

JUAN PUJOL Y ARTURO PÉREZ-REVERTE: UNA CATARSIS BÉLICA

CARMEN JURADO GÓMEZ

Cada vez hay más periodistas que escriben novelas en España. El fenómeno fue constatado por Darío Villanueva a principios de los años 90 (1); a finales de la década, bastaría con repasar los últimos certámenes narrativos importantes para comprobar la filiación mediática de la mayoría de sus ganadores. Mas el fenómeno, con ser gradualmente significativo, no es algo aislado en el acontecer literario de la centuria: Arturo Pérez-Reverte ha sido uno de los primeros en retomar el camino ya transitado en los años veinte por otros periodistas murcianos, entre los que destaca Juan Pujol; no será ésta la única coincidencia que compartan ambos autores.

a) Desde antaño se ha suscitado la polémica “Periodismo *versus* Literatura”(2); muchas han sido las propuestas, y pocos los acuerdos efectivos(3). No es la finalidad de estas páginas sumarnos a ella, sino reiterar la firma indiscriminada de literatos y

(1) Cf. DARÍO VILLANUEVA, “La novela”, en *Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol. 9 de *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 249-284; p. 271.

(2) Entendemos por “periodismo” no sólo el discurso informativo escrito (aunque hagamos más referencias a él), sino también el audiovisual. Los autores analizados se inscriben en diferentes modalidades periodísticas, debido a su pertenencia cronológica a momentos diferentes de nuestro siglo. Juan Pujol fue corresponsal de *ABC* en la Primera Guerra Mundial; Arturo Pérez-Reverte ha sido corresponsal de distintos medios periodísticos en las múltiples guerras del último cuarto de siglo, con especial presencia en el conflicto de la ex-Yugoslavia.

(3) A este respecto pueden verse, entre otros, ÉMIL DOVIFAT, *Periodismo*, 2 vols., México, U.T.E.H.A., 1959-1960; JOSÉ ACOSTA MONTORO, *Periodismo y literatura*, 2 vols., Madrid, Guadarrama, 1973; ÁNGEL BENITO, *Teoría general de la información*, Madrid, Guadiana de Publicaciones, 1973; LUCIEN GOLDMANN, *La creación cultural en la sociedad moderna*, Madrid, Taurus, 1975; ANTONIO GRAMSCI, *Cultura y Literatura*, Barcelona, Península, 1977; MANUEL MARTÍN SERRANO y otros, *Cultura en periodismo*, Madrid, Fundación Juan March, 1979; RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979; SEBASTIÀ BERNAL y LLUÍS ALBERT CHILLÓN, *Periodismo informativo de creación*, Barcelona, Mitre, 1985.



periodistas, como una de las peculiaridades de la historia de la prensa en nuestro país. Este maridaje Prensa-Literatura no siempre ha sido grato ni fácil. Su vínculo se justifica por el empleo de un único vehículo comunicativo: la lengua española. No obstante, importantes voces teóricas se han alzado para caracterizar ambas manifestaciones lingüísticas(4).

A este respecto, Pérez-Reverte ha declarado: “*Creo que no hay relación entre la escritura y el periodismo*”(5), entendiendo por escritura la faceta narrativa de la creación lingüística. A pesar de ello, el presente trabajo trata de mostrar las relaciones entre ambas disciplinas y cómo la materia periodística puede ser el germen de la creación literaria (o viceversa); para ello abordamos algunas crónicas periodísticas de la Primera Guerra Mundial, escritas por Pujol, incluidas en el libro *En Galitzia y el Isonzo*; unas cuantas narraciones de *La guerra*, también de este autor. Y *Territorio comanche*, relato de Pérez-Reverte (6).

Hay coincidencias temáticas y formales entre ambos frutos pujolinos; tres cuartos de siglo después, el texto de Reverte guarda similitudes con los de Pujol. Aún más: los escenarios de las respectivas historias se localizan en Europa oriental, como si una invisible e implacable mano avivara cada cierto tiempo los rescoldos bélicos y engarzara destinos anónimos, en una inquietante circularidad histórica.

Territorio comanche, narración cuya temática es la propia actividad de los corresponsales gráficos en la guerra de la antigua Yugoslavia, presenta semejanzas con *La guerra*, por las continuas alusiones autobiográficas de los corresponsales-novelistas, aun cuando la forma literaria sea bastante diferente, en relación con los gustos estéticos imperantes en 1994 y 1917, respectivamente.

El título de Pérez-Reverte, indicio de una mayor elaboración formal, delimita perfectamente la apreciación histórica de ambos conflictos. Después de tantas guerras en el siglo XX, el vocablo ha quedado inservible y es necesario aludir a esa realidad a través de perífrasis eufemísticas que, convenientemente explicitadas, horrorizan incluso más que la mera expresión denotativa (7).

(4) Entre ellas, las de JOSÉ LUIS MARTÍNEZ ALBERTOS, *Curso General de Redacción Periodística*, Barcelona, Mitre, 1983; LUISA SANTAMARÍA, *El comentario periodístico*, Barcelona, Paraninfo, 1990; FERNANDO LÁZARO CARRETER, *Lenguaje en periodismo escrito*, 1, Madrid, Fundación Juan March, 1977; BERNAL/CHILLÓN, *Op. cit.* Para un estudio concreto del discurso textual periodístico, véase TEUN A. VAN DIJK, *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.

(5) Cf. *Qué leer*, nº 3, p. 36.

