrá de complacer por el principio de identidad al consumidor de Pérez-Reverte que es, sin duda, el hombre de la clase media capaz de adquirir su siguiente libro (o los anteriores).

El desenlace, atendiendo al principio efectista de las novelas de corte policial y de aventuras, es fulminante, según recordamos: la villana llega a casa del protagonista, al tratar de seducirlo lo deja inerte y lo ataca pero, gracias a los conocimientos de la profesión con que se gana la vida, la derrota de un golpe y encuentra la estocada perfecta que había buscado toda su vida. Su futuro será la decadencia física y el olvido de su arte, pero es lo de menos, porque lo importante es el momento presente (casi como una sugerencia del autor implícito), ni siquiera sabemos si va a denunciar o no al banquero italiano porque no hay consideraciones literarias más allá de ese clímax donde ha conseguido el objetivo de su vida, resuelto todos los conflictos de la novela y vengado la muerte de sus amigos. Esto es

particularmente importante si tenemos en cuenta que, de haber sido leído por los contemporáneos de los personajes, el libro hubiera causado un escándalo mayúsculo, pues en la trama, como vemos, se contiene una traición política que acabará siendo una traición histórica, la cual, sin embargo, no parece que vaya a adquirir ninguna trascendencia pública, resultando apenas un elemento necesario para la construcción policiaca de la novela. En este sentido, al lector contemporáneo de la obra, tampoco le presenta Pérez-Reverte ninguna consecuencia de dicha traición, por demás grave e importante. Una vez más esta forma de tratar la información, de discriminar entre lo contado y la manera de contarlo, descalificando el peso de acontecimientos que deberían ser significativos en sentido histórico o político, pareciera una intervención de autor implícito³⁵, esto es particularmente importante, porque mientras por un lado ayuda a la trama a apegarse al principio de simpleza, por otra parte es un hecho muy significativo para el lector posmoderno, tema que ya hemos abordado.

El dibujo de los personajes es perfectamente nítido, incluso cuando la perspectiva de los mismos cambia a lo largo de la novela, en cada etapa el trazo es inconfundible³⁶: "No se arrepentía de haber vivido; había amado y había matado, jamás emprendió nada que deshonrase el concepto que tenía de sí mismo [...]" (71), acostumbrado a palear los pesares de sus seres queridos:

Don Jaime echó mano al bolsillo del chaleco.
--¿Qué necesita?
--Con veinte reales me apaño.
Sacó el maestro de armas un duro de plata, y lo deslizó discretamente en la mano que su amigo alargaba con timidez. (138).

³⁵ Recordemos que el autor de novela histórica es, al mismo tiempo, como dice Reyes, literato e historiador; y como tal, delata su posición y postura por la perspectiva del hecho histórico; también se revela en los diálogos de sus personajes por la importancia que les concede, esto, como veremos más adelante, será también muy significativo.

³⁶ Ésta pareciera una regla de mercadotecnia, como si al planear la ingeniería de ventas se tuviera en mente que al receptor ideal le disgustan los matices que pudieran prestarse a confusión.

Lo cual corresponde en buena medida a lo que Lukács pedía en *La teoría de la novela* al decir que la novela está caracterizada por la existencia de un "héroe problemático" y, al construir un héroe problemático, Pérez-Reverte atiende también a la definición de novela que nos brinda Goldman al señalar que: "La novela no es otra cosa que la búsqueda degradada, búsqueda de valores auténticos en un mundo también degradado, pero a nivel más avanzado y de un modo distinto."³⁷ El maestro Astarloa es un hombre en busca del honor, pero su búsqueda lo lleva a enredarse en situaciones muy alejadas de su meta, esto ocurre, en parte, porque el mundo en que se mueve (calificado en la nota de contraportada como "mundo de tahúres y mercachifles") es, en efecto, un mundo degradado. En este punto vale la pena recordar el principio de identidad que el lector va a seguir dentro del relato, en los siguientes términos: el personaje busca conservar sus valores fundamentales, pero en términos distintos de los que rigen, por ejemplo, la búsqueda de Charlie Parker en *El perseguidor* de Cortázar o los de Horacio Oliveira en la *Rayuela*, del mismo autor, mucho menos la manera en que lo hace Cosimo en *El barón Rampante* de Ítalo Calvino o el Frodo de *El señor de los anillos*, de J.R.R. Tolkien pues éstos, como señala Goldman, no hacen un desplante de esa búsqueda, ni tratan de conservar los valores de un tiempo perdido, sino que van encontrando (o no) los valores de su mundo inmediato en una lucha sorda, donde dichos valores quedarán subsumidos a sus haceres de modo implícito:

Por valores auténticos es preciso comprender, naturalmente, no los valores que la crítica o el lector estiman auténticos, sino aquellos que sin estar manifiestamente presentes en la novela, constituyen, de modo implícito, la base de la estructuración del conjunto de su universo. Ni qué decir tiene que estos valores son específicos de cada novela y específicos de una novela a otra.³⁸

³⁷ Goldman, *Op.Cit.* P.16.

³⁸ *Idem.*

Esta norma se aplica con precisión a los contraejemplos que hemos señalado, donde los valores se van develando implícitamente a lo largo de la búsqueda de los mismos, de manera que su descubrimiento es siempre una especie de éxtasis estético, cuando se abre el horizonte de comprensión del lector (lo que por supuesto requiere un intenso esfuerzo espiritual e intelectual) y cuando se compensa el trabajo invertido. Por el contrario, en *El maestro de esgrima*, como hemos señalado, los valores del viejo son absolutamente explícitos y, además, Pérez-Reverte se solaza en destacarlos a cada trecho, para que el lector no tenga que esforzarse en ello y, por otro lado, no se sorprenda, es más, pareciera que la honra, reputación de honesto que un individuo ostenta ante la sociedad, y la autodeterminación para vivir a su justa medida, es un escollo de donde el lector posmoderno habrá de prenderse para entrar en el juego del principio de identidad.

Una vez más sospechamos la presencia de un autor implícito que está dejando caer al paso, a lo largo de la novela, una serie de propuestas, no demasiado sutiles, pero muy funcionales (en términos de eficacia mercadotécnica) en el final del siglo XX en que fue escrita: debemos tener presente que, como vimos en el capítulo dedicado a la novela histórica, en esta obra Arturo Pérez-Reverte no utiliza un relato como pretexto para explicarnos la historia, sino al revés: utiliza un hecho histórico como pretexto para contarnos un relato que bien pudo desarrollarse en cualquier otro siglo, o en cualquier otro lugar, con la sola condición de que se trate de un periodo alejado cronológicamente de su lector y que en ese periodo puedan instalarse los campos antagónicos requeridos por la acción. Es decir, crea un texto intencionalmente inespecífico, pero dejándonos ver las causas profundas de una crisis de valores donde se destaca, a partir del actuar del protagonista, el individualismo como alternativa a la sociedad funcional, es decir, la

superficialidad como alternativa de vida y de estética que nos proponen la mayor parte de los productos de la literatura comercial.

De este modo, tenemos que la inespecificidad histórica y política del contenido de *El maestro de esgrima*, con su actitud desencantada³⁹ y la postura individualista del héroe, motivan el principio de identificación que es imprescindible para lograr una obra de éxito comercial, principio que se verifica, además, con relativa sencillez, pues el drama ético del maestro está planteado en términos simples y a menudo ratificado desde la voz del narrador, en este caso no es preciso el enorme esfuerzo intelectual y emocional que exige el Quijote para convertirse en nuestro cómplice de camino.

El texto puede considerarse un texto aparentemente cerrado, pues no admite mayores interpretaciones respecto a su discurso literal (a menos que el lector sea un consumado esgrimista, como veremos adelante). Como en la novela policiaca, un personaje puede mentir, pero no hay duda de que lo que dice no significa más de lo que quiere decir: sus enunciaciones son directas y claras.

A pesar de lo anterior, no podemos pensar que Reverte es un autor complaciente pues, contraviniendo la premisa de la simplicidad, la trama posee más de un conflicto y, de hecho, se sustenta en una doble línea argumental que, si no resulta endiablidamente compleja, es porque está construida a partir de ciertos elementos sabiamente extraídos del folletín y de la novela de aventuras del XIX, con los que el lector se halla familiarizado.

Por otra parte, aunque la mayor parte del relato está escrito con un lenguaje libre de pretensiones líricas (excepto en los epígrafes y los asaltos) o intelectualmente sofisticadas, abundan los momentos en que la expresión propia del XIX acude a la voz de los personajes, en una serie de pintorescas pinceladas galdosianas, lo que no convierte al texto en una

³⁹ Ahondaremos sobre este particular en el capítulo dedicado al héroe posmoderno.

lectura para un lector específicamente informado, pero definitivamente complica los términos en que el lector semántico debe actualizar el relato, lo cual no corresponde, ni lejos, al vocabulario de secundaria que se ha pedido para las obras destinadas al consumo masivo, a pesar de lo cual, insistimos, Reverte sabe contenerse dentro de los límites generales de lo que llamaríamos un lenguaje llano, propio de los medios masivos (hay que recordar que Pérez-Reverte es, por formación, periodista, acostumbrado a dirigirse al público de masas, especialmente a la clase media que puede adquirir sus obras), lo cual permite la comprensión de los conflictos principales del relato a cualquier lector medianamente preparado.

Un comentario aparte merecen la exigencia de Reverte al utilizar términos esgrimísticos en los epígrafes de su libro y durante los asaltos que se verifican a lo largo del relato. Términos sencillos para cualquier principiante en la sala de armas, pero despiadadamente sofisticados, imposibles de interpretar, incluso para la mayoría de los críticos y teóricos de la lengua contemporánea, lectores muy calificados. Y no obstante, el hecho es que la obra es sumamente exitosa, luego ¿cómo puede leerse tanto una obra que contiene una suerte de elementos imposibles de decodificar incluso para la alta cultura? La respuesta es simple: nuestro autor es demasiado listo para sabotear su propio relato, sabía los problemas que representaría la actualización de los términos esgrimísticos, pero, consciente de ello, los emplea de tal modo que, al aparecer imposibles de comprender, el lector los omite de su actualización sin que nada ocurra por ello. La historia se sigue comprendiendo sin problemas, y sin embargo resultará mucho más visual, mucho más vívida para quien comprenda los lances, y mucho más irónica para quien comprenda los epígrafes.

En otras palabras, cuando dijimos arriba que el texto parece ser un texto cerrado, pensábamos en este particular. En realidad, pero sólo para unos cuantos, el texto posee dos

niveles de lectura, por cierto, no demasiado distintos uno del otro; es este capricho dumasiano, en realidad, un gran guiño al lector informado.

Finalmente, debemos reconocer que nuestro autor, y justamente al verificarse el principio de identificación, no puede evitar plantear una serie de conflictos en el lector, conflictos relacionados con la problemática de la sociedad en la que vivimos, concernientes a la soledad, al aislamiento, a la individualidad del hombre posmoderno, pero de ello nos ocuparemos con mucho más detalle en el capítulo dedicado al particular.

De este modo nos encontramos con una novela comercialmente exitosa, pero que difícilmente podríamos catalogar como específicamente diseñada para venderse masivamente. Una obra que rompe varios de los principios del éxito comercial, lo cual demuestra que el autor, al escribirla, no pensaba en tirajes millonarios; y sin embargo, dado que nuestro escritor es muy hábil y terriblemente consciente de que sin venta no hay lector, y sin lector no hay autor, esas trasgresiones a la receta del éxito son sumamente relativas, compensadas por un manejo magistral del suspenso y la persistencia de ciertos temas y procedimientos tradicionales, de eficacia garantizada, y por el sagaz empleo de las estrategias propias de la novela policial, todo lo cual contribuye a constituir una obra no estrictamente comercial, pero sí de muy fácil comercialización; en otras palabras, evitando a toda costa convertirse en un autor petulante, Reverte dista mucho de ser un autor complaciente y ramplón, y en ese intencional justo medio ha corrido la suerte (toda proporción guardada) de la obra de García Márquez, quien, sin proponerse escribir literatura comercial, se ha convertido en un gran escritor de *best-sellers*, sin que esto sea peyorativo o vergonzoso en modo alguno.

Con todo lo anterior podemos consolidar la afirmación de que la literatura de Reverte posee una característica indiscutible: el éxito editorial y el consumo masivo de la misma y,

como un efecto colateral, el planteamiento de los conflictos de la posmodernidad. Todo esto nos lleva a reflexionar sobre la obra de Pérez-Reverte: son, en efecto, novelas escritas para la amplia clase media que las compra, pero escritas desde una perspectiva evidentemente ajena a ella, desde una óptica muy particular, pero que ha demostrado su eficacia como producto de consumo y que tal vez todavía vaya a demostrarnos su eficiencia como instrumentos de incidencia social, vale, pues, la pena, estudiarlas como indicadores históricos de la sociedad que las produce y consume para comprender un poco mejor el momento que nos toca leer.

6 EL PASTICHE DENTRO DE *EL MAESTRO DE ESGRIMA*

Hemos establecido ya, en el capítulo correspondiente a posmodernidad, la importancia que el pastiche adquiere dentro de los nuevos sistemas estéticos que este término comprende. No está de más repetir que, al contrario de lo que ocurría en la modernidad, esta repetición significativa no necesariamente conlleva la intención burlesca de la parodia, y en cambio, se instituye como un hecho trascendente en tanto que, dentro de la posmodernidad, el pastiche representa, por razones históricas ya expuestas, un replanteamiento de la relación jerárquica entre hipotexto e hipertexto, en términos genettianos, a la que nos referiremos más adelante. Pero no es ésta la única consecuencia del amplio uso de esta forma escritural y esto se hará evidente al analizar dicho fenómeno a partir del ejemplo concreto que nos proporciona nuestro objeto de estudio.

Por supuesto antes habría que verificar si el fenómeno del pastiche realmente se manifiesta dentro de la novela que trabajamos, obra en la que, desde la primera lectura, nos ha parecido reconocer ecos de otras producciones literarias, ya que además de las evidentes coincidencias temáticas que tanto *El maestro de esgrima* como el ciclo de Alatríste tienen con la obra de Dumas y Sabatini, multitud de rasgos nos hacen pensar en un pastiche a otros niveles. Determinar hasta qué punto y por qué razón utiliza Reverte el recurso del pastiche, es la función del presente capítulo.

En este punto es preciso advertir que entenderemos la noción de pastiche en el mismo sentido en que lo hace Helena Beristáin en su diccionario donde lo define como: "Obra original construida, sin embargo, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras. Tales elementos pueden ser lugares comunes,

formales o de contenido, o de ambos a la vez, o bien fórmulas estilísticas características de un autor, de una corriente, de una época [...]"¹

Una vez hecha la pertinente puntualización debemos, de entrada, distinguir al pastiche de su pariente más próxima, la parodia, haciendo hincapié en que ambas formas de intertextualidad se manifiestan como un producto literario, al cual Genette denomina hipertexto, para cuya constitución se recurre a la imitación de una obra previa, o hipotexto, en los niveles ya señalados, pero mientras que la parodia conlleva una intención irónica y aun satírica, al burlarse de buena o de mala fe, con admiración o con desprecio, de su modelo; el pastiche, en cambio, representa un estilo peculiar, como apunta Jamson, "[...] sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo *normal* en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico."²

Hemos dicho que un pastiche es un texto construido a semejanza de otros textos previos, y que dicha semejanza puede verificarse en términos formales o de contenido, o de fórmulas estilísticas características de un autor, de una corriente o de una época, o incluso a partir de los lugares comunes de un hipotexto determinado. Veamos, pues, en cuáles de estos paradigmas podemos localizar textos modelo en la obra que nos ocupa.

Siguiendo el orden en que hemos enunciado los distintos niveles de imitación en el pastiche, comenzaremos por la estructura de la obra, aunque en este rubro las sorpresas no son ni muchas, ni demasiado significativas, ya que en cuanto al manejo de la fábula³, la única nota que nos llama la atención es la participación protagónica del azar, la maquinaria de la narración en *El maestro de esgrima*, se apoya fuertemente en el recurso del *Deus ex*

¹ Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Ed. Porrúa, México, 1995. P.387.

² Jameson, *Op. Cit.* P.170.

³ Entendiendo a la fábula en el mismo sentido en que lo hace Beristáin en su citada obra: Serie de acciones que integran la historia, en el orden cronológico en que los hechos se encadenarían.

machina de los mejores momentos de la novela de aventuras. Esto no significa que la intervención de ese azar maravilloso ocurra a cada página o en cada segmento narrativo, pero esto tampoco ocurre así en la novela de aventuras y, no obstante, el enorme peso que tiene el azar dentro de la trama lo convierte en un elemento capital de este tipo de narraciones. Entre estos momentos cumbres de la tensión narrativa sobresalen los descubrimientos fortuitos, concretamente el de la berlinesa desde la cual un sospechoso personaje conversa con Adela de Otero, hecho que permite a don Jaime intuir que algo oscuro ocurre en torno a la antagonista, momento que se acerca mucho al descubrimiento que hace D'Artagnan de un carruaje misterioso, donde viaja madame Bonacieux, la ayuda de cámara de la reina y que, junto con otro descubrimiento maravillosos, el de la intriga de los herretes (que realiza gracias a una providencial filtración de sonido de la planta baja de su vivienda hasta su cuarto), echa a rodar la acción de la primera parte de *Los tres mosqueteros*. Si bien hay que señalar que este procedimiento no es privativo del ciclo de los mosqueteros y ni siquiera de las obras de Dumas, sino que es un lugar común a toda la literatura de aventuras, como hemos señalado en el capítulo correspondiente: El descubrimiento fortuito de la tripulación pirata que comanda el navío en *El cisne negro*, o el descubrimiento del motín que realiza Jim Jawkins escondido en el tonel de manzanas de *La isla del tesoro* son sólo dos ejemplos de un fenómeno más bien recurrente.

Otra secuencia diegética capital, que es la que habrá de cerrar la obra al develar todos los misterios, es hábilmente postergada gracias a que la foja más importante de los documentos por los cuales se desata la serie de homicidios y que casualmente, por un golpe de viento va a dar bajo una cómoda, quedando ignorada para don Jaime e inalcanzable para los villanos; del mismo modo en que el final de Scaramouche es postergado porque el azar hace imposible la revelación del parentesco entre Scaramouche y el marqués de Gavrillac.

