

VOCES, IMPOSTURAS Y LABERINTOS EN *HOMBRES BUENOS*, DE ARTURO PÉREZ-REVERTE: EL DESAFÍO DE LA METANARRACIÓN

JOSÉ ANTONIO CALZÓN GARCÍA
Universidad de Vilnius

RESUMEN:

El artículo analiza la imbricación entre forma y fondo en la novela *Hombres buenos*, del escritor español Arturo Pérez-Reverte. Para ello, se plantea cómo la formación periodística del autor justifica, en parte, una obra metaliteraria en la que la narración convencional de una historia se entrelaza con el propio proceso de elaboración de la novela, a partir de saltos ontológicos y metalepsis donde se utiliza la autoficción y el dialogismo para entrecruzar voces reales y ficticias en una historia que es, al mismo tiempo, una defensa del pensamiento ilustrado y una reflexión escéptica sobre la idea de realidad.

PALABRAS CLAVE:

metaliteratura, metalepsis, autoficción, dialogismo, periodismo.

ABSTRACT:

The article studies how content and form are combined in Arturo Pérez-Reverte's novel, *Hombres buenos*. In order to do so, the text explains the importance of the author's journalism training to create this metaliterary work in which the conventional storytelling is strongly weaved together with the process of novel making, on the basis of ontological jumps and metalepsis where autofiction and dialogism are used to intertwine real with fictional voices, which produces a story that is, at the same time, a defence of Enlightenment thought and a skeptical reflection on the idea of reality.

KEYWORDS:

metaliterature, metalepsis, autofiction, dialogism, journalism.

1. Introducción

Enfrentarse al concepto de ficción supone asumir la naturaleza *construida* de la creación artística. En palabras de Gerard Genette (2004: 23), «una ficción no es más que una figura tomada al pie de la letra». Sin embargo, es precisamente esta naturaleza no convencional del producto estético lo que conduce a un vínculo contractual siempre tácito entre artista y receptor, entre escritor y lector. En el caso de la literatura, el acuerdo, casi nunca explicitado, pasa por un pacto ficcional que, paradójicamente, «niega el carácter ficcional de la ficción» (Genette, 2004: 27). A

lo largo de este artículo, como se verá, *Hombres buenos* atenta precisamente contra este contrato ficcional, al dejar al desnudo el procedimiento narrativo del que se sirve Arturo Pérez-Reverte para realizar la urdimbre de una trama donde realidad y ficción bailan al son de la figura actancial de un narrador —trasunto literario del propio autor— que juega como un auténtico trilero con las instancia enunciativas que la historia desglosa ante nuestros ojos, mediante una alternancia de yoes factuales y ficcionales sobre los que aparecerá construida la imagen de una identidad ambigua, desdibujada por los cánones de la posmodernidad.

Antes de enfrentarnos con cierta profundidad a Pérez-Reverte, y a su novela, conviene ir adelantando la importancia capital de dos conceptos con los que el autor nos sirve en bandeja el juego de espejos que sugiere la obra. En concreto, nos referimos a las ideas de *nivel narrativo* y *metalepsis*. Especto a la primera, en el caso de *Hombres buenos* la historia se ofrece ante nosotros vertebrada a partir de dos partes más o menos nítidamente marcadas: la historia propiamente dicha de los dos académicos de la lengua española que viajan a Francia en el siglo XVIII con el objetivo de adquirir la *Encyclopédie* y el relato —pretendidamente real— de la investigación, gestación y narración del relato consecuencia de dichos acontecimientos. De este modo, y a partir de la aparente irrupción, en primera persona, del autor en la narración diegética, es decir, en la historia sobre la elaboración del libro —la cual a su vez se ve contagiada de su naturaleza metanarrativa—, este se ve transfigurado en el narrador del relato en segundo grado de la obra, es decir, de las peripecias de los dos españoles camino de París, en busca del tesoro de las Luces francesas. Así, extradiégesis, diégesis y metadiégesis se articulan en una obra intrincada con no pocos matices y recovecos.