(6) Los datos bibliográficos completos son los siguientes:

• JUAN PUJOL MARTÍNEZ, “Horrores y tristezas”, “Después de la batalla”, “La batalla de Przemysl”, “Un campo de batalla”, “La batalla del Isonzo”, en *En Galitzia y el Isonzo*. Madrid, Renacimiento, 1916; *La cita y El retrato*, en *La guerra*, Madrid, Librería de la viuda de Pueyo, 1917. (Las crónicas fueron previamente publicadas en ABC, donde ejercía de corresponsal).

• ARTURO PÉREZ-REVERTE, *Territorio comanche*, Madrid, Ollero & Ramos, 1994.

(7) “*Para un reportero en una guerra, ese es el lugar donde el instinto dice que pases el coche y des media vuelta. El lugar donde los caminos están desiertos y las casas son ruinas chamuscas, donde siempre parece a punto de machucarse y caminos rotos a las ruedas, hacia los tiros*”



Juan Pujol Martínez nació en 1883, en La Unión (Murcia), y falleció en 1967, en Madrid. Estudió Derecho, ejerciéndolo durante poco tiempo. Fue diputado por Madrid en las elecciones de 1933, y en las de 1936, por Mallorca (8). Este mismo año fue elegido Delegado de Prensa, cargo en el que permaneció algunos meses. En 1953 se le nombró Periodista de Honor y en 1956 recibió el Premio Nacional de Periodismo.

Su dedicación a la prensa escrita fue completa, tanto desde la vertiente rectora (fundación y dirección del diario *Madrid*, en 1939), como ejecutora (entre otras tareas, fue corresponsal de *ABC* durante la Primera Guerra Mundial). De dicha corresponsalía nacieron unas crónicas, recogidas luego en tres volúmenes: desde el frente occidental, *De Londres a Flandes: con el ejército alemán en Bélgica* (1915); al año siguiente, *En Galitzia y el Isonzo: con los ejércitos del general von Mackensen y del archiduque Eugenio de Austria*, desde el frente oriental. En 1917, *La guerra*, conjunto de cuentos, narraciones y crónicas, fruto de su estancia rumano-turca.

Los tres libros muestran al Pujol europeísta y cosmopolita; de ellos se desprenden unas columnas plenas de emoción, interés y colorido, como reconociera Fernández Flórez (9), para quien el autor unionense aunaba naturalidad y laconismo, en correspondencia con la seriedad y severidad profesionales; todos ellos, atributos esenciales para un corresponsal bélico. Como creador literario publicó, además de los cuentos de *La guerra*, dos libros de poesía, numerosas novelas cortas y tres novelas largas.

Arturo Pérez-Reverte nació en Cartagena, en 1951. Estudió Periodismo y Ciencias Políticas, ejerciendo como periodista desde mediados de los años setenta, hasta casi dos décadas después. Su primera publicación literaria, *El húsar* (1986), es un relato cuidadosamente documentado, como su posterior producción creativa, convirtiéndose en un rasgo estilístico personal. Desde esa fecha, sus novelas, de caracteres culturalistas, históricos y libresco, han ido apareciendo con periodicidad constante: *El maestro de esgrima* (1988), *La tabla de Flandes* (1990), *El club Dumas* (1993), *La piel del tambor* (1995), *El capitán Alatriste* (1996), *Limpieza de sangre* (1997). En 1995 publicó *Obra breve I*, volumen que contiene relatos cortos: *El húsar*, *La pasajera del San Carlos*, *La sombra del águila* y *Un asunto de honor*.

suenan a lo lejos, mientras escuchas el ruido de tus pasos sobre los cristales rotos. El suelo de las guerras está siempre cubierto de cristales rotos. Territorio comanche es allí donde los oyes crujir bajo tus botas, y aunque no ves a nadie sabes que te están mirando. Donde no ves los fusiles, pero los fusiles sí te ven a ti". (Cf. ARTURO PÉREZ REVERTE, *Territorio...* p. 17).

(8) Sorprende y contrasta la decidida adscripción pujolina al bando nacional, en 1936, y sus declaraciones de años anteriores, en defensa del republicanismo (anticlerical, partidario del divorcio, del amor libre y de la libertad de expresión), tal y como confiesa en el prólogo de *Una chica traviesa*, a instancias de Artemio Precioso. Martínez Arnaldos fundamenta, y con él coincidimos, dicha adscripción ideológica, en rasgos más coyunturales que reales, como ocurriera con otros escritores de la época. (Cf. MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS, "La narrativa breve de Juan Pujol. Del periodismo a la literatura", en VV.AA., *Homenaje al profesor Juan Barceló Jiménez*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1990, pp. 347-368, p. 360).

(9) Cf. WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ, "A propósito de Juan Pujol", en JUAN PUJOL, *La noche de Venecia*, La Novela de Hoy, nº 298, 27-1-1928, pp. 3-7, p. 3.



Según sus propias palabras, escribe las historias que le gustaría leer (10), bien contadas y con detalles que aporten credibilidad y autoridad a quien las cuenta. Así, la estructuración de *El húsar* está inspirada en una carga de caballería, en 1808; *El maestro de esgrima* se desarrolla como un combate esgrimista, en 1868; *La tabla de Flandes* desentraña una partida de ajedrez, misteriosamente oculta en un cuadro del s. XV.