Una forma estructural, dentro de la fábula, que también nos llama la atención, es la caída del héroe a lo más hondo, cuando se descubre engañado por aquellos en quienes confió y de quienes se enamoró, mientras corre un seguro peligro de muerte (y está dispuesto a morir ya que ha perdido a sus amigos y se considera como el gran tonto de la historia) para subir enseguida en el desenlace de la obra, triunfando sobre los villanos y descubriendo el grial de su vida; fórmula muy semejante al momento en que D'Artagnan descubre que Milady, de la que se ha enamorado perdidamente, es en realidad la esposa de Porthos y que trama su muerte porque ella sabe que D'Artagnan conoce su oscuro secreto, para vencerla unas páginas más adelante burlándose de ella en su mismo lecho. Sin embargo, sospechamos que esta estructura de tensión-distensión, que como hemos visto ya, es muy propia de las novelas de aventuras, podría ser común a muchas obras, a muchos autores e incluso a otras especies literarias, dado que este recurso para conservar el interés del lector en el relato no tendría por qué ser propio de un género determinado, con la posible acotación de que en la novela de aventuras esta tensión suele producirse por el riesgo de muerte del protagonista, mientras que en otros terrenos los riesgos podrían ser de otras clases, en esta inteligencia, dejamos la nota al respecto como una mera observación, sin tratar de forzar una conclusión al respecto.

Una rápida pero importante mención amerita el hecho de que, para narrar las secuencias de combate al arma blanca, Reverte se solaza en describir los movimientos específicos que hace cada tirador, de manera general, por cierto, en la serie del capitán Alatríste, pero con mucha minuciosidad en *El maestro de esgrima*, de hecho, con una minuciosidad que exigiría al lector una mínima competencia esgrimística para comprender plenamente la secuencia de las acciones en dichos pasajes (lo cual en realidad no resulta crítico para la comprensión plena del relato y resulta, en cambio, como decíamos páginas

atrás, otro guiño de ojo para aquel lector entendido en la materia), que se correspondería con la misma falta de complacencia que demuestra Dumas en ciertos pasajes de sus relatos, sobre todo en los duelos contenidos en *Veinte años después*. Por ejemplo, en *El maestro de esgrima* leemos:

Aún no había terminado de hablar cuando, con asombrosa celeridad, ya echaba el puño hacia adelante. Jaime Astarloa retrocedió cubriéndose en cuarta, oponiendo la punta roma de su arma al aguzado estoque. [...] Comprendió de inmediato que con su florete de salón no podría lanzar estocada alguna. Debía limitarse a parar cuantos ataques pudiese, manteniéndose siempre a la defensiva [...] Resolvió batirse en defensa en espera de su oportunidad.

Adela de Otero parecía haber adivinado sus intenciones y cerraba contra él [...] Don Jaime comprendió su propósito.

Allí, privado de terreno, sin posibilidad de retroceder, terminaría ensartado sin remedio.

Ella se batía a fondo [...] en claro intento por ganarle los tercios del arma [...] ella le lanzó una media estocada dentro del brazo que lo puso en serios apuros. Paró, consciente de su incapacidad para responder como habría hecho de usar un florete de combate, y Adela de Otero efectuó con extraordinaria ligereza el movimiento conocido como *vuelta de puño*, cambiando la dirección de su punta cuando las dos hojas se tocaban, y dirigiéndola hacia el cuerpo de su adversario. Algo frío rasgó la camisa del maestro de esgrima, penetrando en su costado derecho [...] Se puso en guardia de nuevo, sintiendo cómo la sangre caliente empapaba la camisa bajo su axila.

Adela de Otero bajó un poco el estoque, se detuvo para aspirar profundamente y le dedicó una mueca maligna [...] El maestro de armas sabía que era imposible parar la estocada sin una punta de florete que amenazase al adversario. Por otra parte, si él se centraba encubrirse siempre arriba ante aquel tipo de ataque concreto, Adela de Otero podía aprovechar para largarle otra estocada diferente, baja, con resultados igualmente mortales [...] Resolvió que su único recurso era intentar desarmar a la joven, o tirarle continuamente al rostro, donde sí podía hacer daño el arma a pesar de estar embotada.

Optó por la primera posibilidad, de más fácil ejecución, dejando el brazo flexible y el cuerpo apoyado sobre la cadera izquierda. Esperó a que Adela de Otero enganchase en cuarta, paró, volvió la mano sobre la punta del estoque y asestó un latigazo con el fuerte de su florete sobre la hoja enemiga, para comprobar desolado que la joven se mantenía firme. Tiró entonces sin mucha esperanza una cuarta sobre el brazo, amenazándole el rostro. Le salió algo corta, y el botón no logró acercarse más que unas pulgadas, pero fue suficiente para que ella retrocediese un paso [...] mientras, afirmándose sobre los pies, lanzaba a don Jaime una estocada falsa que obligó a éste a bajar su florete a quinta. Comprendió su error a mitad del movimiento, antes de que ella moviese el puño para lanzarse en el tiro decisivo, y sólo fue capaz de oponer la mano izquierda a la hoja enemiga que ya apuntaba hacia su pecho. La apartó con una flanconada, mientras sentía la hoja afilada del estoque cortar le limpiamente la palma de la mano [...] De pronto, a mitad del movimiento, el maestro de esgrima vislumbró una fugaz luz de esperanza. Había tirado una nueva estocada amenazando el rostro de la joven, que obligó a ésta a parar débilmente en cuarta. Mientras se ponía otra vez en guardia, el instinto de Jaime Astarloa le susurró con la fugacidad de un relámpago que allí, durante un breve instante, había habido un hueco, un tiempo muerto que descubría el rostro de Adela de Otero [...] Respiró hondo, repitió el tiro del mismo modo que la vez anterior, y Adela de Otero, en esta ocasión con más seguridad, opuso una parada de cuarta en posición algo forzada. Entonces, en lugar de ponerse inmediatamente en guardia como hubiera sido lo esperado, don Jaime sólo fingió hacerlo, al tiempo que doblaba su estocada en el mismo

movimiento y la lanzaba por encima del brazo de la joven, echando hacia atrás la cabeza y los hombros mientras dirigía la punta embotada hacia arriba. La hoja se deslizó suavemente, sin hallar oposición, y el botón metálico que guarnecía el extremo del florete entró por el ojo derecho de Adela de Otero, penetrando hasta el cerebro (270-273).

Observemos ahora un lance, entre el hijo de Milady, Mordaunt, y el ya para entonces legendario D'Artagnan:

Dieron los dos un paso adelante y tocaron sus aceros.
D'Artagnan manejaba con sobrada pericia la espada para entretenerse en medir a su adversario; dio, pues, un ataque rápido y brillante; mas Mordaunt le paró.
--¡Hola! —exclamó D'Artagnan con una sonrisa de satisfacción.
Y sin perder tiempo aprovechó un hueco y tiró una rápida estocada.
Mordaunt la paró hábilmente con una contra de cuarta muy hecha.
--Empiezo a creer que vamos a divertirnos. —dijo D'Artagnan.
--Sí, pero jugad cerrado aunque os divierta. —Dijo Aramis.
--Mucho cuidado, querido. —Dijo Porthos.
Mordaunt se sonrió.
--¡Oh! — Exclamó D'Artagnan --. ¡Que repugnante sonrisa tenéis, señor Mordaunt ! ¿Es el diablo el que os la ha enseñado?
El joven no respondió, y ligó la espada de D'Artagnan con una fuerza que éste no esperaba encontrar en un cuerpo tan débil en apariencia; pero con un quite no menos hábil que el realizado por su adversario encontró presto el acero de Mordaunt, e hízole resbalar a lo largo sin tocar el pecho.
Mordaunt retrocedió con rapidez.
--¿Retrocedéis ya? — Dijo el mosquetero--. ¿Ya os salís de la línea? Corriente, por lo menos gano algo; siquiera no veo vuestra desagradable sonrisa: Me encuentro ahora a la sombra y no me disgusta ¡Oh! No podéis suponeros cuán falsas son vuestras miradas, especialmente cuando tenéis miedo [...] Y acto seguido comenzó a arrinconar a Mordaunt, quien continuaba retrocediendo, quizá por táctica, sin cometer el más mínimo descuido. Llegando el joven a la pared apoyó en ella la mano izquierda [...] Y en un segundo tiró tres terribles estocadas a Mordaunt, el cual las paró con firmeza [...]⁴

El parecido en la forma de describir los lances es notable, para Reverte imitar este tipo de discurso es fácil pues, como Dumas, también conoce con razonable desenvoltura la ciencia de la esgrima y, también como el francés, al detallar este tipo de secuencias, además de efectuar el mencionado guiño al lector competente, consigue que el relato adquiera para éste una dimensión mucho más vívida y la lectura se vuelva mucho más rica y nutritiva.

Por su parte, en lo que respecta al contenido, demostrar que *El maestro de esgrima* (lo mismo que el ciclo de Alariste) comparte temas comunes con el ciclo de los

⁴ Dumas, *Veinte años después*; Ed. Molino, Madrid 1954. P.308.

mosqueteros de Dumas (*Los tres mosqueteros*, *Veinte años después* y *El vizconde de Bragelonne*⁵) y con una buena porción de las obras de Rafael Sabatini (*Scaramouche*, *El veranillo de san Martín*, *El marqués de Carabás*, *Aventuras de Harry Latimer* y *Bardelys el magnífico*) e incluso con ciertos relatos de Emilio Salgari o con el ciclo popular de Dik Turpin es tan sencillo como demostrar que el hombre de armas, hábil en el manejo de la espada es la figura central de estos libros; si bien en cada uno de ellos privarían determinaciones específicas que los convertirían en caracteres, salvándolos de quedar en meros personajes tipo, esas diferencias específicas son tan reales como el hecho de que en *Los tres mosqueteros* hay cuatro espadachines virtuosos cuyas personalidades son por completo distintas y redondas. De manera que, salvadas las obviedades del punto, procedamos sistemáticamente a buscar más campos comunes que relacionen a dichas obras.

El maestro de esgrima parece tener sus cimientos, como hemos dicho, en las obras de Alejandro Dumas y, particularmente, en los trabajos de Rafael Sabatini, debilidades literarias que el mismo Pérez-Reverte asume, en boca de Lucas Corso, protagonista de su novela *El Club Dumas*, durante el célebre diálogo que sostiene con el narrador-personaje, Boris Balkan, en el primer capítulo de dicha obra, esta influencia será importante posteriormente, por lo que vale la pena recordar el citado fragmento, entre otras cosas, para subrayar la fascinación de Pérez-Reverte por las grandes novelas de aventuras:

Demasiada gente se empeña en publicar doscientas páginas sobre las apasionantes vivencias que experimenta mirándose al espejo [...] así que resolví arriesgar un santo y seña:

--Nació con el don de la risa...—cité, señalando el retrato-- ...y con la sensación de que el mundo estaba loco...

--...y ese fue todo su patrimonio --completó sin dificultad la cita, antes de arrellanarse en la butaca y sonreír de nuevo--. Aunque, si he de ser sincero, me gusta más *El capitán Blood*.

Levanté la estilográfica en el aire para amonestarle, severo.

⁵ Y habría que añadir otro libro poco conocido del mismo autor, titulado *El maestro de armas*, que lamentablemente no se ha reeditado en los últimos cincuenta años, por lo que no se halla disponible en ningún acervo público hasta donde tengamos noticia.

--Hace mal. *Scaramouche* es a Sabatini lo que *Los tres mosqueteros* a Dumas --hice un breve gesto de homenaje en dirección al retrato (de Sabatini)—Nació con el don de la risa... No hay en la historia del folletín de aventuras dos primeras líneas comparables a esas."⁶

Dicha influencia, de hecho, se manifiesta desde la construcción los personajes principales de nuestra obra. Comencemos por Adela de Otero, la villana, que resulta sumamente similar a la célebre Milady de *Los tres mosqueteros*, ese personaje femenino que encarna toda la maldad de la novela, que ha sido denominada por Athos como “El diablo en persona”⁷, la cual, por cierto, trabaja bajo las órdenes de un gran señor: el cardenal Richelieu, del mismo modo que Otero trabaja bajo el mandato de Cazorla, y que ha llevado sus crímenes al punto en que, en el momento cumbre de su historia, es muerta en una ejecución civil a cargo de cinco hombres a los que ha destruido la vida. Sin embargo, nos parece que Adela también debe gran parte de su personalidad o un personaje de *El veranillo de san Martín*⁸, de Sabatini: la Marquesa de Condillac, protegida de un tal Senescal Tressan, y que es capaz de proponer a un mercenario un homicidio a sangre fría en los siguientes términos: "--[...]Dadas las circunstancias, su llegada sería una cosa muy molesta para nosotros... por razones que no os detallaré. Necesitamos un amigo que le aparte de nuestro camino. ¿Queréis hacerlo vos?"⁹

Por su parte, el viejo y decadente Jaime Astarloa parece provenir en buena medida del D'Artagnan, también viejo y en buena medida decadente que podemos leer en *El vizconde*

⁶ Pérez-Reverte, *El Club Dumas*. P 15-18. También llevada al cine por R. Polanski con el título de *The ninth gate*. Sobre Sabatini es interesante mencionar que era el autor preferido de Michael Curtiz, quien llevó a la pantalla algunas de sus novelas, entre las que destacan *Escaramouche*, *Captain Blood* y *The Seahawk*, todas de la década de los cincuenta y, siempre que se pudo, con Errol Flynn como protagonista.

⁷ Dumas, *Los tres mosqueteros*, P.152.

⁸ Sabatini, Rafael, *El veranillo de San Martín*, Ed. Molino, Madrid, 1935.

⁹ *Ibid.* P.172.

de *Bragelonne*¹⁰, al respecto baste mencionar la enorme analogía que observamos entre el pasaje donde, tras luchar contra los anónimos sicarios de Adela de Otero, Jaime Astarloa ha cumplido su misión, pero le falta el aliento y se siente agotado¹¹, y el pasaje donde D'Artagnan finalmente prende a Monsieur Fouquet en Nantes, por orden de Luis XIV, gracias a una carrera a pie tras el caballo del ministro que lo deja agotado y resollante¹². Sin embargo, también en este caso, el dibujo de Astarloa se corresponde con mucha mayor precisión al de monsieur Garnache, protagonista, una vez más, de *El veranillo de san Martín*, donde, para citar un ejemplo, nos sorprende el estilo de la descripción del protagonista con el cual Jaime Astarloa comparte, además de la edad y la profesión, los siguientes rasgos comunes:

[...]de cuerpo esbelto, que a la primera ojeada parecía enteramente vestido de cuero [...] Llamaba principalmente la atención la cabeza de aquel hombre, que se levantaba bien plantada sobre los hombros. Su nariz era aguileña y algo ancha; sus ojos eran azules, brillantes como el acero y algo apartados. Sobre su boca delicada de labios delgados levantábase un bigote rojizo, con algunos reflejos grises, erizado como el de un gato. Su cabello era más oscuro, casi negro, salvo en las sienes, donde la edad le había dado un tono ceniza. Su aspecto general revelaba una fuerte robustez.¹³

Mientras que en *El maestro de esgrima* leemos sobre don Jaime:

El maestro de esgrima había rebasado con creces el medio siglo [...] y su extrema delgadez le daba una falsa apariencia de fragilidad, desmentida por la firmeza de sus miembros, secos y nudosos, como sarmientos de vid. La nariz ligeramente aguileña bajo una frente despejada y noble, el cabello blanco pero todavía abundante, las manos finas y cuidadas, transmitían un aire de serena dignidad, acentuado por la expresión grave de sus ojos grises[...] (22)

Para ir más lejos haremos notar que el capítulo quinto de *El veranillo*, titulado “*El señor de Garnache pierde los estribos*”, contiene un fragmento diegético casi idéntico a la lucha contra los asesinos anónimos que Astarloa sostiene en el capítulo al que hemos

¹⁰ Y no deja de ser interesante acotar cómo el capitán Alatríste, protagonista de una serie completa de libros publicados por Reverte, coincide asombrosamente con los rasgos que emplea Dumas para construir al D'Artagnan de *Veinte años después*.

¹¹ Ver: *El maestro de esgrima*, Capítulo VII (De la llamada)

¹² Ver: Dumas, Alejandro, *El vizconde de Bragelonne*, Biblioteca Mundial Sopena, Buenos Aires, 1939, capítulo LXXI (El caballo blanco y el caballo negro)

¹³ Sabatini, *Op. Cit.* P. 21.

aludido arriba. En estos términos podemos pensar que existe una similitud suficiente entre la obra que estudiamos y ciertas obras consideradas clásicas entre la novela de aventuras para suponer la existencia del pastiche. Por supuesto, hemos dicho pastiche y no plagio, entendiendo que todo pastiche es intencional, o en otras palabras, la construcción de un pastiche es un acto volitivo que posee una intención específica. En nuestro caso cada referencia a los otros textos es un guiño al lector, un diálogo con un amante de esta clase de obras que seguramente conoce una o más de las obras que conforman el hipotexto e identifica sus ecos en el hipertexto, conviniendo que en ello subsiste el homenaje tácito que rinde Reverte a los clásicos del género¹⁴ y asegurándose, de paso, una pronta empatía con estos personajes y situaciones que producen en el lector el dulce placer del reconocimiento.

En cuanto a las fórmulas estilísticas, tendríamos que observar un nivel general en el estilo de la escritura, en primer término y, en segundo lugar, el manejo concreto de las fórmulas con que Reverte construye el ambiente de sus novelas de capa y espada, particularmente en *El maestro de esgrima*.

Atendiendo al primer particular, resulta muy evidente (quizá demasiado) la fractura que existe entre el discurso del narrador omnisciente de tercera persona y el de los diversos personajes que, en un momento dado, tienen necesidad de expresar sus pensamientos a lo largo de la novela. El discurso del narrador es bastante llano, es lo que en los términos de Eco llamaríamos un texto cerrado, es decir, un texto que no admite la polisemia en el primer nivel de lectura, no admite más que una interpretación literal de lo que manifiesta (como se propondría ser un texto historiográfico, por ejemplo), y esta condición le evita al lector una actualización fatigosa, no tiene que pensar demasiado en la estructura profunda del discurso.

