

Arturo Pérez-Reverte y la literatura juvenil

JOSÉ LUIS CORREA SANTANA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

“Se define al lector simplicísimamente: el que lee por leer, por el puro gusto de leer, por amor invencible al libro, por ganas de estarse con él horas y horas, lo mismo que se quedaría con la amada; por recreo de pasarse las tardes sintiendo correr, acompasados, los versos del libro, y las ondas del río en cuya margen se recuesta. Ningún ánimo, en él, de sacar de lo que está leyendo ganancia material, ascensos, dineros, noticias concretas que le aúpen en la social escala, nada que esté más allá del libro mismo y de su mundo”

Pedro Salinas, “Defensa de la lectura”

Introducción

El primer problema que conviene resolver cuando se plantea un análisis como el que nos va a ocupar las próximas páginas deviene, precisamente, del mismo título. La existencia o no de “literatura juvenil” como tal, en efecto, es asunto profundamente controvertido sobre el que llevan debatiendo, a lo largo de los últimos años, no pocos profesores, críticos literarios, autores e, incluso, libreros. A todos, por diferentes razones que a nadie se le escapan —acaso, en el fondo, sea la misma—, nos interesa establecer los fundamentos de nuestro trabajo. De esta controversia, se hacía eco J. García Padrino hace unos años cuando afirmaba que “quien se proponga escribir o hablar sobre literatura infantil se verá abocado a la curiosa situación de tener que explicar previamente cuál es en realidad el objeto que se va a tratar” (1995: 53). La situación no parece haberse resuelto hoy.

Quienes defienden y avalan la esencia de la literatura para jóvenes han comprometido su tarea en determinar los rasgos que la definen: así, como veremos, hablan de la edad de los lectores, de sus intereses y de sus expectativas (T. Rovira, E. Teixidor), o bien analizan los distintos géneros y valores que una literatura de estas

características comporta (J. Cervera); quienes la rechazan, por su parte, suelen argumentar la debilidad de esos rasgos y valores, la imposibilidad de distinguir literatura juvenil de literatura “a secas”, y denuncian —las ventas de libros dirigidos a determinadas edades se ha convertido en un magnífico negocio editorial— la “invención” de un público juvenil por motivos mercantiles o, en el mejor de los casos, pedagógicos (V. Moreno).

Sin embargo, hay algo en lo que los exégetas de ambas teorías suelen coincidir y que debería significar el punto de partida de todo trabajo sobre la cuestión: el principal argumento que tiene la lectura es el de la calidad literaria de los textos. Tanto los defensores como los detractores de la literatura juvenil convienen en su preocupación por que los adolescentes lean, en la necesidad de hallar obras interesantes que podamos ofrecerles, en el valor intrínseco que tiene para ellos y ellas el redescubrimiento del universo propio y el descubrimiento del ajeno, y, en definitiva, en el goce estético y lúdico que ha de acompañar a toda lectura.

Con todo y esta pertinente preocupación por la “buena literatura” —una preocupación que no debería constreñirse a la literatura infantil y juvenil—, cuando el receptor de la obra es un niño existe una ulterior premisa, un requisito que no conviene olvidar: el componente lúdico del arte. Esta premisa ha sido una constante en cualquier antología, edición o análisis sobre la literatura infantil. Y, por supuesto, una constante en el aula: no hay profesor que no se haya esmerado en lograr atrapar (tal vez, “seducir” sea un término más apropiado) al niño-lector. A veces, guiados por este empeño, con una intención acaso más generosa que hábil, el divertimento se ha antepuesto a la calidad artística en la selección de los textos, con infortunadas consecuencias. Pero, en esencia, la lectura en la escuela infantil y primaria goza de buena salud, como lo atestiguan las numerosas colecciones destinadas a fomentar el hábito lector de los niños y los variados e interesantes programas de animación a la lectura que organizan consejerías de educación, concejalías de cultura u otros organismos competentes.

Ocurre, sin embargo, que esta situación varía sensiblemente a medida que el niño crece. Cuando abandona la escuela para iniciar su educación secundaria el adolescente experimenta una crisis —en toda la acepción del término, esto es, en tanto que *transformación* y en tanto que *conflicto*—: no sólo cambia de centro escolar, también lo hace de compañeros, de profesores y, a veces, hasta de lugar de residencia. Por supuesto que estas crisis son cada vez menos traumáticas en nuestra sociedad: los programas educativos aspiran a ser procesos graduales y escalonados, y los objetivos

del profesorado de primaria y secundaria son cada vez más coincidentes. Y lejos, por fortuna, quedan los tiempos en los que el adolescente debía abandonar la casa familiar para continuar sus estudios de enseñanza media porque en su lugar de residencia no existían centros destinados a tal efecto. Sin embargo, la experiencia nos dicta que, hoy en día, para los estudiantes aún sigue siendo difícil ese tránsito educativo.

En el caso que nos interesa, el de la animación a la lectura en la educación secundaria y el bachillerato, hasta hace pocos años se producía, más que una evolución natural, una auténtica revolución. El niño llegaba al nuevo centro con una considerable y motivadora experiencia lectora: para él, leer era un acto gozoso, un divertimento, un juego de la imaginación. Y de un modo brusco, por mor de un riguroso programa teórico y, tal vez, de un profesorado celoso de ese programa, debía iniciarse en la literatura “con mayúsculas” (Charmeux, 1992). Esa transformación no hubiese sido tan erosiva en el ánimo lector del adolescente si no se hubiese confundido, en los currículos, *literatura con historia literaria*. Los estudiantes no hubieran sufrido en esta mudanza más de lo que les significó reemplazar sus viejos libros de texto por los nuevos; al mudar de intereses, de puntos de vista, de experiencias, hubieran aceptado como algo natural las nuevas lecturas recomendadas.