Pérez-Reverte distingue entre *escritor* y *novelista*. Él pertenece al segundo tipo, que es aquél que se preocupa por saber contar las historias: “*Creo que la novela es una cosa muy seria; y yo no me considero escritor, sino novelista. Me preocupa, sobre todo, contar una historia, y eso hay que hacerlo muy en serio. Yo soy incapaz de hacer una novela en un mes*” (11).

Su “*Revertelandia*” (12) es fruto de una disciplina férrea y de un estricto método de trabajo. Ese mundo se surte de infinidad de lecturas, entre las que destacan: *La cartuja de Parma*, *Los tres mosqueteros* y *La montaña mágica*.

Sus novelas tienen una estructuración clásica: planteamiento, nudo y desenlace. Los protagonistas son expertos en disciplinas poco comunes (viejo y solitario maestro de esgrima, decadente y afectado anticuario, bibliófilo compulsivo, pirata informático...), con lo cual se extrema aún más su marginalidad. Abordan la pugna entre el mundo de la memoria, gobernado por la coherencia y la disciplina, y el caos de la vida real. En este sentido, y según sus propias declaraciones, todas sus novelas son siempre la misma: un individuo que está a disgusto en el mundo en que vive y “*se monta una trinchera a base de toda esa memoria*” (13).

Según Darío Villanueva, rasgos destacados de la novela española posterior a 1975 son: el elevado número de periodistas que han cultivado el género, la influencia de las nuevas formas de comunicación social y el auge de los *mass media* y de los postulados del *new journalism* norteamericano (14). Pérez-Reverte prefiere no mezclar ambos mundos: “*No creo que existan novelas de periodistas; hay novelas buenas y malas, nada más. Y en mi opinión, un periodista al que se le note que es periodista en sus novelas, no es un buen novelista*” (15).

No obstante, la afirmación del cartagenero tiene un valor relativo, puesto que *Territorio...* es un relato que toma el periodismo de acción como tema narrativo, al igual que *La guerra pujolina*. En este sentido, ambos autores mantienen una estrecha

(10) En ello coincide con Almudena Grandes, para quien “*hay que escribir el libro que a uno le gustaría leer, y entonces, si has sido honrada contigo misma, y te esfuerzas por estrujar la voz interior, o por complacer al lector que llevas dentro, en ese punto es donde se produce el milagro de la proyección de los lectores en la vida narrada*”. (Cf. *El País Semanal*, nº 1018, domingo, 31-3-1996, p. 32).

(11) Cf. *Leer*, nº 39, p. 45.

(12) Con este vocablo se ha definido su mundo narrativo, mezcla de historia, arte y novela gótica. (Cf. *Leer*, nº 79, p. 14).

(13) Cf. *Qué leer*, nº 3, p. 36.

(14) Cf. DARÍO VILLANUEVA, *Op. cit.*, p. 271.

(15) Cf. *Leer*, nº 39, p. 45.



relación entre la profesión informativa y la incorporación de vivencias personales al mundo novelado.

La definición revertiana de la escritura posee reminiscencias románticas, sin olvidar, en su caso, el valor del trabajo consciente y depurador: "*Escribir es un acto, aparte de solitario, propio de un estado de gracia. (...) Cualquier ruptura de ese estado de gracia es un perjuicio para la obra*" (16). Si el escritor tiene algún compromiso no es más que con su escritura: "*Un escritor debe limitarse a escribir y a hablar de su obra, y como mucho, a apuntar ciertos gustos*" (17).

Rafael Conte ha sintetizado los últimos aspectos que venimos comentando, al definirlo como el "*último romántico de capa y espada con chaleco antibalas*" (18). El binomio "tradición-renovación", caracterizador de nuestra historia literaria, se hace presente en un autor que no ha hecho más que destapar su universo literario, provocando placenteras ensoñaciones e invitando a los lectores a sumergirse en el desafío de la creación literaria; una creación que, como el bifronte dios Jano, examina cuestiones escriturales y lectoras al mismo tiempo, puesto que lo literario es una única aventura integradora (19).

Pujol y Pérez-Reverte representan, según Martínez Arnaldos, la evolución en la literatura murciana (20). Por nuestra parte, los encuadramos dentro del tópico "*Fortitudo et Sapientia*"; ambos son, a la vez, hombres de acción e intelectuales, fundidos en una única realidad creadora: la calidad con que trabajan el castellano. Desde ella, Pérez-Reverte reclama la existencia de buenas o malas novelas, al margen de cuál sea la dedicación profesional de su autor.

b) Las crónicas pujolinas de *En Galitzia...* narran una dolorida ascensión, hasta llegar a la trágica contemplación del horror: cadáveres mutilados, insepultos, que vuelven a sufrir los fieros embates de las bombas, desperdigando todo rastro humano. Pujol, que comenzó con la asepsia del periodista teórico, ofreciendo minuciosas descripciones topográficas, ahora conjuga tremendas estampas donde mezcla paisaje y restos humanos, en un alarido de rabia capaz de remover la conciencia más calmada. No abusa de esos momentos siniestros; le sirven de gradación dramática ascendente hasta llegar al clímax terrorífico, pasado el cual desciende, sin que sus descripciones resulten ya intrascendentes.

(16) Cf. *Leer*, nº 13, p. 69.

(17) Cf. *Leer*, nº 39, p. 46.

(18) *Ibid.*, p. 20.

(19) Así opina Pérez-Reverte, para quien "*escribir no es un arte, es un complemento a la vida de lector*" (Cf. *Qué leer*, nº 3, p. 36).