¹⁴ Cuando no es un homenaje expreso, como ocurre en *El Club Dumas*.

Por otra parte, el lenguaje de los personajes parece pertenecer decididamente al terreno del pastiche. Ya hemos hablado de la influencia de Galdós en el discurso de Pérez-Reverte (no en balde la nota de contra nos advierte que la novela se desarrolla en el Madrid galdosiano), y pareciera que el periodista ha tomado a Galdós como modelo para darle voz a sus personajes, observemos, por ejemplo, discusiones políticas que coinciden en el momento histórico ocurriendo, narrativamente, en el mismo tiempo en que se ambientan dos novelas: *El maestro de esgrima* y *Fortunata y Jacinta*, revisemos dos fragmentos ejemplares, comenzando el de Pérez Galdós:

--¿Quieres que te diga una cosa-- gritaba el primogénito, descomponiéndose --. Pues don Carlos no ha triunfado ya por vuestra culpa, por culpa de los curas. Hay que ir allá, como he ido yo, para hacerse cargo de las intrigas de la genutalla de sotana, que todo lo quiere para sí, y no va más que a desacreditar con calumnias y chismes a los que verdaderamente trabajan. Yo no podía estar allí, me ahogaba [...] No pasaba día sin que los lechuzos le llevaran un cuento a don Carlos. Que Doregaray andaba en tratos con Morriones para rendirse [...] y por poco se arma allí un dos de mayo [...] Por las sotanas se perdió don Carlos Quinto y al séptimo no le aprovechó la lección, allá se las haya. ¿No querías religión? Pues ahí la tienes; atrácate de curas, indigéstate y revienta.
--Es una apreciación tuya-- dijo Nicolás moderando su ira.
--Que no me parece muy fundada...
--Esta es la cosa.
--¿Tú que sabes lo que es el mundo y la realidad? Estás en Babia.
--Y tú, me parece que estás algo ido [...]
--¿Qué alboroto es este?-- Clamó doña Lupe entrando a poner paz--. ¡Vaya con los caballeros estos!¹⁵

Ahora veamos la discusión de los personajes de Pérez-Reverte:

[...] Me niego a seguir escuchando sus argumentos. Usted todo lo soluciona tocando a degüello. ¡Haría un bonito ministro de gobernación!... Recuerde lo que su querido populacho hizo en el treinta y cuatro: ochenta frailes asesinados por la chusma agitada por demagogos sin conciencia.
--¿Dice usted ochenta? --Cárceles disfrutaba sacando a don Lucas de sus casillas, lo que ocurría diario--. Pocos me parecen. Y yo sé de qué le hablo. ¡Vaya si lo sé! Conozco la sotana por dentro, ¡Vaya si la conozco!... Entre el clero y los borbones, este país no hay hombre honrado que lo aguante.
--Usted, por supuesto, lo arreglaría aplicando las consabidas fórmulas.
--Sólo tengo una: al cura y al borbón, pólvora y perdigón [...] Prefiero ser un fanático vendepatrias, como usted dice, a pasarme la vida gritando *vivan las caenas*.
El resto de los contertulios creyó llegado el momento de mediar. Jaime Astarloa pidió serenidad, caballeros, mientras agitaba su café con la cucharilla. (33)

¹⁵ Pérez Galdós, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Ed. Porrúa, México, 1993, P. 255.

Es interesante el hecho de que las influencias galdosianas se alternan en una mezcla más o menos homogénea (no cabe duda de que Pérez-Reverte es un profesional del lenguaje) con el estilo que solía leerse en las traducciones de las novelas de aventuras editadas en la España de los años treinta, principalmente por la célebre Editorial Molino, donde un personaje dice, como si tal cosa: "--[...] Vamos a ver el color de tu sucia sangre y a enseñarte a ponerle la mano sobre un caballero"¹⁶ y, por su cuenta, leemos en *El maestro de esgrima* cosas como:

--Maldita sea mi estampa, don Jaime --había un punto de humillación en la voz del aristócrata--. ¿Cómo lo consigue? Es la tercera vez en menos de un cuarto de hora que me hace morder el polvo. (P 18)

A ver si logran que les eche sus bendiciones como candidato al trono, pero nuestro bravo espadón catalúnico no suelta prenda. (P 114).

El efecto resulta un poco como el de una pieza de plata que, envejecida al ácido para formarle una pátina, le parecerá antigua al espectador del museo; así el lenguaje de nuestros personajes resulta impregnado de arcaísmos y localismos extraídos de la tradición de la literatura realista española, principalmente de Pérez Galdós, y sazónada con los giros de las traducciones de novelas de folletín de finales del siglo XIX y principios del XX, con la evidente intención de darle verosimilitud al ambiente y al discurso de los personajes, aunque esta afectación respeta enormes límites, dado que la intención de Reverte no es reconstruir el siglo XIX tal cual fue históricamente, sino escribir acerca de dicho siglo; estos elementos son, pues, introducidos con toda intención por el autor porque los consideró necesarios para darle al texto un sabor costumbrista sin entorpecer la lectura de un espectador contemporáneo del gran público. Esto en lo que respecta a la clara separación entre la voz del narrador y de los personajes, ahora, atendiendo a un fenómeno exclusivo de

¹⁶ Sabatini, *Op. Cit.* P. 184.

la voz narrativa, analizaremos la manera de tiene Reverte para estructurar el ambiente de su relato.

El relato se desarrolla en un solo espacio: la ciudad de Madrid y en un breve lapso: dos semanas del año 1868. Este periodo de espacio-tiempo es suficiente para contener todos los elementos de la diégesis del relato; ahora nos importa estudiar cómo se construye textualmente este escenario.

Sabemos que es el año de 1868 porque, en primer término, nos lo avisa la nota de contraportada¹⁷ y porque ciertos acontecimientos, como la intentona de Prim y Serrano por tomar a Madrid (232), nos lo recuerdan¹⁸, además de que el autor nos da una referencia directa cuando nos dice que: "Todo el mundo conspiraba en aquel verano de 1868" (26); más evidente, en cambio, es la ambientación, que se propone en términos generales de forma elemental (ya veremos que en esto hay una variación importante conforme progresa el relato), acotando el uso de mobiliario, decorados y artefactos propios de la época que se nos narra y que tendrían la función de ubicarnos en ese pasado referido, de la misma forma que hace Dumas para ambientarnos en un hipotético siglo XVII en el primer capítulo ("*La sombra de Richelieu*") de *Veinte años después*. Aunque no existen más elementos que los señalados para ubicarnos en el tiempo, no parecen necesarios para la comprensión de los hechos relatados¹⁹.

Es cierto que existe una referencia a una fecha, ubicada dos años antes de los acontecimientos principales relatados, pero esta acotación se encuentra en una especie de

¹⁷ Que, como hemos señalado, es anónima y aparece invariable en todas las ediciones que han llegado a México.

¹⁸ Hemos ahondado ya sobre el particular en el apartado dedicado a la historia.

¹⁹ Como ya vimos, la forma, totalmente falta de compromiso, de utilizar el contexto histórico como algo tangencial e inconsecuente, determina que esta inespecificidad no afecte la eficacia de la narración.

preámbulo anterior, en el discurso, al capítulo primero, y no aporta demasiado para la comprensión de la trama.

El manejo del tiempo en el discurso de la obra es sumamente simple, se ajusta casi por completo al tiempo de la diégesis, entendidos ambos términos como los maneja Luz Aurora Pimentel cuando nos dice que el tiempo diegético o tiempo de la historia es aquel que: "[...] imita la temporalidad humana real; se mide con los mismos parámetros y tiene los mismos puntos de referencia temporal."²⁰ Mientras que el tiempo del discurso, o tiempo narrativo: "[...] explica la disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual se traza una sucesión, no temporal, sino textual [...]"²¹.

Parecen evitarse las anacronías²² a toda costa. La obra no posee figuras temporales sino en términos muy limitados y determinadas por necesidades prácticas en tanto la comprensión de los mecanismos narrativos de la obra, una vez más, a semejanza de Dumas y Galdós.

En cuanto al ritmo, vemos que el relato cambia de manera gradual: comienza con el lentísimo ritmo propio de la literatura realista (a la cual, como hemos visto, recurre en términos de pastiche) y termina con un ritmo trepidante, en la cadencia propia de las novelas de aventuras.

La primera parte de la novela es lenta (quizá demasiado) y, aunque hemos dicho que en general su forma de construir ambientes coincide con la de Dumas, en estos primeros capítulos resultaría mucho más cercana a Pérez Galdós porque el autor se ocupa con minucia de construir el decorado donde se habrán de mover los personajes (en ocasiones,

²⁰ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Ed. S.XXI/UNAM, México, 1998, P. 42.

²¹ *Idem.*

²² Entendemos este término como lo hace Genette: "[...] rupturas causadas por una relación discordante entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso, en otras palabras, lo que se narra primero no necesariamente ocurrió primero en el tiempo de la historia [...], según Pimentel, *Op. Cit.* P. 44.

como si fueran didascalias del guión técnico de una película), a menudo el tiempo narrativo se detiene porque una porción de texto se ocupa de focalizar una construcción espacial:

Y aquella galería abierta sobre los jardines del Retiro, con los primeros calores del verano entrando a raudales por las ventanas, empujados por una luz tan cruda que obligaba a entornar los ojos cuando hería la guarda bruñida de los floretes. (17)²³

Sin embargo (y contrariamente a lo que ocurre en Galdós, quien conserva el mismo afán descriptivo a lo largo de la toda su obra y de todas sus obras), hacia el final de la novela, y a partir del capítulo quinto específicamente, la descripción de los espacios va escaseando hasta desaparecer del todo en las últimas páginas del relato. De manera inversa, el ritmo de las acciones se va acelerando hasta lograr un curioso efecto, muy semejante, insistimos, al que logra Dumas en su trilogía sobre los mosqueteros y, como éste, apoyado por la abundancia del diálogo hacia el cierre del relato, lo cual implica que el ritmo de la lectura corresponde, casi exactamente²⁴ con el tiempo real que la acción narrada requeriría (cosa muy evidente en la parte del combate y que se constata cuando uno ha visto la película).

Este efecto de aceleración podría ser nada más que un espejismo, sin embargo, una sencilla revisión de la estructura lingüística nos puede sacar de dudas: la página 17, en el primer capítulo, contiene un total de 324 palabras, de las cuales 21 son verbos²⁵ (6.48%) y 42 son adjetivos²⁶ (12.9%); mientras que la página 272, dentro del capítulo octavo, contiene 325 palabras, de las cuales 31 son verbos (9.5%) y 16 son adjetivos (4.9%).

Podemos apreciar la predominancia adjetival de la primera parte, que corresponde necesariamente (si consideramos que el adjetivo es un modificador inoperante sin un

²³ Señalamos con anterioridad que la mayoría de las descripciones se basan en imágenes visuales.

²⁴ Por supuesto que esto depende de la velocidad de lectura y competencia de cada lector real.

²⁵ Es decir, verbos no copulativos, que no inventariamos porque éstos sirven principalmente para describir. Igualmente se cuentan las perífrasis como unidades verbales y los verboides, aun con pronombre enclítico, se han ignorado.

²⁶ Consideramos tanto a los calificativos como a los determinativos numerales (pero no a los artículos). También incluimos los participios utilizados de este modo.

sustantivo) a una preeminencia descriptiva, en voz del narrador, que retrasa el ritmo del texto en los términos que propone Pimentel como la estructura denominada "pausa descriptiva" y que se define en estos términos: "Ritmo de máxima retardación en el que se detiene el tiempo de la historia. En la pausa descriptiva, el tiempo de la historia que corresponde a un segmento dado en el tiempo del discurso es cero. Es este el estatuto de las descripciones [...] que 'detienen' el tiempo de la historia."²⁷ Este sacrificio en el ritmo de la historia es preciso en términos narrativos para ir montando el escenario donde se moverán los personajes.

Por otro lado, esa exuberancia verbal²⁸ del capítulo final corresponde a una pluralidad de acciones contenidas en un espacio textual muy breve, acudiendo a la forma rítmica denominada "escena" y que se define como: "[...] única forma de duración que podría considerarse isócrona; es decir, un *tempo* narrativo en el que se da la relación convencional de concordancia entre la historia y el discurso: la duración diegética de los sucesos es casi equivalente (o por lo menos nos da la ilusión de serlo) a su extensión textual en el discurso narrativo [...] --y por tanto escénica-- de la narración."²⁹ Dicha forma escénica da un ritmo en verdad vertiginoso y, por trechos, la sensación de estar "viendo" el suceso narrado en "tiempo real"³⁰.

Debemos señalar que el efecto práctico de esta estrategia³¹ en el lector semántico es muy interesante: el lector comienza a introducirse en el texto con cierta placidez y, es obvio, también con cierta pereza, pero desde la mitad al final del texto, el lector tiene la impresión de que el relato se torna más emocionante y que "no puede soltar el libro hasta terminarlo";

²⁷ Pimentel, *Op. Cit.*, P. 48.

²⁸ Criticada por más de un estudioso.

²⁹ Pimentel, *Op. Cit.* P. 48.

³⁰ Como se diría en términos cibernéticos.

³¹ Como nota es significativo que sea esta la misma estrategia rítmica que utilizan J. K. Rowling dentro de cada tomo de su *Harry Potter* y J. J. Benítez en su *Caballo de Troya*.

impresión, claro, acentuada por la curiosidad que siente por resolver los enigmas que el autor ha ido construyendo.

En lo que se refiere al espacio, hay un solo motivo predominante: Madrid, un Madrid antiguo, aunque no necesariamente histórico, que a menudo se describe en los siguientes términos:

Había ayas uniformadas que charlaban en corrillos sentadas en los bancos de madera, vigilando de lejos a los niños vestidos de marinero que correteaban alrededor de las fuentes. Algunas damas paseaban en coches descubiertos, protegiéndose del sol con sombrillas orilladas de encajes. (26)

Es notable cómo la descripción focaliza sobre los detalles de la gente, como podría hacerlo un cuadro de Goya. Notable también es que nunca se gasta tinta para describir en vano (al menos no un autor con las tablas de Pérez-Reverte), siempre se describe con una intención, o, como dice Pimentel: "Son entonces los sistemas descriptivos --es decir, una red significativa de interrelaciones léxicas y semánticas determinadas por uno o varios modelos de organización-- los que como una criba seleccionan, organizan y limitan la cantidad de detalles que habrán de incluirse."³² Pimentel se refiere a estos modelos, que ella misma ha categorizado en una lista básica, de la cual, Pérez-Reverte emplea el que ella denomina "cultural": "el modelo de la pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro [...]"³³ Nosotros añadimos que, tal vez, habría que considerar desde ahora si no hay una intención subyacente del autor determina una estructura previa que, a su vez, habrá de influir en la selección del modelo que el escritor habrá de utilizar al construir su descripción.

Dos páginas más tarde continua la cimentación del espacio externo:

³² Pimentel, *Op. Cit.* P. 25.

³³ Pimentel, *Op. Cit.* P. 26.

Subió por la calle de las Huertas, deteniéndose unos instantes ante el escaparate de una librería. [...] El sol caía vertical, haciendo ondular las imágenes sobre el adoquinado. Un aguador pasó por la calle, voceando su refrescante mercancía. Sentada junto a las cestas de legumbres y frutas, una verdulera resoplaba a la sombra, apartando con gesto mecánico el enjambre de moscas que revoloteaba alrededor. (28-29)

Y más adelante:

Empezaban a encenderse las primeras farolas, iluminando a trechos las calles con su luz de gas. Provistos de largas pértigas, los empleados municipales realizaban la tarea sin apresurarse demasiado, haciendo de vez en cuando alto en una taberna para saciar la sed. Todavía quedaba hacia el palacio de Oriente un rastro de claridad, sobre la que se recortaba la silueta de los tejados próximos al Teatro Real. Las ventanas, abiertas a la tibia brisa del crepúsculo, se iluminaban con la luz oscilante de los quinqués de petróleo. (96)

En segundo lugar notemos que el estilo de la descripción nos parece un tanto anacrónico³⁴, casi como una estampa costumbrista como hubiera podido hacer Larra en sus días: con el aguador, la verdulera y el empleado municipal (lo mismo que los faroles de gas) como personajes pintorescos del cuadro, justo como criticaba Lukács al señalar que un buen escritor de novela histórica: “es vigoroso y auténtico justamente en los detalles, pero nunca en el sentido anticuado y exótico de algunos escritores posteriores[...] los detalles no son más que medios para alcanzar verdaderamente la mencionada fidelidad histórica”³⁵. En este caso, definitivamente, los detalles que nos aporta Pérez-Reverte no son suficientes para alcanzar una verdadera "fidelidad histórica"³⁶, pero, es evidente, no es ésa su intención. Es un hecho que para construir sus ambientes se apoya tanto en la pintura del periodo, como en las crónicas costumbristas de los autores posrománticos, que el canon se ha encargado de devaluar minuciosamente (lo mismo que las novelas de aventuras) pero que siguen gozando de cierta popularidad entre el público no especializado. Y sin embargo Reverte no hace escarnio de ellos, acude a esas fuentes con toda solemnidad.

³⁴ Como veremos más adelante, se trata de un pastiche del realismo de Pérez Galdós, pero también se trata, presumiblemente, de una descripción inspirada en las postales de la época.

³⁵ Lukács, *Op. Cit.* P.66.

³⁶ Hemos hablado ya sobre este punto, en el apartado dedicado a la historia.

Esta manera de tratar al hipertexto con seriedad, sin afán hiriente, sobre todo cuando el hipotexto pertenece a un pasado ya clausurado por la moda, como leemos en Jameson, no era propia de lo que llama cultura superior, sino de la cultura de masas en cuyo argot se conoce como “moda retro”³⁷, si bien, en la actualidad se difuminan algunos límites o separaciones clave de conceptos antes útiles, concretamente en la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas.

