



**HAL**  
open science

## El arte como arma. Representación del artista en El pintor de batallas (2006) y El francotirador paciente (2013) de Arturo Pérez-Reverte

Thierry Nallet

► **To cite this version:**

Thierry Nallet. El arte como arma. Representación del artista en El pintor de batallas (2006) y El francotirador paciente (2013) de Arturo Pérez-Reverte. Anne-Marie Reboul; Patricia Martínez García. Creación e intermediación en las ficciones contemporáneas del artista, Visor Libros, pp.307-332, 2022, 978-84-9895-631-3. hal-03361825

**HAL Id: hal-03361825**

**<https://hal.science/hal-03361825v1>**

Submitted on 10 Aug 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EL ARTE COMO ARMA. REPRESENTACIÓN  
DEL ARTISTA EN *EL PINTOR DE BATALLAS* (2006)  
Y *EL FRANCOOTIRADOR PACIENTE* (2013)  
DE ARTURO PÉREZ-REVERTE

Thierry Nallet  
*Université Grenoble Alpes*  
Thierry.Nallet@univ-grenoble-alpes.fr

Arturo Pérez-Reverte (1951) introduce continuamente en sus novelas elementos de la cultura española y universal. Aunque la mayoría de sus obras son auténticos *best-sellers*, el éxito de ventas de sus novelas no impide que se trate de un autor culto con una amplia biblioteca y conocimientos artísticos que se pueden apreciar en toda su producción literaria. Siempre que una obra de arte se integra en un texto de ficción, este adquiere una dimensión especular, creando un juego de reflejos. Así funciona una de sus primeras novelas afín al género detectivesco, *La tabla de Flandes* (Pérez-Reverte, 1990), con una serie de paralelismos entre los planos de la pintura y los del relato. El cuadro epónimo constituye el hilo conductor que fundamenta ingeniosamente la armazón de la diégesis<sup>1</sup>. De hecho, sus novelas del arte suelen depender de un enigma fascinante y están impregnadas de una «filosofía» implícita de la existencia, representada gracias a metáforas continuadas como la del tablero de ajedrez o de la guerra como «espejo de la vida» (Pérez-Reverte, 2006: 17).

Ex reportero de guerra, con una experiencia vital traumática<sup>2</sup>, también se ha interesado mucho en la naturaleza humana y su doble

<sup>1</sup> *La tabla de Flandes* es la que más claramente realiza el valor narrativo de la pintura. Véase el artículo de Marie-Thérèse García, «Arturo Pérez-Reverte» (2011).

<sup>2</sup> Véase la entrevista concedida a Antón en 2006 para presentar su obra clave *El pintor de batallas* en la que Pérez-Reverte confiesa: «Pagas un precio, claro. Yo no era un turista en la guerra como lo han podido ser otros. Lo que adquirí allí lo pagué. Veintiún años. Eso me hizo así, para lo bueno y para lo malo» (Antón, 2006).

tendencia a la invención y a la violencia. En su obra más reciente, se vinculan esos dos aspectos para indagar en el lugar y sentido del arte en una sociedad conflictiva. En efecto, la presencia del arte destaca en dos novelas que se pueden tratar paralelamente: *El pintor de batallas* (Pérez-Reverte, 2006) y *El francotirador paciente* (Pérez-Reverte, 2013). Ambas cuestionan a su manera el arte contemporáneo: la fotografía y la pintura en la primera, el arte del grafiti en la segunda. Asimismo, la contraposición explícita de la creación actual con la tradición artística, muy en particular la pictórica, plantea una reflexión global en torno a las artes. La novela del artista con valor testimonial y heurístico pretende así encontrar claves para entender el significado del arte después de la posmodernidad.

#### ACERCAMIENTO AL GÉNERO DE LA NOVELA DEL ARTE

Frente a la novela de entretenimiento lúdico en torno a un cuadro como *La tabla de Flandes*, las novelas del arte del siglo XXI de Pérez-Reverte parecen directamente derivadas de su relato a medio camino entre autoficción y reportaje *Territorio Comanche* (Pérez-Reverte, 1994)<sup>3</sup>. Su punto de vista se hace más realista y, por ende, menos novelesco. El relato depende también de la biografía del autor y de su percepción vital, según ha subrayado el propio Pérez-Reverte en múltiples ocasiones, como en unas declaraciones sinceras a Jacinto Antón frente a las pinturas de guerra del Museo del Prado:

La gente que ha vivido la guerra tiene algo que les falta a los que no han tenido esa experiencia. Son personas que han estado en el fondo del cuadro, y eso te da una visión de la naturaleza humana más lúcida (Antón, 2006).

Tanto *El pintor de batallas* como *El francotirador paciente* se apoyan en protagonistas artistas que reflexionan acerca de su práctica artística y el significado de su obra. El primero, Faulques, es un ex fotógrafo de guerra

<sup>3</sup> Véase el artículo de Thierry Nallet, «Arturo Pérez-Reverte et les avatars du roman-reportage: de *Territorio Comanche* (1994) à *El francotirador paciente* (2013)» (2020).

convertido en pintor obsesionado por un mural que permita entender el caos de la guerra, mientras que el segundo, Sniper, es un renombrado grafitero que vive su arte en la ilegalidad e inspira a jóvenes seguidores.

El origen de estas dos novelas es múltiple, pero básicamente la creación revertiana parte de la vida y la literatura. Por un lado, la labor documental de Pérez-Reverte se sustenta en una recopilación paciente de datos y hechos reales y va unida a una reflexión vital y experiencial de alcance universal. Por otro lado, Arturo Pérez-Reverte construye un argumento con una estructura circular y cerrada que se integra en el conjunto de su obra, prolongando unas perspectivas narrativas o esquemas anteriores, al tiempo que se inscribe en la cultura de su tiempo, cuestionándola y recreándola. Estas dos vertientes se podrían sintetizar en el género híbrido de la «novela ensayística», como lo ha demostrado Alexis Grohmann en *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*<sup>4</sup>.

De hecho, la figura del artista es todavía más potente gracias al aura y ethos del propio Arturo Pérez-Reverte cuya presencia se hace visible a través de los metatextos o peritextos editoriales que apuntan a la realidad y dan fe de lo reproducido en las novelas. El desdoblamiento del autor en narrador y personaje es capital en *El pintor de batallas*, novela considerada, junto al relato inclasificable *Territorio Comanche*<sup>5</sup>, como su obra más autobiográfica, siendo el protagonista un artista obsesionado por la guerra, porque la ha vivido y ha sobrevivido a sus horrores<sup>6</sup>. La tensión narrativa gira en torno a un número reducido de personajes<sup>7</sup>: dos hombres que, más que dialogar, debaten y dos mujeres

<sup>4</sup> Cf. «*El pintor de batallas* es una suerte de ensayo novelado sobre el ser humano contemporáneo, o una novela ensayística que también se podría denominar novela intelectual, novela dialogada (o dialógica) y novela «pensamental» o discursiva» (Grohmann, 2019: 285).

<sup>5</sup> *Territorio Comanche* constituye su primer relato directamente inspirado por su oficio de reportero de guerra. A medio camino entre novela y autobiografía, resume una experiencia de 21 años de periodismo.

<sup>6</sup> Véase el artículo de Gabriella Cambosu, «Autobiografismo negado: *El pintor de batallas* de Arturo Pérez Reverte» (2007).

<sup>7</sup> Grohmann va más lejos subrayando la condensación de una novela depurada: «novela reducida a lo esencial, con mínimo artificio y una trama minimalista» (Grohmann, 2019: 285).

evanescentes a modo de reflejo de otros puntos de vista oblicuos, menos directos con respecto a la guerra. Los dos hombres propugnan visiones muy diferentes de la responsabilidad de los fotoperiodistas y reporteros en zona de guerra. Las dos mujeres ofrecen una mirada externa sobre el mundo guerrero y la creación del artista. Sirven de contrapunto para poner en perspectiva las tesis y antítesis de los dos hombres de condiciones distintas. No obstante, esta novela tiene como único protagonista al artista a quien seguimos en su creación pictórica paralelamente a las conversaciones con su víctima, el croata que sufrió las consecuencias de su arte.