(20) A propósito de la publicación de Pérez-Reverte, *El club Dumas*, Martínez Arnaldos escribió un artículo para el diario murciano *La Opinión*, donde leemos:

"*Athos, Porthos, Aramis y D'artagnan o Joaquín Belda, Juan Pujol, José María Álvarez y Arturo Pérez-Reverte, un club cartagenero que mediante un pacto secreto aceptan participar en la "carrera" literaria de los relevos*". (Cf. MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS, "El club Cartagena", en *La Opinión*, miércoles 15 de 1993, p. 24)



“Horrores y tristezas” recoge una visita a las trincheras rusas, escenario de victorias austríacas. La contemplación es gradual; primero, los indicios bélicos:

“La tierra está (...) sembrada de pedazos de hierro retorcido, llena de cruces toscas, de cuatro brazos, indicando los muertos rusos; de pedazos de algodón y de vendajes ensangrentados, de guerreras agujereadas, llenas de sangre también; (...) y en el muro de la trinchera hay manchas de sangre todavía rojiza, reciente, no en forma de gotas que hubieran fluido mansamente de una herida, sino como estrellas, como huellas de una brusca explosión en la que se hubiera evaporado una vida”. (p. 85).

Después, percibe por primera vez el horror en directo. Un soldado ruso, destrozado, asoma entre los escombros que le sirven de mortaja:

“Ahora descubrimos una tumba, en la que antes de la derrota los soldados rusos habían enterrado a uno de sus camaradas; pero vino una bala de cañón y volvió a desenterrar al muerto, mutilándolo”. (pp. 86-87).

Otro hito en el horror es “Después de la batalla”: un anónimo soldado es descubierto en avanzado estado de putrefacción. Son estos testimonios los que sobrecogen a periodistas y lectores, por encima de estadísticas oficiales.

“Y es un muerto espantoso, hinchado, negro ya, gigantesco, con la boca entreabierta y los ojos tumefactos; un muerto que da, más que ningún otro, la impresión de haber caído guerreando, pues que todavía cuando la bala austríaca le atravesó el corazón cargaba el fusil, que conserva”. (pp. 96-97).

De igual manera, lo instantáneo de la muerte está recogido en *Territorio...*: un viejo es sorprendido por la muerte en un asilo, intentando vestirse para escapar de las bombas.

Tras la infernal visión pujolina, sobreviene la calma narrativa; en “La batalla de Przemysl” un deseo de fusión con la naturaleza se percibe como necesidad imperiosa de restablecer el equilibrio personal (21):

“Ha dejado de oírse otra vez el rumor de la batalla. El San pasa dulcemente, a la sombra de los tilos, y el agua del río, verde en la distancia, es transparente y clara en la ribera, llena de guijas pulidas”. (p. 152).

El espanto sobrecoge a los informadores en “Un campo de batalla”; los cadáveres están recompuestos con miembros de otros soldados; ni siquiera les pertenece su anónima identidad:

“Retrocedemos llenos de espanto. En un hoyo ahondado por un proyectil de 30,50 hay siete cadáveres, y una horrenda cabeza humana, con los dos brazos y sólo parte del tórax... Así durante tres o cuatro kilómetros...” (...)

(21) Es el valor del paisaje como “lenitivo”, apuntado por Martínez Arnaldos, a propósito de “Horrores y tristezas”: “Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor” (p. 353).



“Algunos parecen dormir serenamente, muy pálidos, desangrados. Otros han caído en posiciones absurdas, lanzados a distancia por la explosión. Y los hay que han perdido un miembro o sufrido esas mutilaciones que sólo se ven en las salas de disección...”. (p. 187).

El clímax terrorífico se alcanza en “La batalla del Isonzo”; precisamente éste es el fragmento elegido por Fernández Flórez como modélico para una crónica bélica:

“Traen la camilla poco después, ya con el herido. Lo alumbró con la linterna; siento que se me eriza el cabello. No es un hombre, sino un montón de harapos y de miembros sangrientos. Lo han desnudado precipitadamente, a la luz de una farola de petróleo. Es una cosa informe, palpitante, desgarrada, húmeda y roja. Pero de ella brota un lamento continuo, un lamento que es a la vez aullido y llanto...”. (p. 256).

Una escena similar, aunque más desgarradora, es presenciada en *La cita*, relato de *La guerra*. Aquí, la visión que el protagonista tiene de un tren que transporta heridos del frente es semejante a la contemplada en las crónicas de *En Galitzia...*, aproximando realidad periodística y ficción novelesca:

“Y de pronto, percibo con angustia olor a carne mutilada y dolorida que viene (...) de los hombres tendidos en los vagones abiertos. Caras pálidas, bajo los blancos vendajes, que la sangre a veces empapa y atraviesa; ojos que se nos quedan mirando con una muda expresión de desconsuelo; otros se incorporan para vernos, y nos sonríen esperanzados. Hay un mancebo adolescente, tendido de largo en largo sobre la camilla, junto a la puerta del vagón. Yo lo miro (...) y descubro con horror que le faltan ambas piernas. Bajo el embozo se nota en el improvisado lecho la súbita depresión, y él, que ha seguido mi indiscreta y compasiva mirada, me sonríe con un gesto, en el que hay la tristeza resignada de toda una vida truncada, llena para siempre de dolor”. (p. 17).