Teniendo en cuenta que *El maestro de esgrima* está ambientado en la época isabelina (como el ciclo de Alaric se ubica en una España barroca), podemos suponer que estamos frente al supuesto enunciado arriba, sin olvidar que ya hemos establecido que el de nuestro autor no es un pasado estrictamente historicista, es decir, su hipotexto no se encuentra en los tratados históricos tanto como en otros modelos literarios. Éstos se refieren a épocas ya muertas y, a menudo, enterradas por la historia, por cual generan un hipertexto particular, influido por la forma en que una tradición literaria ha reelaborado un pasado, ya no histórico, sino literario. Es un fenómeno análogo al que los mercadotecnicistas llaman *moda retro*, en la cual no es tan importante reconstruir la España carlista tanto como la imagen de un pasado donde la historia que se cuenta es verosímil para el gran público. Como ocurre con las grandes producciones Hollywoodenses sobre piratas: lo que se espera ver en la pantalla no es la sucia y a menudo monótona realidad histórica de los hermanos de la costa, sino la parafernalia y la iconografía a la que estamos acostumbrados en virtud de otras películas previas que hemos visto sobre el mismo tema. Dicho de otro modo: el pasado que apreciamos en las novelas de Reverte no representa nuestro pasado histórico tanto como representa los estereotipos que nuestra cultura finisecular ha construido acerca de ese pasado. Es la paradoja de Warhol, mencionada en el capítulo correspondiente a

³⁷ Ver: Jameson, *Op.Cit.*

posmodernidad, sobre el famoso cuadro de Marilyn Monroe, donde lo reproducido no es la efigie de la actriz, sino el negativo de una foto tomada a otra foto de la actriz. El cuadro no reproduce a Marilyn, sino a la imagen de su imagen.

Nuestro autor, además, se encuentra fuertemente afectado por la tendencia al *collage*, pues, como pudimos ver, no usa un hipotexto único para construir su visión del pasado, sino, congruentemente con la desaparición de las fronteras de los géneros, hace una fusión, en forma de *collage*, de los mismos. Reverte genera un pastiche formado por un *collage* de hipotextos donde se verifica una revaloración del pasado ya condenado, como decíamos antes, ni siquiera al museo, sino a las bodegas, sin miedo alguno a ser criticado por ello por una generación de lectores dispuestos a admitir y aun a disfrutar del coqueteo con las formas populares y el rescate de los que algunos críticos llaman “géneros menores”, incluso rindiendo una cierta pleitesía a éstos. En último término se trata más bien de un replanteamiento del hipotexto, del modelo referencial, y es inevitable considerar las implicaciones que esto tiene para uno de los temas centrales de la estética finisecular: las relaciones entre el original de un texto u objeto estético y la copia o reproducciones derivadas de él. Hasta el movimiento vanguardista la crítica había sostenido que las relaciones entre esas dos categorías estaban muy bien establecidas y parecían ser lapidarias: el original, el objeto cultural clásico, prevalecía por encima de los productos u obras derivados de él.

Dentro de ese modelo hermenéutico, el hipotexto, la obra universal e indiscutiblemente canónica, ocupa un rango superior al de sus derivados. La relación entre original y copia funciona entonces como la medida para establecer una jerarquía estética con un orden vertical de subordinación entre obras y conceptos.

Esa relación, que subsiste sin cambios durante siglos, se desmorona en los años veinte del siglo XX por los embates de una estética que establece su método de creación a partir de la negación y la subversión de los principios de las manifestaciones culturales precedentes. Con figuras como Picasso y Bretón (en estos términos pensar en Warhol es pensar en la consagración de esta estética), la relación de superioridad de un modelo clásico sobre sus derivados comienza a transformarse. Y lo que la vanguardia inicia se convierte en las dos últimas décadas del siglo XX en la norma. La literatura encuentra entonces un sinfín de manifestaciones donde el intento de establecer cualquier relación fija carece de sentido.

Es en este contexto donde nuestra novela adquiere su ubicación definitoria con rasgos específicos propios. En ella encontramos ya asumida y rebasada la discusión sobre el valor jerárquico del hipotexto sobre sus hipertextos. En todas las obras del autor, pero especialmente en *El maestro de esgrima*, en *El Club Dumas* y en la serie del capitán Alatriste, se explora la relación entre una porción concreta del pasado (con sus implicaciones culturales, políticas y éticas) y sus relaciones en el presente. En *El Club Dumas*, por ejemplo, el nexo se realiza a través del manuscrito original de *Los tres mosqueteros*, y su nostalgia por la literatura de aventuras. Es, no obstante, en *El capitán Alatriste* donde esa relación de contraste se evidencia de manera patente y en *El maestro de esgrima*, nuestro modelo ejemplar, donde se explora el contraste entre un tiempo corriente (el de la acción) y una era dorada anterior a la que el protagonista recurre en términos de evocación, lo que a la vez no puede dejar de producir en el lector actual una reflexión entre nuestro tiempo corriente y el tiempo que evocamos a partir de esta literatura.

La reconstitución de un espacio y tiempo pasados es el procedimiento inicial para establecer una realidad nueva. La ciudad de Madrid en un momento dado de su historia es el núcleo de esa reconstrucción: el Madrid del período carlista. Reconstrucción que produce

un icono ejemplar de una forma de vida bien determinada. Volviendo a la paradoja de Warhol, al leer *El maestro de esgrima* y quedarnos con el sabor del pastiche de Dumas o de Sabatini, ya no sentimos una nostalgia por el objeto, sino por la imagen mediatizada de ese objeto³⁸; en el caso de nuestro objeto de estudio, el ambiente y la trama no nos producen resonancias de los espadachines del siglo XIX que no conocimos, sino, como hemos visto, de la imagen de D'Artagnan o de Scaramouche o de los piratas que Hollywood nos presentó durante décadas, todos ellos personajes excepcionales, de los que el lector común se ha enamorado, en buena medida porque los ambientes que en una reconstrucción mediatizada se han construido para ellos, resultan también excepcionales. Como se ha dicho sobre la historia vista por el hombre del siglo XXI: Dumas ha triunfado sobre Comte.

³⁸ Como en *El capitán Alatriste*, donde Reverte no reconstruye el pasado a semejanza de la historia, sino a semejanza de los cuadros de Velázquez.

7 JAIME ASTARLOA, UN HÉROE POSMODERNO

Si Hablar de posmodernidad como concepto teórico es difícil, hablar de un héroe en la literatura posmoderna o de un héroe posmoderno implica entrar en terrenos sumamente pantanosos, y no obstante es imprescindible para confirmar o descartar la hipótesis de que al leer *El maestro de esgrima* nos encontramos frente a una obra posmoderna.

Por supuesto que hablar de un héroe posmoderno presupone necesariamente comenzar por referirnos al héroe moderno, del cual habrá de apartarse por contraste. En esta inteligencia el universo de la modernidad, como hemos advertido en su momento, es terriblemente vasto: la modernidad con la novela como su producto característico generó millones de caracteres heroicos en todos los ámbitos de su producción, seleccionar a alguno de ellos como un arquetipo del héroe moderno es una misión harto difícil. ¿A quién elegir, a quién descartar sin sentirnos el cura y el barbero que condenan cientos de tomos a la hoguera?, porque finalmente, según nuestra determinación teórica, lo mismo serían héroes modernos el Quijote de Cervantes que el Joaquín Murrieta¹, de Yellow Bird; lo mismo Emma Bovary que Diana Prince. La decisión no es sencilla, y de ningún modo puede ser objetiva, sin embargo, por criterio de operatividad y por debilidad personal, elegiremos a Monsieur D'Artagnan, protagonista, como ya sabemos, de las páginas más representativas de las novelas de aventuras que vio nacer la modernidad.

Es pertinente comenzar señalando que, de entrada, aunque D'Artagnan y Astarloa son, hasta cierto punto, colegas, en tanto que ambos se ganan la vida con una espada, las diferencias de carácter que podemos apreciar a través de las obras por donde transitan son

¹ Al que conocemos mejor por la máscara, el látigo, el sable y la identidad con que la posteridad lo recuerda: el Zorro.

verdaderamente considerables. Después de leer las casi dos mil páginas de aventuras mosqueteras, el lector se queda con la impresión de que el protagonista es un héroe valiente, decidido y audaz, pero Dumas también nos ha permitido ver el lado flaco del hombre, y al mismo tiempo nos hemos encontrado con un ser vulnerable, tierno y sobre todo, moral. Lo hemos visto vulnerable, con el corazón roto desde la intriga de los herretes, donde se ha enamorado al menos en dos ocasiones, lo mismo que lo hemos visto sangrar en el sitio de La Rochela o arrancarse los cabellos de desesperación al fracasar en Londres cuando muere Carlos I. Lo hemos visto tierno, tanto en su trato con las mujeres que merecen su cariño (Madame de Bonacieux, Kitty, la misma reina) como en su actitud de hijo obediente ante Athos, o de hermano mayor ante el todavía más tierno Porthos, y ni hablar del sentimental afecto que profesa por Raul de Bragelonne, el hijo de Athos que adopta como propio; tierno hasta el punto de llorar como un niño a la muerte de su amada, o de llorar como un hombre al enterarse de la muerte de Porthos y presenciar la de Athos. Lo hemos visto, sobre todo, moral a toda prueba, moral al punto que en la fidelidad a sus amos, a su carrera, a su patria, no duda en arriesgar la vida a cada instante y aun en enfrentarse a sus queridos amigos: los oponentes irreconciliables del estado en *Veinte años después* son el conde de La Fére y el abate D'Herblay, es decir, Athos y Aramis, y en *El vizconde de Bragelonne* arresta al ministro Fouquet a quien tanto admira y persigue a sol y sombra una vez más a Aramis y a su cómplice en la intentona de golpe de estado, que es el gigante Porthos; moral hasta el punto en que, incapaz de seguir las órdenes inmorales de su querido rey, le advierte que sólo puede tomar su espada y ponerla en el pecho del rey o de sí mismo, y sólo la retractación del monarca impide su suicidio público.

Es este hombre superior, física y moralmente, esta especie de semidiós griego, el héroe al que cierta narrativa moderna nos ha acostumbrado, un héroe con el que su público debió

identificarse, a juzgar por la cantidad de hipertextos que ha generado, tanto en las miles de ediciones resumidas que se han publicado de la obra, como en sus muchas adaptaciones, más o menos respetuosas, al cine y a la televisión. Sin embargo, y he aquí el meollo, estos héroes no se llevan más, ni siquiera en una obra tan aventurera como *El maestro de esgrima* o *El capitán Alatriste*. Bien se cuida Reverte de permitirnos ver al viejo maestro de armas llorar: al descubrir el “cadáver de su amada” el maestro:

Sin poder soportar durante más tiempo aquel espectáculo, estremecido de horror [...] Jaime Astarloa permanecía inmóvil, echado hacia atrás en el asiento, mirando sin ver un borroso grabado que colgaba de la pared, un paisaje nórdico, con lagos y abetos. Tenía los brazos colgando a los costados y un tono opaco, desprovisto de toda expresión, velaba sus ojos grises [...] Jaime Astarloa entornó los párpados y volvió a abrirlos como si despertara de un largo sueño. Cuando se volvió lentamente hacia Campillo estaba muy pálido; hasta la última gota de sangre parecía habersele retirado del rostro [...] su actitud, muy parecida a la de un sonámbulo. Tras la emoción de los momentos iniciales, éste se encerraba ahora en un obstinado mutismo, como si toda aquella tragedia le fuera indiferente [...] En su memoria brotó el doloroso recuerdo de ese brillo metálico en una mano de piel morena. Lo dejó sobre la mesa [...] Se detuvo largo rato en mitad de la calle, apoyado en el bastón, observando el cielo negro; el manto de nubes se había desgarrado para descubrir algunas estrellas. Cualquier transeúnte que hubiese pasado junto a él, se habría sorprendido sin duda por la expresión de su rostro, apenas iluminada por la pálida llama de las farolas de gas. Las delgadas facciones del maestro de armas parecían talladas en piedra, como lava que momentos antes ardiese y hubiera quedado solidificada bajo el soplo de un frío glacial. Y no se trataba sólo de su rostro. Sentía el corazón palparle muy lentamente en el pecho, tranquilo y pausado, como la pulsación que recorría sus sienas [...] Alejada la turbación, en su interior se afianzaba una fría cólera, un odio inmenso, lúcido y tranquilo.

El maestro de esgrima aspiró profundamente el aire fresco de la noche, empuñó con fuerza el bastón y emprendió el camino de su casa. Había llegado el momento de saber, porque sonaba la hora de la venganza. (207-212)

Actitud que contrasta notablemente con la de D'Artagnan en la misma situación:

--¡Constancia! ¡Constancia!--exclamó D'Artagnan. Sólo estrechaba un cadáver entre los brazos.

Lanzó un gemido y cayó junto a su amada, casi tan pálido y tan frío como ella [...] Se desprendió como un loco de los brazos de sus camaradas y se arrojó sobre el cadáver de su amada.

Athos se levantó y, acercándose con paso lento y solemne, lo abrazó con ternura; como notara que lloraba, trató de consolarlo [...]²

¿Por qué una actitud tan distinta ante un hecho tan semejante? ¿Es D'Artagnan más blando que Jaime Astarloa? ¿Es acaso una mera diferencia de personalidad? Puede ser; sin embargo hay algo más de fondo: como hemos dicho, el héroe moderno, por rudo que sea, jamás pierde la veta de la ternura y, digámoslo de una vez, del sentimentalismo. Pero los tiempos cambian, al acercarse el final del siglo XX la conducta pública, incluso de los héroes, ha cambiado sensiblemente. En estos días, como hemos visto en el capítulo correspondiente a posmodernidad, al individuo le resulta incómodo exhibir las pasiones, declarar ardientemente el amor, llorar, manifestar con demasiado énfasis los impulsos emocionales; se trata de permanecer digno en materia de afecto, es decir, discreto, y a este respecto nadie es más característico que Jaime Astarloa, siempre en control de sí mismo y de sus emociones, al menos en lo que respecta a la apariencia que los otros pueden apreciar, el buen gusto y el decoro le impiden de todo punto desgarrarse las vestiduras de dolor, confesar su amor a la mujer querida, permitirse excesos afectivos con sus amigos y, por supuesto, llorar. Y sin embargo no es que Astarloa no tenga sentimientos, los tiene, como lo ha demostrado al enamorarse de aquella mujer casada, al sepultar a su maestro, al enamorarse de nuevo, esta vez de la villana, al socorrer al poeta pobre, al tratar de vengar a Cárceles y al marqués de los Alumbres... lo que ocurre es que, conforme con el individuo posmoderno según lo hemos caracterizado en el marco teórico, Astarloa no pretende una negación de sus sentimientos, sino: “la huida ante los signos de sentimentalidad”³ con el fin de conservar la compostura ante el espejo. Ya es un principio, reconocer la negación del

² Dumas, *Los tres mosqueteros*, P. 300.

³ Lipovetsky, *Op Cit.* P. 77

sentimentalismo en los héroes posmodernos es una, pero no la única característica de estos nuevos seres de ficción, seres que practican la negación a cada paso, y no sólo del sentimentalismo sino, coincidiendo de nuevo con el individuo posmoderno planteado en su momento, deberíamos ver aparecer una negación de la vida política, de la institución religiosa, de la moral y el *desideratum* social, incluso de sus relaciones con el presente, y éste es un punto fundamental para seguir adelante ya que, como hemos dicho en todas las obras del autor, pero especialmente en la serie del capitán Alatríste, en *El Club Dumas* y especialmente en *El maestro de es grima*, se explora la relación entre una porción concreta del pasado (con sus implicaciones culturales, políticas y éticas) y sus relaciones en el presente a través de un procedimiento básico: la nostalgia que siente el personaje protagónico por un tiempo anterior (y los valores que, desde su percepción subjetiva, soportaba), un pasado ya clausurado por la historia, del que añora, principalmente, la serie de condiciones que le permitían sostener dichos valores y, en esa inteligencia, *ser* en una dimensión distinta a la que se lo permite su momento actual, del que se encuentra profundamente divorciado.

Por supuesto que este procedimiento no es nuevo, ni innovador, antes de Reverte, otros autores, como Juan Marsé o Ramón J. Sender, habían procurado hallar una propuesta análoga en el tema del período de la Guerra Civil y la lucha clandestina de la posguerra, en busca de una compensación para la parquedad ideológica del presente. Pero a diferencia de ellos, la actitud de Reverte se desliga de un pasado todavía reciente (y por consiguiente más subordinado a los límites de lo reconocible) para encontrar su *pulcrum* en un pasado lejano, más adecuado al desempeño la clase de héroe que propone, que ya no será el héroe “público” de Dumas, respaldado y aplaudido por sus amigos y admiradores, sino más bien un héroe anónimo, un héroe “privado” en la medida que su nostalgia por el pasado le

impide vivir plenamente en su presente y lo confina a un marcado aislamiento social que, dicho sea de paso, le permite vivir en su siglo sin contaminarse de la mezquindad y vileza que prevalecen a su alrededor. Ya Lipovetsky nos advierte sobre: “[...] la desaparición progresiva de las grandes entidades e identidades sociales en provecho de una diversificación atomística incomparable [...]”⁴ Y Astarloa es un personaje “atomizado”, segregado por su ignorancia de las reglas con las que juega su sociedad, circunstancia que se amplifica por el contraste con su oponente, Adela de Otero: Ella se mantiene aferrada a su sentido práctico, un pragmatismo que le ha permitido sobrevivir en un medio regido por la dominación masculina a la que ha debido ceder o manipular. Frente a ese pragmatismo, don Jaime ofrece una resistencia absoluta y establece así una demarcación nítida entre su posición y la de su contrario. Adela le insta a abandonar su fidelidad a unos principios que no le reportan ningún beneficio real. Don Jaime es claro en su respuesta: "Una de las muchas virtudes que me preció de no poseer, señora, es el sentido práctico de la vida... eso me permite mirarme francamente a la cara cuando me afeito ante el espejo cada mañana. Y eso, señora mía, es más de lo que pueden afirmar muchos de los hombres que conozco" (96). Esa separación de los intereses del mundo le conduce a instalarse en el medio de la postura heroica, que en estos términos resulta una forma de realización personal. Es decir, en esta propuesta, la realización personal del protagonista sólo por azar coincide con la opción heroica, y su altura heroica es otro elemento de segregación en tanto que la práctica constante de la esgrima le otorga una superioridad física sobre sus pares, el absoluto ético le otorga una superioridad moral sobre los demás, pero al mismo tiempo lo separa de ellos y lo convierte en un ser extraño para sus contemporáneos.

