

La figuración de la voz narrativa en *El italiano* de Pérez-Reverte: Historia de un narrador cansado

Francisco Javier Hernández Ruiz*

Recibido: 25.01.2022 — Aceptado: 04.07.2022

Titre / Title / Titolo

La figuración de la voix narratif dans *El italiano* de Arturo Pérez Reverte: histoire d'un narrateur fatigué

The figuration of the narrative voice in *El italiano* by Arturo Pérez Reverte: story of a tired narrator

La figurazione della voce narrativa nel *El italiano* de Arturo Pérez Reverte: storia di un narratore stanco

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El presente artículo indaga la continuidad de algunos de los principales motivos de la poética de Arturo Pérez-Reverte en su última novela, *El italiano* (2021). Por otro lado, trata de poner de manifiesto el uso novedoso (respecto anteriores obras suyas) que el autor lleva a cabo en la novela en relación a la figuración de la propia voz narrativa para desplazar el carácter de sus héroes «cansados» (esto es, amargamente lúcidos y desengañados) a la voz narrativa para preservar los restos del héroe clásico y su épica; de manera que mantiene una coherente correlación con el «discurso desde las ruinas» empleado en anteriores obras, con la diferencia de que éste se producía en ellas desde la memoria del personaje y no desde la voz narrativa figurada, como ocurre en *El italiano*.

Cet article étudie la continuité de certains des principaux motifs de la poésie d'Arturo Pérez-Reverte dans son dernier roman, *El italiano* (2021). D'autre part, il tente de mettre en évidence l'usage singulier (si l'on compare ses œuvres précédentes) que l'auteur emploie dans le roman par rapport à la figuración de la voix narrative elle-même pour déplacer le caractère de ses héros «fatigués» (effectivement, amèrement lucides et désabusés) à la voix narrative pour préserver les restes du héros classique et de son épopée ; de telle sorte qu'il maintient une corrélation cohérente avec le «discours des ruines» utilisé dans les œuvres précédentes, à la différence qu'il y était produit à partir de la mémoire du personnage et non de la voix narrative figurative, comme cela se produit dans *El italiano*.

* Universitat de València.

This article explores, on the one hand, the continuity of some of the main motifs of Arturo Pérez Reverte's poetics in the author's latest novel, *El italiano* (2021). On the other hand, it highlights the novel use (with respect to his previous works) that Pérez-Reverte makes of the figuration of the narrative voice itself within the novel in order to shift the character of his «tired» (that is, bitterly lucid and disillusioned) heroes to the narrative voice in order to preserve, in the novel, the remains of the classical hero and his epic. Thus it maintains a coherent correlation with the «discourse from the ruins» used in earlier works, in which, though, such discourse was produced from the character's memory and not from the figurative narrative voice.

L'articolo analizza la continuità di alcuni dei principali aspetti della poetica di Arturo Pérez-Reverte nel suo ultimo libro, *El Italiano* (2021). Evidenzia, inoltre, l'elemento innovatore del romanzo (rispetto alle altre opere dell'autore) in relazione all'uso della voce narrante, che fa sì che il carattere dei suoi eroi «stanchi» (perchè lucidi e disillusi) si esprima con la voce narrante preservando così – in parte – i resti dell'eroe classico e della sua epica. In questo modo l'autore mantiene una correlazione coerente con il «discorso dalle rovine» utilizzato nelle opere anteriori, con la differenza che, in esse, la narrazione avviene attraverso la memoria del protagonista, e non mediante la voce narrativa figurata, come nel caso di *El Italiano*.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Pérez-Reverte, narrador, postmodernidad

Pérez-Reverte, narrateur, postmodernité

Pérez-Reverte, narrator, postmodernity

Pérez-Reverte, narratore, post-modernità

El medio es el mensaje.
McLuhan

Arturo Pérez-Reverte publica en 2021 una de sus últimas novelas, *El italiano*. Una historia de amor, mar y guerra; en la que se nos cuentan las peripecias de una pareja en una bahía a través de una guerra; tal como se señala en nota previa al inicio del relato: «Entre 1942 y 1943, durante la Segunda Guerra Mundial, buzos de combate italianos hundieron o dañaron catorce barcos aliados en Gibraltar y la bahía de Algeciras» (Pérez-Reverte, 2021: 14). En ese contexto nos encontramos con el personaje de Elena Arbués, una librera de 27 años enviudada desde hace dos a causa de un bombardeo, por error, de las fuerzas británicas sobre el barco de su marido. Paseando por la playa de madrugada y acompañada de su perro, Argos, Elena se encuentra con uno de esos buzos, inconsciente, al que decidirá auxiliar, Teseo Lombardo, iniciando así, aunque ninguno de los dos lo sepa en ese momento, una feliz historia de amor no exenta de dificultades en las que Elena decide involucrarse, ayudando a los italianos, motivada por una mezcla de reivindicación histórica femenina, venganza y amor.