*El francotirador paciente* tiene muchos puntos en común con *El pintor de batallas*, aunque sus temáticas y perspectivas sean totalmente diferentes. De hecho, ya no se trata de la fotografía o de la pintura sino del mundo del grafiti y del *Street Art*, y las escenas no se desarrollan a puerta cerrada, sino que se presentan bajo la forma de un recorrido por el *Street Art* europeo con encuentros múltiples en las capitales de este arte. La otra diferencia descansa en que el artista ideólogo está ausente y la investigadora ha de buscar su rastro en toda la novela, conformando así un viaje iniciático por el mundo del grafiti, hasta dar con él, lo cual facilitará el desenlace<sup>8</sup>.

Sin embargo, una le hace eco a la otra en muchas dimensiones. Ante todo, una característica propia de la narrativa de Pérez-Reverte es la atmósfera de peligro difusa en todas sus novelas, que se extiende también al mundo del arte. La práctica artística se considera como algo peligroso: el fotógrafo de guerra puede ser víctima de una bala perdida y los jóvenes seguidores de Sniper aceptan riesgos que pueden matarlos. En las dos novelas, se pone en tela de juicio la responsabilidad del artista frente a las consecuencias de su práctica. Una foto del pintor de batallas provocó la muerte de la mujer serbia y del hijo del guerrero croata Markovic y el «francotirador paciente», Sniper, la de algunos de sus seguidores, entre los cuales la amante de Lex, la especialista contratada

<sup>8</sup> La inversión estructural con respecto a *El pintor de batallas* es obvia: esta novela empieza por el encuentro del pintor por su víctima croata que se convierte en una especie de periodista inquisitivo, cuando la protagonista de *El francotirador paciente* termina conociendo al artista buscado al final de la novela.

para encontrar el paradero del artista anónimo<sup>9</sup>. El castigo para esos artistas sin escrúpulos, desencarnados y fríos, en cierta medida «maliginos»<sup>10</sup>, será el mismo: una muerte violenta (suicidio o asesinato). Esta visión negativa que favorece la aventura peligrosa cuestiona el arte contemporáneo considerado como extremo e inconsecuente. Tal perspectiva se justifica por el daño provocado en edificios culturales por guerrilleros callejeros o la escalada de violencia ocasionada por el visor de los fotógrafos y periodistas que «cubren» la actualidad en zonas de guerra<sup>11</sup>. Estas novelas de artistas voluntariamente marginados plasman teorías muy elaboradas en relatos ilustrados con instalaciones espectaculares.

La noción de «espectáculo» viene vinculada a la idea de «mirar» (*spectare* en latín). El lector espectador se convierte en el testigo de una especie de demostración que aúna texto e imagen. Este camino del pensamiento se presenta de forma muy teatral, a veces hasta teatralizada, y cinematográfica. El genio humano, su inteligencia, se manifiesta a través de construcciones del espíritu: primero, la novela, pero también las obras y *performances* de artistas que atraen la mirada. Cabe destacar la curiosidad de todo aquel que rodea al pintor de batallas y el frenesí de los fans y del mercado provocado por Sniper. Las novelas consiguen así exponer el recorrido vital e intelectual

<sup>9</sup> Al no tener otra identidad que la artística, se subraya su parecido con Banksy cuya sombra está en el centro de la novela. Banksy es el seudónimo de un grafitero británico anónimo oriundo de Bristol. Sus obras suelen ser satíricas y mezclan política y poesía. Su mensaje es humanista, pero también anarquista, anticapitalista y antisistema.

<sup>10</sup> Véase el peso de esta palabra en *El pintor de batallas*, «Maligno, había dicho Carmen Elsken con extraordinaria lucidez, o intuición. La palabra era exactamente ésa, y ahora culebreaba por cada circunvalación de la memoria de Faulques cuando cogió los pinceles y se puso a trabajar en aquella zona del mural, espionando de reojo el Mal encarnado en la mirada del soldado, en la del niño sentado en el suelo junto a la madre» (Pérez-Reverte, 2006: 250).

<sup>11</sup> La responsabilidad ética de los fotógrafos está comprometida en la medida en que sus cámaras animan a que se cometan barbaridades. Cambosu resume esta problemática así: «[Markovic] Necesita saber también [...] si [el pintor de batallas] se siente culpable de la muerte del hombre apaleado y macheteado en Freetown, justo porque él estaba allí con su cámara, y de la de los tres jóvenes palestinos que, en Beirut, se lanzaron contra el tanque israelí para que él los fotografiase» (Cambosu, 2007: 329).

de un artista a la vez que enseñan la dimensión estética, plástica y moral de toda producción humana.

Así pues, la originalidad de estas novelas descansa en la omnipresencia del arte, tanto en la vida y en el proceso creador, como en la recepción de la obra como parte de la intervención artística. El final es decepcionante en las dos novelas. Las expectativas sobre el desenlace previsible y abiertamente previsto son contrarrestadas: el croata busca encontrar al que considera responsable de la muerte de su familia para asesinarlo, pero el pintor se suicida después de la partida de su enemigo; Lex busca a Sniper para hacerle una propuesta editorial que no pudiera rechazar, pero su verdadera intención era matarle. Ambas novelas tienen un final inesperado y totalmente cerrado. De esta forma, el lector puede dar por terminada la novela y volver a la realidad extratextual. Ha participado en un juego literario, en una experiencia artística que le ha hecho percibir el sentido más profundo de la vida, la guerra y el arte.

## EL PINTOR DE BATALLAS

La primera experiencia literaria que vamos a considerar la ofrece *El pintor de batallas*<sup>12</sup>. En esta novela, la presencia del arte se apoya en una serie de relaciones y oposiciones entre personajes y artes. La biografía del protagonista llamado Faulques es fundamental para entender su evolución como artista. Optó por una carrera de fotógrafo al no poder rivalizar con los pintores que ya lo habían pintado todo<sup>13</sup> y seguramente mejor de lo que habría podido hacer él. El elogio de la pintura pone de relieve este punto de partida cultural heredado de tiempos antiguos y la crítica explícita a la fotografía de guerra:

<sup>12</sup> Cf. «Este texto mantiene un ritmo más lento que sus otras obras de ficción y un tono memorialista, filosófico y nihilista cuya función es debatir temas trascendentales» (Dávila, 2010: 161).

<sup>13</sup> Cf. «Terminé muy pronto. Cuando comprendí que cada cuadro que empezaba ya lo habían hecho otros» (Pérez-Reverte, 2006: 65).

Si, como sostenían los teóricos del arte, la fotografía le recordaba a la pintura lo que ésta ya nunca debía hacer, Faulques tenía la certeza de que su trabajo en la torre le recordaba a la fotografía lo que ésta era capaz de sugerir, pero no de lograr: la vasta visión circular, continua, del caótico ajedrez, regla implacable que gobernaba el azar perverso —la ambigüedad de qué gobernaba a qué no era en absoluto casual— del mundo y de la vida (Pérez-Reverte, 2006: 47).

La fotografía de guerra tiene una dimensión estética, pero no es pura, desempeña otras funciones como referir la realidad y la actualidad. En este sentido, Faulques es consciente de su falta de verdad o autenticidad:

la fotografía moderna, a causa de su propia perfección técnica, era tan objetiva y exacta que a menudo resultaba falsa —las famosas fotos de Robert Capa en la playa Omaha debían su intensidad dramática a un error de laboratorio durante el proceso de revelado— (Pérez-Reverte, 2006: 71).