Pero los planes de estudio, como decimos, se centraron en la historia literaria y concluyeron que, como tal historia, había que empezar por el principio, por el origen de la literatura en lengua castellana. Esta decisión, sin duda, ofreció a varias generaciones de estudiantes unos extensos y fundamentados conocimientos teóricos, pero dejó, por el contrario, dos aciagas secuelas: por una parte, alejó al joven lector de la obra literaria al enfrentarlo con textos que apenas entendía y con los que jamás llegaría a identificarse a esa edad; por otra, y como consecuencia de lo anterior, desperdició la oportunidad de revelarles unos textos de gran calidad y belleza (desde las jarchas y las moaxajas hasta la poesía o el teatro calderonianos) al recomendárselos —permítasenos el eufemismo— cuando aún no estaban formados ni tenían la competencia necesaria para apreciarlos.

Los nuevos planes de estudio y, por qué no, la creciente preocupación por las cuestiones didácticas, además de las filológicas y las literarias, han venido a subvertir esta situación: aunque el tiempo es escaso y los programas tienden a dar más relevancia a la lengua que a la literatura (Ruiz de Francisco y Correa, 1998 a y 1998 b), el profesorado de nuestra disciplina ha aceptado el reto de incrementar los niveles de lectura en sus alumnos. Y ese reto pasa, sin género de dudas, por una buena y diversa

selección de textos, para lo cual ha sido cardinal la aparición de diversas colecciones de prestigio: “El gran angular”, “Ala delta”, “Altamar”, “Periscopio”, etc.

La literatura para jóvenes

No es éste el momento de entrar a valorar las dificultades fundamentales que acompañan a la literatura juvenil —establecer la edad en la que el lector deja de ser un niño para convertirse en joven, determinar sus intereses, identificar sus gustos, etc.—, pero conviene centrarse en el concepto esencial que hemos establecido desde el inicio de nuestro trabajo. Para E. Teixidor (1995), “la mejor literatura juvenil” ha de reunir una serie de requisitos imprescindibles: un protagonista con quien identificarse, una historia interesante que respete la edad y las necesidades del lector, un estilo claro y sencillo que tiene mucho en común con la literatura popular, una visión ética de la realidad, etc. Si le añadimos la calidad artística, parece una definición muy conveniente de la que pocos investigadores diferirían. No obstante, ¿necesitamos producir o indagar en una literatura diferente para hallar ejemplos de textos de estas características? Y, lo que es más importante, ¿es preciso remontarse a los orígenes de la literatura para encontrar textos dignos y apropiados?

Si echamos un vistazo a la nómina de la literatura clásica occidental, en las últimas centurias encontramos una serie de autores que cumplen sobradamente estas condiciones: R. Kipling, E. Salgari, A. Dumas, R. L. Stevenson, J. Verne, D Defoe, etc. En efecto, son escritores de los considerados “para jóvenes”, aunque acaso a ninguno de ellos satisfaría esta descripción. Y no porque la juzgaran un menosprecio a su obra; sencillamente, ninguno creyó estar dirigiéndose exclusivamente a un público adolescente. Se trata de la vieja dicotomía entre “destinatario” (el autor escribe para un tipo de lector determinado) y “receptor” (el lector se apropia de la obra artística, aunque no vaya dirigida a él). En los casos citados, podría darse la confusión porque la línea que los separa es demasiado delgada.

Pero hay otros muchos ejemplos sobre los que nadie alberga dudas: Edgar Allan Poe, Galdós, Baroja, Truman Capote, Delibes, Julio Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, José Luis Sampedro, Ana María Matute, etc. Somos testigos de cómo estos autores han logrado calar en la biblioteca de nuestros jóvenes: cuando hemos recomendado sus lecturas, hemos hallado una excelente respuesta por parte de los estudiantes de secundaria y bachillerato. Por supuesto, no toda la obra de los escritores mencionados gozaría de la misma acogida. Al hablar de aceptación, estamos hablando

de novelas del estilo de *Paradox, rey* (Baroja), *A sangre fría* (Capote), *Historia de cronopios...* (Cortázar), *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (Delibes), *Crónica de una muerte anunciada* (G^a Márquez), *La tía Julia y el escribidor* (Vargas Llosa), *La vieja sirena* (Sampedro) u *Olvidado Rey Gudú* (Matute). Obras, como vemos, de temas claramente dispares —el amor, la aventura, la intriga, el humor, la muerte— para una edad en la que predomina, sobre todas las cosas, la dispersión. Aquí entran en juego una serie de factores que son consustanciales a la animación a la lectura, como el conocimiento que tenga el educador de sus alumnos, su habilidad para seleccionar los textos, su capacidad de presentarlos convenientemente y, aunque no sea una premisa demasiado científica, la suerte.