⁴ *Ibid.* P. 109

Una nota importante: como veremos, en la medida de ese aislamiento y ese anonimato, nuestro héroe resulta un héroe autónomo; parece no necesitar de nadie para proseguir su existencia, no necesita ni espera ayuda de nadie para nada, es decir, es un individuo anormalmente autónomo: vive para su disciplina, es decir, que vive en sí y para sí. Un héroe, pues, narcisista, un héroe sumido en esa nostalgia de un pasado y sus valores fenecidos, que vence a los villanos justamente por su fidelidad a un mítico código del honor de caballero, de esgrimista, patrimonio de los valores de un tiempo añorado, los cuales, insistimos, lo mantienen apartado de la vida social de su momento.

Debemos señalar el hecho de que Astarloa sea un ser aislado en mitad del Madrid carlista, donde el aislamiento no era la norma sino la excepción, lo convierte, dentro de su mundo narrativo, en un individuo extraordinario.

Esto no habría ocurrido en el siglo XXI donde, como sabemos la autonomía privada no se discute y antes es vista como sinónimo de éxito; en su momento, el maestro de esgrima, con su posmoderno gusto por la moda retro, en términos relativos, claro está, dado que solía:

[...] vestir de forma razonable, pero lo hacía con una decadente elegancia, ajena a los dictados de la moda; sus trajes, incluso los más recientes, estaban cortados según patrones de veinte años atrás, lo que a su edad era, incluso, de buen tono. Todo esto daba al viejo maestro de esgrima el aspecto de haberse detenido en el tiempo, insensible a los nuevos usos de la agitada época en que vivía. Lo cierto es que él mismo se complacía íntimamente en ello, por oscuras razones que quizás ni el propio interesado hubiera sido capaz de explicar. (22).

Esta forma de rendirle su tributo personal al pasado, a través de un atuendo demodé, apariencia externa que denotaba su filosofía, su postura ante la vida, es sólo uno más de los elementos que comunican a sus contemporáneos que es un hombre distinto de ellos; pasada la mitad del siglo XIX, esa apariencia pasada de moda, en un mundo como el nuestro,

regido por el gusto de la moda, hará que don Jaime sea visto como un “bicho raro” con cualidades excepcionales, mismas que son el pretexto para echar a andar la trama.

Sobre el aislamiento de nuestro personaje y esa fidelidad al código de honor del esgrimista que profesa, cabría hacer una vez más, un contraste entre su actitud y la de nuestro querido D’Artagnan: mientras que para D’Artagnan la espada es un arma y, básicamente, una herramienta de trabajo, que de una manera muy específica lo vincula con los otros, con sus sociedad, para don Jaime es mucho más: es el último rastro de una era ya extinta en la que, al menos en el espacio íntimo de su fuero interno, la existencia de los principios éticos de la esgrima era posible y deseable. Como si don Jaime anhelara haber vivido en los tiempos de D’Artagnan donde, evidentemente, otra hubiera sido su suerte, y he aquí la razón de las diferencias entre ambos personajes. En este punto cabe hacer una precisión importante: por un lado admitimos que las semejanzas entre el D’Artagnan de Dumas y el Astarloa de Reverte son suficientes y bastante consistentes para considerar al maestro de armas un pastiche del capitán de mosqueteros, no obstante, en este capítulo nos hemos dedicado a subrayar las diferencias entre ambos héroes que pareciera hacerlos por completo incompatibles. En realidad ambas posturas son correctas por una razón muy sencilla: a pesar de que Astarloa es innegablemente heredero de la figura de D’Artagnan, lo es de un D’Artagnan viejo y desencantado, a menudo desesperado, más cercano al capitán de mosqueteros de *El vizconde de Bragelonne* que al impulsivo y optimista cadete de *Los tres mosqueteros*. Aun así, insistimos, la distancia entre ambos caracteres se debe, principalmente, a que D’Artagnan es un hombre de su tiempo, mientras que Astarloa vive evocando un pasado que no ha de volver y, aunque no llega al punto de añorar ese pasado ideal hasta convertirlo en una realidad alterna donde habitar (como ocurre al buen Alonso Quijano al convertirse en don Quijote), sí es evidente que, en la medida de lo posible,

dentro de los términos que lo ponen a salvo de la locura cervantina, intenta vivir de acuerdo con ese código caduco.

Todo lo anteriormente dicho nos brinda ya un perfil provisional, que comienza a parecerse al que Lipovetsky atribuye al hombre posmoderno cuando nos dice que entre sus características destacan: “ [...] la pasión por la personalidad, el abandono de los grandes sistemas de sentido, el culto de la participación, la moda retro y la rehabilitación de determinadas creencias y prácticas tradicionales, tanto a nivel colectivo como a nivel individual.”⁵: Astarloa, al vivir de acuerdo con sus propias decisiones, apegándose a su personal código de ética, adquiere una personalidad bien definida, que no traicionaría por ningún precio; se enorgullece de su apariencia anticuada y rehabilita, para sí mismo, el sistema de valores de los antiguos esgrimistas; aún no hemos tocado lo referente al culto a la participación y al abandono de los grandes sistemas de sentido, de momento, baste tenerlos presentes por ser puntos clave de la construcción de esta propuesta heroica.

Ahora, es importante hacer hincapié en que la excepcionalidad de don Jaime, debida a su estoica obstinación por vivir de acuerdo con el sistema de valores que la mística de la espada exige, lo aísla de sus semejantes, porque se opone a lo que su tiempo representa, oposición simbolizada magistralmente por el coloquio de la pistola y la espada, donde las armas de fuego resultan una creación de un mundo nuevo que cancela los valores (exaltado por Astarloa) porque la naturaleza de su visión heroica no es compatible con los intereses de su siglo (o del nuestro, incluido el prurito demócrata, desde luego). La opinión de don Jaime no puede ser más clara al respecto:

Lo que importa es que, con florete o sable en la mano, puedan sentirse iguales o superiores a cualquier otro hombre del mundo.

⁵ *Ibid.* P.10.

--Pero existen las armas de fuego, maestro --aventuró tímidamente Manolito de Soto. La pistola, por ejemplo: parece mucho más eficaz que el florete, e iguala a todo el mundo --se rascó la nariz.-- Como la democracia.

Jaime Astarloa arrugó el entrecejo. Sus ojos grises se clavaron en el joven con inaudita frialdad.

--La pistola no es un arma, sino una impertinencia. Puestos a matarse, los hombres deben hacerlo cara a cara; no desde lejos, como infames salteadores de caminos. El arma blanca tiene una ética de la que todas las demás carecen... Y si me apuran, diría que hasta una mística. La esgrima es una mística de caballeros. Y mucho más en los tiempos que corren.

Paquito Cazorla levantó una mano con aire de duda.

--Maestro, yo leí la semana pasada en La Ilustración un artículo sobre esgrima... Las armas modernas la están volviendo inútil, decía poco más o menos. Y la conclusión era que sables y floretes terminarán siendo piezas de museo...

Movió don Jaime lentamente la cabeza, como si hubiera escuchado hasta la saciedad la misma canción. Contempló su propia imagen en los grandes espejos de la galería: el viejo maestro rodeado por los últimos discípulos que permanecían fieles, velando a su lado. ¿Hasta cuándo?

--Razón de peso para seguir siendo leales --respondió con tristeza, sin aclarar si se refería a la esgrima o a él mismo.

Con la careta bajo el brazo y el florete apoyado sobre el escarpín del pie derecho, Alvarito Salanova hizo una mueca escéptica:

--Tal vez algún día ya no habrá maestros de esgrima --dijo.

Hubo un largo silencio. Jaime Astarloa miraba abstraído a lo lejos, como si observara el mundo más allá de las paredes de la galería.

--Tal vez --murmuró, absorto en la contemplación de imágenes que sólo él podía ver. Pero déjeme decirle una cosa... El día que se extinga el último maestro de armas, cuanto de noble y honroso tiene todavía la ancestral lid del hombre contra el hombre, bajará con él a la tumba... Ya sólo habrá lugar para el trabuco y la cachicuerna, la emboscada y el navajazo.

Los cuatro muchachos lo escuchaban, demasiado jóvenes para comprender. (41-43).

A partir del fragmento anterior una cosa nos queda bien clara: don Jaime Astarloa no es ningún entusiasta del progreso. Ha visto transformarse al mundo y ese cambio no le gusta en absoluto, para él, como para el hombre posmoderno, todas las bendiciones que se supone traería consigo el progreso han sido trastocadas en éxitos relativos o sonados fracasos, como el hombre actual (según afirma Lipovetsky), Astarloa vive en un pozo de profundo desencanto del presente: “[...] pasando al lenguaje político cuando se quería expresar un profundo desencanto respecto a la fúnebre realidad nacional.” (23.), “[...] la actuación de camarillas cortesanas y políticos sin escrúpulos, favoritos y mangantes. Ésos, y no la pobre Señora, son los responsables de la triste situación que hoy vivimos.” (103), de un presente, como nos lo muestran las citas, degradado, que halla su contrapartida en un pasado en el

que la dignificación del esgrimista, es decir, de él mismo, no era sólo posible, sino que se realizaba de manera genuina (el tiempo de D'Artagnan). Astarloa es un personaje desencantado no sólo del progreso, sino de la política, de la religión, del amor, del mundo que le ha tocado vivir y de lo que pueda haber después, dado que su opinión de Dios no resulta nada halagüeña, como lo demuestran las siguiente cita:

--Se olvida usted de Dios.

--No me interesa. Dios tolera lo intolerable; es irresponsable e inconsecuente. No es un caballero.(117)

o esta otra: “[...] y renegando de un Dios en el que jamás logró creer.” (226), Astarloa es un hombre defraudado, pero sin dramas, en el plan de denotar la carencia de nihilismo trágico, carencia propia de la posmodernidad, lo más se resiste a integrarse al tren del mundo corriente y su resistencia, pacífica primero, heroica después, implica un combate desigual en el que va a prevalecer físicamente⁶, aunque su fe en el ser humano se haya derrumbado por completo y no tenga ni el consuelo de la vida ultraterrena dado que este combate personal contra los elementos extraños que violentan su modo de vida es lo que, en principio, representa la propuesta de heroísmo de Reverte.

Vale la pena subrayar que, entre todas esas desilusiones, el desencanto político adquiere una relevancia fundamental. Es ahí donde las virtudes absolutas a las cuales Astarloa permanece fiel, ya que en esta fidelidad encuentra en buena medida su realización personal (honor, lealtad, generosidad, entrega) pueden verificarse con credibilidad. Es ese contexto el que facilita el que los hombres poderosos de la política en su momento se muestren vulnerables, mientras que Alatraste pueda ser percibido como la realización perfecta de la integridad precisamente porque se apoya en unos principios que quedan más

⁶ Y en esto se distinguiría del Quijote cervantino, que rara vez vence a sus rivales, como no sea al vizcaíno o (una ocasión) a Sansón Carrasco.

allá del compromiso con el dinero y el poder. Su actuación, incluso cuando se realiza insolentemente fuera de la ley, y tal vez por ello, incrementa esta actitud. Ése es un medio idóneo para la realización de la propuesta heroica de Jaime Astarloa que no es en absoluto la opción heroica de la novela moderna: Mientras que D'Artagnan, o cualquiera de los otros mosqueteros, viven y sufren los devenires políticos de su tiempo (y a menudo los provocan con pleno conocimiento de causa), mientras que los autores de los sesenta, principalmente, escriben comprometidos con sus causas, en la posmodernidad, derrumbado el muro de Berlín y caída la Unión Soviética con consecuencias catastróficas para sus habitantes; ya “ninguna ideología política es capaz de entusiasmar a las masas, la sociedad posmoderna no tiene ídolo ni tabú”⁷. En el caso de Reverte, a través de Jaime Astarloa, esta premisa se eleva a la categoría de principio, como podemos leer directamente del narrador: "El maestro de esgrima compuso un gesto de cordial interés. En realidad la política lo tenía sin cuidado." (23) O “Ajeno a la agitación política que aquel verano tenía lugar en la Corte, Jaime Astarloa cumplía puntualmente los compromisos contraídos con sus clientes.” (117), y justo este principio, que lleva parejo con su aislamiento, le permite a don Jaime mantener una integridad que, de participar en los compromisos políticos, le sería imposible sostener. Sus discípulos deben aceptar sus advertencias frente a la vanidad de todo lo que no sea la espada y la esgrima: “Nada tenemos que ver con lo que pueda ocurrir ahí fuera. Eso lo dejamos para la chusma, y para los políticos” (157). Esta actitud casa muy bien con la teoría que hemos enunciado antes cuando leíamos que la posmodernidad se caracterizaba por: “ [...] un abandono generalizado, cuyo corolario es el reflujó de los intereses en preocupaciones puramente personales.”⁸ Y esta forma de subrayar la apoliticidad del

⁷ Lipovetsky, *Op Cit.* P. 9

⁸ Lipovetsky, *Op Cit.* P.50

protagonista tiene consecuencias en al menos dos niveles de la obra: por una parte, en un mundo en el que el pragmatismo político y el maquiavelismo son los principios incuestionables. Astarloa no hace compromisos políticos, y en esa fidelidad halla una identidad y, por otra, es precisamente ese desconocimiento de la política lo que provoca la deficiencia de información que le hace imposible desentrañar el enigma y que, por tanto, ayuda a mantener el suspenso hasta el final de la novela.

Hemos dicho que el aislamiento de nuestro personaje se debe, fundamentalmente, a su perseverancia en vivir de acuerdo con ciertos principios éticos a los que prácticamente les rinde culto y que terminan conformando el pilar de la personalidad de Astarloa. Hay que acotar ahora que este aislamiento y ese culto a la personalidad son precisamente los que justifican la propuesta heroica, ya que en realidad sus principios son un punto de partida en el que fundar una forma muy peculiar de ver al mundo y actuar en él, misma que, al verse involucrado en una confabulación política completamente ajena a él, y en la que, justo es decirlo, se ve inmiscuido contra su voluntad, lo obliga a tomar cartas como un agente independiente, un elemento problemático no considerado por los campos antagónicos cuyo conflicto de intereses genera la intriga y a los que finalmente derrota.

Sin embargo, y aunque en esto consista el meollo del argumento, hay que señalar también que esta actitud no debe ser entendida como una posición absoluta y programática, como ocurría en los autores de la modernidad, porque: “El arte moderno era una formación de compromiso, el posmoderno instituye obras regidas únicamente por el proceso de personalización.”⁹ En la narrativa moderna la opción heroica es capital e incluso absoluta, y para quienes resulta tanto una motivación como el reto para un desarrollo integral del texto. La literatura de los sesenta queda determinada por esta actitud. Gran parte de la literatura de

⁹ *Ibid.* P.122

Cortázar es un ejemplo: su discurso cambia constantemente de temas y de lenguaje pero suele perseguir un imperativo moral, comprometido con la izquierda, de modo tan fuerte en “Reunión” como en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. La opción heroica de Reverte, en cambio, tiene una característica distintiva: aparece como un hecho fortuito, no como un eje fundamental. Yendo más lejos, en la intriga que da cuerpo a la novela, los antagonistas de Astarloa lo son a título personal: son aquellos tiempos revueltos, donde es muy difícil, aun a la distancia, determinar quiénes tenían razón, quiénes se equivocaban, sería imposible definir quiénes son los buenos y quiénes los malos (dado que ambos bandos estaban llenos de culpas y traiciones de todo tipo) de no ser por las afrentas personales que se han hecho a un personaje por el cual sentimos empatía. Y he aquí la diferencia más interesante entre el héroe moderno y el posmoderno: D’Artagnan pertenecía al cuerpo de mosqueteros del rey, aun cuando éste tomaba decisiones crueles, el mosquetero no dudaba en cambiar de bando, siempre leal a su rey, a Dios y a la dulce Francia, en el último de los casos la opción del suicidio le parece más aceptable que la de la traición¹⁰, mientras que Astarloa es sólo leal a sus principios, es decir, a sí mismo: la de D’Artagnan es una lucha por la patria, la de Astarloa es una lucha personal, la victoria de D’Artagnan salvará a Francia y siempre será celebrada por su bando y condenada por el opuesto, la victoria de Astarloa sólo salva el pellejo al viejo maestro de armas y nadie se enterará ni se interesará por ella, acaso ni la policía; su victoria, toda su lucha, es meramente circunstancial, tanto así que una vez consumada, con el cadáver de su adversaria aún tendido sobre la duela, don Jaime se desentiende por completo de ella y vuelve a sus intereses personales, en ese momento lo más importante para él es tratar de reproducir el movimiento que lo ha llevado

¹⁰ Ver El vizconde de Bragelonne, capítulo XXVIII (Lo que pasaba en el Louvre durante la comida de la bastilla).

a vencer: la estocada perfecta. En medio de la decadencia que lo rodea, como en el mundo actual “[...]perdura un valor cardinal, indiscutido a través de todas sus manifestaciones: el individuo y su derecho a realizarse.”¹¹

Es importante revisar estos puntos con detalle: En un medio profundamente politizado, Jaime Astarloa se mantiene apático, ignorante y al margen de cualquier asunto político hasta que sus clientes y amigos, comprometidos con una intriga contra el estado, son asesinados. En ese momento un ciudadano común hubiera esperado que la policía y la ley se hicieran cargo de la investigación y la subsecuente impartición de justicia, pero don Jaime, en su posmoderna actitud, está decepcionado del sistema y decide tomar la justicia, en su forma de venganza, en su propia mano, sin ayudas ni aliados. Es tanta la confianza que tiene en su poder personal que está decidido él solo a castigar a la red de sicarios por los que se considera personalmente agraviado, y si bien sabe que tiene pocas probabilidades de salir vivo de ello, lo asume como lo haría un adolescente posmoderno: “[...]permanentemente cuidadoso de su salud pero arriesgando su vida en la autopista o en la montaña.”¹². He aquí la opción heroica: una lucha titánica, en la cual un hombre común no podría triunfar, pero también una lucha que no será para beneficiar al rey, a Dios o a la patria, sino para restaurar su muy particular noción de justicia. Por supuesto esta actuación al margen de la ley requiere silencio, de manera que con ello renuncia a cualquier reconocimiento, es una lucha solitaria, sorda y muda por cuya victoria no hay recompensa alguna, más que en el fuero interno del protagonista, una lucha que, una vez terminada, se olvida para regresar por completo a la esfera de su vida privada y sus intereses personales.