El rechazo primerizo del arte por parte de Faulques le conduce a una paradoja vital, porque después de sobrevivir a las guerras de las que fue testigo directo, abandona su carrera como fotógrafo reconocido, para dedicarse a la búsqueda de su vida, su grial: realizar un fresco monumental para entender la «geometría del caos» (Pérez-Reverte, 2006: 15, 24). Sin talento particular, pero con sus conocimientos artísticos y sus recuerdos<sup>14</sup>, empieza a construir una pintura mural con valor heurístico en la torre en la que se ha aislado y refugiado. No se trata de una obra comercial, ni siquiera se dirige a un público, sino que es la obra sincrética de su vida, un consuelo para explicarse lo que vivió y así alcanzar verdades sobre la condición humana y la naturaleza fundamentalmente violenta del hombre.

<sup>14</sup> La supervivencia explica la visión y la mirada del pintor de batallas: [la guerra era] «una buena escuela. Lo obligaba a uno a volver sobre sí mismo y daba una forma de mirar. Un punto de vista» (Pérez-Reverte, 2006: 73).

Esta disyuntiva entre artes remite a otra dialéctica. Al asemejar pintura y literatura, la metanovela de Pérez-Reverte plantea otro plano, el de la fotografía que se acerca al reportaje, y por ende al periodismo. En las limitaciones de la fotografía, se hacen visibles las mismas limitaciones del periodismo, que viene a ser superado por la literatura. Por eso, el paso de un medio de expresión a otro ha sido tan radical en Pérez-Reverte y algunos críticos han percibido en el personaje de Faulques, el pintor de batallas, un doble ficcional o más bien autoficcional del autor<sup>15</sup>.

A nivel de los personajes artistas, Faulques se opone a Olvido, su compañera sentimental y acompañante en sus recorridos por museos y campos de batalla. Cuando esta representa movimientos artísticos modernos —procede de una familia italiana de artistas<sup>16</sup>—, aquel simboliza al artista del siglo XXI. No se trata de un buen pintor, pero crea una auténtica instalación a modo de *performance* en su torre de marfil que es también su taller. Se trata de una creación íntima y fantaseada, con una visión romántica del artista maldito. Antes de ser fotógrafa, Olvido fue modelo y vivió en un mundo protegido, el de la cultura ideal. Juntos, van a vivir «guerras que se confundían con otras guerras» (Pérez-Reverte, 2006: 27) y a sacar fotografías. Ella le sigue como «alumna voluntariosa» (Pérez-Reverte, 2006: 183) que quiere acercarse a la realidad<sup>17</sup>. No obstante, incluso en su arte fotográfico, se oponen. Ella solo captura objetos, cuando él se decanta por personas, cadáveres

<sup>15</sup> Véanse esas declaraciones de Arturo Pérez-Reverte: «Hay cosas que pude haber evitado y no evité, estaba demasiado ocupado filmando, la hora, el reloj, no eran más que elementos de mi trabajo, no eran seres humanos, el día que empezaron a ser seres humanos dejé el periodismo, el día que fui a verlos como parte de mí mismo, que la sangre era mi sangre, el niño era mi niño, que la mujer era mi mujer, que su horror era mi horror, ese día comprendí que tenía que irme, que ya no podía ser un mercenario honesto, que ya sería un mercenario deshonesto ante mí mismo, entonces dejé de hacer periodismo. [...] Yo era un cazador; podría haber cazado animales, obras de arte, pero lo que cazaba eran imágenes» (VV. AA, «Arturo Pérez-Reverte: reportero»).

<sup>16</sup> Remite a un tema de la posmodernidad: haber llegado tarde, que se convierte en un rasgo de carácter de Olvida, como explica su abuela a Faulques: «Mi nieta [...] llegó demasiado tarde a un mundo demasiado viejo» (Pérez-Reverte, 2006: 81).

<sup>17</sup> Además de Faulques, la cámara es su «pasaporte a lo real» (Pérez-Reverte, 2006: 178).

o miembros mutilados, escenas obscenas de la cotidianeidad de la guerra. Los clichés que cada uno prefiere son complementarios, aunque la frialdad científica de Faulques<sup>18</sup>, que quiere enseñar el final trágico de los guerreros, se opone a la sensibilidad estética de Olvido, incapaz de recibir la violencia de la realidad sino en sus huellas. Un ejemplo elocuente de su sensibilidad es la fotografía de fotografías. Esta abismación de la fotografía dentro de la fotografía conduce a una especie de «museificación» sentimental<sup>19</sup>. Las fotos de Faulques, por su lado, pueden ser representativas al fotoperiodismo<sup>20</sup>; se recopilan en libros considerados como sublimes por gente ajena a cualquier tipo de conflicto bélico. La crítica más acerba del fotoperiodismo la formula el soldado croata que sufrió en carne propia sus consecuencias. Fue torturado, violaron a su mujer, mataron tanto a su hijo como a su mujer. La foto que ensalzaba el heroísmo de un soldado croata condujo al fotógrafo a la gloria y al soldado al martirio. La cámara fotográfica se parece mucho a un arma porque contiene cierta violencia: la de lastimar y violar al sujeto fotografiado a pesar suyo. Ivo Markovic recalca esta idea: «[Pienso] Que fotografiar a personas también es violarlas. Golpearlas» (Pérez-Reverte, 2006: 260); «Ahora sabía que ninguna fotografía era inerte, o pasiva» (Pérez-Reverte, 2006: 259). La cámara, máquina al servicio de un fotógrafo deshumanizado y desalmado, se apropia fríamente de las vidas de sus modelos.

<sup>18</sup> Cf. «El croata tenía razón en cierto modo. Aquel mural que lo rodeaba con sus sombras y espectros era la exposición científica de esa mirada, no un remordimiento ni una expiación» (Pérez-Reverte, 2006: 168).

<sup>19</sup> Cf. «Una de sus obsesiones eran las fotos encontradas en casas devastadas. Las fotografiaba tal y como estaban, sin tocarlas ni componerlas nunca: pisoteadas, chamuscadas por los incendios, colgadas y torcidas en la pared con cristales o marcos rotos, álbumes familiares abiertos y deshechos. Las fotos abandonadas, afirmaba, son como las manchas claras en un cuadro tenebrista: no iluminan, sino que oscurecen las sombras» (Pérez-Reverte, 2006: 187).

<sup>20</sup> El fotoperiodismo fue muy importante durante la Guerra Civil española con nombres de fotógrafos como Capa, citado en la novela y en declaraciones del autor. En su entrevista con Antón, Arturo Pérez-Reverte explicita su visión de la fotografía de guerra: «La imagen fotográfica no vale. Capa mentía, y ya se mentía mucho antes con las fotos. No se puede meter todo el horror en un rollo de película» (Antón, 2006).

Al principio de la novela, el croata no conoce al artista más que a través de los álbumes de sus mejores fotografías: *The Eye of War* y *Morituri*. La contemplación de su obra acarrea una reflexión sobre la responsabilidad y es también el desencadenante de su deseo de matar a este saqueador de vidas ajenas. Al ir a verle, su objetivo es también el de hacerle entender su responsabilidad, pese a que siempre haya aparentado ser espectador o testigo pasivo. Los diálogos con fuerte enjundia filosófica permiten aclarar la falta de inocencia de todos los participantes en una guerra. Sin embargo, el pintor de batallas no tiene ningún remordimiento y justifica sus fotos por la necesidad de una distancia con respecto a la dimensión humana dolorosa de los conflictos. El croata busca despertar en él un sentimiento de culpa que parece no sentir, aunque la voz narradora omnisciente deja entrever las dudas que tiene, sobre la invitación por su misma presencia a una mayor crueldad por parte de los bandos seguidos, o el trauma que supuso ver cómo Olvido murió a causa de una mina antipersonal. Faulques no gritó para evitar que su amante pisase en el lugar sospechoso y, en cierto modo, su silencio fue lo que le llevó a sentir la necesidad de pintar. Se trata de una pintura recordatoria, al igual que el «memento mori» barroco, compendio de lo visto en museos y libros, así como de cuanto ha vivido.