En “Horrores y tristezas” hay una emotiva anécdota, repetida luego en *El retrato*. En la crónica es una carta de amor, escrita en polonés, hallada en la tumba de un soldado austríaco, y que sirve para una reflexión existencial en el fragor de la lucha.

“Yo recojo una de estas cartas con el intento de leerla. Pero está escrita en polonés (...). La letra es femenina, apretada, segura, de mano joven; carta de amor que, al final, estrecha sus líneas y hace la letra pequeñita para decir las más dulces y cálidas cosas... Sólo la firma alcanzo a comprender: Marya (...) ¿Quién será esta mujer? ¿Qué corazón femenino tengo desnudo entre mis manos, y por qué capricho del azar vengo yo, extranjero de lejanas tierras, a encontrarme, lleno de emoción y de perplejidad, en la intersección de estas dos almas?...”. (pp. 87-88).

Finalmente la quema, como homenaje al soldado y su amada, anónimos. El dramatismo lingüístico se desborda, dando fin a una crónica plena de contención hasta entonces:

“La hago arder en mis manos para que no rueda, errabunda y desamparada, con el viento a la intemperie, ganado por la ternura y por el dolor de estas palabras de



amor que no comprendo, pero que adivino. Y cuando ya se ha abarquillado y ennegrecido y es sólo un puñadito de cenizas, que aprieto y pulverizo, la arrojo al sol, sobre la tumba del soldado polaco por quien fue escrita...". (pp. 88-89).

En *El retrato* hay otro objeto portador de simbolismo. Ahora, como el título anticipa, es la fotografía de una mujer, hallada por un soldado austríaco en casa de un sepulturero. El soldado a quien perteneció era ruso, y la imagen representaría probablemente a su amada. El protagonista reflexiona sobre la existencia, cruelmente zarandeada:

"Contemplé en la pobre fotografía el rostro peregrino de una mujer del Cáucaso, maravillosa belleza, con los grandes y rasgados ojos llenos de esa melancolía de las razas orientales. (...) Belleza bárbara, desconocida y misteriosa, ¿en qué aldea lejana estaría aguardando el regreso del que jamás había de volver? ¿Era la esposa, la prometida o la hermana? ¿Qué alma llena de sombra y de profundidad era ésta, y qué tristeza había en estos ojos, negros y rutilantes?". (pp. 92-93).

Una alusión mitológica clausura el relato; en esta ocasión no comparece el purificador fuego, sino que se compra el descanso eterno. En ambos casos, el protagonista emula a los hados.

"—Yo se la compro, a condición de que trate a ese pobre soldado como a los ricos. Le di por la fotografía seis coronas. Se obligó a labrar una verja de madera para el último asilo del ruso muerto. Era ya tarde, y debíamos alcanzar nuestro escuadrón. Todavía, antes de montar a caballo y de guardarme el retrato, estuve largo rato mirando a la mujer enigmática, alma remota que jamás había de tropezar con la mía, y que nunca sabrá cómo su belleza sirvió para que su prometido o su esposo tuviera un asiento mejor en la barca de Caronte...". (p. 93).

Por lo que respecta a *Territorio comanche*, un corresponsal encuentra un álbum de fotos familiar en el interior de una casa ruinoso. La emoción que en ese momento experimenta el periodista, y que debe ser el motivo de la crónica televisiva diaria, es imposible transmitirla. El tiempo se ha congelado, aprisionando las vivencias en esas cartulinas, como si las almas de los personajes también se hubieran evaporado. Primero el asíndeton, y luego el polisíndeton nos evocan tales sensaciones:

"Era un día de esos y Bartés pensaba en la imposibilidad de transmitir, en minuto y medio de Telediario, lo que uno siente cuando en las ruinas de una casa —muebles astillados, cortinas sucias hechas jirones, un cuadro en la pared atravesado por impactos de metralla— encuentra en el suelo las fotos de un álbum familiar, pisoteadas entre cenizas y deformadas por el sol y la lluvia. Un hombre sonriendo a la cámara. Un anciano con tres niños sobre las rodillas. Una mujer aún joven, bella, de ojos fatigados, con una sonrisa lejana y triste como un presentimiento. Niños en una playa, con salvavidas y una caña de pescar. Y un grupo en torno a un árbol de Navidad donde podían reconocerse los niños, el anciano y la mujer de ojos tristes". (p. 93).

Según acabamos de ver, el dramatismo narrativo supera al cronístico. Tal vez la ficción novelesca debe contener

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"



conscientemente, por higiene mental de quien escribe, en el relato periodístico. En los casos concretos analizados, el valor de “verdad” que adquieren los relatos literarios es mucho más amplio, puesto que los sabemos frutos de vivencias reales, tanto más próximas cuanto más objetivas se esfuercen en ser las propias crónicas periodísticas.

El cadáver de “Horrores y tristezas” nos hace pensar en *Sexsymbol*, nombre con que es bautizado el soldado muerto de *Territorio comanche*; cadáver que se mantiene imperturbable a lo largo del relato, contribuyendo a su vertebración narrativa; testigo atemporal de las arduas tareas del cámara Márquez y del corresponsal Barlés. El relato literario se inaugura con una toma de vídeo de ese muerto, coincidiendo con los planos que abrirán el reportaje televisivo.

En realidad, *Sexsymbol* es el apodo de otra víctima bélica, un soldado croata, bien parecido, como un actor de cine, hallado semanas antes. El de ahora “se parece” a él, dando paso al lugar común “Apariencias/Realidad”, desde el cual se reclama la participación lectora, para situar claramente los elementos del relato.