Respecto a la segunda de las ideas, la de la *metalepsis*, será usada aquí de forma laxa, al modo como Genette (2004: 15) la entiende cuando señala que esta figura consiste en «una manipulación [...] de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación», lo que lleva en última instancia al «traspaso ilusorio de la frontera que separa realidad y ficción» (Genette, 2004: 59), considerando así como «metalíptico cualquier enunciado acerca de sí mismo» (Genette, 2004: 129). De este modo, en el universo metalíptico el agente enunciator traspasa su propio universo referencial, planteando un desafío ontológico que conlleva, en realidad, una reflexión acerca de la propia naturaleza del acto de narrar. Ante el juego de la *metalepsis*, por tanto, cabe hablar de lo que Alfonso Martín-Jiménez (2015: 19) denomina «impossible world», esto es, un universo ficcional en el cual un ente emisor plantea el doble juego de enunciator y enunciado al mismo tiempo, una suerte de congruencia que solo la literatura, en ocasiones, puede ofrecer, logrando conciliar representante y representado, mediante una enunciación que juega a la

permutación entre ambos roles. En el caso particular de Pérez-Reverte, su propuesta arranca de la idea de contagiar al narrador-protagonista del relato en el nivel diegético con rasgos del autor real, el cual a su vez, como veremos, es agente y víctima de su propia enunciación, desarrollando así todo un entramado narrativo donde no solo se juega con la metalepsis de autor, superando la idea clásica del escritor que se inmiscuye en su ficción (Genette, 2004: 31), sino también con la del narrador, en la medida en que este parece «dar la orden» (Genette, 2004: 36) de hacer algo —a través de su propia narración—, mientras a su vez su identidad se diluye al verse víctima y resultado de la historia que presenta ante nosotros.

2. La importancia de la investigación: reflexión metaliteraria y autoficción

Para comenzar a analizar el uso de la primera persona en *Hombres buenos*, hemos de asumir la estrecha vinculación que, a lo largo de la historia, periodismo y literatura han tenido con gran frecuencia, en una conjunción —con fronteras cada vez más difusas— en la cual se ha añadido el lenguaje científico al objeto de refinar, mediante la exactitud, la búsqueda de una verdad documental: «el relato periodístico tradicional y el aplicado al periodismo literario tienen el mismo objetivo: informar. Cualquier género que persiga esa meta, así sea escrito con gran estilo y afectación literaria, es periodismo antes que nada» (Saad Saad, 1999). De este modo, la veracidad que busca el periodismo literario, o la literatura periodística —y, de algún modo, *Hombres buenos* es ambas cosas a la vez, en la medida en que configura el relato de una investigación, pero también el de la propia narración—, nos lleva frente a la práctica inevitable del autobiografismo: «en el proceso de inmersión, el periodista tiene que ser capaz de conocer un cúmulo de cosas, vivirlas, sentir las, detallarlas, para escribir de ellas, así solo sea un pequeño párrafo» (Saad Saad, 1999).

En el caso particular de Arturo Pérez-Reverte el autobiografismo o, mejor dicho, la máscara encubridora de la autoficción, es un recurso que con frecuencia encontramos en su narrativa. Esto ha llevado al propio escritor a reconocer la paradoja que se oculta en ocasiones tras ello, tal y como sucede en *El pintor de batallas*, cuando reconoce «su propia biografía y su propia mirada pero no la identidad con el protagonista» (Cambosu, 2007: 327). No podemos menos que recordar idénticas palabras en el protagonista de *La velocidad de la luz*, de Javier Cercas (2005: 62), cuando señala, en alusión a una obra que anteriormente ha escrito: «¿Entonces el narrador eres tú mismo?, conjeturó Rodney. Ni hablar, dije, contento de ser ahora yo quien conseguía confundirle. Se parece en todo a mí, pero no soy yo». De este modo, cuando Pérez-Reverte ha recurrido a hablar de sus vivencias como periodista en conflictos bélicos, «noveliza su experiencia de corresponsal de guerra, pero la somete al distanciamiento sentimental utilizando un enmascaramiento del yo que lo