A partir de la planicie de una pared lisa, la pintura empieza a fisurarse, no solo metafóricamente a causa de la presencia de Ivo Markovic sino también por las grietas que aparecen en la torre. Su obra toma un giro inesperado y se completa de manera perfecta gracias al «collage» y la visión cubista que viene a animar una pintura de batalla concebida en un principio con varios planos de forma bastante clásica<sup>21</sup>. El artista evoluciona con su obra. La vida también hace evolucionar las técnicas y las ideas mismas sobre el arte. El artista contemporáneo puede cambiar de técnica, soporte o postura para su fin. La conceptualización del arte está muy presente en la novela y el artista se posiciona con respecto a las producciones anteriores que revisita. Este rasgo típicamente posmoderno

<sup>21</sup> Otero-Blanco subraya el paralelismo entre el cuadro y la novela, tan potente en esta novela: «En este sentido, una novela de Pérez-Reverte es, como dice Luis López Molina, un “relato ni tradicional en exceso ni en exceso experimentalista”, como el cuadro de *El pintor de batallas*» (Otero-Blanco, 2012: 170).

pone de realce la creación actual tanto de Pérez-Reverte como de los artistas a los que retrata como teorizadores de su obra.

Así pues, Faulques constituye un modelo de artista egoísta, incapaz de salvar a su amante, pero capaz de sacar una foto de su cadáver, a modo de coleccionista mórbido cuya vida tiende a la muerte y cuyo arte parece mortífero. La conclusión que el croata saca de sus conversaciones con el artista es que ya está muerto. De hecho, adentrarse en el «territorio comanche»<sup>22</sup> de la guerra significa participar para siempre de un mundo horroroso del que nunca se vuelve<sup>23</sup> y vivir definitivamente con la muerte en mente. Está obsesionado con las pinturas de guerra que le inspiran. Sus «antecesores» le permiten desarrollar sus ideas sobre la pintura de guerra, como Goya que «sabía»<sup>24</sup>. Goya es el creador insuperable que inspira a Faulques, hasta se puede suponer que su aislamiento final en una morada en cuyas paredes pinta remite al pintor aragonés que se refugió en una casa de Burdeos para terminar, sordo, su vida. Ensimismado, el propio Faulques parece también sufrir de una sordera simbólica. En cuanto a la composición del fresco en escenas distintas, las inspiraciones son múltiples; el mural compagina escenas de contienda en un primer término con paisajes en un segundo plano. Para el pintor, el volcán del doctor Artl pertenece a esta cosmogonía bélica. El caos del primer término con sus figuras humanas convertidas en carne y animales bajo el peso de la violencia parece coherente y en armonía con el conjunto de la pintura mural, junto al volcán triangular que podría representar a esos «dioses ebrios» que se burlan de los hombres. Además de las referencias a «Brueghel, Goya,

<sup>22</sup> Cf. «Era lo que ellos llamaban territorio comanche en jerga del oficio. Para un reportero en una guerra, ese es el lugar donde el instinto dice que pares el coche y des media vuelta. El lugar donde los caminos están desiertos y las casas son ruinas chamuscadas; donde siempre parece a punto de anochecer y caminas pegado a las paredes, hacia los tiros que suenan a lo lejos, mientras escuchas el ruido de tus pasos sobre los cristales rotos» (Pérez-Reverte, 1994: 16-17).

<sup>23</sup> Véase la entrevista con Antón (2006) o esta cita de la novela: «Hay lugares [...] de los que nunca se vuelve» (Pérez-Reverte, 2006: 68).

<sup>24</sup> Cf. «Goya sabe. Goya ha visto la guerra. La sangre en los cuadros de Goya es de verdad» (palabras de Arturo Pérez-Reverte a Antón, 2006).

Uccello, el doctor Atl y los demás» (Pérez-Reverte, 2006: 275) que habitan la representación bélica<sup>25</sup>, este mural resultaría incompleto sin nuestra presencia. Eso le pasa a Ivo Markovic que se reconoce en el cuadro, su foto completará el fresco y Flauques podrá suicidarse, al considerar su pintura finalmente «perfecta» (Pérez-Reverte, 2006: 279), es decir, acabada. La moraleja de este mural es que nos representa a todos, aunque seamos indiferentes a su historia, porque la guerra simboliza la condición humana que nos conduce inexorablemente a la muerte.

Creación y reflexión pasan a ser palabras sinónimas y el proceso que conduce a la realización de un cuadro no es diferente del que lleva a la escritura. Arturo Pérez-Reverte renueva el «Ut pictura, poesis» horaciano en sus novelas de artistas, pues esa confluencia mediante una escritura muy visual, notable en «iconotextos», permite la comparación de estas con películas fotográficas o cinematográficas que se desarrollan ante los ojos del lector. Por sus efectos cinematográficos, la «tragedia» de *El pintor de batallas* se podría perfectamente representar, como lo confirma la adaptación teatral de Antonio Álamo en 2017.

### EL FRANCOOTIRADOR PACIENTE

*El francotirador paciente* es el fruto de un trabajo de documentación previa que la convierte en una «novela reportaje» sobre el universo del grafiti. El lector sigue la investigación llevada a cabo por la protagonista en el seno de las manifestaciones urbanas de los grafitis para encontrar el paradero de Sniper, el «escritor» de grafiti más famoso y prestigioso, que controla la actuación de seguidores por todo el mundo. Nos encontramos ante un duelo de protagonistas otra vez: frente al grafitero estrella oculto, se halla el auténtico personaje protagónico que es

<sup>25</sup> Cf. «De hecho, esta novela puede leerse como una “declaración de principios” del escritor. La visión que tiene Faulques (el protagonista) del proceso creativo se fundamenta en una concepción dinámico-temporal de la tradición. Según Faulques, el ideal de la originalidad no existe: lo verdaderamente original es la reformulación del pasado. Se trata de una visión relativa (no esencialista) de lo artístico: uno es original siempre “en relación a” lo que le precede» (Otero-Blanco, 2012: 206).

Alejandra Varela, «Lex», un reflejo del autor por su pericia en la materia ya que esta defendió una tesis sobre el arte urbano, titulada *El grafiti: una criptografía alternativa* (Pérez-Reverte, 2013: 44)<sup>26</sup>. Como experta, consigue entrevistarse con los actores del arte urbano a fin de dar con Sniper y poder proponerle un proyecto de libro a modo de homenaje y retrospectiva de su obra. El paralelismo entre libro y tesis remite otra vez al género de la «novela ensayo». La mayoría de los personajes de la novela son expertos del arte, un tema que invade la trama y los diálogos, con un número consecuente de écfasis y una dimensión cinematográfica evidente.

Esta mirada sobre el arte urbano tiene un claro punto de partida veraz, con la integración de la realidad en la novela. El mundo del arte callejero desdibujado en la novela depende de una investigación llevada a cabo por Arturo Pérez-Reverte. De hecho, antes de escribir la novela, estuvo en contacto directo con grafiteros reales, conocidos en Madrid, como Suso 33 o José y Óscar<sup>27</sup>. La investigación detectivesca a cargo de la protagonista se fundamenta en los mismos encuentros del autor en busca del sentido último de un ámbito secreto, por ilegal y arriesgado. Más allá de esta materia de investigación artística en el centro de la creación actual, solo visible por sus manifestaciones, es decir, sin que la presencia de los artistas sea necesaria, se vislumbra la figura de Banksy como arquetipo del grafitero comprometido. Banksy es un referente en la novela ya que, como el artista de la novela, se niega a participar de la mercantilización rampante, aunque es un autor muy cotizado. Perteneció a un mundo extraño para el profano que no distingue el arte del grafiti de otras manifestaciones plásticas:

En esencia, aunque los materiales y formas coincidan a menudo, incluso influyéndose mutuamente, lo que diferencia el grafiti puro de

<sup>26</sup> La protagonista defendió su tesis para obtener el título de doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. «Hablé de mi trabajo como historiadora del arte, de mi especialidad en artistas contemporáneos, de mis relaciones con museos y casas editoriales» (Pérez-Reverte, 2013: 258). Por lo demás, la imagen o la metáfora del «criptograma» es recurrente en la obra de Arturo Pérez-Reverte.

