

La imagen, medio y El pintor de Batailas

Obra del artista argentino León Ferrari / Museo de Arte del Banco de la República. Retrospectiva.



Objetivo en de Arturo Pérez Reverte

VIRGINIA ISLA GARCÍA

Becaria del programa de Formación de Personal Universitario
dependiente del Ministerio de Ciencia e Innovación español.

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y
Literatura Comparada, Universidad de Valladolid, España.

Correo electrónico: vickyhamlet1984@hotmail.com qk101101@hotmail.com

Resumen

En este ensayo se pretende reflexionar sobre la relación entre la imagen, vivida y recordada, y su papel y manifestación en el discurso de **El pintor de batallas** de Arturo Pérez-Reverte (2006). Apoyándonos en los textos, concluiremos que esta relación tiene como principales consecuencias la limitación asumida del espacio y el tiempo además de la creación, con los recursos y construcciones de la ficción, de una imagen fragmentaria y subjetiva que el lector deberá reconstruir para percibir así la universalidad a la que novela aspira.

Palabras clave: El pintor de batallas, imagen, historia y discurso.

ABSTRACT

The essay's purpose is to contemplate the relationship between the image (as an experience and as a memory) as well as its role and exposure in **'El pintor de batallas'**, a story written by Arturo Pérez-Reverte (2006). Supporting our statements in the text, we will deduce this relationship to have as the main consequences the assumed limits of the space and time, as well as the creation, with the resources and constructions of the fiction, of a fragmented and subjective image that the reader will need to rebuild to better perceive the universality the novel aims at.

Key words: El pintor de batallas, image, story and discourse.

La elección de *El pintor de batallas* como novela en la que analizar una (o varias) de las múltiples relaciones que se pueden establecer entre la letra y la imagen en la narrativa actual fue menos una decisión meditada

que el resultado de una sencilla argumentación y algo de azar. Por un lado, existía la posibilidad que el título remitiera a elementos visuales, que el pintor correspondiera de verdad a la primera acepción del diccionario y que su trabajo, de una manera u otra, se reflejara con la palabra escrita. En cierto modo, y no sólo, este es el caso, aunque con toda facilidad podría no haberlo sido. Por otro lado, un conocimiento previo de la vida y otra de Pérez-Reverte, así como la conjunción en la ficción de ambas en *Territorio comanche* (1994), me permitía arriesgarme a pensar que las batallas referidas iban a ser descritas, y que esa descripción estaría sostenida en la realidad vivida y en el subjetivismo de lo recordado. Por último, según la última frase de la narración, esta se había concluido en diciembre de 2005, fecha que garantizaba su pertenencia a un corpus tan heterogéneo como el que abarca el adjetivo *actual*.

Pérez-Reverte no arriesga demasiado en el tratamiento técnico del discurso, y menos en lo que respecta a la presentación de la imagen. Tampoco lo pretende (1). No obstante, el hecho de que esta sea el eje de la trama y la justificación de su mensaje (porque lo tiene, por mucho que se niegue en la novela y en las entrevistas citadas) justifica a su vez mi comentario y mis apreciaciones al respecto. Más allá de la minuciosidad de la éfrasis, mi objetivo será reflexionar sobre los distintos niveles de descripción e interpretación de la imagen que sirve de excusa (la batalla) y de todas aquellas que se interrelacionan con ella en el pasado y en el presente de la narración. Aunque no estamos ante un juego complicado de perspectivas, es interesante reparar en los silencios y huecos (visuales y discursivos) que favorecen la tesis defendida al mismo tiempo que aparenta ofrecer la posibilidad al lector de reconstruir dicha imagen a su manera.

El argumento de esta novela es el siguiente. Un fotógrafo de guerra de fama internacional deja la

cámara tras la muerte de su novia en la Guerra de los Balcanes y se encierra en una torre vigía abandonada a pintar un mural que represente todas las guerras, las pasadas y las futuras. Para ello, se sirve de la tradición de las pinturas bélicas y de su propia experiencia. Un día aparece un antiguo soldado croata con la intención de matarlo ya que culpa a una de sus fotografías, un retrato suyo, de la muerte de su esposa e hijo. A medida que avanza en la pintura del mural se suceden las conversaciones entre ambos en torno a la simetría y la geometría inevitable del caos y la violencia humana así como los recuerdos del pintor a partir de sus fotografías más famosas y su relación con la mujer que lo acompañaba, historiadora de arte. La novela termina cuando se concluye el mural, se explican todos los motivos del pintor, razonados y emotivos, y se interna en el mar.