En una decena de ocasiones se aludirá a este personaje disfrazado, aportando al relato un ritmo incesante, presidido por el demoledor “*tempus fugit*”. Vendría a ser lo que en la plástica barroca simbolizaba la calavera en las esquinas de los lienzos: el paso del tiempo es el único mediador entre quien contempla y lo representado; dicho de otra manera mucho más cruda: tiempo, sinónimo de muerte.

Y como a los muertos de “Horrores y tristezas”, también a éste lo “matan” en más de una ocasión, como otra coincidencia narrativa:

“Unas balas hicieron vibrar la chapa metálica del puente y una granada acertó justo en mitad de la carretera, a sus espaldas. A Sexsymbol se lo han cargado por tercera vez, pensó”. (p. 136).

La aparente ironía con que es narrado el episodio mortal del auténtico *Sexsymbol* remeda el carácter general del relato: distanciamiento, desenfado, e incluso indiferencia, a modo de una armadura psicológica que evite caer en el profundo dolor ante la insoportable visión:

“Pero Sexsymbol no podía ser el muerto de la cuneta por dos razones obvias: éste era croata y aquél de la Armija musulmana. Además, Sexsymbol pisó, al día siguiente (...) una segunda mina: esta vez contra-personal, sólo 9 kilos de presión para estallar, cosa que por supuesto hizo apenas le puso la bota encima. Los hay que nacen para pisar minas, y lo de Sexsymbol resultaba evidente predestinación: era un pisador de minas nato”. (p. 28) (22).

(22) La cita, como otras tantas, destila “cierto sentido del humor rudo, introvertido y acre”, que es como se define en *Territorio comanche* el carácter de los protagonistas (Cf. ARTURO PÉREZ-REVERTE, *Territorio*, n.º 24).



Quizás donde ese humor agrio hace tambalearse al lector es en el pasaje de las armas eficaces, aderezado incluso con un monólogo interior; tal eficacia es fruto de muchas horas de estudio y dedicación de los especialistas:

“Matar al enemigo ya no se lleva. Ahora lo moderno es hacerle muchos cojos y mancos y tetrapléjicos. (...) A esa conclusión, suponía Barlés, llegaron los estados mayores tras leer el informe (...) que algún calificado especialista elaboró después de analizar factores, tendencias y parámetros. Barlés imaginaba al fulano en mangas de camisa, llamándose Mortimer, o Manolo, con la secretaria trayéndole café, gracias, cómo van las cosas, bien, muy bien, siete mil muertos por aquí, diez mil por allá y me llevo cinco, diablos, este café está ardiendo, oye, preciosa, si eres tan amable tráeme los porcentajes de quemaduras de napalm. No, éste es de quemaduras en la población civil, me refiero al de soldados de infantería. Gracias, Jennifer, o Maripili. ¿Tomas una copa a la salida del trabajo...? No fastidies con eso de que estás casada. Yo también estoy casado”. (pp. 57-58).

El final de la escena es paralizador; el silencio se antepone a cualquier comentario. Nada tan efectivo como el fluir discursivo del propio relato:

“La bala retozona del 5.56, esa misma que hace zigzag y en vez de salir por ahí sale por allá o hace estallar el hígado, se comporta así porque un brillante ingeniero, hombre pacífico donde los haya, quizá católico practicante, aficionado a Mozart y a la jardinería, pasó muchas horas estudiando el asunto. Tal vez hasta le dio nombre -Bala Louise, Pequeña Eusebia- porque el día que se le ocurrió el invento era el cumpleaños de su mujer, o su hija. Después, una vez terminados los planos, con la conciencia tranquila y la satisfacción del deber cumplido, el asesino de manos limpias apagó la luz en la mesa de proyectos y se fue a Disneylandia con la familia”. (pp. 58-59).

Las dos últimas citas están atravesadas por la figura del asíndeton, lo cual colabora en ese vertiginoso ritmo, próximo a la pesadilla o al delirio. Sólo cuando nos aproximamos al final, el polisíndeton comparece, deteniendo y amplificando la contundencia del particular y merecido “descanso semanal”. La aparente asepsia narrativa está reforzada magistralmente, desde el punto de vista retórico, por el empleo alternativo de tales recursos. En pocas ocasiones ha necesitado Pérez-Reverte menos elementos estilísticos para lograr un atronador eco en la conciencia lectora, que repara en la falta de escrúpulos ético-morales del ingeniero en cuestión y, por ende, en lo absurdo de la guerra.

El muerto de *Territorio comanche*, en relación con el de *El retrato*, inspira aún más pena. El sepulturero de la narración pujolina había recogido objetos de los bolsillos de los muertos; incluso el protagonista pudo comprar la fotografía de una joven, a cambio de un entierro mejor. Sin embargo, en el relato del cartagenero la terrible y angustiada anonimidad del cadáver se percibe en la escueta expresión: “*Tenía los bolsillos vueltos del revés*”. Los buitres humanos han despojado de identidad a las víctimas; en los conflictos armados actuales no hay sepultureros, personajes simbólicos del descanso eterno.