<sup>27</sup> Véase el reportaje de Jacinto Antón, «Pérez-Reverte y la airada banda del aerosol» (2013).



otras actividades relacionadas con el arte urbano, más o menos toleradas o domesticadas, es su agresivo carácter individualista, callejero, transgresor y clandestino (Pérez-Reverte, 2013: 48).

Así pues, la novela permite al lector adentrarse en una concepción del arte contemporáneo en perfecta resonancia con las teorías posmodernas actuales. Frente a una concepción anquilosada o fosilizada del arte, que sería la de una especie de monumentalización, se encuentra un arte marginal e irreverente que interviene en el mundo real. Se confunden por lo tanto arte y vida, de la misma forma que lo hacían en *El pintor de batallas*.

Sniper vive según el ideal de «guerrilla urbana»: «un influyente crítico mencionó a Sniper en términos elogiosos utilizando las palabras «terrorista del arte», y el comentario fue repetido en un par de programas de radio y en una televisión.» (Pérez-Reverte, 2013: 42). Cuando el mundillo oficial de la cultura madrileña desea «institucionalizar» a Sniper invitándole a «intervenir en una exposición oficial de pintura al aire» (Pérez-Reverte, 2013: 42), este rechaza la oferta:

Su respuesta a la concejal fue el famoso e histórico autotachado en todas las paredes que conservaban piezas suyas, seguido por el bombardeo, durante cinco noches consecutivas, de pedestales de monumentos históricos de la ciudad, esta vez sólo con su tag puro y duro, rematado el último día con una actuación directa sobre el autobús turístico del Ayuntamiento, que amaneció en su garaje pintado cada tapacubos con la diana de rifle; y en los costados, las famosas frases. [...] El Evangelio en once putas palabras. En un costado del coche escribió: *Si es legal, no es grafiti*. Y en el otro: *Las ratas no bailan claqué* (Pérez-Reverte, 2013: 42-43).

Esto resume bastante bien la ideología del «escritor urbano» que seduce a toda una franja de artistas marginados, que forman una especie de «secta» con sus reglas, como la de no escribir sobre una pieza ajena, lo cual constituye una auténtica declaración de guerra. El grupo está unido por principios y una misma rebelión frente a las incoherencias de una sociedad que acepta la destrucción del paisaje, pero no el arte urbano: «[...] según las autoridades, el grafiti destruye el paisaje

urbano; pero nosotros debemos soportar los luminosos, los rótulos, la publicidad, los autobuses con sus anuncios y mensajes estúpidos...» (Pérez-Reverte, 2013: 82). El problema del mercantilismo está omnipresente en la novela, que ofrece un recorrido por las capitales del *Street Art*, como Lisboa, en su «Gran Tour» (Pérez-Reverte, 2013: 91). Ahí están As Irmãs, Las Hermanas, que viven de su arte y aprovechan el negocio:

Sin embargo, conservaban su tendencia al radicalismo clandestino, antisistema y un punto violento. [...] Bajo una espléndida composición de mujeres dolientes, encadenadas por sacerdotes católicos e imanes islámicos, el lema era inequívoco: *Afastem os rosarios dos nossos ovarios* (Pérez-Reverte, 2013: 99).

Y su filosofía de subversión y provocación es la misma que la de Sniper que teoriza sobre la muerte del arte y considera que el arte vivo de la calle es peligroso, reivindicativo y animado por la lucha:

—Las galerías se interesan por nosotras, y eso da dinero —dijo Sim—. Pero nos negamos a decir artistas. En eso coincidimos con Sniper: la calle es el único sitio donde sabes que algo es real.

—Dudas como bombas —apuntó Não.

—Eso decía él. Lanzar sobre la ciudad dudas como si fueran bombas. El grafiti necesita campos de batalla, y esto es lo que los escritores tenemos más a mano. El arte es una cosa muerta, mientras que un grafitero está vivo. Bombardear periódicamente es necesario (Pérez-Reverte, 2013: 104).

Así pues, la noción de artista compite con la de escritor. El paralelismo entre el arte y la escritura es total. El arte como escritura y la escritura como arte están vivos únicamente si interactúan con la gente. La resonancia entre esos campos creativos es total y viene a consolidar el efecto meta-literario de las novelas del arte, equiparando dos formas de creación parecidas y en cierta medida idénticas en cuanto a su proceso y valor.

No obstante, el valor del arte se cuestiona: ¿cómo se evalúa?, ¿por el número de seguidores, por el valor comercial que desemboca en la

mercantilización, por el aura del artista, por el efecto de su compromiso con la realidad a modo de intervención? Pérez-Reverte pone en tela de juicio el mercado del arte en su obra diferenciando la ilusión juvenil del arte por el arte y el comercio establecido del arte como producto. Sniper desarrolla su visión en sus encuentros con Lex:

—Detesto a quienes pronuncian *artista* dándose importancia. Incluidos los idiotas que llaman *aerosol art* al grafiti, y todo eso... Además, las exposiciones en museos están agotadas. Ya es como ir a la Toyota a comprarte un coche. No hay diferencia (Pérez-Reverte, 2013: 236-237).

Y un poco más lejos:

El arte actual es un fraude gigantesco, señaló. Una desgracia. Objetos sin valor sobrevalorados por idiotas y por tenderos de élite que se llaman galeristas con sus cómplices a sueldo, que son los medios y los críticos influyentes que pueden encumbrar a cualquiera, o destruirlo (Pérez-Reverte, 2013: 238).

El fin de las actividades ilegales de Sniper no está claro. Solo al final revela su misantropía y su falta de empatía, en su deseo de destrucción nihilista<sup>28</sup> sin el menor atisbo de compasión o remordimiento. Así se percibe como un francotirador malintencionado, que puede regocijarse por intervenciones fatales para sus actores.

Como hemos subrayado, la crítica al arte tiene que ver también con su institucionalización como mayor escollo, un escollo natural al salir el arte de su condición lúdica e infantil para hacerse oficial y legal. En palabras de un antiguo compañero de Sniper: «Cantidad de veces le oí decir que el arte tiene un lado peligroso, porque aburguesa y hace olvidar los orígenes. La marca de la legitimidad, repetía, jode a cualquier artista bueno.» (Pérez-Reverte, 2013: 81-82). El interrogante sobre la necesaria ilegalidad del arte, o no, participa de la lucha ideológica entre dos visiones opuestas del arte: el arte concebido como *aventura vital* y

<sup>28</sup> Cf. «Yo busco destruir nuestro tiempo» (Pérez-Reverte, 2013: 292).

subversiva en situaciones límite<sup>29</sup> frente al panteón de artistas oficiales respaldados por el sistema: «—Toda esa basura, decía él, de que una instalación oficial sea considerada arte y otra no oficial no lo sea...» (Pérez-Reverte, 2013: 82).

La creatividad constituye una virtud necesaria para el «escritor de paredes» (Pérez-Reverte, 2013: 42, 57); lo que diferencia a los seguidores es su falta de ideas propias. El auténtico creador tiene su propia teoría del arte, una teoría que vive en su día a día y que desdibuja el autorretrato del artista, su propia definición e instalación como artista. En su carta para encontrar a Sniper, Lex evalúa su creación artística de y el *Street Art*:

Creo que es usted una de las personalidades más intensas y singulares del arte contemporáneo, y que sus actuaciones apuntan al corazón del gran asunto: en una sociedad que todo lo domestica, compra y hace suyo, el arte actual sólo puede ser libre, el arte libre sólo puede realizarse en la calle, el arte en la calle sólo puede ser ilegal, y el arte ilegal se mueve en un territorio ajeno a los valores que la sociedad actual impone (Pérez-Reverte, 2013: 127).