¹¹ Lipovetsky, *Op Cit.* P.11

¹² *Ibid.* P.111

En pocas palabras: Astarloa ingresa en el conflicto por motivos puramente personales; actúa solo, sin ayuda alguna y actúa para sí, ya que no espera ningún reconocimiento o ningún premio sino, en todo caso, una condena: “--Si se espera la salvación, o lo que sea, la cosa ya no tiene mucho mérito [...] Yo me refería al último combate en el umbral de una oscuridad eterna, sin más testigo que uno mismo.” (116); es absolutamente autosuficiente y, por ello, no se subordina a la ley institucional; para él, como para los hombres posmodernos: “ [...] el ideal moderno de subordinación de lo individual a las reglas racionales colectivas ha sido pulverizado, el proceso de personalización ha promovido y encarnado masivamente un valor fundamental, el de la realización personal, el derecho a ser íntegramente uno mismo”¹³. Astarloa es él mismo en tanto se mantenga fiel a sus principios y es totalmente libre (recordemos que el individuo libre resulta el valor cardinal de la posmodernidad), y con ello resulta un héroe profundamente narcisista en tanto que busca realizarse, siempre que para él la realización plena es conservar su honor intacto, libre de afrentas personales y, por supuesto, hallar la estocada perfecta.

En este sentido, incluso su dedicación a la esgrima, que para los demás en su época es un mero “sport”, para él es una garantía de valor personal:

Pero la auténtica nobleza, la antigua, no se hizo por importar de contrabando paño inglés, sino por el valor de la espada. ¿Es o no cierto?... Y no irá a decirme, querido maestro, que usted, con una espada en la mano, vale menos que cualquiera de ellos. O que yo.

Jaime Astarloa levantó la cabeza y clavó sus ojos grises en los de Luis de Ayala.

--Con una espada en la mano, don Luis, valgo tanto como el que más. (122)

Por ello, el modo en el que imparte sus lecciones adquiere una categoría sacralizada y ritual: “--La esgrima es como la comunión --amonestó con una sonrisa. Hay que ir a ella en la debida disposición de cuerpo y alma. Contravenir esa ley suprema trae implícito el castigo.” (12). Ejercitar la esgrima es equivalente a un acto acendradamente espiritual que

¹³ *Ibid.* P.7

trasciende cualquier utilidad u objetivo práctico¹⁴ y que al mismo tiempo es una disciplina que, como los *spas* y *gyms* de la posmodernidad, mantiene el cuerpo en forma. Y en esto encontramos también un punto de concordancia con Lipovetsky cuando afirma que si bien el hombre posmoderno es: “ [...] alérgico a las normas estrictas de las instituciones, pero imponiéndoselas él mismo para adelgazar, o en prácticas deportivas extremas o en retiradas místico-religiosas”¹⁵, en el caso de Astarloa la esgrima representa una disciplina místico-religiosa¹⁶, que da sentido a su existencia, y aun se demuestra, como hemos pedido del hombre posmoderno, que es uno de aquellos que pasan por el mundo: “ [...] escogiendo íntegramente el modo de existencia [...]”¹⁷, es decir, su modo de vida y, yendo más lejos, aun en el hipotético fracaso que equivaldría a su muerte:

Se preguntó cuánto tiempo más podría resistir. Desde luego, no demasiado. Pero no era aquélla, después de todo, una mala forma de morir. Mucho mejor que dentro de unos años [...] Siempre había opinado que a todo hombre debía dársele la oportunidad de morir de pie.

Ahora, cuando el futuro cercano sólo ofrecía la vejez, la decadencia del organismo, la lenta consunción en un asilo o el desesperado pistoletazo, Jaime Astarloa, maestro de armas por la Academia de París, tenía ante sí la oportunidad de jugarle una mala pasada al Destino, asumiendo voluntariamente lo que otro en su lugar rechazaría con horror. (237)

Si bien es cierto que, cuando gracias a la fidelidad a sus principios prevalece sobre los villanos, prueba que el arte al que ha dedicado la vida es útil y eficaz y sólo entonces puede alcanzar lo que es sus términos equivale a la realización personal.

En esto consiste la opción heroica de *El maestro de esgrima*, en la aparición de un héroe inédito para la novela moderna, un héroe desencantado del todo, cansado de todo,

¹⁴ Cerrando así una premisa bien conocida por los maestros de armas de la vieja escuela: para los ingleses la esgrima no es más que un deporte, para los franceses es una ciencia exacta, para los italianos es un arte, para los españoles es un rito.

¹⁵ Lipovetsky, *Op Cit* P112.

¹⁶ Aunque es indudable que, desde nuestro momento, no podemos dejar de percibirla como un deporte extremo

¹⁷ . Lipovetsky, *Op Cit* P. 8.

como decíamos en nuestra introducción, también aquí los héroes están cansados, pero además se trata de un héroe apático, aislado y desinteresado de su la historia, de la política, de la sociedad en que le ha tocado vivir. Un héroe que no hace compromisos con nadie ni con nada a excepción de los principios que ha elegido para regir su vida, un héroe que desprecia las instituciones y no tiene empacho en actuar fuera de la ley, un héroe que restaura la práctica mística de un arte caduco. Un héroe narcisista, que actúa heroicamente sólo para demostrar que la forma de vida que ha escogido es la correcta, para satisfacer sus imperativos personales para realizarse, es por ello que la coincidencia entre la imagen externa de don Jaime, su conducta personal y sus principios de honestidad es perfecta. Don Jaime *es* lo que hace y *hace* lo que es, y está conforme y orgulloso de ello, sobre todo al enfrentarse a los villanos, pero no tanto por actuar en la conciencia de una moral superior¹⁸ como de una conducta consecuente con sus propios principios personales. Por supuesto, esto implica que es un héroe, no inmoral, pero sí amoral, que resulta como un producto literario de una era regida por el utilitarismo y la practicidad, el egoísmo y el narcisismo, en muchos sentidos, una época regida por Nietzsche, donde su propuesta de superhombre ha encontrado una resonancia de proporciones que jamás hubiera imaginado.

¹⁸ Carece de ella en sentido estricto, aunque no tanto como Alatríste quien, al ser en la vida práctica un mercenario, un asesino a sueldo, es por definición un héroe del todo amoral, lo mismo que Lucas Corso, el protagonista de *El Club Dumas*, quien se define a sí mismo como un bibliófilo mercenario.

CONCLUSIONES

Hemos llegado al final de nuestro estudio. A lo largo de él hemos constatado a menudo las intuiciones que nos guiaron en un primer momento; en algunas ocasiones hemos matizado o replanteado nuestro razonamiento y, en un par de ocasiones, hemos visto que nuestra intuición no era más que una *doxa* sin fundamentos materiales que la sustentaran. Es momento de hacer un recuento sumario de nuestro desarrollo y extraer de ello las conclusiones pertinentes. Al iniciar este trabajo partíamos de algunas inquietudes y presupuestos fundamentales:

Planteábamos que la clasificación de este género, con las pertinentes delimitaciones conceptuales y refundaciones de conceptos necesarias para ello, sería uno de los objetivos de este trabajo; que nuestro objeto de estudio parecía ser literatura escrita ex profeso para ser un éxito de mercado; tenemos la intuición de que una nueva forma de "cultura" que late en las esporas de este autor (y de otros, ya citados, que comparten características similares) es el resultado inevitable de un momento histórico y estético dado (el del momento presente); teníamos la fuerte impresión de que el momento histórico y estético denominado posmodernidad es el que determina las características de esta escritura. He aquí nuestra hipótesis de trabajo.

A lo largo de estas páginas hemos establecido una somera comprensión del término posmodernidad al afirmar que a partir de la década de los sesenta un cambio sin precedentes ocurre en el mundo a todos los niveles: político, económico, tecnológico y, por supuesto, estético, por lo cual podemos pensar en esta época como un periodo transicional clave, donde el nuevo orden internacional dará origen al término histórico de postmodernidad.

Este término se entiende como una clausura (no radical) del proyecto de modernidad generado en la Ilustración, y por tanto, carece de los elementos característicos de dicho proyecto, como la fe en la ciencia y la tecnología, la búsqueda de imperativos universales en todos los campos, incluido el de la ética y la política, el de la filosofía y aun el de la religión; en consecuencia, lo que rige es un desencanto de estos grandes sistemas de sentido. Desde esta perspectiva el individuo sufre el derrumbamiento de las identidades sociales y una orfandad ideológica y política: se generaliza la apatía política e ideológica y se instituye, en cambio una saturación mediática de imágenes, información y valores hedonistas, permisivos y psicologistas, en lo que Lipovetsky llama "una segunda revolución individualista" que, por una parte, ha generado una enorme variedad de estilos de vida, en una sociedad tolerante, donde ya ninguno de ellos parece incorrecto, y, por otra ha provocado una imprecisión de la esfera de lo privado, de las creencias y los roles del individuo en una sociedad donde el valor cardinal que se reconoce es el de la realización personal y la elección del modo de existencia de cada cual.

Apuntamos que, coincidiendo con esta transformación social, en términos estéticos ha terminado la vanguardia, desgastada, perdido su poder escandalizante y absorbida por el canon y la cultura del mercado. Este hecho determinó el final de la oposición entre los valores de la esfera artística y los del mercado; también aquí se han borrado los límites, con algunas consecuencias de consideración que, en conjunto, habrás de ayudar al investigador a darse una idea del paradigma que este nuevo momento ostenta, el cual contendrá elementos como una cierta fascinación por el pasado, pero no como pasado en sí mismo, sino como imagen estereotipada del pasado; el aglutinamiento de los elementos más diversos, en los sistemas de aglutinamiento, que contribuirán a la desaparición de las fronteras entre los géneros y la fusión, en forma de *collage*, de los mismos, lo cual, a su

vez, resultará en que si hubiera una corriente estética a la cual se denominara posmodernidad, ésta ya no se trata de un nuevo estilo, sino de la integración de todos los estilos.

Por las razones anteriores, es explicable que la posmodernidad reclame obras híbridas en todos los sentidos, incluyendo las curiosas expresiones donde se entreveran sin pudor elementos de la “cultura superior” y de la llamada “cultura popular” o “de masas” al punto en que ya no es nada sencillo trazar la línea entre el arte y las formas comerciales.

Es en este momento histórico y estético que surgen Arturo Pérez-Reverte y su obra. En los últimos años, este ex periodista se ha dedicado a escribir una literatura “dura” y rentable. Sería difícil determinar si el autor ha tratado de manera consciente o intencional de colocar los elementos propios de la posmodernidad en su obra, pero más allá de las intenciones de Reverte el caso es que, como hemos visto, no son pocos los elementos de esta teoría presentes en sus textos y en la extratextualidad inmediata de los mismos. Es decir, aun antes de analizar el interior de su obra, podemos ver cómo Reverte aprovecha al máximo su condición de figura pública y sus posibilidades de acceder sin mayor trabajo a los medios masivos de comunicación para construirse una imagen de autor exitoso, para autopromocionarse y aun, para construir un horizonte de expectativas en sus posibles lectores con lo cual, sobra decirlo, difícilmente alguien se acerca a sus libros sin una idea previa de lo que va a encontrar en ellos y, en justa correspondencia, muy pocos de sus lectores terminarán decepcionados en sus aspiraciones al terminar la lectura de un relato lleno de acción y suspenso, con las adecuadas dosis de intriga policíaca.

Este hecho contribuye, sin duda alguna, a su gran éxito editorial, pero no es el único factor, ya que, como hemos visto, si bien no podemos considerar que sus relatos estén estructurados con base en la ingeniería de la literatura netamente comercial, y por ello

escritos mercenariamente, sin otro fin que el afán de lucro al convertirlos en triunfos de librería, sí podemos encontrar algunas de las características comunes a lo que los editores llaman *best-seller*. Por ejemplo: la oposición entre el modesto profesionalista honrado que está representado por el protagonista y la gente poderosa (en términos políticos y económicos) y malvada, donde triunfan los valores del primero, habrá de complacer por el principio de identidad al hombre de la calle que se sumerge en las páginas de *El maestro de esgrima*, condición elemental de un *best-seller*; al dejar de lado el peso de acontecimientos que podrían ser incómodos en sentido histórico o político, ayuda a la trama a apeгarse al principio de simpleza, otro requisito de una obra que pretende ser leída por las masas; finalmente no podemos descartar que sus argumentos son, generalmente, una puerta abierta que invita a su lector a la evasión por el simple placer de leer y dejarse llevar por una trama bien construida, particular que le permite competir con otros medios que utilizan los mismos mecanismos, como el cine Hollywoodense, el cómic o la TV.

Por otra parte, ese mismo principio de simpleza, del que hablamos arriba, parece contrariado por la complejidad de la trama de *El maestro de esgrima*, en tanto que en realidad utiliza dos hilos conductores: el suspenso de la aventura y la intriga policiaca, aunque esta complicación se suavice siempre que dentro de la temática no hay nada nuevo, sino situaciones frecuentes en la tradición narrativa y en el cine y la televisión, de modo que nos encontramos con una novela comercialmente exitosa, pero que difícilmente podríamos catalogar como específicamente diseñada para venderse masivamente. Una obra que rompe varios de los principios del éxito comercial, y sin embargo, dado que nuestro escritor es consciente de que sin venta no hay lector, y sin lector no hay autor, esas trasgresiones a la receta del éxito son sumamente relativas. En otras palabras, y esto es un rasgo inherente al artista posmoderno, nuestro autor está perfectamente consciente de que

su obra será artículo de mercado, y si por un lado no intenta sabotear sus ventas abismándose en complejas y abrumadoras reflexiones filosóficas ideológicas, políticas o sociológicas, por otra parte no cae en la tentación de convertirse en un autor complaciente, dedicado a producir novelas rosa o relatos con moralejas de autoayuda. En todo caso se limita a escribir, como él mismo declara “lo que le gustaría leer” con algún capricho formal, pero cuidándose bien de que ello no entorpezca la lectura de un individuo perteneciente al gran público, a la masa compradora, ofreciendo así un poco para cada uno y a la vez evidenciando esa indeterminación de fronteras entre la alta cultura y la cultura de masas a la que nos referíamos arriba.

Hemos dicho, al hablar de posmodernidad, que una de sus características es la desaparición de las fronteras también en lo que se refiere a los géneros. Esto ocurre lo mismo en una escala macro, con las manifestaciones de la tecnología multimedia, que en una escala micro, en términos de los géneros de la novela. Al preguntarnos a qué género pertenecía *El maestro de esgrima* tuvimos la intuición de que podía pertenecer a uno de tres géneros novelísticos (histórico, de aventuras o policiaco) y desarrollamos tres capítulos a fin de determinar a cuál o a cuáles de ellos pertenecía.

Determinamos que difícilmente podríamos pensar en esta obra como una novela histórica, al menos no en el sentido en que la crítica moderna la ha definido, dado que en ellas lo importante es el desarrollo de los acontecimientos históricos presentados en torno al protagonista, y éste no es más que un "pretexto" literario para retratar fielmente un periodo histórico, que el personaje protagónico de la novela histórica evoluciona en su momento histórico y con su momento histórico, representando el mismo progreso de la historia en tanto que es representante de una de una de las muchas clases y estratos en pugna.

A este respecto comprobamos que, en efecto, *El maestro de esgrima* cumple con el requisito de incluir hechos históricos dentro de su cuerpo, pero no como eje, sino como decorado de la historia de Jaime Astarloa. Vimos también que toda forma de evolución de este personaje relacionada con los hechos históricos consignados será inexistente o, en todo caso, significativamente inversa, en tanto que el protagonista presenta una tenaz resistencia a integrarse al momento histórico que le ha tocado vivir, y aún más, dado que la esencia misma de Jaime Astarloa, la esgrima, implica una total oposición a la modernidad representada por las armas de fuego y la democracia, y justo por ello resulta imposible pensar en él como un arquetipo de un partido o de un estrato social de su época y, por tanto, jamás actúa en nombre de un estrato social, ni de un partido en pugna, sino en nombre de dos intereses muy concretos: el primero, salvar su vida; el segundo, vengar a sus amigos y conocidos (que pertenecen a estratos sociales tan distintos como la nobleza --el marqués de los Alumbres--, la burguesía --Adela de Otero-- y la clase baja --Agapito Cárceles y Lucía, la sirvienta de Adela de Otero--); de hecho, ninguno de los personajes trabaja en favor de los intereses de su clase o partido: la burguesa Adela de Otero trabaja para un traidor que oscila entre los dos partidos en los cuales se encuentra dividida España, e incluso el políticamente comprometido liberal Agapito Cárceles se olvida de sus ideales y trata de obtener provecho personal de la confianza de Astarloa. Antes de convertirse en símbolos de su clase social, pareciera que estos personajes representan la individualidad y la atomización de la sociedad de la que habíamos arriba, así como la degradación en todos los sentidos de las instituciones sociales que, en virtud de la perspectiva de la narración, parecieran muy cercanas a las experimentadas en la posmodernidad.

De este modo podemos concluir que, contrariamente a uno de nuestros supuestos de partida, *El maestro de esgrima* no es en realidad una novela histórica, y ni siquiera una

nueva novela histórica, sino que sólo incidentalmente, posee un tema histórico, o, mejor aún, un ambiente y algunos motivos históricos, imprescindibles para plantear un enfrentamiento entre dos campos antagónicos, mismos que sostendrán la trama de la narración.