A lo largo de la obra son identificables algunos de los rasgos habituales de la narrativa revertiana tal como la crítica ha ido señalando; sin pretensión de exhaustividad, podemos resaltar, por ejemplo, la sub-trama técnica, como señala Muñoz Ogáyar (2009), en este caso relacionada con todos los términos en referencia al mundo naval, el buceo y los *maiales*. Otro de esos rasgos distintivos es la combinación habitual, en la voz del narrador, de la descripción neutra con el uso del estilo indirecto libre para acercarnos a la interioridad del personaje, y su consecuente oscilación clave entre «mostrar» y «participar»:

Se arrodilló a su lado en la arena húmeda, y le tocó la cabeza: tenía el pelo negro y lo llevaba muy corto. Del pecho pendían una máscara de goma y un extraño aparato con dos cilindros metálicos. Sangraba por la nariz y los oídos y seguramente estaba muerto. Ella recordó las explosiones nocturnas, los focos de la defensa antiaérea que habían iluminado el cielo y el bar-

co incendiado, y por un instante pensó que podía tratarse de un marinero. Pero en seguida comprendió que ese hombre no venía de una de las naves ancladas en la bahía, sino del mar mismo (Pérez-Reverte, 2021: 16)

Otra continuidad estudiada en otros trabajos (Hernández, 2021) es la aparición de una columna de humo como primer síntoma evidente del espacio bélico: «El cielo era azul pálido, sin una nube, sólo marcado por la columna de humo que ascendía cerca de la embocadura del puerto; allí donde un barco, alcanzado durante la noche por un submarino o un ataque aéreo, había estado ardiendo toda la madrugada» (Pérez-Reverte, 2021: 15). El otro síntoma habitual es el hallazgo de un cadáver, y así lo cree inicialmente Elena hasta que se da cuenta de que Teseo sigue vivo. En cuanto al estilo, el uso de onomatopeyas viene a ser también una constante, si no fija, sí regular, muy utilizada en otras obras del mismo autor, como *La sombra del águila* (1993), para la descripción de escenas bélicas: «Explosiones de artillería cuyo sonido seco, monótono, tarda unos segundos en oírse. Bum, bum, bum, hacen. Bum, bum, bum, bum, bum. También hay trazos blancos que ascienden despacio y se extinguen en el aire» (Pérez-Reverte, 2021: 38-39). Temáticamente, nos encontramos, reformulados, los conceptos de red y de los sistemas complejos (Hernández, 2021) como símbolos del orden subyacente trascendental en el caos de la vida, ilustrados ya en otras obras previas como *El pintor de batallas* (2006) o *El francotirador paciente* (2013), en este caso sugeridos por el doctor Zocas y su fijación por los trenes, sus horarios de salida y de llegada, los trayectos, las paradas:

—Te aseguro que es un formidable ejercicio matemático. Como acceder de forma privilegiada a la trama de una casi perfecta malla global... ¿Me comprendes?

Ella sonríe de nuevo.

—Lo intento.

—Una vez iniciada en ello, te resultaría fascinante: la precisión y la exactitud combinadas con la modernidad, salpimentadas con el factor imprevisible del fallo técnico o del error humano... Deberías probar (Pérez-Reverte, 2021: 60).

Otra recurrencia es la crítica velada a la deshumanización absoluta de la guerra (dentro de lo que ya supone ésta misma) que criticase Íñigo («Quien mata de lejos ninguna lección extrae de la vida ni de la muerte»-Pérez-Reverte, 1998: 160), en *El sol de Breda*, deslizada, sobrentendida, en la reflexión de Campello al contemplar la tumba del capitán Thomas Norman:

Campello tiene treinta y seis años: la misma edad, según lo inscrito en la lápida funeraria, que el pobre capitán Norman cuando falleció tras larga agonía en el hospital naval. Eso lo hace reflexionar, sentado en el cementerio, sobre la fragilidad de la vida y las empresas humanas, especialmente en los tiempos que corren. Por suerte para él, que también combate en una guerra, no lo hace entre el humo y los astillazos de un navío de línea (...) sino en un despacho donde el mobiliario es una mesa, dos sillas y un archivador (Pérez-Reverte, 2021: 90).

De esas circunstancias su incompreensión hacia otra de las recurrencias temáticas como es el reconocimiento del honor al enemigo: cuando le plantean la posibilidad de rendir honores militares durante el sepelio de un enemigo, éste contesta:

- Carezco de espíritu deportivo.
- ¿Estás seguro?
- Por completo. Mi forma de combatir es otra.
- Los honores póstumos al enemigo no son parte de tu trabajo —ríe Moxon.
- En realidad, ninguna clase de honores, sean militares o civiles. No es la mía una guerra con demasiado honor.
- Eficacia, supongo —apunta Todd.
- Claro. Ésa es la palabra... Yo trabajo en el lado menos elegante del asunto (Pérez-Reverte, 2021: 130).

Por otra parte, hallamos un engarce más con anteriores obras, en concreto con *Territorio comanche* (1994) cuando nos encontramos la observación sobre el efecto energizante (estudiado en la citada novela; véase Hernández, 2021) de la proximidad de lo siniestro y lo sublime que realiza Elena: «No hay nada, o eso le parece, como tan extraña sensación de peligro para sentirse vigorosa, serena, segura de sí, asombrosamente lúcida. Por completo confiada —y esa es la inexplicable pa-

radoja— en aquella recién recobrada incertidumbre» (Pérez-Reverte, 2021: 216).