Gracias a la comprensión de Lex de la ideología de Sniper, puede acceder al artista y a su taller, como revelador y sustrato de su obra:

Yo había visto otros talleres de pintores, antes. Muchos. Y nada tenían que ver con aquel lugar cuyos muros estaban saturados de grafitis superpuestos, tachados sobre tachados [...] Y algo más allá, pintada con aerosol en una pared, una parodia magnífica de *El Ángelus* de Millet, donde una tercera figura de mujer, cruzada de brazos, fumaba indiferente un cigarrillo mientras los otros dos personajes, inclinados

<sup>29</sup> Para muestra, un botón de una intervención de Sniper: «Esa actuación se había producido cuatro años atrás, en la clínica de maternidad de la calle O'Donnell: todo un muro amaneció cubierto con un enorme grafiti en el que, junto a una docena de bebés con cabezas de calacas mejicanas, amontonados dentro de una gran incubadora, Sniper había escrito con letras de medio metro de altura: *Exterminadnos ahora que aún estáis a tiempo*» (Pérez-Reverte, 2013: 237).

para la oración, vomitaban sobre la *Dánae* de Tiziano recostada en el suelo. Aquello, concluí mirándolo todo, no era, desde luego, un taller de artista. Era un genial laboratorio de guerrilla urbana (Pérez-Reverte, 2013: 262-263).

La novela *El francotirador paciente*, en clave de palimpsesto, relaciona toda la tradición del arte clásico con la visión actual del arte como ideal de vida, de libertad y forma de enfrentarse a la realidad. El arte concebido como filosofía vital y vitalista conduce a la exploración de unos límites que intenta aniquilar. El arte sin límite salva todos los obstáculos de la conciencia, de índole ética. Así pues, el problema de la responsabilidad se vuelve a plantear con sumo interés en esta novela, ya que la frialdad de Sniper, a pesar de su vida familiar en Italia, no resulta muy diferente de la de Faulques de *El Pintor de batallas*. Frente al arte agresivo y vitalizado, se encuentra el artista deshumanizado y vacío, cuya muerte parece irremediable.

## VISIÓN DEL ARTE COMO ARMA

El arte, dentro de ficciones belicosas y conflictivas, es percibido en sus posibilidades como un arma. En efecto, fue una foto tomada por Faulques la que llevó al bando enemigo a masacrar a la familia del héroe croata cuyo cliché se convirtió en símbolo de una lucha. Del mismo modo, la guerrilla urbana con bombardeos de grafitis muestra el poder del arte callejero para luchar contra el sistema establecido, según una ideología que lleva a unos jóvenes en busca de gloria a correr riesgos imprudentes. Por lo tanto, la visión del artista también implica una responsabilidad ética con respecto a su posicionamiento en la *polis*.

De hecho, la poética llevada a cabo por Arturo Pérez-Reverte en sus novelas del artista cuestiona no solo el papel del creador sino también su capacidad para representar la realidad, en particular la guerra en todas sus dimensiones. La fotografía de guerra es plana, queda a la superficie de las cosas y ofrece un encuadre proclive a la manipulación. La pintura necesita más tiempo y depende de una construcción lenta, por etapas. La realidad es idealizada y las ideas elevan, cuando la cruda

realidad de la fotografía rebaja el instante que se capta. La voluntad testimonial no puede justificar el recurso a todas las imágenes como ha sugerido la contienda entre los objetos —huellas documentales— y las personas cosificadas o *reificadas*, reducidas a objetos<sup>30</sup>. Esta problemática central en *El pintor de batallas* sufre una variación en *El francotirador paciente* con la destrucción que conlleva la «escritura» por encima de lo existente, una suerte de palimpsesto destructor. Por eso, la semejanza de esta problemática con la de la literatura es tan fuerte. En la falta de respeto del arte contemporáneo más reciente, heredero del posmodernismo, estriba una forma de renovación absoluta por parte del artista de las obras que subvierte, como Sniper. La irreflexión, sin embargo, conduce a crear destruyendo. Aquí está presente la idea de la guerra pervertidora del hombre frente al arte enaltecedor del pasado. Esta voluntad de civilización es útil frente a la barbarie. No obstante, el fotoperiodismo ha evolucionado y el periodismo en general se ha desviado de su propósito inicial. La responsabilidad del artista se hace todavía más notable en *El francotirador paciente* con el deterioro de los monumentos con fines provocadores y desestabilizadores del orden establecido. La denuncia ideológica justifica el vandalismo.

Aun así, el arte siempre ha tenido un desarrollo lineal, y lo anterior no lo puede borrar lo que viene después. Es un fraude considerar el arte desconectado de la cultura. La presencia de Goya y otros pintores de guerra en el fresco circular creado por el pintor de batallas es imprescindible para alcanzar una dimensión universal. Los artistas protagonistas reflejan la misma condición del autor que emprende una reflexión sobre la comprensión del mundo y las consecuencias de la representación. La saturación de imágenes en nuestro mundo contemporáneo también explica su falta de valor y la pérdida de compasión: «nuestra época prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser» (Pérez-Reverte, 2006: 179). Las imágenes pasan a constituir «armas de comunicación» (Pérez-Reverte, 2006: 74), como lo indica también Sniper:

<sup>30</sup> Cf. «La violencia, cualquier violencia, convierte en cosa, en un trozo de carne animal, a quien está sometido a ella...» (Pérez-Reverte, 2006: 256).

—[...] Esta sociedad te deja pocas opciones para coger las armas. Así que yo cojo botes de pintura... Como te dije antes, el grafiti es la guerrilla del arte.

—Es un enfoque demasiado radical —protesté—. El arte aún tiene que ver con la belleza. Y con las ideas.

—Ya no... (Pérez-Reverte, 2013: 240).

La guerra permite conocer de forma extrema la naturaleza de la vida<sup>31</sup> y su universalidad constituye un punto en común con el arte; la representación pictórica tiene una dimensión metafórica y simbólica, como cualquier tipo de representación:

Y aquel horror preciso, inapelable que se extendía por los siglos y la Historia, prolongado como una avenida entre dos rectas paralelas larguísimas, desoladas. La certeza gráfica que resumía todos los horrores, tal vez porque no existía más que un solo horror, inmutable y eterno (Pérez-Reverte, 2006: 27).

Por tanto, el arte constituye un arma de doble filo: de destrucción, por un lado, pero por otro, de desarrollo psíquico reparador. El artista es un luchador que puede ejercer tanto la bajeza del hombre animalizado como la inteligencia del hombre culto. La visión negativa es propia de artistas extremistas sin conciencia moral, frente a los artistas responsables que se apartan de la guerrilla en *El francotirador paciente* para participar en la vida de la ciudad civilizada. Este maniqueísmo que fundamenta las dos novelas, con depredadores y presas fácilmente identificables se ve superado por personajes más complejos. A pesar de su negación a cualquier forma de implicación emocional, el pintor de batallas pinta desde las imágenes que le obsesionan. De la misma forma, Sniper se ha refugiado en Italia donde puede vivir una vida de familia tradicional, más allá de su actividad artística extrema. Los hombres, a pesar de su naturaleza, son más matizados y de depredadores iniciales pueden convertirse en las presas de sus víctimas, Markovic y

<sup>31</sup> Cf: «—En las guerras resulta más evidente. Después de todo, no son sino la vida llevada a extremos dramáticos...» (Pérez-Reverte, 2006: 196).

Lex. La guerra desemboca naturalmente en la venganza, otro tema que aparece en la trama de ambas novelas. Las heridas acarrearán una violencia. La idea de terminar con el mal por el mal constituye también un manifiesto por el fin del artista criminal, ensimismado o narcisista.