Basta una somera mirada a los ejemplos citados para comprobar que se trata de autores clásicos, incluidos los contemporáneos. ¿Significa esto que no existen paradigmas más recientes que sirvan de referencia al lector joven? Nada más lejos de la realidad. De hecho, bien gracias a la labor desempeñada por la escuela en fomentar los hábitos lectores, bien a causa de la saturación a que se han visto sometidas las nuevas tecnologías de la comunicación, si atendemos a los números, la lectura parece estar viviendo un curioso florecimiento: autores como Michael Ende, Roald Dahl o, sobre todo, JK Rowling se han convertido en auténticos fenómenos editoriales. Y, en el panorama hispano —más limitado en cuanto a cifras de ventas, pero igualmente apreciable en lo que a calidad se refiere—, tenemos, entre otros, a M^a Elena Walsh, Ray Loriga, Beatriz Potter, Elvira Lindo o Martín Casariego. Todos ellos enlazan con la tradición literaria juvenil y buena parte de sus obras (la mayoría han sido llevadas al cine) parecen orientadas hacia un público adolescente. Estaríamos en lo que llamábamos “lector destinatario”.

Existe también, en los últimos años, un “lector receptor” joven que se ha apropiado, ha asumido y ha gozado con textos que, inicialmente, no le estaban destinados. La lista de autores que han disfrutado de su favor es extensa y, sin duda, todos y cada uno de ellos formaría parte de cualquier antología literaria de este período. Sus universos son desiguales y sus estilos, en ocasiones, divergentes. Lo único que tienen en común es, de nuevo, la calidad artística de su obra: relatos y novelas bien escritos, tramas ágiles, atractivas y de planteamientos inteligentes. Ya hablábamos de la dispersión como rasgo inconfundible de esas edades: a pesar de la propensión a creer que “todos los jóvenes son iguales”, la realidad es que sus gustos, sus tendencias y sus intereses difieren entre sí, en esa constante búsqueda de identidad que los mueve. En

este inventario encontramos, por citar sólo algunos nombres, a Manuel Rivas, Ángeles Mastretta, José M^a Merino, Almudena Grandes, Juan José Millás, Zoé Valdés, A. Muñoz Molina, G. Martín Garzo, J. Llamazares o I. Allende, una narradora que ha apostado abiertamente, en su última obra, por esta línea de literatura juvenil. En la nómina no podía faltar Arturo Pérez-Reverte, acaso el autor con mayor aceptación entre los jóvenes en la última década.

Arturo Pérez-Reverte y la literatura juvenil

Volvamos, por un momento, a los planteamientos que defendía E. Teixidor (1995) a la hora de caracterizar la literatura para jóvenes. Si admitimos su conveniencia, hay pocos escritores en el horizonte narrativo español que cumplan tales requisitos con la desenvoltura con que lo hace Arturo Pérez-Reverte. El escritor cartagenero, en efecto, ha venido a continuar una línea literaria, si bien nada nueva, sí muy vigente. Nos referimos a la línea trazada, por ejemplo, por el primer J. Marsé, E. Mendoza o M. Vázquez Montalbán en las décadas precedentes. Es un hecho que las comparaciones resultan detestables —en asuntos artísticos, incluso deleznable—, pero no es disparatado afirmar que Pérez-Reverte es para los nacientes lectores de los noventa lo que aquellos escritores para los de los setenta y los ochenta.

Nótese que hablamos de lectores, esto es, del fenómeno de la recepción literaria, que no siempre es coincidente con el de la creación. No hay duda de que buena parte de la obra de los autores aludidos, especialmente la de Vázquez Montalbán y la de Marsé, esconde un indudable compromiso político y social que no se da en Pérez-Reverte, no en vano nos remite a una España que, en plena crisis de la dictadura, anuncia la modernidad. Sin embargo, además de un lector adulto y a su vez comprometido, los escritores de los setenta también gozaron de la atención de un lector más joven, menos ambicioso, y no tan interesado en el aspecto sociopolítico de la obra artística como en su aspecto lúdico. Por entonces, la literatura hecha en España se vio eclipsada por el auge de lo que se dio en llamar, con escasa fortuna, el *boom* latinoamericano: el lector de nuestro país se dejó atrapar rápidamente por la fuerza y la originalidad de los escritores de la América hispana, por aquella conmoción que supuso el *realismo mágico*. Los autores peninsulares, además de su tendencia natural hacia una suerte de realismo crítico, afrontaron la compleja situación con una obra urbana, directa, de lenguaje franco y resuelta de un modo dinámico: *La verdad sobre el caso Savolta* (Mendoza, 1975), *La muchacha de las bragas de oro* (Marsé, 1978), *Los mares del sur*

(Vázquez Montalbán, 1979), *El laberinto de las aceitunas* (Mendoza, 1982) son buena muestra de esa novela.

Es cierto que este grupo de narradores evolucionó hacia otros derroteros más complejos y arriesgados —Marsé con *El embrujo de Shanghai* (1993) o *Rabos de lagartija* (2000); Mendoza con *El año del diluvio* (1992); Vázquez Montalbán con *Galíndez* (1990) o *El estrangulador* (1994)— pero no lo es menos que *El húsar*, *La tabla de Flandes* o *La piel del tambor* son claras herederas de aquellas composiciones. Obviamos la inclusión en este registro de *El maestro de esgrima*, la que para muchos críticos es la obra más lograda de Pérez-Reverte, porque entendemos que la historia de Jaime de Astarloa y Adela de Otero, la ambición del maestro por alcanzar la estocada perfecta, la intriga *palaciega* de la hermosa alumna, está tal vez más cerca del realismo costumbrista de Galdós que del realismo crítico del que hablábamos.