Tanto en *La guerra* como en *Territorio comanche* se menciona la filiación literaria en el subtítulo del libro; respectivamente: “*Cuentos y narraciones*”, “*Un rela*



En el último caso nos atrevemos a completar el título, a tenor de lo que allí se expone: la elaboración de un reportaje audiovisual, y de cómo se cuenta: las múltiples separaciones, conformadas por espacios en blanco entre los fragmentos narrativos, se corresponden con los diferentes planos, tomas, elementos de montaje, “*flashs backs*”, etc., que dan vida a un auténtico reportaje televisivo. Así pues, contenido y forma están perfectamente imbricados, originando, más que un mero “relato”, un “relato-reportaje”.

Incluso al inicio de cada una de esas fragmentaciones narrativas está presente el elemento fotográfico, instantáneo. Son expresiones breves, resumen del “*flash back*”, que condensan lo narrado posteriormente, a modo de pie de foto en la prensa escrita. Así:

“Las entradillas” (p. 24), “Aún miraba el cadáver” (p. 51), “Tipos raros” (p. 83), “La suerte, pensó” (p. 41), “Hoteles de periodistas” (p. 61), “Mujeres en la guerra” (p. 112), “Largarse de los sitios” (p. 46), “La jubilación” (p. 66), “El horror” (p. 122) (23), “Mostar” (p. 80).

Una estructuración tan actual, tan *mass-mediática*, y sin embargo tan clásica, tan cervantina. Y es que Pérez-Reverte, como todo novelista que se precie, necesariamente ha bebido en Cervantes. Esto, lejos de ser un demérito, comprueba la vigencia del binomio “tradición-renovación”, uno de los rasgos más característicos de la historia literaria española. La estructura de *Territorio comanche* podríamos simplificarla así:

Historia de Márquez y Barlés... “*flashs backs*” interpolados... Historia de Márquez y Barlés... “*flash backs*” interpolados... (sucesivamente) (24).

Al igual que en la obra cervantina, el autor real comparece en el texto para hacer un guiño irónico al lector, fiel depositario de sus ideas. En *Territorio...*, el narrador (Pérez-Reverte) menciona el conflictivo final de su andadura televisiva, con el que se despidió de la corresponsalía y, por ende, del periodismo como profesión:

“(Los administradores) *preferían gastarse el dinero en cubrir campañas electorales, fichar tías de tetas grandes, encargar programas a futurólogos, financiar Quién sabe dónde o el Código Uno de aquel fulano, Reverte*”. (p. 90).

La escena más descarnada del libro es precisamente la más “cinematográfica”. Escuetas frases dan cuenta del interior de un asilo, simulando un barrido de cámara. Después de contemplar el hacinamiento de vivos y muertos, compartiendo las mismas camas; después de ver ancianos tullidos, incapaces de moverse, abandonados

(23) Siguiendo con el paralelismo del reportaje televisivo, esas expresiones bien podrían corresponderse con los títulos que los montadores colocan en las cintas para dar forma al reportaje.

(24) En esencia, es idéntica a la primera parte del *Quijote*, donde las interpolaciones cumplían un importante papel: aderezar la monótona historia de los protagonistas.



ante la inminencia de los combates; después de que ni el propio Barlés, acostumbrado a moverse entre el horror, pueda soportarlo, y haya de detenerse para vomitar; después, suben al primer piso, y es la propia cámara, artefacto mecánico y deshumanizado, la que capta lo monstruoso; dicha filmación-narración rescata el más puro estilo naturalista:

“El viejo seguía allí. Llevaba tres días muerto, solo, sentado entre los escombros, cubierto de una capa de polvo y yeso desmenuzado, inmóvil y todavía con los zapatos ante los pies, junto a una conmovedora maleta de cartón y un sombrero. Tenía los ojos cerrados y una expresión serena, inclinada la barbilla sobre el pecho. Una costra de sangre seca le salía por la nariz hasta la barbilla sin afeitar y el cuello sucio de la camisa, y Barlés le dijo a Márquez que le filmara el rostro; pero éste prefirió hacerlo de espaldas, encuadrándolo tal y como se veía desde el pasillo: sentado ante la ventana destrozada por la bomba, silueta patética, gris, inmóvil en la sobrecogedora soledad de aquella habitación deshecha, entre los ladrillos y muebles rotos, los hierros retorcidos y los jirones -maleta, sombrero, zapatos, ropa, papeles entre los escombros- de su pobre vida concluida a oscuras, cuando oía correr a los otros por el pasillo, despavoridos, y él se vestía buscando a tientas los zapatos para escapar”. (pp. 121-122) (25).

La cita se relaciona con la del herido, todo llaga, que Pujol mostraba en “La batalla del Isonzo”. Allí, la linterna permitía la visión; aquí lo hace la cámara de vídeo. En ambos casos, un instrumento mecánico semeja narrar, desapareciendo la subjetividad de quien lo maneja, pero transmitiendo aún más horror, si cabe, pues aparentemente cada lector presencia la tremenda escena, sin mediar intérprete humano. Es ésta una visión desgarrada, alejada de todo parámetro racional.

Los dos, Pujol y Pérez-Reverte, toman posición ante el horror bélico, denunciándolo cada uno a su manera. En ambos casos, el novelista ha rehecho los crudos sentimientos del periodista, recreándolos plásticamente desde el discurso literario; es precisamente ahí donde reside el compromiso literario de los murcianos.

Tras esta visión, el siguiente “pie de foto” no puede ser más doloroso; hasta el punto de que la risa, y la desviación visual sirven de mecanismos evasivos:

“El horror. Márquez reía como para sí mismo con gesto absorto, amargo. Y Barlés también se echó a reír entre dientes, mirando los ojos de la vaca muerta”. (p. 122).