escuda de la identificación con el personaje» (Cambosu, 2007: 330), a pesar de lo cual, en ocasiones, los lectores interpretaron como reales comentarios y alusiones a comportamientos poco ejemplarizantes de sus compañeros de profesión (Cabezuelo Lorenzo y Cabrera García-Ochoa, 2009: 5). Y así, la crítica por lo general insiste en subrayar que «el Pérez-Reverte académico, corresponsal de guerra o amante del mar está presente en sus artículos y novelas. Como lo están sus actitudes personales a través de los registros adoptados en los mismos» (Cantalapiedra González *et al.*, 2009: 13). El propio autor, a la hora de hablar de la entidad actancial del sujeto que aparece detentando el uso de la primera persona en el nivel diegético de *Hombres buenos*, afirmará, con palabras casi idénticas a las citadas de Javier Cercas: «es un tipo que se parece a mí, pero no soy yo. Es un artefacto narrativo» (Antón, 2015). El narrador, en suma, es como él, académico, bibliófilo, fan de *Los tres mosqueteros* y novelista de éxito con títulos que recuerdan poderosamente a los del propio Pérez-Reverte (Antón, 2015).

Así, echando un vistazo a la novela, podemos ver que el juego autoficcional arranca desde la identidad autor-narrador, la cual se mueve en una gama de grises que oscila desde los datos incuestionablemente reales —«ocupo el sillón de la letra T (de la Real Academia Española) desde hace doce años» (Pérez-Reverte, 2015: 16);¹ autoría de *La sombra de Richelieu* (pág. 129)— hasta los ficticios sin asomo de duda —elaboración de las desconocidas novelas *El bailarín mundano* (pág. 13) o *El enigma del Dei Gloria* (pág. 344)—, pasando por referencias de resbaladiza ambigüedad, como la hipotética elaboración futura de una novela que, bajo el chusco título de *Limpia, mata y da esplendor*, trataría sobre el asesinato en la RAE del académico Francisco Rico (pág. 13), o la habitual localización topográfica del autor real, al final del libro, en este caso citando Madrid y París como lugares para la composición del texto (pág. 408), datos estos últimos de imposible verificación.

El juego identitario supera el propio ámbito de la narración, y se adentra en el de lo narrado. Así, el pretendido autor de la obra se ve reconvertido igualmente en personaje en el plano del relato diegético, el cual a su vez da juego al desarrollo de la trama metanarrativa. Pérez-Reverte, como personaje del relato alusivo a la elaboración de *Hombres buenos*, recorre en no pocas ocasiones los lugares en los cuales situará a sus personajes del plano metadiegético, bien porque supuestamente ellos habrían recorrido idéntico itinerario —«siguiéndolos [los caminos], me sería posible ver, o recrear con razonable propiedad, los mismos paisajes que el bibliotecario y el almirante habían visto durante su viaje» (pág. 79); «fue complicado, al principio,

¹ Todas las referencias a *Hombres buenos* se realizan según la entrada de la bibliografía final. En lo sucesivo, ante las frecuentes citas del libro, y para favorecer la lectura, se indicará, de forma excepcional dentro del artículo, tan solo la página para la localización del texto.

moverme por el París del *ancien régime*» (pág. 160)—, bien porque expresamente menciona su deseo de elaborar un episodio ficticio a partir de dicha ubicación: «ahora yo necesitaba establecer el ambiente adecuado para recrear una escena interior» (pág. 96). Este rol llevará incluso a una suerte de identificación entre el narrador-investigador y los personajes del relato metadieético: «fui yo quien las recorrió por ellos» (pág. 128). Otro fenómeno igualmente interesante al respecto es cómo el propio narrador, no solo se mueve en consonancia con los episodios que intenta recrear o inventar, sino que incluso, en ocasiones, parece verse víctima de su propio relato, al menos en lo que a su actividad metaliteraria concierne: «la irrupción de Salas Bringas Ponzano en esta historia me tomó por sorpresa» (pág. 138). En este sentido, Pérez-Reverte elabora una estructura aún más enrevesada, en la medida en que, si bien el episodio de la incorporación de la *Encyclopédie* por parte de la Real Academia es cierto (Villanueva, 2015), la construcción de los protagonistas —el bibliotecario Hermógenes Molina y el almirante don Pedro Zárate— y del acontecimiento que hizo esto posible —un accidentado viaje a París, en calidad de comisionados— es un mero artificio del autor, lo que no es óbice para que la parte metanarrativa, y un porcentaje importante del supuesto proceso documental, se sustenten a partir del supuesto informe que Hermógenes habría preparado para la Academia —«las cartas del bibliotecario conservadas en los archivos de la Real Academia Española» (pág. 162)— y que, precisamente, determina las propias andanzas indagadoras del autor ficticio, tal y como sucede cuando señala haber viajado a Tartas debido a las informaciones proporcionadas por el académico (pág. 367). Es decir, el artefacto de relojería se sustenta a partir de un hecho real nutrido con personajes ficticios que habrían elaborado documentación que no solo sirve como base para el desarrollo final del relato, sino que guía las andanzas del autor implícito representado (Villanueva, 1984), reconvertido en personaje de la parte metanarrativa.