No es esta, pues, una novela que experimente con el tiempo o con el lenguaje, sino que se mantiene en un estilo sobrio y accesible, incluso cuando se usan vocablos técnicos, y que prefiere desarrollarse en un paréntesis temporal concreto, la finalización del mural, y un espacio muy restringido, en la torre y su contenido. Las anagnórisis y los espacios evocados son reconocibles y tratados como tales, es decir, como recuerdos, una manera de justificar y pintar con la realidad experimentada las conversaciones entre el pintor-fotógrafo y el soldado, víctimas y ejecutores en ambos casos. Por lo tanto, la interpretación del mural y de lo que pretende reflejar depende de las imágenes previas que lo motivan, relaciones por otro lado, que se suceden en el discurso para mayor comprensión y guía del lector.

Ahora sí, se dijo. Ahora todo está donde debe de estar. Después, con varios tubos de color puro en la mano izquierda, se acercó de nuevo y empezó a aplicar pintura en gruesos trazos primero curvos y luego rectos y libres, húmedo sobre húmedo, usando los dedos como espátulas hasta que la foto de Ivo Markovic quedó integrada en el conjunto, unida a la pared y al resto del mural con un

entramado poliédrico de ocre, amarillos y rojos, que remató con un trazo oscuro, alargado y fantasmal como una sombra, destinado a permanecer allí cuando el deterioro del mural hiciera desaparecer la página pegada. (Pérez-Reverte, 2006, p. 285-6)

El protagonista de la novela considera que para lograr su propósito, una mirada cíclica y reflexiva sobre las reglas que rigen la guerra, y más allá de esta, el caos, la injusticia y la crueldad humana, reglas eternas y sustanciales de nuestra naturaleza, la fotografía se quedaba a medio camino, por manipulable y por efímera. No se trataba de reflejar la realidad, a la manera tradicional de la mimesis aristotélica, sino de mostrar sus reglas, tal y como el propio Aristóteles intentó explicar. Por lo tanto, se trata de hacer ciencia con la imagen para hacer explícitas la geometría de la realidad. Así pues, en primer lugar vamos a encontrarnos ante una pintura inacabada con una finalidad muy concreta.

Si no hay consuelo como resultado de la observación, si puede haberlo en el acto de la observación misma. Me refiero al acto analítico, científico, incluso estético, de esta observación. Es —Gödel, aparte— como los procedimientos matemáticos: poseen tal seguridad, claridad e inevitabilidad, que proporcionan alivio intelectual al quienes los conocen y manejan. Son analgésicos, diría yo. Así volvemos a un Aristóteles algo maltrecho, pero todavía útil: la comprensión, incluso el esfuerzo por comprender, nos salva. O al menos consuela, porque convierte el horror absurdo en leyes serenas. (Pérez-Reverte 121)

Hablábamos antes de que estamos ante una écfrasis incompleta. Para empezar, la imagen que se trata de describir con palabras sólo existe en la mente del personaje, pues ni siquiera sabemos (ni nos importa) si el

autor ha llegado a imaginársela entera. Se trata de una imagen, por tanto, que existe sólo en la ficción, y que en la mente del lector debe ser reconstruida a partir de la descripción parcial y paulatina que en la novela se da de ella, según convenga a la trama y según desee el narrador omnisciente, medite sobre ella el pintor o se enfrente y reflexione los otros dos observadores en la novela: el soldado co-partícipe, en tanto recuerdo común y finalmente material, de la pintura y la guía turística que podría representar a cualquiera de nosotros. Además de estos testigos en la ficción, se nos describen las fotos que son de nuevo écfrasis de los recuerdos del pintor, y según Pérez-Reverte, de los suyos propios, y que comparten la parcialidad y la manipulación del mural. A esto debemos añadir las continuas referencias a pinturas accesibles y conocidas en la Historia del Arte, cuyas imágenes, subjetivas como toda creación, pero al menos, palpables, permiten al lector hacer su propio collage, diferente en cada caso pero con un mínimo común que se desprende de la novela y que se hace necesario para comprenderla. La limitación, por tanto, es buscada, en cuanto a que se hace depender la écfrasis de una imagen mental construida a partir de recuerdos (es decir, las limitaciones de la fotografía que constreñían al pintor, y de las imágenes recordadas-o buscadas- del lector), presentada a través de la subjetividad de cada personaje y parcelada a conveniencia de la trama y en última instancia, del autor. Por otro lado, ya Lessing en su *Laocoonte* (1766) había reparado en la diferencia entre la poesía como arte temporal y la pintura como arte espacial, lo que explica la imposibilidad de contemplar la imagen imaginada (una redundancia sólo aparente) tal y como lo hacen los personajes, aunque estas miradas sean también fragmentarias y subjetivas. Una imagen vale más que mil palabras desde el punto de vista de la instantánea y su impacto emocional, aunque cabría