## LA RECEPCIÓN Y LA IMPORTANCIA DE LA MIRADA

Las oposiciones entre diferentes medios artísticos permiten poner de relieve la misma naturaleza creadora y la importancia del receptor espectador. En la pintura, el espectador forma parte integrante del cuadro en el que penetra con la mirada aunque, por su posición, se asemeja también al pintor. Frente al mural circular del pintor de batallas, el error es pensar que uno no está incluido en él por no haber vivido la guerra. Al formar parte de la vida misma, la guerra también es propia de todos nosotros, que hayamos sido testigos directos o no. Si la cuestión de la responsabilidad se plantea para el testigo que fotografía la escena, no se plantea menos para los que descubren mediante la representación la realidad de las guerras de todos los tiempos, sean estas pasadas o actuales. Paralelamente, el lector se convierte en el espectador de las escenas descritas en las novelas como si de un cuadro se tratase. Este se percata de un parecido en el modo de funcionar de las artes, a medio camino entre referencialidad e invención, es decir, entre realidad y ficción.

La oposición entre fotografía y pintura es múltiple: técnicas diferentes, pero también función diferente. La fotografía parece inmediata<sup>32</sup>, ofrece un reflejo instantáneo y puede testimoniar como fragmento de realidad —aunque solo de un fragmento se trate—. La pintura tiene una dimensión más cósmica y puede mezclar tiempos con diferentes planos simultáneos y perspectivas, lo que la acerca a la literatura o al cine, con un posible efecto «cubista».

<sup>32</sup> Según *El pintor de batallas*, esta inmediatez es engañosa. La fotografía nunca es inocente ni inofensiva, porque el encuadre es una selección, tanto como decidir hacer o no una foto. La perspectiva respaldada por la técnica condiciona la percepción más o menos subjetiva u objetiva de las cosas y toda elección conlleva una responsabilidad ética.

La pintura de batallas gana a la fotografía porque no tiene esta dimensión comercial ni la falta de escrúpulos; la fotografía de guerra se ha vuelto inservible en un mundo contemporáneo «donde el horror se vende como arte» (Pérez-Reverte, 2006: 220). El argumento de Sniper para ensalzar el grafiti es cercano: «El grafiti es la obra de arte más honrada, porque quien la hace no la disfruta. No tiene la perversión del mercado.» (Pérez-Reverte, 2013: 242).

En *El francotirador paciente*, la dialéctica entre cultura y saqueo tiene una dimensión moralizadora y conservadora. El *graffiti* ilegal como transgresión es político, porque no se considera desde una perspectiva estética sino social. Constituye una apropiación de la ciudad por parte de una franja de la sociedad que rechaza el orden burgués. El arte se considera como un arma de lucha contra el poder establecido y contra la dinámica neoliberal centrada en el provecho y el dinero. Se pone, sin embargo, en tela de juicio la intención última del artista que actúa de esa forma, porque su cuota aumenta en el mercado artístico, precisamente porque se niega a aceptar sus reglas. Parece que la dimensión de líder y el efecto de sectarismo propio de las ideologías extremistas alejan el arte de su condición civilizada para alcanzar una dimensión enajenadora. Recuerda la barbarie original del hombre presente en *El pintor de batallas*. La vuelta a los orígenes de la guerra, con la forma contemporánea y moderna de la guerrilla, cercana al terrorismo, ofrece un planteamiento original del arte del siglo XXI.

Como metanovela acerca de la creación artística, la novela del arte cuestiona la representación y sus diferentes niveles: visuales, narrativos y explicativos. Este último plano se sitúa entre visibilidad y legibilidad y depende de una percepción superior, intelectual, que necesita al lector, como ha destacado Otero-Blanco:

Por eso, al introducir en su novelística elementos narrativos procedentes de la metalectura (formulada en clave de pintura), la literatura de Pérez-Reverte plantea el concepto de recepción como [...] una combinación de «lectores modelos de textos cerrados» (cultura popular) y «lectores modelos de textos abiertos» (literatura deliberadamente experimental, metaficcional y vanguardista) (Otero-Blanco, 2012: 183).

La distancia entre realidad y ficción es casi nula para los artistas. Sin embargo, el compromiso del artista marginal con la realidad es capital. Esta nueva novela del arte acerca al lector a su mundo oculto, solo visible por sus obras, como huellas en la vida más convencional. Esta existencia paralela es la base y el sustrato para una aventura narrativa pictórica que permita descubrir otra dimensión de lo real:

Era una buena composición [...] obligaba al ojo a mirar sin prisas allí donde debía mirarse. Llevándolo a uno de la mano desde lo evidente a lo oculto, aquel entramado de líneas y formas sobre el que lo figurativo —personajes, enigmas destilados en manifestaciones físicas— encajaba con sobria intensidad, lo mantenía todo en límites naturales (Pérez-Reverte, 2006: 262).

Así pues, estas novelas, en las que la mirada es tan importante, hacen que el lector sea espectador y testigo. El lector involucrado en la investigación y reflexión de Pérez-Reverte puede entender el proceso que incentiva a la creación de una pintura o una pintada. El artista marginal, física y psicológicamente, desarrolla una concepción muy personal del arte reflejada en las dos novelas objeto de análisis. Su universo constituye un escenario en el que lo contemporáneo se opone a lo histórico: la fotografía frente a la pintura en un caso, el arte callejero frente al patrimonio cultural en el otro. El fin de estos artistas proclives a la transgresión, por su participación en empresas artísticas que se enfrentan con la realidad, es trágico. Arturo Pérez-Reverte indaga así en la esencia del arte y sus consecuencias extremas en la vida.

Otro punto común entre las novelas descansa en la expresión muy plástica, siguiendo así el lema horaciano «Ut pictura poesis». El modelo expresivo subyacente conduce a una interpenetración semiótica entre palabras e imágenes. La representación del mundo pasa por el filtro del arte, bajo el prisma de la percepción del artista. La visión artística se propaga a todos los niveles narrativos desde el autor narrador hasta los personajes, que estos sean artistas o no. Esta intersemiotividad refleja otra frontera borrosa, la existente entre realidad y ficción. La ficción se convierte en una imagen de lo real. Por otra parte, la novela testimonial, bastante cercana a la novela reportaje, asocia fragmentos de la realidad y otros

elementos biográficos e históricos con su autorrepresentación como novela. Como el pintor, el escritor selecciona y escenifica. La pintura mimética y testimonial se asemeja entonces totalmente a la escritura. El mundo del arte se fundamenta en una transformación con el paso de la realidad a la ficción. Las prácticas contemporáneas escogidas muestran una visión del arte que depende de una cosmovisión, con un elemento social e ideológico exacerbado.

Para terminar, en la novelística de Arturo Pérez-Reverte, el arte va más allá del motivo literario o del recurso retórico<sup>33</sup>, para alcanzar un nivel reflexivo sobre la vida y su propia labor creadora<sup>34</sup>. El experimentista contempla la incidencia o el poder del artista frente a la realidad. Los artistas se convierten en los auténticos enigmas de las novelas. La fotografía asesina o las intervenciones peligrosas constituyen manifestaciones del arte como arma. En la época actual, el poder de la imagen, parte integrante de nuestras vidas, tiene consecuencias, aunque el artista esté en otro mundo, inasequible, el de su laboratorio de ideas o su taller.

## CONCLUSIÓN

Finalmente, la representación pictórica contiene la misma experiencia artística que el libro según una *mise en abyme*, resultado del diálogo entre texto e imagen. En la novela ensayo, el punto de vista personal contamina todos los signos que se hacen eco los unos a los otros. En *El pintor de batallas*, estos signos, que pueden herir la sensibilidad de quien no se ha enfrentado nunca al horror, son los que permiten entender mejor la vida y esperar la muerte a sabiendas. En cambio, en *El francotirador paciente*, a la par que se interrogan las posibilidades del arte contemporáneo llevado al extremo, se explica el mundo oculto del *Street Art*. Ambas novelas subrayan la responsabilidad ética de los artistas y la importancia de la mirada del espectador.