Hay, en lo que se refiere a la aceptación por parte del lector de nuestros tiempos, una circunstancia que puede servirnos para comprender mejor ésta y otras ideas: la estrecha relación que mantienen la literatura de la última mitad del siglo XX con la industria cinematográfica. En efecto, buena parte de las novelas a las que aludimos —algunos de los autores citados han sido descubiertos por el público joven a través de la gran pantalla— han sido adaptadas al cine con fortuna dispar: desde las excelentes versiones de *Los santos inocentes* o *La Colmena* hasta las controvertidas adaptaciones de las novelas de Mendoza, Vázquez Montalbán o el propio Pérez-Reverte. Además, no podemos dejar de señalar el interés que tiene este maridaje cine-literatura para el profesorado de nuestra disciplina. Como apunta J. Belmonte, “Las indudables posibilidades didácticas del cine y su ya definitiva incorporación al mundo de la pedagogía, desde las clases de educación infantil hasta la propia universidad, pasando por primaria y secundaria, ha obligado al profesorado a conocer con mayor profundidad las técnicas de los productos audiovisuales y a estudiar el fenómeno de la imagen en cuanto a manifestación cultural” (2001: 3).

El hecho de compartir el mismo texto no es la única circunstancia que vincula a ambos lenguajes, el literario y el cinematográfico. Hay una ligazón con el cine que comparten la mayoría de los escritores contemporáneos, tal y como señalaba A. Amorós: “la educación sentimental [referida a la generación de Arturo Pérez-Reverte] tuvo lugar, ante todo, en los viejos cines de sesión continua. Por eso, el mundo del cine está detrás de todos sus relatos” (1999: 27). En efecto, existe una visión y una estructura fílmicas en las narraciones —visión y estructura clásicas que derivan claramente de la

novela decimonónica— que emparenta al escritor cartagenero con los aludidos precedentes. Difícilmente, un artista que haya nacido y vivido después de la aparición del cine en nuestra cultura ha podido sustraerse a su influencia. En el caso de Pérez-Reverte ya ha sido señalada su experiencia audiovisual y el empleo, en sus primeras novelas, de técnicas que no sólo recuerdan al cine sino también a conocidas series televisivas (J. Belmonte, 1999).

Llegados a este punto, conviene preguntarse cuáles son los motivos por los que un escritor como Arturo Pérez-Reverte, cuya obra —excepción hecha de la saga de *El Capitán Alatriste*, en la que más adelante ahondaremos— no fue en principio concebida para los jóvenes, ha obtenido su beneplácito. Ya hemos apuntado algunos. Por un lado está la adaptación al cine de algunas de sus novelas: *El maestro de esgrima* (P. Olea, 1992), *La tabla de Flandes* (J. MacBride, 1994), *La novena puerta* (Roman Polanski, 2000), etc. Es cierto que esas adaptaciones han dejado bastante que desear —tal vez la mejor, por más fiel y más austera, a pesar de no contar con repartos internacionales del prestigio de las siguientes, sea la de Pedro Olea— y, en algunos casos, significó un auténtico conflicto entre el propio autor y los directores (J. Belmonte, 2001: 5-7) Pero, para un receptor de nuestra época, más *espectador* que *lector*, ha supuesto un aliciente importantísimo hacia la lectura de las obras. No es nada nuevo, como hemos dicho, el empleo de este recurso didáctico que enfrenta al cine con la literatura por parte del profesorado de primaria y secundaria.

Otro componente de gran interés es el escenario en el que, en líneas generales, se desarrollan las novelas de Pérez-Reverte. Incluso en aquellas que pudiéramos considerar “de época” y que están ambientadas en ciudades que ya no existen (el Madrid de *El maestro de esgrima* o el de la saga *Alatriste*), el escritor cartagenero sitúa siempre sus historias en ciudades reconocibles, en barrios concretos, sobre callejones reales. Y es que, así como el paisaje preferido del niño-lector es el imaginario, el fantástico, el que lo traslada a mundos fabulosos en los que cualquier cosa puede suceder, el lector-joven —con toda la dispersión de la que hablábamos antes, con las distinciones que suele establecer la crítica moderna entre lector femenino, más realista, y lector masculino, más fantasioso— prefiere un paisaje identificable por el que pueda deambular mientras se sumerge en la historia. Es una señal de identidad, casi una prueba de fuego a la que el adolescente se somete para demostrarse a sí mismo y a los demás que ya no es un niño, que ya no cree en cuentos de hadas.

En este sentido, merece especial mención una de las obras que más agradan a nuestros estudiantes: *La piel del tambor*. Amén de que se desarrolle en la ciudad de Sevilla —la soleada, la enigmática, la luminosa Sevilla—, la novela habla el mismo idioma de los jóvenes: un pirata informático que accede al sistema central del Vaticano, una atmósfera policíaca plagada de intrigas, un relato en el que intervienen diferentes discursos (cartas, mensajes cifrados, archivos de ordenador), unos personajes misteriosos que parecen esconder siempre algo (el padre Quart, el padre Ferro, la restauradora Gris Marsala y, por supuesto, Cruz Bruner, la anciana duquesa), etc. Como señala N. González Gandiaga (2001: 6), “en el territorio sevillano se convocan todos los tipos humanos y esto permite leer el texto como una tragicomedia humana de fines del presente milenio”.