Un resultado muy distinto obtuvimos cuando pensamos en *El maestro de esgrima* como una novela de aventuras. Definiendo a la aventura como la incursión del destino en la vida cotidiana, en la cual introduce un desorden por el que la muerte se hace posible y presente, encontramos que en la nuestra abundan las aventuras en su manifestación más característica: el protagonista resulta un ser socialmente gris, lo que, como señalábamos arriba, responde a la intención de apoyar el principio de identidad, que se ve empujado por el destino a una serie de aventuras mortales, antes de volver profundamente transformado a su vida rutinaria, pues al final ha descubierto un secreto que le da sentido a su existencia. Punto cardinal, en tanto que el héroe de la novela de aventuras es un hombre que, buscando una meta, recorre un camino lleno de obstáculos físicos, como ocurre efectivamente en nuestra obra.

Pudimos comprobar que en esta obra el recurso del suspenso resulta fundamental, estructurado con un ritmo de relajación-tensión correspondiente con otras dicotomías arquetípicas del género y que, sin esta estructura diegética, no habría historia que contar, por lo cual cumple plenamente con la caracterización de la novela de aventuras al punto de que, en esta obra, si no hubiera aventuras, no habría novela.

Una vez determinada la naturaleza de *El maestro de esgrima* como novela de aventuras, nos quedaba pendiente la tarea de descartarla o definirla como novela policíaca, sin embargo, no sin cierta sorpresa, pudimos confirmar que la obra cumple también con los puntos más importantes de dicho género: tenemos en ella dos muertes, verosímiles con

respecto al universo narrativo planteado, cuya naturaleza representa un problema por resolver que se le presenta al lector, es decir, una incógnita que, al final del relato, explica todo claramente. Encontramos en ella toda la información necesaria para entender el crimen, en una dosificación progresiva y, sin embargo, muy irregular, dado que la mayor parte de la carga informativa para resolver el enigma se revela muy cerca del final de la obra, dejando con ello extensos huecos sin avances sobre la naturaleza de los crímenes, ocupados con el suspenso de la línea del argumento de aventuras.

Como nuestra caracterización de la novela policíaca exige que el relato se dedique únicamente a plantear el enigma y a desarrollar su resolución; que por definición, una novela policíaca necesita de un policía y que el culpable debe encontrarse mediante una serie de deducciones y no por confesión espontánea, nuestra obra es una obra policíaca atípica, por más que la estructura corresponda al género.

Esta atipicidad, como pudimos acotarlo en su momento, se debe fundamentalmente a la “contaminación” que experimenta al convivir con la novela de aventuras, y sin embargo no hay demérito en ninguno de los dos aspectos. *El maestro de esgrima* resulta tanto una buena novela policíaca como una magnífica novela de aventuras, en un ambiente histórico. Se trata, pues, de un ejemplar muy curioso de un género híbrido, producto característico de la posmodernidad, donde las condiciones de manifestaciones tan diversas y, sobre todo, tan bien caracterizadas como la novela de aventuras, o tan rígidas como la novela policíaca, se funden y pueden convivir en una nueva forma textual con la fortuna suficiente como para ser reintentadas en otras obras del mismo autor, e incluso en autores de otras lenguas, como, es nuestra impresión, ocurre con Dan Brown.

Hemos visto también la importancia de otros textos para *El maestro de esgrima*, fundamentalmente en calidad de hipotextos con los cuales se ha configurado la obra que

nos interesa. Pocas dudas pueden caber sobre sus semejanzas con las obras de Rafael Sabatini y de Alejandro Dumas, a nivel de los temas, de los motivos, de la estructura, de la construcción de caracteres y, a otro nivel, con el realismo español del XIX y aun con la pintura de la misma época. Pero si por una parte es relativamente sencillo descubrir al pastiche en este texto, más interesante es señalar que no se trata de la técnica que a menudo fue empleada en la modernidad con fines lúdicos, la cual usaba un modelo único para construir un nuevo texto. En este caso encontramos al menos tres modelos de los que ha partido Reverte para elaborar su hipertexto, lo cual indica que el proceso de hibridación del que hablamos antes abarca no sólo a los géneros de la novela o a las formas alta y comercial de cultura, sino también a las fuentes de la que se constituye esta nueva forma de utilizar el recurso, máxime cuando tenemos en cuenta que no todos sus modelos son literarios y, aunque esto sea material de un nuevo trabajo, cabría la posibilidad de demostrar que manifestaciones pictóricas (mucho más evidente en la serie del capitán Alatriste, donde sin problemas se demostraría que Velázquez es uno de sus modelos a seguir) e incluso cinematográficas, en un fenómeno de pluralidad cultural, de apertura y de inclusión absolutas.

Justo de esto podemos afirmar que el pasado presentado por Reverte en esta obra (y en otras) no tiene la pretensión de convertirse en fiel retrato de la historia (como sí lo intentó Dumas en más de una de sus obras), sino de provocar en el lector la resonancia de un pasado convencional, filtrado por otras manifestaciones artísticas, incluidas las comerciales, en una nostalgia del pasado ya referido por otros medios y asimilado por el posible lector como un constructo cultural: El citado gusto demodé, o moda retro, al que se refiere Lipovetsky.

En este sentido, *El maestro de esgrima* resultaría la demostración práctica de ese rompimiento con las jerarquías del que hemos hablado: su obra no parece una burla de las viejas novelas de aventuras, ni una sátira de la novela policial; no zahiere la afición del espectador por las películas de capa y espada filmadas por Errol Flynn ni trata de desmentir la escena pintoresca de los cuadros románticos; no trata de clausurar el pasado copiándolo con la intención de socavarlo (como hizo en su oportunidad el manco de Lepanto con las novelas de caballerías); pero tampoco se humilla ante el genio de sus predecesores. En otras palabras, deja de considerar mayor o menor en la escala de la valía cultural a su hipotexto, al original del que parte, y se afirma como algo distinto, sin negar ni tratar de ocultar sus orígenes (antes todo lo contrario), en una relación inédita entre productos culturales emparentados en una línea diacrónica: Se ha transformado en original, la confesión de no original.

Vemos así que, afectado por la tendencia al *collage*, pues, como pudimos ver, Reverte no usa un hipotexto único para construir su visión del pasado, sino, congruentemente con la desaparición de las fronteras de los géneros y una fusión, en forma de *collage*, de los mismos, aparece un pastiche formado por un *collage* de hipotextos donde se verifica una revaloración del pasado ya condenado al museo, sin temor a ser criticado por una generación de lectores dispuestos a admitir el coqueteo con las formas populares, la inclusión de la subcultura y el rescate de los que algunos críticos llaman “géneros menores”, porque en último término se trata más bien de un replanteamiento del hipotexto, del modelo referencial.

Hemos revisado también la posibilidad de encontrar en Jaime Astarloa un ejemplo incipiente de lo que nos espera en la narrativa respecto al héroe que nos ofrecerá la posmodernidad. Como vimos, el héroe moderno tiende a ser un hombre valiente, pero a la

vez tierno y, mejor, sentimental; en contraste con esto vemos que el héroe de nuestra novela (y de otras muchas en la obra de Reverte) le resulta incómodo exhibir sus pasiones (sin que deje por ello de sentir las), declarar ardientemente el amor, llorar, o manifestar sus impulsos emocionales; permanece discreto, el buen gusto y la moderación le impiden desgarrarse las vestiduras.

Del mismo modo, así como se niega a las grandes manifestaciones emotivas, también abjura de la política, de la institución religiosa, de la moral y el *desideratum* social, incluso de progreso de la época que le ha tocado vivir, en tanto que pasa por la obra enarbolando una nostalgia por un tiempo anterior, lo cual lo lleva, como al hombre posmoderno, a un aislamiento social y a un anonimato en pos de una total autonomía: no necesita ni espera ayuda de nadie para nada, vive para su disciplina, o, lo que es igual, que vive en sí y para sí; se trata, pues, de un héroe narcisista que ya no será el héroe "público" de la modernidad, respaldado por sus sirvientes y ayudas y aplaudido por sus admiradores y aquellos por quienes lucha (al punto de que nuestro protagonista sólo lucha en nombre de los muertos), sino más bien un héroe "privado", que se ha visto involucrado por azar en una trama política que no lo conmueve en lo más mínimo y que ha optado por asumir una actitud heroica (y actuar en consecuencia) porque en la vorágine de la intriga, uno de los bandos ha manchado su honra. En estos términos su actuación será una venganza personal, sin testigos ni beneficiarios, y realizarla resultará estrictamente una forma de realización personal.

Y en la medida en que esta actitud corresponda realmente con el posible lector, con el hombre contemporáneo de la obra, con el hombre posmoderno, si acaso la teoría a la que nos hemos adherido es correcta, podemos explicarnos el abrumador éxito de la obra en términos comerciales y, a la par, culturales.

Verdad es que no se trata ni del mayor éxito de Pérez-Reverte, en términos de mercado, ni de la obra que habrá de ser recordada en la posteridad como la más característica de nuestro autor, en términos culturales, posiblemente tal honor corresponda al viejo soldado de los tercios de Flandes que encarna el capitán Diego Alatriste, y a pesar de ello, *El maestro de esgrima* fue el terreno de experimentación donde Reverte aprendió a pulsar la espada de sus personajes.

En esta obra podemos ver ya la ruptura con varias de las más importantes constantes de la modernidad, de la tradición literaria que heredaron al fin del milenio la vanguardia, el *Boom* y la literatura de la posguerra civil española, tendencias que enarbolaban la negación de toda otra tradición artística y la búsqueda inexorable de nuevas motivaciones estéticas. Esta realidad se experimenta claramente en la narrativa de Reverte. En esta narrativa se revela ya la fatiga con relación a lo que, con el tiempo y la práctica persistente, se ha convertido en el *status quo* convencional del arte. Reverte está inserto plenamente dentro del movimiento paradigmático de nuestro tiempo. Todavía más. Se siente cómodo dentro de él y utiliza (hasta la ostentación) sus recursos más notables.

No hay duda de que Pérez-Reverte se beneficia de un paradigma que se ha revelado como prolíficamente productivo y sugerente. No queda por el momento más que decir de él, lo que en su momento dijo el Mío Cid: “Esto feche agora, al feredes adelant.”

ANEXO 1 ARGUMENTO GENERAL DE LA NOVELA *EL MAESTRO DE ESGRIMA*, DE ARTURO PÉREZ-REVERTE

Capítulo 1: Se nos presenta a Don Jaime Astarloa, quien, a pesar de encontrarse ya bastante entrado en años, aún es un eminente maestro de armas en el Madrid de 1868. Vive modestamente en la soledad de su departamento, encontrando su razón de vivir en la búsqueda de una estocada suprema, absolutamente imparables, perfectas. Subsiste de las colegiaturas de unos cuantos alumnos, entre los que se cuenta el marqués de los Alumbres, Luis de Ayala, político retirado conocido en todo Madrid por sus continuos enamoramientos y las enormes sumas que cotidianamente pierde en el casino sin que nadie sepa de dónde se provee de recursos para no quedar arruinado. Una mañana, al terminar la práctica, Jaime Astarloa recibe una carta de una tal Adela de Otero, quien requiere de sus servicios y desea concertar una cita.

Capítulo 2: En él se nos presenta una reseña de la ya lejana juventud del protagonista, su vida en el extranjero y el origen de sus valores, justificados a través de la particular educación que ha recibido en la academia de armas de París, y continúa la relación de la historia hasta que Astarloa aparece en la casa de la mujer, preparado para aceptar a su hijo como otro alumno más en su escuela privada, y se entera, para su sorpresa, que es la propia señora la que quiere recibir sus clases, interesada en aprender un movimiento, inventado por Jaime Astarloa, al que se conoce como “La estocada de los doscientos escudos”. Al principio don Jaime se niega rotundamente: jamás ha aceptado en su galería a una mujer, pero el conocimiento de la mujer sobre su materia y los encantos de la misma, que no son pocos, llegan incluso a romper el muro de costumbres que el viejo maestro se había creado, convenciéndolo así para que le imparta algunas lecciones.

Capítulo 3: Don Jaime le da clases durante varios días, disfruta mucho al descubrir que Adela de Otero no era, ni mucho menos, una principiante; incluso está a punto de plantearse una situación romántica, aparentemente provocada por Adela de Otero, quien no contaba con que el maestro de esgrima, quien efectivamente se siente atraído por ella, es sin embargo todo un caballero que no se atreve a “faltarle al respeto” a una dama. En cambio, una vez aprendida la estocada, el interés de su alumna se concentra en conseguir que Jaime Astarloa le presente a su alumno, el marqués de Ayala.

Capítulo 4: Don Jaime acepta la petición de Adela de Otero, pero a partir del momento en que recibe sus honorarios él no vuelve a saber de ella, mientras que el marqués de Ayala se muestra cada vez menos interesado en su práctica regular. Don Jaime se deprime, ya que se había hecho algunas ilusiones acerca de su relación con su alumna; pero, preparado para algo así, continúa su vida normal, aunque ahora, por contraste, le resulta más solitaria que nunca.

Un día el marqués le cuenta una historia acerca de unos papeles secretos que le entrega, arguyendo que el viejo maestro es la persona en que más confía el ex político. Le pide que no los abra bajo ninguna circunstancia, aunque sabe de antemano que Don Jaime, siendo un caballero y una persona de honor, preferiría morir antes que leer esos papeles.

Capítulo 5: El marqués aparece muerto. Esto entristece y preocupa al maestro de esgrima, dado que su alumno ha sido asesinado con su Estocada de los doscientos escudos. Un

inspector de policía (Genaro Campillo) hace acto de presencia y se introduce en la vida del protagonista, haciéndole preguntas y realizando tímidas pesquisas.

Capítulo 6: Don Jaime no entrega los papeles a la policía, ni da información útil ya que ignora quién o por qué habrían querido matar al marqués, aunque sospecha de su ex alumna y piensa que los papeles que le fueron encomendados podían estar relacionados con el asesinato. Decidido a averiguar todo por su cuenta y vengar a su amigo y alumno, abre el sobre que contenía los documentos y los lee detenidamente. Allí encuentra cartas referentes a noticias, hechos políticos, y nombres de personas que, dado su desinterés por el devenir político de su tiempo, apenas recuerda.

Incapaz de comprender por sí mismo, hace una visita a un compañero de tertulias en un viejo café. Agapito Cárceles, un periodista (y ex sacerdote) siempre metido en asuntos de política. Lo lleva a su casa y le muestra los documentos. Este parece sorprenderse y afirma que en esos papeles está la clave de un escándalo sin precedentes. Mientras los leen, un policía llama a la puerta de Jaime y le pide que lo acompañe. Dejando a Cárceles el cuidado de los papeles, Don Jaime acompaña al inspector que le había interrogado horas antes hasta el depósito de cadáveres, con la intención de reconocer un cuerpo. El inspector le muestra el cuerpo desnudo y destrozado de una mujer morena que Jaime reconoce (gracias a la ropa y a un anillo de plata, pues de la cara no han dejado nada) como el de Adela de Otero.

Capítulo 7: Tras recuperarse del impacto, vuelve a su casa para encontrarse que el señor Cárceles ha optado por marcharse, olvidando dejar los papeles en su sitio. En su lugar hay una nota en la que anima a Don Jaime a no preocuparse. Éste, enfadado, va por la noche a buscar a su amigo a su casa, donde lo encuentra, tras forzar una ventana, atado en la cama de pies y manos y sangrando abundantemente por muchas heridas abiertas en su cuerpo. Allí mismo tiene que luchar contra dos matones armados con pistolas, usando un bastón-estoque que siempre lleva con él, haciéndoles poner pies en polvorosa. Acto seguido llama a la policía que, tras ver el espectáculo, le da la enhorabuena a Don Jaime por seguir vivo ya que, según ellos, ha sido como ganar la lotería, ya que tenía muchas probabilidades de haber resultado muerto por los desconocidos sicarios de alguien que deseaba esos papeles y que consiguió lo que buscaba.

La policía insta a Jaime a que se meta en su casa y vigile sus espaldas en todo momento ya que evidentemente corre un serio peligro.

Capítulo 8: Don Jaime Astarloa atiende la sugerencia, pero, por si acaso, está preparado para defenderse. Pistola y bastón-espada al alcance de la mano, espera.

A media noche alguien penetra en la casa, llega a la puerta del estudio, entra en la habitación y Jaime descubre que se trata de la “difunta” Adela de Otero, pero como no es supersticioso ni cree en fantasmas, pide a su ex cliente que le explique con detalle que es lo que está pasando. Ésta procede a contarle toda su vida, desde que era pequeña hasta el momento, y a develarle todas las claves del misterio y de las muertes, quitándose su disfraz de educada alumna de esgrima y dejando ver su personalidad de experimentada asesina, implicada en un complot para acabar con la vida del marqués de Ayala y poner a salvo la honra de Bruno Cazorla (padre de uno de sus discípulos adolescentes), su mentor y apoderado de la banca Italiana en España, que ha estado oscilando en un peligroso juego político entre los bandos en pugna de su momento histórico. También le explica que está muy apenada por tener que matarle también a él, igual que hizo con el marqués y con su

propia criada (elegida ex profeso de la misma complexión, peso y estatura que la misma Adela, ya que habría de usar su cuerpo para simular su propia muerte: el cadáver del depósito). Tras esto, toman un estoque cada uno y se enzarzan en una singular lucha a muerte que termina con la victoria de Don Jaime, en virtud de un movimiento que vislumbra como la mítica estocada perfecta.

La vida de Jaime prosigue de nuevo su cauce natural a partir de entonces, dejando atrás las oscuras redes de la política y las penurias sentimentales, concentrado en la búsqueda de su único interés en la vida, encontrar la estocada perfecta.

Anexo II, Los hechos históricos aceptados por el canon para la época de la novela¹

Isabel II, la de los Tristes Destinos, había nacido el 10 de octubre de 1830 en Madrid, era hija de Fernando VII y de su cuarta esposa, María Cristina de Borbón. Su nacimiento provocó problemas dinásticos, ya que hasta entonces el heredero era el hermano de Fernando VII, Carlos María Isidro, que no aceptó el nombramiento de Isabel como princesa de Asturias y heredera del trono.

Gracias a la derogación de la ley Sálica y promulgada la Pragmática Sanción el 30 de junio de 1833, que permitía acceder al trono a las mujeres de línea directa, Isabel heredó el reino de su padre siendo menor de edad todavía, quedando como Reina Gobernadora, hasta la mayoría de edad de Isabel, su madre María Cristina. Pero un pronunciamiento obligó a ésta a expatriarse, y la regencia fue ejercida de 1840 a 1843 por Espartero, fecha en la que, para hacer frente al levantamiento, se declaró la mayoría de edad de Isabel a los 13 años, inaugurando así su reinado que llegaría hasta 1868.