"LO QUE HABÍA SERVIDO DE GUÍA Y MANIFESTACIÓN DEL PODER DEFENSIVO A LO LARGO DE LA HISTORIA SERVÍA AHORA DE CONTINENTE DE LAS MASACRES EN LAS QUE HABÍA PARTICIPADO."

preguntarse las consecuencias de su observación e interpretación y de las manipulaciones que los autores ejercen a través de los distintos códigos. Quizá la polifonía bajtiana permite un juego de perspectivas y un diálogo entre ellas que no se da, o si se produce es de otra manera, en la pintura.

A continuación, analizaremos algunos fragmentos destacados en los que podremos comprobar los diferentes condicionantes de esta écfrasis, sus limitaciones y consecuencias.

Faulques pinta su mural en la pared de una torre abandonada. Lo que había servido de guía y manifestación del poder defensivo a lo largo de la Historia servía ahora de continente de las masacres en las que había participado. En el siguiente fragmento se ve como las grietas destruyen y acabarán en el futuro con la pintura. Faulques trata de encontrarle un sentido en su teoría sobre las reglas inevitables del universo. Cito este fragmento en primer lugar por dos razones: primero, porque sirve de ejemplo de los límites temporales que se imponen a y en la novela, entre los personajes, la pintura y el hecho que se relata, además de la propia extensión del libro. Por otro lado, a partir de este momento, es decir, desde las primeras páginas del libro, el lector deberá tener presente la fragilidad de la imagen descrita y los huecos físicos y emocionales que se va a encontrar en ella. Quizá sea esta la característica más arriesgada de la pintura descrita, espacios y silencios inexplicables e imparables.

Las grietas preocupaban a Faulques. Demasiado pronto, se dijo. Y demasiadas grietas. La cuestión no afectaba al futuro de su trabajo —ya era un trabajo sin futuro desde que descubrió aquella torre abandonada y concibió la idea- sino el tiempo necesario para ejecutarlo [...] Era, también, en cierto modo, una lucha contra el tiempo, cuyo carácter tranquilo no ocultaba la inexorable victoria de este. Aunque ni siquiera eso, concluyó Faulques con ajeño fatalismo profesional- grietas había visto unas cuantas en su vida-, tuviese excesiva importancia. (Pérez-Reverte, 2006, p. 13-4)

La novela comienza con dos espacios. Primero, la descripción del comienzo del día, tranquilo y sosegado, pacífico, del protagonista. La luminosidad intuida del exterior da paso al interior de la torre y a la descripción de otro mar y otro cielo en la pintura. La técnica se aplicará a la creación de una vista panorámica de algo que ya no parece tan positivo, una huída sombría. Tanto la selección de colores como la presentación de la escena no son casuales, sino que evitan la truculencia y permiten el paso progresivo del exterior al interior de la torre y finalmente a la pintura. Es el discurrir del discurso lo que enfrenta al observador a la imagen, primer contacto que determinará la reconstrucción de la misma en su imaginación y que se intentará que coincida con el objetivo del pintor: la existencia de reglas ajenas al individuo.