En Pérez-Reverte, como en tantos otros autores, realidad y ficción aparecen con frecuencia fusionadas, debido en parte a su interés por dar un aire documental, periodístico, a su obra. En labios del autor, «es todo un juego entre verdad y mentira, el reto era hacerlo creíble» (Antón, 2015). Un juego donde la historia, el origen real, arranca de «los abuelos de la RAE» (Antón, 2015) —no en vano, en el texto encontraremos *cameos* de académicos como José Manuel Sánchez Ron, Francisco Rico, Gregorio Salvador o Darío Villanueva—, despega con el fundamento parcialmente verídico de los rasgos de personajes como don Pedro Zárate o el abate Bringas (Antón, 2015) y aterriza con el exquisito juego que nos propone la realidad extratextual, cuando, por ejemplo, el periodista Jacinto Antón entrevista a Pérez-Reverte al hilo de la elaboración de su novela y el diálogo termina derivando hacia la propia presencia del entrevistador en la obra, en calidad de consultor en temas de esgrima:

«aparezco en un pasaje de la novela como periodista y esgrimista que asesora al autor para el duelo, lo cual es ficticio» (Antón, 2015). La situación, a caballo entre realidad y ficción, termina llevando a la asunción por parte del Antón real de las palabras de su alter ego en el texto: «es cierto, ¡lo dice mi personaje! Nos miramos sonriendo» (Antón, 2015). De igual modo, Darío Villanueva se enfrentará al reto de comentar un texto que lo ha transmutado en personaje: «nunca antes [...] me había visto en una como esta: leer y comunicar mi lectura [...] a propósito de una novela en la que aparezco como personaje y que trata de un episodio histórico relacionado con la Real Academia Española, a la que pertenezco» (Villanueva, 2015). Ante tal enredo ontológico, el propio Villanueva opta por claudicar: «estas circunstancias me desautorizan por completo en cuanto a la ecuanimidad exigible a un crítico cabal» (Villanueva, 2015).

Lo cierto es que el juego realidad-ficción, en *Hombres buenos*, está condicionado en gran medida por el sesgo más o menos documental que toma la obra. En efecto, la fusión periodismo-literatura es una constante en la narrativa de Pérez-Reverte a partir de un autor que no deslinda su faceta de articulista de la de narrador (Cantalapiedra González *et al.*, 2009: 1), lo cual, en el caso del texto que nos ocupa, supone combinar el relato en segundo grado del viaje de los académicos «con la peripecia creativa del autor mientras da forma a su novela» (Antón, 2015), dejando así su pretendido proceso de documentación —«esta novela me ha dado dos años de felicidad, felicidad de autor y de lector, moviéndome con mapas, identificando lugares, trazando itinerarios y [...] buscando frases para que las dijeran mis personajes. Un trabajo apasionante» (Antón, 2015)— y elaboración al desnudo por primera vez, como él mismo confiesa: «ha sido la primera y quizá sea la última. No lo sé. Ha sido una mera herramienta narrativa. Una novela es un problema narrativo que un escritor tiene que resolver con eficacia [...] decidí crear una estructura que transcurriese en el presente y en el pasado» (Antón, 2015). No obstante, y he aquí un nuevo elemento de desdoble, el autor juega también la baza de la falsa documentación, construyendo así otra ficción dentro de la ficción, a partir de una voz enunciativa amparada igualmente en la impostura: «la voz narrativa que está contando es un académico que no soy yo» (Anónimo, 2015).