Un tercer elemento de conexión con la estética juvenil es el protagonista. En este punto también habría que hablar de la evolución que sufre el lector en su competencia literaria: el niño busca héroes a los que imitar, triunfadores que ilustran las cualidades a las que aspira y que encarnan el bien absoluto; por su parte, el joven prefiere un personaje más *humano*, menos perfecto, más cercano, con el que pueda identificarse a través de sus dudas y sus temores. Así, muchos de los protagonistas de las novelas revertianas —al igual que ocurría con los de los autores de los setenta y los ochenta— distan mucho de ese rol heroico: Jaime de Astarloa (*El maestro de esgrima*), César (*La tabla de Flandes*), el Padre Quart (*La piel del tambor*) son personajes corrientes con una vida más o menos previsible hasta que los acontecimientos los desbordan y acaban por convertirlos en actores de una trama vertiginosa que amenaza con devorarlos. Por supuesto, la mayoría de ellos —véase el Lucas Corso de *El Club Dumas* o el Coy de *La carta esférica*— tiene ocupaciones o antecedentes narrativos que facilitan esa conversión (no podría explicarse, si no, el turbulento mar de situaciones en el que el relato desemboca), pero ni han nacido para ser héroes ni se comportan como tales. Y eso es precisamente lo que acaba atrapando al lector joven: la identificación con los personajes.

Ni siquiera el Capitán Alatraste, acaso el único héroe indiscutible de las novelas de Pérez-Reverte, cumple del todo el perfil épico de la literatura del género. Para López de Abiada, Diego Alatraste y Tenorio (nótese el homenaje que se esconde en este segundo apellido) es un “excombatiente en Flandes, espadachín a sueldo, valiente y hombre de escasa moral” (2001: 5). Queremos inferir que el crítico se refiere, cuando

habla de *escasa moral*, a una moral pública o social desde la perspectiva que pudiéramos entenderla hoy en día—de hecho, el propio personaje reconoce, incluso ante una figura de la autoridad de Gaspar de Guzmán y Pimentel, Conde-duque de Olivares, que mata por dinero y no le tiembla el pulso cuando ha de quitar la vida—, pero es obvio que, a lo largo de sus referidas historias, Diego Alatraste exhibe una moral individual fuera de toda duda.

Son varios los ejemplos que atestiguan estos valores individuales que el soldado defiende: el primero y más evidente es que se hace cargo del joven Iñigo Balboa, en cumplimiento de una promesa al padre del muchacho; además, a pesar de que no siempre está conforme con las actitudes y las aptitudes de quienes gobiernan el Madrid de Felipe IV, su lealtad es incuestionable e, incluso, está por encima del temor de Dios —“tu rey es tu rey”, le dice a Iñigo en *El sol de Breda* (84), cuando lo ve dudar—; y, por citar un tercero, en *El capitán Alatraste*, durante la famosa entrevista con el Conde-duque de Olivares de la que pende su vida, luego de reconocer sus propios defectos, le expone sin reparos que se insubordinó en la campaña contra los rebeldes moriscos porque “Era un soldado, no un carnicero [...] No hay gloria ninguna en saquear casas, forzar mujeres y degollar a campesinos indefensos [...] Yo no mato niños ni ancianos, Excelencia” (216-217).

Así pues, *honor, lealtad e hidalguía* (sin olvidar el altísimo concepto del *amor*) son rasgos que Alatraste asimila de los héroes más enraizados de la literatura castellana, desde el *Cid* hasta *don Quijote*, pasando por *el caballero Zifar* o *Amadis de Gaula*. No obstante, la dualidad moral que manifiesta Alatraste frente a los demás héroes es un rasgo que lo humaniza y lo acerca más al lector contemporáneo. Porque, en consonancia con lo que Teixidor llamaba “visión ética de la realidad”, esa dualidad lo aleja considerablemente del maniqueísmo en el que suelen incurrir los relatos infantiles y, además, nos propone un personaje de cierta profundidad e interés, un personaje real y, ante todo, un personaje creíble.

El capitán Alatraste: una lectura recomendada

Nuestra exposición nos ha llevado hasta una cuestión que, por un lado, puede explicar el interés que despierta en el lector adolescente la lectura de la obra de Arturo Pérez-Reverte, y, por otro, nos ofrece una muy interesante perspectiva didáctica. La saga de *El capitán Alatraste*, narrada en un estilo claro y sencillo, pero nada descuidado, llega con nitidez al lector, entre otras muchas razones porque tiene mucho en común

con la literatura popular. No sólo se presta a la indagación y a la revisión de un tiempo y un espacio de enorme atractivo como la citada España de Felipe IV, sino que entronca con géneros literarios acaso poco conocidos por el estudiante de nuestros días.

En primer término, del mismo modo que ocurre con numerosas obras de la tradición clásica hispana, el lector descubre una cierta *modernidad* en la narración. Los comportamientos de los que se hace eco Pérez-Reverte cuando relata los avatares de la época que les toca vivir a Alatríste, Francisco de Quevedo o el Conde-duque de Olivares —una figura que ya retrató con gran maestría Torrente Ballester en su *Crónica del rey pasmado*, otra novela muy del gusto del público juvenil— no son muy diferentes a los que el adolescente es capaz de observar en la suya propia: crueldad, injusticia, abuso de poder, desmesurada ambición, etc. En *El capitán Alatríste* hay incontables manifestaciones de este enfoque crítico: “A ese tiempo infame lo llaman siglo de Oro. Mas lo cierto es que, quienes lo vivimos y sufrimos, de oro vimos poco; y de plata, la justa. Sacrificio estéril, gloriosas derrotas, corrupción, picaresca, miseria y poca vergüenza, de eso sí que tuvimos a espuestas. Lo que pasa es que luego uno va y mira un cuadro de Diego Velázquez, oye unos versos de Lope o de Calderón, lee un soneto de don Francisco de Quevedo y se dice que bueno, que tal vez mereció la pena” (112).