Por la presencia de dichos aspectos compartidos con otras obras podemos apreciar, de manera evidente, la adscripción a una poética común, por así decirlo. Sin embargo, ésta también posee especificidades que la diferencian. Pese a tratarse de una obra, más o menos, novedosa en el mercado editorial, la crítica, en general, ya ha señalado la memoria del Mediterráneo que representa Elena: habiendo leído a buena parte de los clásicos grecolatinos, es capaz de reconocer, como ella misma dice, a un héroe. Por otra parte, dicho planteamiento proyecta el riesgo de que Elena caiga en el bovarismo o en el quijotismo, riesgo que la novela conjura cuando uno de sus personajes declara que «Madame Bovary, Anna Karenina, Anita Ozores, huelen a naftalina. Las heroínas de antaño son unas pobres idiotas... Por no hablar del joven Werther y compañía» (Pérez-Reverte, 2021: 142). En ese sentido, también resulta de capital importancia que cuando el narrador, ficcionalizado dentro de la historia, vaya a visitar, muchos años después de los sucesos descritos, a Elena, ésta tenga unas fotografías, en su librería, de ella con Teseo ya mucho más mayores antes de la muerte de éste; un detalle que evita, como podía ocurrir con Faulques y Markovic en *El pintor de batallas*, o como en cierta interpretación que se ha dado sobre la película *Titanic* (James Cameron, 1997), que todo se pueda leer como una alucinación o fantasía de la propia Elena bajo el trauma de la pérdida de su anterior marido. Así pues, en palabras de la propia Elena, reconoce que:

- Supongo —dijo lentamente— que al principio proyecté en él muchas lecturas juveniles, mucha imaginación. Pero no fue casual. Él era como era, aunque no fuese consciente de ello. Y eso aumentaba mi fascinación —se volvió a mirarme con súbito interés—. ¿Sabe qué significa *Contempor divum*, que decían los antiguos?
- No, lo siento.
- Despreciador de los dioses.
- Ah, vaya.
- Teseo pertenecía a esa clase de hombres. No despreciaba la cólera de los dioses por alarde ni fanfarronería; lo hacía con

sencillez, sin darle importancia, porque la vida, la historia, su patria, lo habían colocado en la necesidad de hacerlo.

—Comprendo.

Me lanzó una ojeada dubitativa.

—No estoy segura de que lo comprenda de verdad... Yo estaba adiestrada para reconocer a un héroe. Y no pronuncio esa palabra en un sentido moderno, sino en el clásico. Por eso pude reconocerlo cuando lo vi (Pérez-Reverte, 2021: 259-260).

Así pues, el sentido que se desprende de su concepto de héroe es el de aquel que pese a la cólera de los dioses, o a la influencia de cualquier instancia superior, consigne mantenerse fiel a sí mismo y en ese sentido «desprecia» su cólera (un aspecto más en consonancia con otras obras revertianas como, por ejemplo, *Sidi. Un relato de frontera* —2019—). Todo lo cual nos lleva a uno de los temas centrales de esta novela: el heroísmo. En una entrevista en el periódico *El mundo* (Alemany, 2021), con motivo de la promoción de la novela, el autor comenta lo siguiente:

«Teseo no es ese héroe que cuenta su historia y está en una posición de poder: al contrario, es un héroe desnudo y limpio. Es masculino, serio, callado, no tiene demasiada cultura... En realidad, es un tío que hace góndolas. Representa una masculinidad mediterránea y hasta su sudor huele a limpio. Pero en realidad es un hombre que sólo cumple con su deber. Es la mirada de Elena la que lo convierte en héroe».

«Elena», continúa el autor, «sí que es una mujer culta que ha sido adiestrada para reconocer los mitos clásicos, para ver en Teseo a un héroe». Recordemos: «Teseo es el héroe griego que entraba en el laberinto. Elena tejía el hilo que habría de rescatarlo». Y no sólo mira: cuando la acción de *El italiano* progresa, Elena entra en acción y se convierte ella misma en heroína.

¿Héroes aunque sea a las órdenes del Eje? «Mis lectores ya saben que yo no hago héroes que sean blancos o negros», responde Pérez-Reverte.

Esto significa que no cede en nada al maniqueísmo, a una visión simplificada de absolutamente buenos contra absolutamente malos. Es más, en otra entrevista para *El Diario de noticias de Álava* (Lakunza, 2021), también a propósito de la promoción, ahonda un poco más en esto último:

Últimamente sus héroes no son cercanos en el tiempo. ¿No existen ahora?
«Claro que existen, solo hace falta que veas los telediarios. Fíjate en los bomberos que están en la isla de La Palma, en el ertzaina, el guardia civil. Hay muchos. Tenemos una idea tendenciosa, que resulta perniciosa: la de que el héroe lo es todo el tiempo, lo es de forma permanente».

Pero tiene fecha de caducidad.

«Claro, y yo lo he visto. El héroe puede durar cinco minutos, diez horas o diez días. No todo el tiempo está siendo héroe una persona. Son un tipo o una tipa normales que en un momento de sus vidas hacen algo por circunstancias que va más allá de lo normal. El héroe puede estar a nuestro lado tomando un café, no hay que ir a los monumentos ni a los discursos patrióticos. Es gente muy normal, es gente anodina, e incluso gente que es mala y perversa».

¿Quiere decir que en una misma persona puede haber un héroe y un malvado? Parece un contrasentido.

«Sí. Hay gente mala y perversa que durante un momento de su vida hace algo heroico. Un héroe puede ser también una persona detestable. El heroísmo es un lugar ambiguo y gris».