A los 16, se casó, contra su deseo, con su primo Francisco de Asís. Tuvo nueve hijos, algunos de los cuales murieron al nacer. Durante su reinado se produjo el tránsito de un estado absolutista a otro liberal-burgués. Se inició el Estatuto Real en 1834. El impulso liberal se inició en 1836 tras el golpe de estado de los sargentos de La Granja. Se produjo la desamortización de bienes de la Iglesia, la formación de un ejército capaz de doblegar al carlismo y la institucionalización del régimen.

La medida más importante fue la elaboración de una nueva constitución en 1837, adaptada de la Constitución de Cádiz de 1812. Entre 1840 y 1843 Espartero llegó incluso a desplazar de la regencia a la misma reina madre, con una línea de gobierno claramente autoritaria que provocó el rechazo de una parte del progresismo.

Durante una década, se consolidó un liberalismo muy restrictivo. El nuevo sistema se plasmó en la conservadora Constitución de 1845. El hombre fuerte del periodo, el general Ramón María Narváez, consiguió evitar en 1848 la oleada revolucionaria extendida por gran parte de Europa. Esta fase se cerró con Juan Bravo Murillo, quien llevó a cabo una amplia labor administrativa y hacendística. Con el pronunciamiento de Vicálvaro de nuevo el Partido Progresista se volvió a hacer con el poder, volviendo así el progresista Espartero.

Lo más trascendente en este periodo fue la desamortización civil llevada a cabo por el ministro Pascual Madoz. Narváez volvió a conseguir el poder durante un bienio más (1856-1858); sin embargo, los cambios sociales terminaron por abrir el camino a un sistema más templado, el de la Unión Liberal (1858-1863), en torno a otro militar, el general Leopoldo O'Donnell, quien jugó un activo papel en el exterior, hasta el punto de poder hablarse de una etapa neo-imperialista.

La última etapa del reinado de Isabel II se caracterizó por una descomposición política. Los nuevos grupos sociales en ascenso exigían un cambio radical de gobierno que se resistió con el empleo de la fuerza. Con Luis González Bravo, el régimen rozó el sistema dictatorial. El final llegó con la batalla de Alcolea en 1868, que abrió las puertas de la Revolución que supuso el destronamiento definitivo de Isabel II, quien en 1870 abdicó en su hijo Alfonso XII para favorecer la vuelta de la monarquía Borbónica a España.

¹ Este es, claro, un boceto resumido del periodo, contiene sólo los nombres y los hechos capitales del momento, tomado de la sección de historia a cargo de Ricardo Beltrán y Rózpide, en *Enciclopedia española de literatura, ciencias y artes*, T. IV, Edición a cargo de Montaner y Simón, Barcelona S/F. P.694-697.

Anexo 3: Resumen sumario de las principales obras de nuestro autor:

El húsar y *La sombra del águila* son textos centrados en las guerras napoleónicas. *El húsar* muestra qué les ocurre a dos garbosos jóvenes recién egresados de la escuela militar (de muy distinta procedencia social) en su primera batalla. El final de esta novela es muy atractivo en términos de descripción visual.

El eje temático de *La sombra del águila* es una ironía, un error de interpretación: un grupo español, integrado forzosamente en las huestes napoleónicas, quiere desertar, pero su movimiento de deserción es interpretado como un arrojado ataque al enemigo.

En *Territorio comanche* ha elaborado una fotografía de las pasiones y temores de los corresponsales de guerra. Desfilan por allí figuras tan familiares como Alberto Peláez (corresponsal de Televisa) y Ricardo Rocha. Con una perspectiva desde el interior Pérez-Reverte se pregunta qué hace esa gente allí, en medio del "territorio comanche".

El maestro de esgrima es un hombre modesto, en el contexto de la revuelta de Prim de 1868, que se dedica a enseñar su arte a unos cuantos clientes de la aristocracia hasta el momento en que, rompiendo sus principios conservadores, accede a enseñar a una misteriosa mujer extranjera que lo involucra en una serie de homicidios por cuestiones políticas, a las que él permanece ajeno pues sólo le interesa descubrir la estocada perfecta para terminar de escribir su *Tratado sobre el arte de la esgrima*.

La tabla de Flandes es una pintura del siglo XV con una inscripción oculta. Su tema es una partida de ajedrez que se desarrolla en varios planos: en los personajes del siglo XV y en su representación como piezas en el tablero, así como en una serie de personajes del presente y su respectiva correspondencia como piezas del juego, la interpretación, tanto de las jugadas del cuadro tanto como de la inscripción oculta llevará a varios personajes a la muerte.

En *El Club Dumas* un mercenario cazador de libros raros ha recibido el encargo de dos clientes distintos: autenticar un manuscrito, el capítulo "El vino de Anjou" de *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas padre y, por otra parte, conseguir el *Libro de las Nueve Puertas del Reino de las Sombras*, un manual para invocar al demonio, impreso en el siglo XVII y del cual sólo existen tres ejemplares (dos de ellos, falsos). El protagonista se ve involucrado en una reproducción de los pasajes de la novela de Dumas, junto con otros personajes; mientras tanto todos los dueños de una copia del libro prohibido mueren misteriosamente. Al final el protagonista resuelve todo enigma y sale airoso gracias a la ayuda de un "demonio de la guardia".

Cachito, un asunto de honor es la historia de un trailero, Manolo Jarales Campos, cliente de una prostituta de Almería llamada Nati. Un día, después de visitarla, continúa su camino hasta que descubre que María, la hermana de Nati, está escondida detrás de su cabina. El sueño de la chica es ver el mar, pero Manolo está dispuesto a devolverla; en el camino cambia de opinión, regresa por ella y escapan del burdel. Se inicia entonces una persecución que habrá de resolverse como "un asunto de honor". Una edición de este título se haya como *Una cuestión de honor*; otra como *Cachito*, aludiendo al título de la película que se basó en el libro.

La piel del tambor inicia con la intrusión de un pirata informático en los archivos personales del Papa. Los mensajes hablan de una iglesia olvidada por el alto clero, que mata para defenderse. Para localizar al intruso se comisiona a un sacerdote nada común. En Sevilla, un párroco, su vicario, una monja con licencia, y las dos últimas descendientes de

una familia aristocrática relacionada con la iglesia se defienden del acoso de políticos municipales, de banqueros y de su propio arzobispo, pues quieren derruir el edificio para dar el "mejor golpe urbanístico de Sevilla". Un peculiar trío es contratado para "quitar obstáculos del proyecto".

Las aventuras del capitán Alatriste forman una serie de la cual el autor ha hecho tres entregas: *El capitán Alatriste*, *Limpieza de sangre* y *El sol de Breda*. Promete otras tantas: *El oro del rey*, *Misión en París* y *la venganza de Alquézar*. Para la primera, *El capitán Alatriste*, su hija Carlota le ha dado el punto de vista del paje, el narrador, Íñigo Balboa. La serie trata de la época de la España derrotada, a partir de 1623, aproximadamente, año en que Íñigo tendría trece de edad, hasta su madurez. Las batallas de Flandes y de Breda son la médula de las primeras tres obras, así como las intrigas palaciegas. En ellas se hace un intento de reproducción del lenguaje barroco, insertos en el entorno de Alatriste están el escritor Quevedo y el pintor Velázquez, la amada de Íñigo sería la menina rubia de la famosa pintura, igualmente, el capitán estaría en el cuadro de *Breda*. Suponemos que Alatriste y sus andanzas surgen de los materiales que Pérez Reverte utilizó para *La piel del tambor*. El apellido del personaje lo toma prestado del escritor mexicano Sealtiel.

Patente de corso es una compilación de artículos sobre sus apreciaciones de la vida cotidiana publicados entre 1993 y 1998 en la revista *El suplemento semanal*. J. L. Martín Nogales, en el prólogo, trata de igualar a Pérez Reverte con Larra y con los costumbristas españoles del XIX, lo cual puede parecer excesivo.

La carta esférica es, en muchos sentidos, una reproducción de La tabla de Flandes. Tanger Soto, una investigadora museográfica (que es el equivalente a Julia, la obstinada restauradora de La tabla, la niña en busca del padre) sigue la pista de una carta de navegación del siglo XVII, tiene todas las hipótesis, tiene toda la teoría, pero le falta la mano de obra. Existe la historia oficial y la que se puede seguir a través de pistas. El enigma es un cargamento de esmeraldas, que es localizado por lenguaje cifrado en un texto. La intriga es eclesiástica y palaciega. Esta novela tiene largos segmentos con un ejercicio de jerga marítima.

OBRAS CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- PÉREZ-REVERTE, Arturo y Carlota, *El capitán Alatriste*, Santillana, México, 2004.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *Cabo Trafalgar*, Trillas, Madrid, 2004.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *Con ánimo de ofender*, Trillas, Madrid, 2001.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *El húsar*”, Ed. Akal, Madrid, 1997.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *El oro del rey*”, Alfaguara, Madrid, 2000.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *El sol de Breda*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1998.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *El caballero del jubón amarillo*, Trillas, Madrid, 2003.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *La carta esférica*, Trillas, Madrid, 2000.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *La piel del tambor*, Alfaguara, Madrid, 1995.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *La Reina del Sur*, Alfaguara, Madrid, 2002.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *La sombra del águila*, Alfaguara, Madrid, 1993.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *Limpieza de sangre*, Alfaguara, Madrid, 1997.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *No me cogeréis vivo*, Trillas, Madrid, 2005.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *Obra breve /I*, Ed. Alfaguara, Madrid, 4ª Edición de 1996.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, *Territorio Comanche*, Ed. Ollero & Ramos Editores,
Barcelona, 1997.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *Cachito (Un asunto de honor)*, Ed. Alfaguara, Madrid, 5ª
edición de 1996.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *El Club Dumas*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1993.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *El maestro de esgrima*, Ed. Alfaguara, Madrid, 16ª Edición de
1992.

PÉREZ-REVERTE, Arturo. *La tabla de Flandes*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1990.

PÉREZ-REVERTE, Arturo. *Patente de corso (1993-1998)*. Selección de los artículos y prólogo de José Luis Martín Nogales. Ed. Alfaguara, Madrid, 1998.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AMORÓS, Andrés, *Sociología de una novela rosa*, Ed. Taurus, Col. Cuadernos Taurus, Madrid, 1968.

BELTRÁN Y RÓZPIDE, Ricardo, en *Enciclopedia española de literatura, ciencias y artes*, T. IV, Edición a cargo de Montaner y Simón, Barcelona S/F.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Ed. Porrúa, México, 1995.

BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451*, Gobierno de la Ciudad de México, México, 2000, (1ª Ed. 1953).

CACHO BLECUA, Juan Manuel, “Prólogo al Amadís de Gaula” en Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Ed. Cátedra, Col. Letras hispánicas, V.I, Barcelona, 1994, segunda edición.

CANIEM. *Actividad editorial 1998-1999, Libros*. S/A. CANIEM, México, 2001.

DAICHES, R.L., *Stevenson, a revaluation*, Ed. Mac lellan, Glasgow, 1947.

DUMAS, Alejandro, *Los tres mosqueteros*, Editorial Cumbre, SA, México, 3ª edición de 1960.

DUMAS, Alejandro, *Paulina*, Ed. Molino, Madrid, 1959.

DUMAS, Alejandro, *Veinte años después*; Ed. Molino, Madrid 1954.

DUMAS, Alejandro, *El conde de Montecristo*; Ed. Orbys, Barcelona 1984.

DUMAS, Alejandro, *El vizconde de Bragelonne*, Ed. Molino, Madrid 1960.

DU TERRAIL, Ponson, *La última palabra de Rocambole*, Ed. Sopena, Barcelona, S/F.

- DU TERRAIL, Ponson, *La resurrección de Rocambole*, Ed. Sopena, Barcelona, S/F.
- ECO, Humberto, *Lector in fábula*, Ed. Lumen, Barcelona, 1987.
- ECO Humberto, *Los límites de la interpretación*, Ed. Lumen, México, 1992.
- FOSTER, Hal (comp.), *La posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1988.
- GAAL, Jacques y Françoise., *El filibusterismo*, F.C.E, México, 1965.
- GALEANO, Eduardo, *Contraseña*, Ed. Arca, Montevideo, 1986.
- GARCÍA TORTOSA, Federico Et. Al., *Literatura popular y proletaria*, Ed. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1986.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988.
- GOLDMAN, Lucien, *Para una sociología de la novela*, Ed. Ayuso, 2ª edición, Madrid, 1975.
- JITRIK, Noe, *Historia e imaginación literaria, las posibilidades de un género*, Ed. Biblos, Argentina, 1995.
- LIPOVETSKY, GILLES, *La era del vacío*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002.
- LYOTARD, Jean-Francoise, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979.
- LUKÁCS, Georg, *La novela histórica*, Tr. Jasmín Reuter, Era, México, 1996.
- MERRY, B. *Anatomy of the spy thriller*, Ed. Gill and Macmillan, Londres, 1977.
- MONTANER y Simón, *Enciclopedia española de literatura, ciencias y artes*, Barcelona S/F.
- NARCEJAC, Thomas, *Una máquina de leer: La novela policíaca*, F.C.E., México, 1986.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Ed. Porrúa, México, 1993.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Ed. S.XXI/UNAM, México, 1998.
- POE, Edgar Allan, *Obras completas*, Editora Nacional, México, 1972.

PONS, María Cristina, *La novela histórica de fines del siglo XX*, Ed. Siglo XXI, México, 1996.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, decimonovena edición, Ed. Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1970.

REYES, Alfonso, *El deslinde*, México, 1965.

RICOEUR, Paul, *Relato: historia y ficción*, Ed. Dosfilos, Zacatecas, 1994.

RIVERA Jorge B., *El folletín y la novela popular*, Ed. Centro Editor de América Latina S.A., Buenos Aires, 1968.

SABATINI, Rafael, *El veranillo de San Martín*, Ed. Molino, Madrid, 1935.

SCOTT, Walter, *Ivanhoe*, Ediciones Morretón, Col. Clásicos Asuri, Bilbao, 1974.

SOUVESTRE, Allain, *Fantomas*, Ed. Laffont, París, 1966.

STEINBERG, Leo, *Other criteria*, Nueva York: Oxford university press, 1972.

TADIÉ, Jean-Yves, *La novela de aventuras*, FCE, México, 1989.

WLEK, Rene y Austin Warren, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1959.

WOLFE, Tom, *El nuevo periodismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 5ª edición de 1992.

HEMEROGRAFÍA

BORBÓN, Juan Carlos I de, “Y escribiré un libro...”, en *Tribuna Universitaria*, Salamanca, 22-28 de febrero de 1999.

DÍAZ GONZÁLEZ, C. “Así es... Pérez- Pérez-Reverte”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 10 de diciembre de 1995.

GARCÍA, Rocío, “Intento que el lector asuma que tiene que jugar conmigo”, en *El País*, Madrid, 15 de diciembre de 1995.

- GARCÍA YEGRA, Tomás, “Arturo Pérez- Pérez-Reverte: Con la pluma y el sable”, en *El Semanal*, Madrid, 24 de julio de 1994.
- JURISTO, Juan Angel, “Base de modernidad”, en *La Esfera de El Mundo*, Madrid, 10 de diciembre de 1995.
- KRAMER, Hilton, "Does Gerome belong whit Goya and Monet?" en *New York Times*, 13 de abril de 1980.
- LLORENTE, Manuel, “Pérez- Pérez-Reverte lleva a su Capitán Alatriste a la rendición de Breda”, en *El Mundo*, Madrid, 18 de noviembre de 1998.
- MONTES, Eva, “Arturo Pérez- Pérez-Reverte”, en *El Comercio de Gijón*, Gijón, 11 de junio de 1996.
- MUNARRIZ, Miguel, “A. Pérez- Pérez-Reverte: Me gusta ser un novelista profesional”, en *La Esfera de El Mundo*, Madrid, 28 de noviembre de 1998.
- PARRA, Eduardo Antonio, "Noticias de la Quimera" en *Milenio* No. 864, del lunes 13 de mayo del 2002.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, “*Territorio Comanche: Reporteros de guerra*”, en *La Revista de los Abonados de Canal+*, Madrid, diciembre de 1998.
- ROGLAN, Joaquim. “40 escritores contemporáneos”, en *Magazine de El Faro de Vigo*, Pontevedra, 1 de noviembre de 1998.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, “La heroicidad de sobrevivir”, en *La Esfera de El Mundo*, Madrid, 10 de diciembre de 1995.
- SARMIENTO, María, “Tinta china”, en *La Esfera de El Mundo*, Madrid, 21 de noviembre de 1998.
- SOMOVILLA, Miguel. “Nicholas Evans”, en *Que Leer*, nº28, Barcelona, diciembre de 1998.

BIBLIOGRAFÍA ELECTÓNICA

BORGERS, E., *Hard-boiled misteries*, U.S.A., 2002, Dir. El.:

<http://www.geocities.com/Athens/6384/>

BROWB, Michael Rogero, *FAQ Alt.Pulp*, U.S.A., 1995. Dir. El.:

<http://thepulp.net/pulpFAQ/index.html/>

KELLEY, George, *The George Kelley Paperback and Pulp Fiction Collection*, U.S.A.,

2002, Dir. El. <http://ublib.buffalo.edu/libraries/units/lml/kelley/>

SINES, Jeff, *The pulp page*, U.S.A., 1999. Dir. El.: [http://www.columbia.edu/~](http://www.columbia.edu/~mfs10/pulp.html/)

[mfs10/pulp.html/](http://www.columbia.edu/~mfs10/pulp.html/)

S/A, *El callejón de los piratas, sitio web no oficial sobre Arturo Pérez- Pérez-Reverte*,

España, 2002, Dir. Ele. <http://es.geocities.com/callejondelospiratas/bioglibrpr.htm/>

EDITORIAL ALFAGUARA, *la web oficial de Arturo Pérez-Reverte*, España, 2005, Dir. El.

<http://www.capitanalatriste.com/>