En esa mezcla realidad-ficción —tal y como el propio texto señala, «se basa en hecho reales, con personajes y escenarios auténticos, aunque buena parte de la historia y de sus protagonistas responde a la libertad de ficción ejercida por el autor» (pág. 7)—, la transmisión al lector de una intensa sensación de viveza resultará capital para el autor de la saga de Alatríste, «para que el lector piense que está viviendo algo real, que de verdad se está moviendo por el mundo que tú le estás contando» (Anónimo, 2015). Para lograrlo, no solo recurrirá a documentación y personajes

reales — Víctor García de la Concha, Santiago Muñoz Machado, los citados Gregorio Salvador, Rico, Sánchez Ron o Villanueva—, sino también a construcciones descriptivas que aproximan el relato a la narración fílmica, siempre a partir de la voz del narrador, quien unas veces optará por recurrir a expresiones explícitamente visuales —«acerquémonos un poco a ellos, por tanto. Observémoslos mejor» (pág. 8); «y ahora, una vez más, imaginemos otra escena» (pág. 398)— y otras se servirá de construcciones estilísticas que recuerdan a la voz en *off* de los relatores en algunas películas: «y en eso estaban. En convencerlo de que así era» (pág. 350).

3. Sobre la ideología de la obra: el camino hacia la posmodernidad

En *Hombres buenos*, la propia estructura narrativa del texto emana del posicionamiento ideológico del autor. Así, por un lado, es habitual contemplar la narrativa de Pérez-Reverte como una obra surgida del desengaño hacia la especie humana, en la cual la figura del «hombre cansado» (Grohmann, 2007) es frecuente, tal y como en el citado texto podría representar el almirante Zárate. Por otra parte, su actitud de rechazo ante radicalismos y posturas extremas —él mismo comentará su intención de demostrar con la obra «en un mundo como el actual, donde el fanatismo, la estupidez y la ignorancia hacen tanto daño, donde radicalismos absurdos están destrozando muchos lugares [...] siguen siendo el diálogo y la razón [...] el único mecanismo de salvación, la única terapia» (Europa Press, 2015)— parece abocarle hacia lo que Gómez Laguna denomina «paradigma de la narrativa posmoderna española», el cual «se expresa desde un punto de vista técnico como una negación de la pureza de las formas y los métodos, una renuncia a la primacía de la funcionalidad y una mezcla de estilos del pasado y del presente» (Gómez Laguna, 2015: 122). En esta línea, la posmodernidad de Pérez-Reverte aparecerá igualmente manifestada en su narrativa a través de la intertextualidad (Gómez Laguna, 2015: 121), la mezcla de géneros (Gómez Laguna, 2015: 123) y, sobre todo, mediante las especulaciones en torno a los límites entre realidad y ficción, la reflexión metanarrativa y el juego metaléptico que se produce «cuando los protagonistas expresan su sospecha de ser personajes literarios» (Gómez Laguna, 2015: 126) o «la indeterminación ante la realidad que impide que ningún modo de percibir la realidad pueda ser legitimado sobre el resto y niega la existencia de una única verdad» (Gómez Laguna, 2015: 127). En suma, las características de la obra de Pérez-Reverte que se adecuan al paradigma posmoderno —si es dable formular un oxímoron de estas características— serían: «mezcla de géneros, intertextualidad, metaliteratura, relación entre ficción y realidad, la actitud del individuo frente a la sociedad y la indeterminación de los personajes con respecto a su estatuto ontológico» (Gómez Laguna, 2015: 134).