Hemos de decir que nunca hemos sido partidarios de una lectura ética *externa* de la obra literaria —entendemos que la literatura en sí ya ofrece suficientes enseñanzas al lector, joven o adulto, sin necesidad de presuponerle ciertas (y dudosas) *moralinas*—, pero, si pretendemos mantener la línea de *formación integral* de la que tanto habla el nuevo sistema educativo español, no podemos eludir la oportunidad didáctica que se nos presenta de reflexionar con nuestros estudiantes acerca de los valores morales que encierra la figura del héroe de las novelas de aventuras.

Hacemos uso del término “novela de aventuras” en lugar del de “novela histórica” a propósito. La novela histórica hace referencia a la reconstrucción de una época (espacio y tiempo) que se pretende revivir, a veces de una forma estrictamente intelectual (R. Graves), a veces con el añadido de la acción a la reflexión (M. Yourcenar). Sin embargo, Arturo Pérez-Reverte, al igual que Dumas, uno de sus más notables referentes, escoge el pasado como telón de fondo para sus novelas a la manera de Stevenson (*La isla del tesoro* o *La flecha negra*) o W. Scott (*Ivanhoe*), esto es, a la manera de la novela de aventuras inglesa, cuyo máximo admirador en España fue Baroja.

Y no son éstos los únicos vínculos con la tradición inglesa que hallamos en el escritor cartagenero. El mundo del honor y la honra, cuyas máximas morales se reflejan en el espíritu militar, ya anidaba en la épica inglesa, bien en las novelas sobre el Imperio victoriano —*Las cuatro plumas* (A.E. Woodley Mason) o *Beau Geste* (P.C Wren)—, bien en las novelas coloniales que forjó R. Kipling (*Gunga Din*, *El hombre que pudo reinar* o *Kim de la India*). También el mundo marino que Pérez-Reverte utilizó en otra novela más reciente, *La carta esférica*, cuyo protagonista es ávido lector de J. Conrad (*Lord Jim*, *Nostramo*), refiere a la novela de aventuras, pero también a personajes problemáticos que reflejan el tormento que el propio autor vivió y sufrió en su viaje a África, por no hablar de la culpa como motivo literario. Esta fascinación por la narrativa de aventuras, asimismo, emparenta a Pérez-Reverte con otros autores coetáneos como Patrick O'Brian (cuyo protagonista parece la estela del *Capitán Horacio Hornblower* de C.S. Forester) o MacDonald Fraser (*Harry Flashman. Un espía al servicio del Imperio Británico*).

Pero, centrándonos en nuestra literatura, hay que decir que *El capitán Alatriste*, *Limpieza de sangre*, *El sol de Breda* o *El oro del rey* no son únicamente novelas de aventuras propiamente dichas. Hay en ellas también algo de libro de caballerías y de novela picaresca: la relación entre Iñigo Balboa y Diego Alatriste, sin llegar al calado de la de los personajes cervantinos, no está muy lejos de la que mantenían don Quijote y Sancho; el muchacho se ve arrastrado por el impetuoso carácter de su señor, siente por él la misma devoción —y, por qué no, el mismo desconcierto— que Sancho por su caballero; además, por otro lado, Iñigo ejerce, en cierta medida, el papel de Lázaro de Tormes, un joven al que le toca iniciarse en un mundo que no acaba de descifrar del todo y aprende a sobrevivir en él a golpe de aventuras y tribulaciones.

Esbozamos primeramente el personaje de Iñigo porque entendemos que él es una de las claves del éxito de Pérez-Reverte entre el público juvenil. Balboa desempeña, en su función de narrador (sus memorias manuscritas depositadas en la Biblioteca Nacional de Madrid sirven de excusa para iniciar el relato), la tarea de enlace entre Alatriste y el lector. Sin él, el adolescente no se identificaría de la manera en que lo hace con las aventuras del viejo militar. Apunta, en este sentido, Álvarez-Ossorio (2002) que “la figura de Balboa aumenta en relevancia según se suceden las entregas, hasta eclipsar a veces a un capitán Alatriste cuya frialdad y tendencia a la insensibilidad lo hacen con frecuencia tan hierático como su detestado o admirado Felipe IV”. Aunque volveremos sobre este asunto —discrepamos de la descripción que se hace ahí del personaje que da

nombre a la novela—, es evidente que, si la dualidad moral de Alatraste era la que lo que hacía más humano a los ojos del espectador joven, Iñigo Balboa no necesita de ningún artificio dramático para ganarse el favor del público: es, precisamente, su inocencia, su sencillez, su bondad y su grandeza de espíritu lo que hace que el lector confíe en su relato.

La figura del narrador, por otra parte, ha sido asunto reñido en los planteamientos de la crítica literaria desde la aparición de *El capitán Alatraste* (Sanz Villanueva, 1996; Basanta, 1996). Se aducen algunas razones para la discusión: que Iñigo Balboa no estuvo presente ni participó en algunos de los acontecimientos que narra, de un modo pormenorizado, en la obra; que el muchacho expresa, además, sentimientos y sensaciones de su capitán como si fuera un narrador externo y omnisciente; que, en ocasiones, su presencia se confunde con la de una tercera persona narradora. Aún aceptando las notables inferencias, esta línea de investigación escapa, sin duda, al análisis que pretendemos hacer aquí. Pero resulta evidente que la presencia del muchacho en la narración no es casual.