Para Pérez-Reverte, creador de universos postmodernos (Muñoz Ogáyar, 2009), el héroe ya no puede ser, como lo era en la épica clásica, moralmente ejemplar en todo momento, ni acometer acciones sobrehumanas; tampoco devendrá un antihéroe, sino que se mantendrá en un espacio de grises, por así decirlo, pese a que pueda sobresalir en algún aspecto. El propio autor lo explica en varios de sus artículos, y en ese sentido resultan especialmente significativas sus palabras en «Héroes de ayer y de hoy» (2013 —recuperado de la web: Artículos de Arturo Pérez-Reverte—) en que nos explica cómo fue pasando de una concepción a otra a través de sus lecturas y experiencias: «poco a poco, las historias de hombres extraordinarios enfrentados a sucesos extraordinarios cedieron lugar a las de hombres ordinarios enfrentados a sucesos inquietantes, excesivos, peligrosos. Ordinarios, también» (Pérez-Reverte, 2013). De manera que dicha ejemplaridad va menguando hasta quedar restringida a acciones puntuales, en circunstancias concretas, sin tener, necesariamente, ninguna suerte de continuidad; y lo heroico va quedando adscrito a parámetros cotidianos: «quizá, si esos muchachos que buscan en un juego (...) a los héroes de hoy estudiaran la expresión de su padre cuando, derrotado, vuelve a casa tras verse

rechazado para un trabajo (...) comprenderían que los héroes no han muerto» (Pérez-Reverte, 2013). Idéntica reflexión encontraremos al final de otro de sus artículos, «Retrato de un héroe» (2011 —recuperado de la misma web: Artículos de Arturo Pérez-Reverte—): «preste atención al apoyarse en la barra del bar (...) tal vez haya a su lado un hombre o una mujer (...) gente de infantería. Obsérvelos de reojo y con respeto. (...) Quizá esté mirando a un héroe» (Pérez-Reverte, 2013).

El ser humano, en general, no es absolutamente bondadoso o malvado sino que presenta ambivalencias, gradaciones; incluso la misma acción que pueda considerarse honorable, desde un punto de vista, puede ser deshonesto desde otro, tal como el propio autor viene a señalar en su artículo «Malos tiempos para los héroes» (2019 —recuperado de la misma web—) donde, a raíz de un monumento, en Londres, dedicado a los aviadores de la II Guerra mundial, comenta que aquellos pilotos causaron centenares de miles de víctimas arrasando ciudades enteras como Dresde; sin embargo, el monumento pretende fijar la idea de que combatieron y murieron por su patria por encima del horror (Pérez-Reverte, 2019). En su artículo «El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte», Rafael de Cózar lo explica magistralmente:

En la literatura griega parece predominar el carácter modélico de los héroes y de sus acciones, o bien el factor ejemplar de su historia, que también les lleva a pagar caramente sus errores. (...) Entre los héroes griegos es esencial el elemento sobrenatural. No siempre deben sus hazañas a sus propios esfuerzos, a sus poderes sobrenaturales o a la intervención de los dioses, sino también a mágicos objetos. (...) Pero no es difícil deducir que uno de los factores esenciales de lo heroico en la tradición clásica supone la aportación de soluciones ejemplares ante conflictos que la sociedad entiende como de muy difícil, o casi imposible resolución.

(...) Se ha evolucionado hacia una dimensión en la que predomina la actuación heroica en un individuo más o menos normal, es decir, como es frecuente en la narrativa de Pérez-Reverte, que lo heroico no resida tanto en el individuo como en su actuación, lo que permite identificarnos mejor con sus protagonistas, desde Alatríste a Lucas Corso.

(...) Pérez-Reverte, (...) parece más interesado en partir de cómo es la realidad y que sea el lector, si así lo quiere, quien de-

termine cómo debería ser. En este sentido podemos encontrar en sus novelas actuaciones heroicas incluso en lo socialmente negativo.

(...) Efectivamente en las novelas de Pérez-Reverte se plantean problemas de ética, pero es evidente que estas narraciones no pueden definirse como moralizantes ni el sentido elemental de servir de aviso, ni en el plano más trascendente de crear conciencia e influir en la conducta moral del lector. Tampoco hay plena identificación entre el héroe y los ideales positivos ni el antihéroe va ligado de lleno a los negativos. Creo que en sus novelas es esencial y a veces parece determinante el contexto, el marco vital y humano de los personajes, porque es en relación con ese contexto donde hay que plantear la cuestión ética o ideológica. No se trata así de ofrecer figuras ejemplares sino más bien de denunciar la falta de ejemplaridad del sistema, como hizo también la picaresca (De Cózar, 47-49, 55).