Lo cierto es que, al margen de la mencionada «indeterminación ante la realidad» (Gómez Laguna, 2015: 127), la cual, en el caso particular de *Hombres buenos*, la encontramos en la oscilación entre el uso del narrador omnisciente —«todos saben que el denunciante fue el mismo individuo que ahora pide la palabra» (pág. 19); «todos están al corriente de que la traducción [...] también fue trabajo suyo» (pág. 23)— y el deficiente —«ninguno de los dos parece joven, aunque estamos a demasiada distancia para apreciarlo» (pág. 8)—, es posible hablar de una narrativa de la posmodernidad, o posmoderna, en la novela, a partir de una serie de características que hemos agrupado en tres grandes apartados, y que avanzarían progresivamente hacia la construcción de una narración perspectivista, contraidentitaria y reflexiva: el dialogismo, la metalepsis y, por último, la metanarración.

3.1. El dialogismo

Si bien el uso del diálogo entre los protagonistas, en palabras del propio autor, sirve para contraponer dos visiones diferentes ante la vida, buscando así «utilizar el diálogo renacentista como mecanismo narrativo» (Europa Press, 2015), con el que «consiguen conciliar sus diferencias [...] debatiendo sobre fe y razón» (Antón, 2015), a partir de los conceptos manejados por los ilustrados franceses y españoles del XVIII, lo cierto es que el cruce y presencia de voces sobrepasa, con mucho, el mero intercambio verbal de los personajes. Así, para empezar, el lector aparece, mediante su discurso ausente, como una entidad narrativa que determina las palabras del narrador-autor implícito y, fundamentalmente, su técnica, tal y como leemos ya en la primera página del relato: «la cuestión es lograr que el lector vea lo que el autor ve, o imagina. Convertirse en ojos ajenos, los del lector, y desaparecer discretamente para que sea él quien se las entienda con la historia que le narran» (pág. 8). Más adelante, el objetivo seguirá formulado en idénticos términos: «se trata, en esencia, de que el lector imagine lo que el autor sugiere» (pág. 43). La fórmula permite al autor implícito representado empatizar con una entidad ausente, solo hipotética, que condiciona de forma expresa la estructura del relato: «necesitaba mover a los personajes [...] para que el lector, a su vez, advirtiese lo largo y fatigoso de la aventura [...] esa descripción casi geográfica [...] iba a prolongarse en exceso, abarcando páginas que a un lector convencional podrían aburrir» (pág. 128).

En este juego de lecturas hipotéticas, o fingidas, el autor aparecerá desdoblado como lector, lo que incorpora una nueva voz al texto, la que surge del supuesto documentalista: «pude cruzar algunos datos y reconstruir parte de la biografía» (pág. 53). Del proceso de lectura, a su vez, surgirá el desarrollo de la acción del relato diegético, esto es, el que explica el proceso metanarrativo que dio a luz a la narración en segundo grado: «hay un ejercicio fascinante, a medio camino entre la literatura y

la vida: visitar lugares leídos en libros y proyectar en ellos, enriqueciéndolos con esa memoria lectora, las historias reales o imaginadas» (pág. 107). No obstante, el principal juego dialógico que emana del rol de lector surge, como ya hemos apuntado, del uso que el narrador-investigador hace del «informe del viaje que don Hermógenes redacta para la Academia» (pág. 372) o de otros textos encontrados en la citada institución: «de las cartas y documentos que consulté en la Academia se deducía que don Pedro Zárate y don Hermógenes Molina habían frecuentado varios cafés en París» (pág. 256). Todo ello construye un artefacto donde la ficción de Pérez-Reverte justifica la existencia de una base documental sobre la que se amparan las andanzas del pretendido investigador, y su relato consecuente. De igual modo, el metarrelato narra el proceso de elaboración de textos que posteriormente serán leídos por el narrador para conformar la narración que nos tiene a nosotros como lectores: «Don Pedro Zárate [...] deja la pluma y relee las últimas líneas, remate del breve prólogo» (pág. 57).