Además del uso de un recurso bien conocido por los escritores españoles, el del “manuscrito encontrado”, el relato de Iñigo Balboa humaniza la cruda historia de su señor don Diego. Vistas, inicialmente, a través de sus ojos ingenuos —el personaje va perdiendo la inocencia, acaso al mismo ritmo que el lector, a medida que transcurren los acontecimientos—, las aventuras del capitán Alatraste se magnifican. Al igual que ocurre con los recuerdos de infancia en los que cualquier espacio, cualquier acontecimiento parece más grave de lo que, en realidad, fue porque está contemplado desde la mirada de un niño, la perspectiva de Iñigo Balboa agiganta la figura de Diego Alatraste. Su asombro, su admiración y su devoción por el militar son las sensaciones que reciben directamente los jóvenes lectores, quienes aceptan como verdaderos los hechos narrados.

Pero esta aceptación no es mérito exclusivo del joven Iñigo. No podemos obviar, en este sentido, al verdadero protagonista, Diego Alatraste y Tenorio. Para ello queremos regresar a la cita de Álvarez-Ossorio. Porque coincidimos sólo en parte con la descripción que hace el crítico de la figura del capitán: es incontestable que hay cierta frialdad en su conducta y también que tiende a un hieratismo a caballo entre la mesura y la cautela, pero ello obedece más a su adiestramiento militar y a la naturaleza de su profesión que a un rasgo de carácter distintivo. No encontramos —ni nosotros ni nuestro alumnado, cuando se le ha preguntado al respecto— razones para considerarlo

un personaje falto de sensibilidad. Antes al contrario, durante la tetralogía de sus aventuras, hay numerosos indicios que hablan de un comportamiento solidario y clemente, humilde a veces, comportamiento que los estudiantes saben interpretar muy bien en sus trabajos de aula. Veamos algunos casos:

En *Limpieza de sangre*, se produce una entrevista en la que participan, además del propio Alatríste, el poeta Quevedo, Álvaro de Lamarcá, Conde de Guadalmedina y el Conde-duque de Olivares. Allí los tres primeros intentan interceder ante Olivares para que libere a Iñigo Balboa, quien se encuentra en los calabozos injustamente acusado por la Inquisición. Cuando, tanto Quevedo como Guadalmedina, han desistido ya de lograr su empeño, Alatríste, en el discurso más largo que se le recuerda, da muestra de un altísimo sentido de la sensibilidad y la justicia, gracias al cual consigue, finalmente, persuadir al Conde-duque: “No tengo más que una hoja de servicios que a nadie importa un ochavo, y la espada de la que vivo [...] Pero van a quemar a un mozo inocente [...] Nunca sabe nadie las vueltas que da la vida; ni si un día no serán cinco cuartas de buen acero más provechosas que todos los papeles y todos los escribanos y todos los sellos reales del mundo... si ayudáis al huérfano de uno de vuestros soldados, os doy mi palabra de que tal día podréis contar conmigo” (177-178).

Otra anécdota que refleja, si bien bajo un proceder puramente militar, el carácter compasivo de Alatríste tiene lugar en *El sol de Breda*. En el episodio en que el capitán, su camarada Copons y el mismo Balboa encuentran a un soldado holandés agonizando en una granja arrasada, Iñigo le pide a Alatríste que haga algo por aliviar el dolor del moribundo. Mientras el capitán permanece al lado de su joven amigo, Copons se adelanta a ambos, se acerca lentamente al holandés, comprueba su estado y, extrayendo de su riñonera la vizcaína, le da muerte. Ante el estupor de Balboa, el capitán se limita a una sentencia: “cuando llegue el momento, ruego a Dios que alguien te lo haga a ti” (160). Lejos de una manifestación de crueldad, la escena revela un claro sentido de la compasión. Iñigo, tras la inicial repulsa que siente ante aquel acto aparentemente bárbaro, acaba por entender la actitud de sus compañeros, como se demuestra en su reflexión posterior, un magnífico exponente de la capacidad narrativa de Pérez-Reverte: “Quien mata de lejos ninguna lección extrae de la vida ni de la muerte [...] Quien mata de lejos es peor que los otros hombres, porque ignora la cólera, y el odio, y la venganza [...] pero también ignora la piedad y el remordimiento” (161).

Como en cualquier relato de aventuras que se precie, la saga de Alatríste también acomete uno de los grandes tópicos de la literatura: el del amor. Abundan,

junto con los políticos y los militares, también los lances amorosos: escapadas nocturnas, escenas de tabernas, ausencias injustificadas, etc. En general, aunque en un tono sumamente comedido y nada tosco, Pérez-Reverte se ajusta con verismo y autenticidad a los espacios en los que se mueven los personajes. No cabe esperar otra cosa de los ambientes que frecuentan los soldados y los truhanes, los bribones y los buscavidas que pueblan los bajos fondos del Madrid de la época. Por supuesto que la tetralogía no participa del concepto de dama idealizada, sublime, inspiradora del héroe que tanto gusta en la literatura épica. Sin embargo, hay una cierta dignidad en el papel que el autor le confiere a la mujer.

Cabe destacar una escena especialmente reveladora del proceder de Alatríste a este respecto. En *El oro del rey*, Iñigo Balboa cae en una trampa urdida para asesinar a su señor. Éste no sería más que otro episodio cualquiera de los que abundan en la obra si no fuera porque la conspiradora es Angélica de Alquézar, el gran amor del muchacho. Don Diego y sus camaradas acuden en su auxilio y logran salvarlo de una muerte segura. Pero no de las dudas. Esa noche, en la penumbra del cuarto que comparten Alatríste y Balboa se produce un diálogo significativo (129-130): el muchacho se debate entre el amor que le inspira Angélica y la rabia de sentirse traicionado; el capitán escucha y, sobre todo, evita juzgar a la mujer (“ella es fiel a los suyos [...] es natural”). Conoce el estado en que se encuentra Iñigo y, lejos de ahondar en su dolor, se limita a encogerse de hombros y a constatar, acaso con algo de nostalgia, que “todos amamos alguna vez, o varias veces”.