Y es por este héroe gris por donde llegamos al aspecto que me parece más novedoso en la novela de *El italiano*; se trata del uso de la metaficción con la inclusión del propio narrador como un personaje más que nos va contando cómo forja la propia novela y sus héroes; tras afirmar esto, a muchos lectores revertianos les habrán venido inmediatamente a la cabeza otras novelas anteriores del mismo autor como *El francotirador paciente* (2013) u *Hombres buenos* (2015). Sin duda, podemos leer las voces narrativas de dichas novelas como aproximaciones a la formulación específica de *El italiano*. Ciertamente Alejandra Varela es narradora y protagonista, por tratarse de un relato autobiográfico, de *El francotirador paciente*; nos cuenta su propia historia (otro tanto sucede con Íñigo en la serie de Alatríste o con el narrador de *La sombra del águila*), lo que no ocurre con el narrador de *Hombres buenos* ni con el de *El italiano* que, aunque también ficcionalizados o representados en la propia historia, nos cuentan las de otros. Por ello, no se presentan como protagonistas o participantes sino como escritores y narradores, propiamente, de dichas historias y de ahí el carácter metaficcional, teniendo en cuenta las alusiones directas al proceso de escritura de las propias obras que tenemos entre las manos (se corresponda o no con el auténtico proceso de escritura realizado por Pérez-Reverte). Señala Dotras que:

La novela de metaficción es aquella que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación. (...) La novela metaficticia presenta como problemática la relación entre la realidad empírica y la ficticia. Así, en toda novela de metaficción se encuentra presente como elemento esencial la dicotomía realidad/ficción. (...) Otra característica de la metaficción (...) es la autoconciencia. Aunque toda la novela moderna es autoconsciente en distinto grado, en las novelas de metaficción la autoconciencia se intenta comunicar expresamente —aunque sea de forma implícita— (Dotras, 27-29).

Así pues, mediante dicho recurso de la figuración del narrador, ambas novelas presentan la autoconciencia que indica Dotras. Sin embargo, pese a que el recurso es básicamente el mismo, existe una notable diferencia entre el narrador-personaje de *Hombres buenos* y el de *El italiano*. Recordemos cómo nos cuenta el narrador de la primera la génesis de su historia:

Me despedí de él y regresé a la biblioteca. A su añejo olor a papel y cuero antiguos. Los rectángulos de sol de las ventanas habían cambiado de lugar, estrechándose hasta casi desaparecer, y los veintiocho volúmenes de la *Encyclopédie* estaban ahora en penumbra, en sus estantes. El antiguo dorado de las letras de los lomos ya no relucía cuando pasé los dedos por ellos, acariciando la vieja y ajada piel. Entonces, de pronto, supe la historia que deseaba contar. Ocurrió con naturalidad, como a veces suceden estas cosas. Pude verla nítida, estructurada en mi cabeza con planteamiento, nudo y desenlace: una serie de escenas, casillas vacías que estaban por llenar. Había una novela en marcha, y su trama me aguardaba en los rincones de aquella biblioteca. Esa misma tarde, al regresar a casa, empecé a imaginar. A escribir (Pérez-Reverte, 2015: edición digital).

La clave está en el penúltimo infinitivo: imaginar. Tras el momento de inspiración, la voz narrativa se dedica a alternar los episodios referidos a las aventuras y desventuras de los dos académicos en busca de la Enciclopedia, con pasajes en los que explica el proceso de escritura de los mismos. Reconoce, sin ambages, cómo, a partir de un referente histórico concreto (la presencia de la primera edición de la Enciclopedia en la biblioteca de la Real Academia de la Lengua), la historia surge en su imaginación y se lanza, confiadamente, a desarrollar-

la y completarla con cierta labor de documentación que refuerce la verosimilitud de la trama. Es decir, lo histórico se utiliza en función de lo literario. En cambio, la actitud del escritor ficcionalizado y voz narrativa de *El italiano* es bastante diferente en ese aspecto y, de hecho, la lectura de la parte restante de la nota inicial previa que mencionaba resulta representativa de la misma: «(...) Esta novela está inspirada en esos hechos reales. Sólo los personajes y algunas situaciones son imaginarios» (Pérez-Reverte, 2021: 14). He aquí el giro a la inversa: lo literario se sitúa en función de lo histórico independientemente de que en la realidad sea así o no; es decir, lo importante no es que los datos históricos ofrecidos sean verídicos o no, lo que importa es el gesto deliberado (y aparente, ya que al final todo es ficción, dicho sea en sentido borgiano) de autolimitarse en el ejercicio de la ficción, lo que lleva la narración a una zona gris de límite y confluencia consciente entre historia y literatura.

Ese gesto, esa actitud por parte del narrador ficcionalizado podemos observarla a lo largo de diferentes pasajes de la novela, la cual, en su capítulo uno, nos presenta a dicho narrador-personaje visitando a una ya mayor Elena Arbués en su librería en Italia rodeada por sus libros, fotos y recuerdos; nunca mejor dicho lo de «rodeada» ya que el momento recuerda bastante a la primera visita de Markovic a Faulques en *El pintor de batallas*, el guerrillero y el narrador vienen a irrumpir en un espacio circular, una temporalidad suspensa en lo significativo (que no en lo biológico), representado en las fotografías, para desentrañar la historia personal de uno de los protagonistas. Y una vez sale de la librería llevando consigo una serie de libros comprados ahí mismo y relacionados con toda la historia...

Me senté en el suelo, la espalda apoyada en la pared, y hojeé los libros. Por entonces no era novelista, ni pretendía serlo. Sólo era un periodista joven, reportero entre continuos viajes, al que le gustaban las historias del mar y los marinos. Y me hallaba de vacaciones. No sospeché que lo que entonces leía era el principio de otros muchos libros y largas conversaciones. El comienzo de una compleja indagación sobre personajes y sucesos dramáticos, la resolución de un misterio y el germen de una novela que tardaría cuarenta años en escribir (Pérez-Reverte, 2021: 20-21).