Nadó ciento cincuenta brazadas mar adentro y otras tantas de regreso, como cada mañana, hasta que sintió bajo los pies los guijarros redondos de la orilla. Se secó utilizando una toalla que estaba colgada en el tronco de un árbol traído por el mar, se puso camisa y zapatillas, y ascendió por el estrecho sendero que remontaba la cala hasta la torre vigía. Allí se hizo un café y empezó a trabajar, sumando azules y grises para definir la atmósfera adecuada. Durante la noche —cada vez dormía menos, y el sueño era una duermevela incierta- había decidido que necesitaría tonos fríos para delimitar la línea melancólica del horizonte, donde una claridad velada recortaba las siluetas de los guerreros que caminaban cerca del mar. Eso los envolvería en la luz que había pasado cuatro días reflejando en las ondulaciones del agua en la playa mediante ligeros toques de blanco de titanio, aplicado muy puro. Así que mezcló, en un frasco, blanco, azul y una mínima cantidad de siena natural hasta quebrarlo en un azul luminoso. Después hizo un par de pruebas sobre la bandeja de horno que usaba como paleta, ensució la mezcla con un poco de amarillo y trabajó sin detenerse durante el resto de la mañana. Al cabo se puso el mango del pincel entre los dientes y retrocedió para comprobar el efecto. Cielo y mar coexistían ahora armónicos en la pintura mural que cubría el interior de la torre; y aunque todavía quedaba mucho por hacer, el horizonte anunciaba una línea suave, ligeramente brumosa, que acentuaría la

soledad de los hombres- trazos oscuros, salpicados por destellos metálicos- dispersos y alejándose bajo la lluvia. (Pérez-Reverte, 2006, p. 9-10)

Decíamos en las líneas anteriores que la imagen se mostraba fragmentada y dependiente en gran medida de la mirada de cada uno, desde el autor, el narrador omnisciente, los personajes y en definitiva, y el que en principio parece en desventaja, el lector. Se intenta ofrecer una obra, tanto la pintura en la novela como la novela en sí misma, en la que la imagen dé la sensación de estar ahí desde siempre, desnuda, que refleje los instintos humanos y su racionalidad, en una paradoja que la naturaleza saca y sacará siempre a la superficie, pero que sin embargo parezca descargada de responsabilidades y juicios. Aunque, en mi opinión, tal objetivo es imposible de realizar, Faulques, el narrador y quizá también a su manera, Pérez- Reverte, afirman que:

Ahora, sin embargo, gozaba de los conocimientos adecuados y de la experiencia vital necesaria para enfrentarse al desafío: un proyecto descubierto a través del visor de una cámara y fraguado en los últimos años. Un panorama mural que desplegase, ante los ojos de un observador atento, las reglas implacables que sostienen la guerra- el caos aparente- como espejo de la vida. Aquella ambición no aspiraba a obra maestra; ni siquiera pretendía ser original, aunque en realidad lo fuese la suma y combinación de tantas imágenes tomadas a la pintura y a la fotografía, imposibles sin la existencia, o la mirada, del hombre que pintaba en la torre (2). Pero el mural tampoco estaba destinado a conservarse indefinidamente, o a ser expuesto al público. Una vez acabado, el pintor abandonaría el lugar y este correría su propia suerte. A partir de ahí, quienes iban a continuar el trabajo serían en tiempo y el azar, con pinceles mojados en sus propias, complejas y matemáticas combinaciones. Eso formaba parte de la naturaleza misma de la obra. (Pérez-Reverte, 2006, p. 18)

La fotografía no llegaba a satisfacer a Faulques, pese a que o tal vez porque, se había convertido en un maestro de ella. Si bien en la descripción de la pintura el movimiento del discurso suele partir de la paleta

cromática y concluir en el detalle de la pintura, la descripción fotográfica a menudo comienza con la descripción de la imagen, lo que se considera necesario de ella, repetimos, y se culmina con una precisión técnica acerca de la cámara, el zoom, etc. Esta información, así como la de la gama cromática, por ejemplo, contribuye al verismo de la narración, ya que no creo que sea habitual que el lector conozca exactamente las consecuencias de estas y no otras técnicas sobre la imagen que se trata de describir. Sin embargo, en este sentido nos encontramos con que la imprecisión de la imagen no depende tanto del texto como del lector, lo que no es obstáculo para que continúe la narración: al igual que con las referencias a los cuadros en los que se basa el pintor, el lector (y el observador, incluidos el soldado y la guía turística) parte de lo que conoce o mejor dicho, cree que conoce, aunque sea vagamente, para adaptar su propia imagen.