En este proceso polifónico de entrecruzamiento de voces es especialmente llamativo el recurso, usado con frecuencia, de fusionar en una única voz metanarración y relato en segundo grado, a partir de frases que sirven como cierre de la parte documental, y que dan pie a la narración de las andanzas de los académicos. En este caso, la voz se desdibuja entre ambos planos, preguntándonos cuál de los dos narradores habla y, sobre todo, a qué parte hemos de atribuir tal voz: «una berlina, por tanto, de cuatro asientos, pintada de negro y verde, equipada a la inglesa» (pág. 67); «y en la cocina [...] hervía para los recién llegados un puchero de carne» (pág. 97); «y de ese modo [...] fue como los dos académicos entraron al fin, fatigados del largo viaje, en la capital del mundo ilustrado» (pág. 130). Con esta técnica, incluso, los propios personajes de la metanarración actuarán como narradores del relato en segundo grado: «allí donde, según me cuentas, fueron a visitarla esos dos académicos compatriotas tuyos» (pág. 211). El proceso fusionador lleva a confundir el relato autodiegético del investigador con la narración heterodiegética en tercera persona: «entré, o hice entrar, al almirante y al bibliotecario» (pág. 257). También llegaremos a contemplar, por ejemplo, cómo el informe de don Hermógenes leído por el narrador, y citado en la metanarración, desempeña el papel de narración vicaria, y convierte al propio académico, esto es, a don Hermógenes, en relator de su propia historia: «fue la suya al principio, para con nosotros, una cortesía ligera, distraída. Como la de quien tiene cosas más graves e importantes que le ocupan la cabeza» (pág. 345).

3.2. La metalepsis

Ya hemos aludido al hecho de que Pérez-Reverte recurre a los saltos narrativos —entendidos al modo genettiano, esto es, de forma laxa, como traspaso ontológi-

co entre distintos niveles de representación— como mecanismo de reflexión de la propia actividad literaria. En primer lugar, las figuras de narrador y lector aparecen fusionadas con frecuencia: «lo que debe atraer nuestra atención son los dos hombres inmóviles uno frente a otro» (pág. 8); «sepamos qué ha traído a esos personajes» (pág. 10). Por otro lado, como ya sabemos, la principal instancia enunciativa de la obra se desdobra a partir del rol del investigador-lector: «los descubrí al fondo de la biblioteca, sin buscarlos: veintiocho volúmenes en cuerpo grandes, encuadernados en piel de color castaño» (pág. 11). Esto acarreará, por tanto, que el narrador sea a su vez el protagonista del metarrelato, el cual es consecuencia de los acontecimientos y textos vertidos en el relato en segundo grado: «con ellos y con copias de los otros planos anduve por la zona para situar la topografía actual en la del pasado, dando largos paseos mientras intentaba recrear el edificio donde los numerarios de la Española se habían estado reuniendo durante cuarenta años» (págs. 43-44). De igual manera, en la metanarración, los personajes que acompañan al narrador-investigador aluden al relato en segundo grado, como se ha apuntado, lo que los convierte en improvisados narradores o, al menos, en copartícipes en el proceso de narración y lectura, tal y como sucede cuando Jacinto Antón pregunta: «¿tu académico se batió a sable, espada o florete?» (pág. 285). Idéntica situación —y también con personas reales, de existencia extraliteraria— tendremos cuando el almirante José González Carrión le indica al investigador: «ahí tienes cuanto he podido encontrar sobre tu brigadier, o almirante, como lo llamáis en la Real Academia. Incluye la recomendación para su ascenso [...] y una carta suya [...] Te acerca al personaje» (pág. 55). Ello conllevará, en ocasiones, que los propios personajes de la metanarración realicen prolepsis respecto al relato en segundo grado. Así, Gregorio Salvador mencionará, antes de que el relato deje paso a los antagonistas de los académicos *aventureros*: «sería de justicia recordar que, en tiempos de oscuridad, siempre hubo hombres buenos que lucharon por traer a sus compatriotas las luces y el progreso... Y que no faltaron quienes procuraban impedirlo» (pág. 28). Otras veces, será el propio narrador quien, desde el nivel diegético, anticipe acontecimientos del relato nuclear de la obra: «para ese momento de la historia los dos académicos [...] habían recorrido ya la mayor parte del camino de la capital francesa a Bayona y la frontera» (pág. 366); «sabemos que don Hermógenes tuvo una leve recaída en las fiebres catarrales que ya lo habían maltratado en París» (pág. 366); «ignorando, todavía, que esa noche y el día siguiente iban a ser pródigos en dramáticos sobresaltos» (pág. 368).