Nos encontramos aquí el paradigma de ese aspecto metaficcional; no sólo es que el narrador se represente así mismo en la obra y nos cuente el origen de su obra, sino que también resulta relevante el espesor que añade con la lectura dentro de la lectura, es decir, los libros que llevan a otros libros, la red intertextual que da lugar a la propia obra y que nos vuelve evidente, en consecuencia, su carácter de recorrido construido. Así como la importancia de la perspectiva adoptada, la proximidad o lejanía, como en el caso de los reporteros, sobre aquello que pretenden describir. En la cita, afirma «que tardaría cuarenta años en escribir» la obra, es decir, que en el momento de la escritura nos encontramos también con un narrador que, como él mismo dice, es muy diferente del momento descrito; se deduce que ahora, cuarenta años después, se trata de un novelista experimentado y este dato, aunque dejado ahí, a la inferencia del lector («otra característica es el especial papel del lector en las novelas de metaficción. [...] Advertido de la artificialidad de lo que lee [...] está forzado a mantener una actitud crítica» —Dotras, 30), resulta significativo, como veremos, para entender su proceso o actitud respecto de la propia historia narrada.

Páginas más tarde nos encontramos ante otro pasaje metaficcional:

Cuando al fin decidí narrar la parte menos conocida de esta historia, consulté mis viejas notas y reportajes de los años ochenta, así como cuanto sobre el grupo Orsa Maggiore y sus incursiones en la bahía de Algeciras pude encontrar.

(...) Sin embargo, necesitaba detalles más precisos sobre el aspecto humano de tan asombrosa aventura: pormenores que permitieran profundizar en algunos personajes y narrar de modo exacto y creíble, *aunque fuese bajo la forma de una novela*, lo que vivió cada cual. Ésa era la parte más difícil; *y ya me resignaba a confiarla a la imaginación* cuando el escritor Bruno Arpaia, viejo amigo y traductor de mis novelas al italiano, vino inesperadamente en mi ayuda (Pérez-Reverte, 2021: 113 [la cursiva es mía]).

En ese «aunque» y en ese «resignaba» se aprecia, como decía, una actitud muy diferente a la de *Hombres buenos*, una desconfianza sobre la ficción, pese a que el resultado final lo sea (y de ahí el aviso sobre cómo el discurso histórico puede ser también maleable), y su

relación con la verdad que no se aprecia en obras anteriores. De hecho, el narrador llega a señalar palmariamente la separación, dentro de la novela, entre historia y ficción en el inicio del capítulo quinto:

Llegamos a un punto de este relato donde los hechos ceden sitio a la imaginación: un espacio en blanco que, pese a su importancia en lo que sucedió más tarde, sólo puede llenarse con suposiciones. Y algunas de ellas son, incluso, contradictorias. Como ya señalé, en la historia de Elena Arbués, Teseo Lombardo y el grupo Orsa Maggiore hubo algo que el *sottocapo* Gennaro Squarcialupo no fue capaz de aclarar durante los tres días de conversación que mantuvimos en su *trattoria* de Nápoles; o más bien me dio una versión distinta de la que la propia Elena daría más tarde, durante la última visita que le hice en Venecia. Tampoco los cuadernos de Harry Campello iluminaron el misterio, aunque algunas anotaciones del policía gibraltareño fueron útiles en tal sentido. En todo caso, al tratar esta parte de la historia tuve dificultades para penetrar la causa verdadera, o íntima, de cuanto ocurrió después. Para comprender qué llevó a Elena a dar los pasos que dio en adelante, y que tanto influirían en los acontecimientos posteriores (Pérez-Reverte, 2021: 135).

Ese espacio en blanco, esa incertidumbre socava el relato heroico o mejor dicho la propia heroicidad, en el sentido clásico, ya que ignoramos si la motivación última fue amorosa o vengativa, con los consecuentes efectos en la recepción que producen a la luz de estar colaborando para atentar contra barcos del bando Aliado (nivel histórico) y las posibles muertes que ello conlleve (nivel intrahistórico). La heroicidad es un espacio gris, decía el propio autor. Y no sólo la heroicidad se vuelve gris, sino que también lo va haciendo, y ésta es la clave de nuestra reflexión, el relato:

Mientras escuchaba mis justificaciones, la librera atendía paciente, con una suave sonrisa en la boca. Al cabo movió la cabeza.

—Usted me ha confundido con Conchita Peris del Corral, una española casada con el agente italiano Antonio Ramognino... El matrimonio vivía, como yo, cerca de la playa; aunque ellos algo más lejos, en una casa llamada Villa Carmela.

—Vaya. Creí que ésa era la suya.

—No, en absoluto.

(...)

—Lamento la confusión —me disculpé.

Sonrió de nuevo, evocadora.

—No se preocupe, al contrario (Pérez-Reverte, 2021: 166-167).