Ahora, como al contemplar las fotografías del álbum familiar, no hay comentarios posibles. Son pura transmisión de sensaciones ante lo que realmente nos desarma. Es entonces cuando el autor se despoja de las prevenciones culturales y nos muestra con qué vibra. Es ahí donde está el Pérez-Reverte primigenio.

(25) Al final, la correlación diseminativa de la expresión parentética subraya el dramatismo de la escena.



El talante de la pareja protagonista es una combinación de humanidad y profesionalidad. En ocasiones, el primer rasgo aparenta no estar, pero es sólo un parapeto para sobrevivir:

“A Márquez las lágrimas no le dejaban enfocar bien, por eso no lloraba nunca cuando sacaban de los escombros niños con la cabeza aplastada, aunque después pasara horas sentado en un rincón, sin abrir la boca”. (pp. 20-21) (26).

El final del reportaje informativo lo fija la voz de Márquez: “—A negro”, tras filmar la voladura del puente; final televisivo, no literario. El relato-reportaje permanece abierto, como sucedía en *El maestro de esgrima*, donde concluía el combate, no la historia. En ese final abierto, el lector prolonga su aventura en solitario, atenuado por la certeza de que ahora sí esta solo, y no existen fórmulas para enfrentarse a la aventura de lo cotidiano.

c) Tal vez la polémica inicial debería replantearse volviendo la mirada a comienzos de nuestra centuria, cuando la especialización no era imprescindible en ninguna profesión y, por ende, tampoco en periodismo. Quienes se dedicaban a él eran humanistas gráficos, sujetos interesados por aquello que comporta la existencia social del individuo; todo, por extraño que resultara, tenía cabida en sus columnas, verdaderas avanzadillas de la renovación integral que en Europa se estaba produciendo.

La expresión “*humanistas gráficos*” la empleamos aquí de forma genérica para periodistas y novelistas; dicha expresión atenúa la polaridad entre ambos términos y los coloca en un espacio compartido. Hora es ya de que las Humanidades reivindicquen, no la especialización —propia de la ciencia— sino la universalización. En esa dimensión, ambos profesionales coinciden, en tanto observadores y narradores del saber global. Hora es también de rescatar, por qué no, el ideal renacentista, procedente de la antigüedad clásica, de fundirse el microcosmos humano en el macrocosmos universal; que, bien mirado, no es otra cosa que la reivindicación ecologista de finales del segundo milenio.

Lo importante es desempeñar la labor bien: el periodista, informando con honestidad y dominio lingüístico; el novelista, contando historias de la manera más sorprendente, empleando la lengua en su uso más estético y placentero.

Si, además, esos periodistas escriben relatos de guerra, tales frutos literarios se verán enriquecidos por la verosimilitud y el compromiso humano con que fueron gestados. Sólo así se logrará que autores y lectores compartan una idéntica aventura estético-informativa; o, dicho de otra forma, que compartan una auténtica catarsis bélica.

(26) Es el horror que paraliza, que impide verbalizar lo que agrede. Sólo cuando ese primer impacto se supera, las lágrimas y, en su ayuda, la palabra descongestionan la impresión recibida.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA MONTORO, JOSÉ (1973), *Periodismo y literatura*, 2 vols., Madrid, Guadarrama.
- BENITO, ÁNGEL (1973), *Teoría general de la información*, Madrid, Guadiana de Publicaciones.
- BERNAL, S., CHILLÓN, LL. A. (1985), *Periodismo informativo de creación*, Barcelona, Mitre.
- DOVIFAT, ÉMIL (1959, 1960), *Periodismo*, 2 vols., México, U.T.E.H.A.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, WENCESLAO (1928), "A propósito de Juan Pujol", en JUAN PUJOL MARTÍNEZ, *La noche de Venecia*, La Novela de Hoy, nº 298, pp. 3-7.
- GOLDMANN, LUCIEN (1975), *La creación cultural en la sociedad moderna*, Madrid, Taurus.
- GRAMSCI, ANTONIO (1977), *Cultura y Literatura*, Barcelona, Península.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1977), *Lenguaje en periodismo escrito*, 1, Madrid, Fundación Juan March.
- MARTÍN SERRANO, MANUEL, y otros (1979), *Cultura en periodismo*, Madrid, Fundación Juan March.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, JOSÉ LUIS (1974), *Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita*, Barcelona, A.T.E.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, MANUEL (1990), "La narrativa breve de Juan Pujol. Del periodismo a la literatura", en VV.AA. *Homenaje al profesor Juan Barceló Jiménez*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, pp. 347-368.
- REVISTAS Y PERIÓDICOS:
- *El País Semanal* (nº 1018, domingo, 31-3-1996).
 - *La Opinión* (miércoles, 15-12-1993).
 - *Leer* (nº 13, junio-septiembre 1988); (nº 39, febrero 1991); (nº 67, agosto-septiembre 1993); (nº 79, otoño 1995).
 - *Qué leer* (nº 3, septiembre 1996); (nº 7, enero 1997); (nº 15, octubre 1997); (nº 17, diciembre 1997).
- SANTAMARÍA, LUISA (1990), *El comentario periodístico*, Barcelona, Paraninfo.
- VAN DIJK, TEUN A. (1990), *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- VILLANUEVA, DARÍO (1992), "La novela", en *Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol. 9 de *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, pp. 249-284.
- WARREN, A., WELLEK, R. (1979), *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.