Después fue hasta su mochila, que había dejado junto a la puerta, y cogió una carpeta de cuyo interior extrajo una hoja doblada a la mitad. Papel viejo, manoseado: una página de revista. La portada de Newszoom, con la fotografía hecha diez años atrás. Se acercó con ella a la mesa, la puso junto a los frascos de pintura y los pinceles, y ambos a contemplaron en silencio. Era realmente una foto singular, se dijo Faulques. Fría, objetiva. Perfecta. La había visto muchas veces, pero seguían complaciéndolo las líneas geométricas invisibles —o visibles, para un observador atento- que la sustentaban como un cañamazo impecable: el primer piano del soldado exhausto, la mirada perdida que parecía formar parte de las líneas de esa carretera que no llevaba a ninguna parte, los muros casi poliédricos de la casa en ruinas salpicada por la viruela de la metralla, el humo lejano del incendio, vertical como una columna negra y barroca, sin un soplo de brisa. Todo aquello, encuadrado en un visor fotográfico e impreso en un negativo de 24x36 milímetros, era más fruto del instinto que del cálculo, aunque el jurado que premió la imagen subrayara que lo casual resultaba relativo. No es sólo perfección, declaro un miembro del comité del Europa Focus. Es nuestra certeza de que el punto de vista, la mirada de quien la obtuvo, se ha formado con una intensa experiencia,



Obra del artista argentino León Ferrari/ Museo de Arte del Banco de la República. Retrospectiva.

y que esa imagen es el sedimento final, la culminación de un largo proceso personal, profesional y artístico. (3) (Pérez-Reverte, 2006, p. 16-7)

Aunque nuestro interés se centra sobre todo en la relación de la imagen con el texto y su función en él, en *El pintor de batallas* se reflexiona también sobre la diferencia entre la fotografía y la pintura. La idea generalizada es que el nacimiento de la fotografía y la posibilidad de retratar la "realidad" con ella supuso en cierto modo el final de la pintura figurativa, que habría perdido su sentido, y el nacimiento por tanto de la experimentación de nuevas formas de arte y la abstracción. Faulques recuerda que tal objetividad no existe, y que también en la fotografía existe manipulación. Además, tal y como se expone en el fragmento que transcribo a continuación, la pintura le permite hacer lo que también se ha atribuido a la novela, la construcción de una visión panorámica y circular de las normas que subyacen en la realidad. Se pretende así que el mural narre una historia, porque se considera que la pintura tiene esta capacidad, de la que carece la fotografía. Sea esto cierto o no (habría que preguntar a los entendidos en ambas materias), es interesante observar cómo se atribuye a la imagen el poder de dar vida a una trama, como si el lenguaje visual y la palabra no se diferenciaban más que en medio escogido. Por otro lado, tanto el mural como la novela terminan y comienzan en el mismo punto: el pintor reaparecía de las aguas en las primeras líneas, se zambulle en ellas en las últimas (Pérez-Reverte, 2006, p. 300-1).

Si, como sostenían los teóricos del arte, la fotografía le recordaba a la pintura lo que está ya nunca debía hacer, Faulques tenía la certeza de que su trabajo en la torre le recordaba a la fotografía lo que esta 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 que gobernaba a que no era en absoluto casual— del mundo y de la vida. Aquel punto de vista confirmaba el carácter geométrica de esa perversidad, la norma del caos, las líneas y formas ocultas al ojo no avisado, tan parecidas a las arrugas de la frente y

los párpados de un hombre a quien en cierta ocasión había fotografiado durante una hora junto a una fosa común, en cuclillas, fumando y tocándose la cara mientras desenterraban a su hermano y a su sobrino. Nadie regalaba a nadie el dudoso privilegio de ver esa clase de cosas en los objetos, en los paisajes o en los seres humanos. Desde hacía algún tiempo, Faulques sospechaba que sólo era posible tras cierta clase de recorridos, o viajes: Troya con billete de vuelta, por ejemplo. (Pérez-Reverte, 2006, p. 47-8)

Decíamos también, al igual que la novela, que la imagen necesita del lector-observador que le dote de vida. Desde las conocidas tesis de la Estética de la Recepción, y quizá antes, una vez desechado el autor con Barthes y quizá por simple sentido común, el lector se convierte en el otro artífice de la obra, por lo que sus reacciones también deben de ser contempladas. En *El pintor de batallas* tenemos, además de Faulques y el soldado, la visita frugal de la guía turística, que parece hablar en nombre de todos, los lectores implícitos, cuando dice acerca de la pintura: "Hay algo maligno ahí" (Pérez-Reverte, 2006, p. 253). Cada uno imagina su mural particular, pero en todo caso, y dentro de los lectores habituales de Pérez-Reverte, se da una serie de semejanzas que, como hemos visto, se han ido diseminando por el discurso. Esta reacción será la común, y es esperada como tal. De hecho, además de la reacción de la mujer, el protagonista la anticipa en una de sus creaciones a la que denomina *Morituri* y que recoge las expresiones de la gente observando las pinturas bélicas que le sirven de modelo. De este modo, Faulques prevee sus reacciones y se refuerza la idea que comentábamos antes del ofrecimiento de una novela aparentemente desnuda y desinteresada.