La subsanada confusión documental del narrador apunta a la posibilidad de que se hayan producido otras que se hayan pasado por alto (una insistencia más en la maleabilidad de la historia) lo cual nos vuelve conscientes de la precariedad del relato sobre el escaso testimonio directo de cualquier hecho. Sin embargo, esto no inclina la balanza en favor de la ficción pese a que pueda parecerlo, de manera que la literatura o ficción también deviene un espacio gris tal como se puede apreciar en el siguiente pasaje donde el narrador ficcionalizado conversa con Alfred Campello sobre su propia novela:

Invité a cenar a Alfred Campello en el restaurante Breathe de Puerto Banús para agradecerle haberme permitido leer los diarios de su padre. El jubilado gibraltareño había sido muy amable conmigo, pues durante tres días pude consultar los cuadernos en su casa; y gracias a eso disponía ahora de una libreta propia llena de interesantes notas. También conocía, por fin, detalles muy precisos sobre la audaz operación que el grupo Orsa Maggiore llevó a cabo a finales de 1942 contra el convoy PH-22 en el puerto de Gibraltar; en especial, sobre su dramático desenlace y el papel decisivo, no registrado en los informes de la Regia Marina ni en las relaciones británicas, que Elena Arbués había desempeñado en él. *Con eso en mi poder, el espacio que en el relato reservaba a la imaginación era escaso*: sentimientos de algunos personajes y recreación de detalles secundarios. En cuanto al asunto principal, los hechos quedaban claros. Yo había empezado ya a escribir la historia; o más bien me encontraba estableciendo la trama, el punto de vista y el carácter de los personajes. Al comienzo, por así decirlo, de mi propia aventura. Y Alfred Campello se interesó por ella.

—¿Por qué una novela y no un libro documento? —quiso saber.

Respondí que la época de ser fiel a lo ocurrido quedó atrás, con los veintiún años de vida pasada como reportero. Hacía tiempo que era escritor profesional: ahora contaba historias imaginadas, o tratadas mediante ese filtro. *Recreaba el mundo a mi manera y ofrecía a los lectores vidas alternativas, posibles o probables, con la certeza de que, paradójicamente, la ficción permitía penetrar más en lo sucedido que el simple relato de los hechos* (Pérez-Reverte, 2021: 226-227 [la cursiva es mía]).

Nótese el cierto grado de contradicción entre la primera afirmación en cursiva (con todas las resonancias de dominación y control en la palabra «poder») y las demás, entre el alivio por poseer información fidedigna

que minimice el espacio de la ficción y por otra parte decir que eso mismo, lo fidedigno, quedó atrás. Hay ahí una continuidad en la tensión iniciada al principio de la novela con la nota previa del narrador entre lo no ficticio y la capacidad de la imaginación; un volverse contra sí mismo de la narración, pese a que finalmente nos encontremos con una novela y no con un documental como bien apunta Alfred Campello, que en ningún momento se da en *Hombres buenos*. Pese al argumentario aristotélico del personaje del narrador sobre la capacidad de la literatura, de la ficción, para mejor explicar la realidad, la novela se encuentra salpicada del cercamiento a lo puramente ficticio para poner en realce la verdad de lo histórico y no la verdad de lo literario aunque, como es obvio, nos encontramos ante una novela. En esta contradicción encontramos una de las marcas de postmodernidad revertiana (Muñoz Ogáyar, 2009).

Pero las contradicciones de ese narrador representado van más allá, tal como se puede apreciar en una de las conversaciones con Elena Arbués, con posterioridad a los hechos principales narrados, a propósito del ya fallecido Teseo:

—Le impusieron la medalla de oro, la más alta distinción naval. Él no había vuelto a España, pero cuando nos casamos quiso regresar. Nos alojamos en un hotel de Algeciras, y a la mañana siguiente alquiló un barquito y se hizo llevar hasta las proximidades de Gibraltar. No permitió que fuese con él... Al regreso pregunté qué había hecho, y se limitó a decir: «Entregué la medalla a mis compañeros». Comprendí que la había arrojado al mar en el lugar adecuado.

Miró suspicaz mi libreta de notas.

—No apunte lo que acabo de contarle. Ni siquiera más tarde, cuando se vaya.

La tranquilicé sobre eso (Pérez-Reverte, 2021: 261).

Y sin embargo lo acabamos de leer pese a la petición expresa, por parte de Elena, de que dicho recuerdo no pasara por la escritura. El narrador incumple la conformidad manifestada; en una discordancia más entre lo que dice que hace y lo que hace, dentro del universo narrado, saquea la historia y memoria personal; medio para el noble fin de enaltecer la figura de Teseo.

Hacia el final de la obra nos encontramos con una última manifestación, por parte del narrador, de todo lo que se viene señalando:

Figuraba también en los cuadernos, registrado escuetamente pero con precisión, el último interrogatorio realizado por Campello a Elena Arbués. Y gracias a esas notas puedo reconstruir de modo razonable, *dejando poco margen a la imaginación*, lo que ocurrió allí y algo más tarde. El acto final de la historia (Pérez-Reverte, 2021: 359 [la cursiva es mía])

He ahí la última muestra de esa desconfianza hacia la ficción, pese a encontrarnos en una novela, presentándola como un suplemento o prótesis de la historia, de lo presentado como indudablemente verídico (hecho que, insisto, no se da en *Hombres buenos* pese a tratarse del mismo recurso); una paradoja que abre, como decía, un espacio gris en la operación discursiva que pese a ser ficticia pone su credibilidad en juego apostando por lo histórico, pese a que en realidad pueda ser así o no.