Cada uno de los aspectos que hemos trazado y que reflejan el carácter complejo y, por momentos, contradictorio de Diego Alatríste explica, en definitiva, el éxito de la tetralogía, y la conquista que obtiene sobre el público joven (y no tan joven). Como bien indica López de Abiada, “Pérez-Reverte ha salido airoso del envite, pese al desafío que suponía, mediante un relato de aventuras transido de elementos propios del folletín y de la novela decimonónica, reivindicar, de manera amena y a la vez rigurosa y sin jactancias eruditas, una época histórica de la envergadura del Siglo de Oro” (2001: 7).

En esta línea de acercamiento de la historia a los jóvenes, no debemos perder de vista un excelente trabajo editorial, *‘El capitán Alatríste’ de Arturo Pérez-Reverte y la España del Siglo de Oro*, que ha publicado *El País* y distribuido *El País Semanal* (la revista periodística de más tirada en España). Además de ofrecer unas magníficas ilustraciones de David Jiménez, viene acompañado de textos de reconocidos especialistas en diversos temas del Siglo de Oro: la religión y la inquisición, el arte, la

justicia, la vida cotidiana, etc., todo ello coordinado por el también novelista Juan Eslava Galán. Convencidos de su pertinencia, hemos recomendado a nuestros alumnos y alumnas de secundaria y bachillerato su lectura. El resultado no ha podido ser más gratificante. No sólo ellos, más propensos a este tipo de literatura, sino también ellas han gozado de una obra de calidad que cumple, a nuestro juicio, los cánones de la “mejor literatura juvenil”. Esta actividad se ha visto refrendada, recientemente, con varios complementos pedagógicos inestimables de los que queremos hacernos eco: la publicación de una edición escolar con guías de trabajo y aprendizaje para el alumno y el profesor de las dos primeras entregas de la saga Alatríste, inspirada en una iniciativa de dos profesoras mexicanas de educación secundaria; y un mapa de la España Imperial de Felipe IV, también con referencias e ilustraciones sobre Alatríste, editado en gran formato por la editorial Santillana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Libros

- Amorós, A. (1999), editor: *La sombra del águila* de Arturo Pérez-Reverte, Madrid: Castalia.
- Cervera, J. (1991): *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao: Ed. Mensajero. Universidad de Deusto.
- Charmeux, E. (1992): *Cómo fomentar los hábitos de lectura*,. Madrid: CEAC.
- Pérez-Reverte, A. (1996): *El capitán Alatríste*, Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (1997): *Limpieza de sangre*, Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (1998): *El sol de Breda*, Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2000): *El oro del rey*, Madrid: Alfaguara.

b) Volúmenes colectivos

- García Padrino, J. (1995): “Las relaciones entre cine y Literatura Infantil en el aula (una propuesta didáctica)” en P. Cerrillo y J. García Padrino (eds.), *El niño, la literatura y la cultura de la imagen*. Universidad de Castilla La Mancha.

- Rovira, T. (1988): “La literatura infantil i juvenil”, en Martín de Riquer y otros, *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona: Ariel.
- Ruiz de Francisco, I. y Correa, J.L. (1998 a): “¿Nebrija o Cervantes?: la enseñanza continua de la Lengua y la Literatura”, *Actas del V Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Universidad de Oviedo, 303-312.

c) Artículos

- Álvarez-Ossorio, A. (2002): “Alatriste: un viaje al siglo de Oro español”, en CLIO, enero.
- Basanta, A. (1996): “El capitán Alatriste”, *ABC cultural*, 13-XII.
- Belmonte, J. (1999): “Un paseo por Revertelandia: la obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte”, *Murgetana*, 101, 115-129.
- Belmonte, J. (2001): “Arturo Pérez-Reverte y su relación con el cine”, en <http://www.icorso.com>, *Polo Académico Internacional sobre A.P.R.*, octubre.
- Cervera, J. (1995): “La literatura juvenil a debate”, en CLIJ, 75, septiembre, 12-16.
- González Gandiaga, N. (2001): “El placer de leer: verosimilitud y ficción en *La piel del tambor*”, en <http://www.icorso.com>, *Polo Académico Internacional sobre A.P.R.*, marzo.
- López de Abiada, J.M. (2001): “Contra el olvido. Primera lectura de *El capitán Alatriste*”, en <http://www.icorso.com>, *Polo Académico Internacional sobre A.P.R.*, abril.
- Moreno, V. (1995): “Jóvenes y lectura”, en CLIJ, 72, mayo, 30-36.
- Rodríguez Almodóvar, A. (1995): “La educación literaria en la pubertad”, en CLIJ, 72, mayo, 16-22.
- Ruiz de Francisco, I. y Correa, J.L. (1998 b): “La enseñanza de la lengua escrita en la Educación Secundaria Obligatoria”, *Rvta. Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 31, enero-abril, 55-74.
- Sanz Villanueva, S. (1996): “Arturo y Carlota Pérez-Reverte: *El capitán Alatriste*”, *El Mundo* (Catalunya), 7-XII.
- Teixidor, E. (1995): “Literatura juvenil: las reglas del juego”, en CLIJ, 72, mayo, 8-15.