<sup>33</sup> Es de notar la presencia de la música en otras obras de Arturo Pérez-Reverte, por ejemplo, en *El tango de la vieja guardia* (Pérez-Reverte, 2012).

<sup>34</sup> Cf. «El arte sólo sirve cuando tiene que ver con la vida —dijo—. Para expresarla o explicarla...» (Pérez-Reverte, 2013: 238).

Todo este cuestionamiento sobre el arte permite la consideración de la creación como proceso y resultado<sup>35</sup>. El resultado son las obras, pero también experiencias artísticas relacionadas con ellas. En la literatura, el arte refleja y revela la vida y la condición humana. La visión pesimista de Pérez-Reverte que conduce a la muerte de los artistas protagonistas parece sugerir la muerte del arte convencional en un período turbio en el que los artistas pueden tener la impresión de haber nacido demasiado tarde. Esta percepción enseña una nueva manera de hacer arte, que echa una mirada irónica y burlona sobre la historia del arte para recuperarla en la actualidad recreando y subvirtiendo el patrimonio cultural, mezclando, pues, tradición y modernidad. A nivel literario, el uso de la intersemiotividad renueva el realismo en un mundo donde la imagen desempeña una función narrativa.

En definitiva, el arte del siglo XXI presente en la obra de Arturo Pérez-Reverte es pluridimensional. El mural o los grafitis callejeros no son planos, sino que ocupan todo el espacio. No necesitan título, porque forman parte de la casa o de la ciudad. En cierta medida, son autosuficientes y el artista puede desaparecer. La circularidad del fresco inscrito en la torre y de la misma novela *El pintor de batalla* demuestra el paralelismo de construcción, pero también de mensaje, entre dos códigos semióticos diferentes. Asimismo, la literatura y la pintura bélicas compaginan las tres edades de la vida: la de la infancia con la visión lúdica y guerrera, la de la adultez con la ciencia y la comprensión del criptograma<sup>36</sup>, y por último la de la vejez con el arte como consuelo de la muerte venidera.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTÓN, J. (2006). «Arturo Pérez-Reverte: un paseo por las guerras» (entrevista) in *El País Semanal* (domingo 26 de febrero de 2006) [En línea].

<sup>35</sup> Cf. «El arte sólo existe ya para despertarnos los sentidos y la inteligencia y para lanzarnos un desafío. [...] El arte no es un producto, sino una actividad» (Pérez-Reverte, 2013: 239).

<sup>36</sup> Cf. «el código del trazado, la clave del criptograma» (Pérez-Reverte, 2006: 21).

- Disponible en: [https://elpais.com/diario/2006/02/26/eps/1140938807\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/02/26/eps/1140938807_850215.html) [Último acceso el 26 de octubre de 2020].
- (2013). «Pérez-Reverte y la airada banda del aerosol» (reportaje) in *El País Semanal* (domingo 28 de noviembre de 2013) [En línea]. Disponible en: [https://elpais.com/elpais/2013/11/28/eps/1385648075\\_655083.html](https://elpais.com/elpais/2013/11/28/eps/1385648075_655083.html) [Último acceso el 26 de octubre de 2020].
- CAMBOSU, G. (2007). «Autobiografismo negado: *El pintor de batallas* de Arturo Pérez Reverte» in *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*. Tomo 15, pp. 327-337
- DÁVILA GONÇALVES, M. C. (2010). «Lo que nos hace humanos: deconstruyendo *El pintor de batallas*, de Arturo Pérez Reverte» in *Hipertexto*. Nº 12, pp. 161-171.
- DI BENEDETTO, C. (2015). «Arturo Pérez-Reverte, *El francotirador paciente*. Lectures du graffiti et de l'art urbain» in *Cahiers de Narratologie* [En línea]. Nº 29, disponible en: <http://narratologie.revues.org/7422> [Último acceso el 26 de octubre de 2020].
- GARCÍA, M.-T. (2011). «Arturo Pérez-Reverte» in Noyaret, N. (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (1)*. Berna, Peter Lang, pp. 287-311.
- GROHMANN, A. (2019). *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia, Universidad de Murcia/edit.um.
- NALLET, T. (2020). «Arturo Pérez-Reverte et les avatars du roman-reportage: de *Territorio Comanche* (1994) à *El francotirador paciente* (2013)», in Guyard E. & Roche M. (Eds.), *Roman noir et journalisme: en quête de vérité*. Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, pp. 197-213.
- OTERO-BLANCO, Á. (2012). *El envés de la trama. El segundo plano en la literatura de Arturo Pérez-Reverte*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- PÉREZ-REVERTE, A. (1990). *La tabla de Flandes*. Madrid, Alfaguara.
- (1994 [2000]). *Territorio Comanche*. Barcelona, Debolsillo.
- (2006 [2007]). *El pintor de batallas*. Madrid, Punto de Lectura.
- (2012). *El tango de la vieja guardia*. Madrid, Alfaguara.
- (2013 [2015]). *El francotirador paciente*. Barcelona, Debolsillo.
- VV.AA. (sin fecha). «Arturo Pérez-Reverte: reportero» (recopilación de entrevistas) [En línea]. Disponible en: <http://www.icorso.com/hemeroteca/tve.htm> [Último acceso el 26 de octubre de 2020].

## «SI A LA BRASA LE DAS EL VIENTO»: EL ARTISTA Y SU PROYECTO LITERARIO EN *PATRIA* (2016) DE FERNANDO ARAMBURU

David Cremaux-Bouche  
Université Grenoble-Alpes (ILCEA4)  
david.cremaux@ens-lyon.fr

DESDE su fecha de publicación original, el 6 de septiembre de 2016, *Patria* ha constituido para todos los lectores una «deflagración» (Aramburu, 2018b: 680) según el término del propio autor. Lo demuestran las distintas cifras relativas a la publicación de la obra: en España, la novela fue reeditada numerosas veces<sup>1</sup> y ha permanecido 112 semanas en las listas de libros más vendidos de manera ininterrumpida desde su publicación (Ezquiaga, 2018). Su éxito editorial ha sido tal que fue traducida a 23 idiomas y publicada en 24 países donde consiguió también la unanimidad<sup>2</sup>. Recibió numerosos premios<sup>3</sup> lo que confirma el nuevo estatuto de la obra que se convirtió muy rápidamente en un verdadero fenómeno extraliterario<sup>4</sup> al dar respuesta a una

<sup>1</sup> En noviembre de 2018, o sea dos años después de su publicación original, suman 32 ediciones en España para un millón de ejemplares vendidos.

<sup>2</sup> Por ejemplo, en 2018, en Italia fue reeditada nueve veces con 60 000 ejemplares vendidos, y en Alemania, país de residencia del autor desde 1985, fue reeditada tres veces con 80 000 ejemplares vendidos.

<sup>3</sup> En 2016 recibió el VI premio Francisco Umbral al libro del año 2016; en 2017, fue galardonado con el premio Cambio 16, por el premio Euskadi de Literatura, por el premio Nacional de la Crítica, por el premio Nacional de Narrativa, por el premio Tusquets Editores, por el premio Dulce Chacón y por el premio San Clemente Rosalía; en 2018, fue gratificada la obra por el premio Lampedusa y el premio Estrega Europeos.

<sup>4</sup> Pensamos en todas las adaptaciones que se inspiran en esa novela y que marcan la voluntad de seguir difundiendo la memoria de la violencia política de ETA para crear un verdadero debate más amplio en la sociedad. El cómic de Toni Fejzula titulado *Patria* (2020), mediante su alianza entre texto e imagen, el clip *Patria* del álbum *Ex Libris*