Todo ello apunta a que el misterio de la novela no son los sucesos de la trama, cuyo resultado nos es dado a conocer desde el principio, sino la propia hilación narrativa deviniendo un protagonista más de la obra o incluso, diría, el protagonista fundamental, lo que viene a confirmar las palabras de Jean Ricardou, recogidas por Orejas, sobre que «la novela ya no es la escritura de una aventura, sino la aventura de una escritura» (Orejas, 80). La contradictoria preocupación por lo creíble dentro del relato es una marca de postmodernidad (es decir, en cuanto que el supuesto fundamento histórico se da en el marco de la ficción novelística, ésta amenaza a aquél, lo difumina; historia y ficción se interpenetran de manera que, pese a todo, a lo que apunta el relato es a la pérdida de una referencia o fundamento —metafísico— del discurso, o más bien, al carácter de constructo, de efecto, del juego del lenguaje tal como planteasen Nietzsche y Derrida) que tiene mucho que ver, por contraste, con otra obra que intertextualmente se desliza por las presentes páginas revertianas: *La Odisea*, de Homero. El narrador de *La Odisea* atesora y es garante de lo real en su propia voz, normalizando lo fantástico o transformándolo en real, mientras que el narrador de *El*

italiano avanza con certeza pero sin seguridad definitiva y por eso posee sus propios claroscuros al igual que sus héroes; es decir, que a determinado tipo de narrador corresponde también un determinado tipo de héroe. El héroe revertiano («cansado»), en sus momentos de luz, preserva al héroe clásico (ejemplar), a las ruinas del clásico, la memoria de su existencia pasada; de ahí que, del mismo modo y pese a todas las concesiones al formato histórico, sea en el hecho final de que nos encontramos ante una novela (y no ante un documental) que se salva al rapsoda griego, se salvan los vestigios de *La Odisea* siendo el tercer protagonista heroico la propia narración; ella es también un héroe que salva al clásico. Estamos a veintiocho siglos, o, en cierta forma, a cuarenta años que decía el narrador, del confiado rapsoda griego. Nuestro narrador revertiano, gris y postmoderno (ya que la posmodernidad revertiana tiene que ver con el relato en sí; no con sus protagonistas —historia—, ya que nunca devendrán antihéroes posmodernos sino que seguirán siendo un ocaso o ruina de los clásicos), encuentra su condición de «cansado» (como Alatríste, Astarloa y tantos otros) en su nítida conciencia de los juegos del lenguaje en la relación entre historia y literatura. Teniendo todo eso en cuenta, la novela produce, en realidad, un doble gesto metaficcional: el primero para referirnos el proceso de gestación de la propia obra; y el segundo para advertirnos que la escritura ficcional no puede ser ya heroica, ejemplar, confiada, como en el clásico griego, y así, llegado el momento y de manera consciente, también el narrador miente.

Decía Pérez-Reverte, durante una conferencia en 1999, que nos han despojado de todos aquellos consuelos y mecanismos que nos daban dignidad, palabras como patria, familia, amor, honor, las han manipulado tanto que nos han desprovisto de ellas. Por otra parte también ha declarado, a propósito de la obra que nos ocupa, que quería denunciar la visión ridícula dada sobre la participación de los italianos durante la II Guerra Mundial en diferentes medios tal como le advirtiera su padre; ello implica que también, a veces, la literatura, patria común de todos los lectores, ha servido para la manipulación ideológica; por eso mismo la ficción de-

viene «cansada», clausura, muy diferente de la narración homérica donde, sin distinguir entre historia y ficción, la verdad quedaba garantizada por el hálito divino del rapsoda.

Bibliografía

- Alemany, Luis. «Pérez-Reverte: «El héroe que se vende ahora, el de la ONG que salva ballenas, no tiene nada que ver con la realidad». Publicado en *El mundo*, edición digital, 2021.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Belmonte Serrano, José y López de Abiada, José Manuel (eds.). *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia: Nausicaä, 2003.
- De Cózar, Rafael. «El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte». *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausicaä, 2003, pp. 45-59.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- Dotras, Ana M. *La novela española de metaficción*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Hernández Ruiz, Francisco Javier. *Imagen y narración: el discurso sobre la guerra en Territorio comanche, El pintor de batallas y El francotirador paciente de Arturo Pérez-Reverte*. Valencia: Universidad de Valencia, <https://roderic.uv.es/handle/10550/78093>.
- Homero. *Odisea*. Barcelona: Blackie Books., 2021.
- Lakunza, Rosana. «Arturo Pérez-Reverte: «Hay una patria que nunca me engaña: el Mediterráneo». Publicado en *Diario de Noticias de Álava*, edición digital, 2021.
- Lyon, David. *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Muñoz Ogáyar, Jorge. *Y al séptimo día descansó. Arturo Pérez-Reverte, creador de universos postmodernos*. Murcia: Nausicaä, 2009.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Valencia: Diálogo, 2003.
- Orejas, Francisco G. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros, 2003.
- Pérez-Reverte, Arturo: *Territorio comanche*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- *El sol de Breda*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- *El pintor de batallas*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- *El francotirador paciente*. Madrid: Alfaguara, 2013.
- *Hombres buenos*. Madrid: Alfaguara, 2015.
- *Sidi. Un relato de frontera*. Madrid: Alfaguara, 2019.
- *El italiano*. Madrid: Alfaguara, 2021.
- [Conferencia]: «La cobertura periodística del siglo XX.» Conferencia impartida ante estudiantes de Periodismo y Medios de información en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. 18 de marzo de 1999, Monterrey, México. Cátedra Alfonso Reyes. Publicada en 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=sN6bl7BecfM>
- Picó, Josep (comp.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996.