La tesis de esta novela (porque la tiene, aunque no sea agradable o panfletaria), o el objetivo, lo que la explica o llámese como se quiera, se repite varias veces a lo largo de este paréntesis temporal, en un escenario sencillo y adecuado a este ejercicio de exorcismo, aunque este sentimiento de expiación se niegue a lo largo de la novela. Sea como sea, a medida que nos acercamos al

final de la narración el mural, que se nos había dada ya casi terminado, se concluye de forma precipitada, por exigencias del guión y la extensión práctica del cuerpo material de la novela, cuando Faulques de forma instintiva descubre la función real de los espacios en blanco, los esbozos y los colores aplicados con los propios dedos, desprendiéndose así de los instrumentos intermediarios entre su idea del mundo y la pared. De este modo, se hace un recorrido en el discurso de la pintura cíclica que simboliza una realidad que tanto Faulques, como el soldado y como el mismo Pérez-Reverte, se afanan en reiterar que es una realidad vivida.

Faulques se miró las manos manchadas de pintura roja, y luego observó el mural que lo circundaba. Las formas cambiaban en contacto con el color. Los espacios en blanco, el esbozo en carboncillo sobre la imprimación de la pared, habían dejado de parecerle zonas vacías. Bajo la intensa luz de los focos alógenos, todo parecía fundirse en su cerebro a la manera de las pinturas impresionistas: colores, espacios, volúmenes que sólo alcanzaba su integración correcta en la retina del espectador. Tan reales, tan veraces —sólo el artista es veraz, recordó de nuevo— eran allí las figuras y paisajes acabados como los que apenas se insinuaban, las formas anunciadas en la pared, las pinceladas minuciosas y los trazos gruesos, fresca la pintura todavía, aplicados con los dedos sobre figuras ya pintadas o sobre espacios en blanco. Un largo camino.

PODEMOS CONCLUIR QUE EN
"EL PINTOR DE BATALLAS",
PESE A LA FRIALDAD
TRANSMITIDA, SE CUENTA
Y SE POTENCIA EL PODER
EVOCADOR DE LAS PALABRAS,
SUS SIGNIFICADOS Y LOS
POSIBLES REFERENTES

Había una trama subyacente, una perspectiva fabulosa e interminable como un bucle, que recorría el círculo del mural sin detenerse nunca, integrando cada uno de los elementos, relacionando entre sí las naves que zarpaban bajo la lluvia, la ciudad en llamas sobre la colina, los fugitivos, los soldados, la mujer violada y el niño verdugo, el hombre a punto de morir, los bosques con ahorcados colgantes como frutos, la batalla en el llano, los hombres acuchillándose en primer término, los jinetes a punto de entrar en combate, la ciudad durmiente y confiada entre sus torres de acero, hormigón y cristal. El universo visible y la inmensidad concebible de la naturaleza. Todo lo que había querido pintar estaba allí: Brueghel, Goya, Uccello, el doctor Atl, y los demás, cuantos dispusieron la mirada y las manos de Faulques para expresar lo que a lo largo de su vida había penetrado por el visor de la cámara hasta la caverna de Platón de su retina —la película fotográfica y el papel de positivar sólo jugaban roles secundarios en todo aquello— se explicaban al fin, combinados en la formulación geométrica cuyo principio y resultado final convergían en el triángulo que lo presidía todo: el volcán negro, pardo, gris, rojo. El símbolo del criptograma, desprovisto de sentimientos e implacable en simetrías que extendía sus grietas de lava como una tela de araña cuya red abarcaba la cifra del universo, las fisuras en la pared de la vieja torre que servía de soporte a todo ello, el alba del día que pronto iba a penetrar por las ventanas, el hombre que aguardaba fuera mientras el pintor de batallas culminaba su trabajo. (Pérez-Reverte, 2006, p. 283-4)

Aunque, como hemos visto, cabría preguntarse hasta qué punto la realidad se puede explicar en una imagen inevitablemente subjetiva precisamente porque es vivida, y que casi sólo conocemos a través de las impresiones que tanto el narrador como los personajes deciden dar de ella, podemos concluir que en *El pintor de batallas*, pese a la frialdad transmitida, se cuenta con y se potencia el poder evocador de las palabras, sus significados y los posibles referentes, tanto en la presentación de la imagen en la que los protagonistas y los observadores (nosotros) entramos impunemente en el pasado, presente y futuro, como en la disertación, sin posibilidad de réplica (esta nos debería corres-

ponder a nosotros, pero es que nosotros no hemos vivido el mural) acerca de la falta de confianza en el ser humano. Tales argumentos y sugerentes éfrasis se benefician del lenguaje como vehículo del pensamiento, única capacidad que nos permite reflexionar sobre lo que intuimos a través de la mirada, la cual nunca abarca la totalidad de la realidad ni nunca de manera inocente.

NOTAS

- 1 Arturo Pérez-Reverte se define ante todo como un "contador de historias" ("Reportaje Maestros en Santillana del mar. Pérez-Reverte: el lector de batallas". 2008, párr.2). En general, su referente temático y formal será la tradición cultural previa (los clásicos) y tenderá a subordinar la experimentación formal a la claridad expositiva del contenido.
- 2 Frente a la cultura de la copia, la mirada de Faulques, a la que se hace referencia en este y en el siguiente fragmento, aún lo vivido y lo adquirido de la tradición, en parte gracias a su amante. Olvido, experta en Arte. En el encuentro y en las entrevistas citadas en la bibliografía Pérez-Reverte reivindica (a superioridad de los grandes pintores sobre la fotografía moderna. Por otro lado, aunque ya hemos señalado en la nota anterior la importancia de la tradición en su obra, Gonzalo Navajas añade como rasgo característico de su narrativa que: "En todas las obras bajo consideración, desde *El maestro de esgrima* a la serie del capitán Alatríste, se explora el nexo de relaciones entre un segmento cultural concreto del pasado y sus derivaciones en el presente" (Gonzalo Navajas, 2002, 153)
- 3 Faulques comparte los rasgos de los héroes revertianos, personajes atormentados pero fieles a su jerarquía de valores, a menudo pertenecientes a tiempos pasados. Según Gonzalo Navajas (2002. 163), en Arturo Pérez-Reverte, "la exploración ética no es unidireccional y no debe confundirse con la moralidad convencional. Se concentra más bien en la capacidad del sujeto de adoptar una posición emblemática que supera las insuficiencias del medio." Esta es la postura y la función de Faulques y debe ser tenida en cuenta para la exposición y comprensión de la tesis de esta novela.

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ-REVERTE, Arturo, *El pintor de batallas*. Madrid: Alfaguara, 2006.

GONZÁLEZ FLORES. Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2005.

LEYRA, Ana María (ed.), *Discurso o imagen: Las paradojas de lo sonoro*. Madrid: Fundamentos, 2003.

NAVAJAS, Gonzalo, *La narrativa española en la era global: Imagen. Comunicación. Ficción*. Barcelona: EUB, 2002.

Información en línea

Encuentro digital con Arturo Pérez-Reverte. Santillana Ediciones Generales S.L. 5 ago. 2008 <<http://www.alfaguara.santillana.es/encuentro.php>>.

"Entrevista". *El País*. 21 ene. 2006. 5 ago.2008. <http://www.capitanalatríste.com/escritor.html?s=noticias/not_pintor_batallaslibros>.

"Entrevista. Un paseo por las guerras". *El País Semanal*. 26 ene. 2006. 5 ago. 2008.

http://www.capitanalatríste.com/escritor.html?s=noticias/not_paseo_guerras>.

"Entrevista. Magazine en portada". *XL Semanal*, 956. Del 19 al 25

feb. 2006.
<http://www.xlsemanal.com/web/articulo.php?id=4957&id_edicion=767>

"Reportaje Maestros en Santillana del mar. Pérez-Reverte: el lector de batallas". *El País*. 18 jun. 2008.5 ago. 2008. <http://www.capitanalatríste.com/escritor.html?s=noticias/not_lecciones_y_maestros>.