Por último, al hilo de los saltos metalépticos, no podemos dejar de mencionar los elementos fóricos que enlazan la metanarración con el relato en segundo grado: «dejé de escribir ahí, en esos puntos suspensivos [...] pues advertí que estaba entrando en un terreno peligroso en la estructura de este relato» (pág. 127); «recurrí a

todo ello para perfilar más a fondo su figura, que ya había aparecido en el capítulo 5 de esta historia» (pág. 345); «me detuvo en este punto el problema que mencioné antes» (pág. 366). Precisamente, en este sentido, Pérez-Reverte incluirá en el apartado sobre la investigación documental una cita textual del informe de don Hermógenes — «fue la suya al principio, para con nosotros, una cortesía ligera, distraída. Como la de quien tiene cosas más graves e importantes en la cabeza» (pág. 345)— a la que remitirá deícticamente con el pronombre que encabezará el relato en segundo grado, justo a continuación: «las tenía, desde luego» (pág. 345).

3.3. La metanarración

Como ya hemos apuntado, el elemento metaliterario, la reflexión sobre la propia actividad escrituraria, adquiere un especial protagonismo en *Hombres buenos*, con cotas no alcanzadas hasta entonces en la narrativa de su autor. En efecto, la obra desentraña, de forma real o ficticia, el propio proceso de elaboración de la novela, algo hasta entonces inédito en Pérez-Reverte: «enhebra personajes reales e inventados en diálogos y situaciones de ficción para crear la travesía y desvelar, en la voz de un narrador imaginado que por momentos se confunde con el Pérez-Reverte real, cómo escribió la novela. O la novela de cómo escribió la novela» (Anónimo, 2015).

Las referencias al proceso de creación se multiplican a lo largo de la obra: «imaginar un duelo al amanecer [...] no es difícil [...] contarlo por escrito es algo más complejo. Y utilizarlo para el arranque de una novela tiene sus riesgos» (pág. 8); «por necesidad de la historia, yo necesitaba cuatro» (pág. 67); «este sitio me conviene, lo meto en mi historia» (pág. 77); «decidí, por tanto, recurrir a una elipsis —y en ella estoy ahora— que permitiese aligerar el texto» (pág. 128); «me hizo trasladar a la *rue Saint-Honoré* una escena prevista para el Palais-Royal en el capítulo 5» (pág. 256); «quedaba por delante la parte más dura y menos divertida: la escritura constante [...] que aún iba a llevarme un año más trabajo» (pág. 324); «una vez instalado frente al teclado de mi mesa de trabajo» (pág. 325); «en toda novela hay personajes secundarios que dan cierto trabajo; y en esta, el conde Aranda [...] fue uno de ellos» (pág. 344); «abordé el último capítulo de esta historia con otro problema por resolver» (pág. 366), etc. Dentro de estas alusiones, la consideración del relato que se está construyendo en cuanto creación ficcional como tal, esto es, su contemplación como *universo imaginado*, también se repite en no pocas ocasiones: «al fin decidí reunir a los tres en un local típico de la época» (pág. 44); «imaginé a uno de los personajes acudiendo a regañadientes a la cita» (pág. 45); «pude así ponerme al trabajo [...] moverme con la imaginación por los parajes que don Pedro Zárate y don Hermógenes Molina [...] habían recorrido en su viaje» (pág. 67); «aquí no había más remedio, por

tanto, que imaginar cómo habían ocurrido las cosas» (pág. 324); «y ahora, una vez más, imaginemos otra escena» (pág. 398).

Para fortalecer la idea de que el propio proceso de elaboración narrativa ocupa un papel crucial en la obra, Pérez-Reverte se sirve del autor implícito representado, esto es, de la construcción ficcional que asume la elaboración física de la obra, para volver el proceso metaliterario aún más tangible: «sigamos escribiendo, ahora» (pág. 10); «en una novela intento siempre cuidar los escenarios, aunque se limiten a unas pocas líneas» (pág. 43). De este modo, todo lleva a poner sobre la mesa el propio acto metanarrativo, o metaenunciativo, si se quiere, como elemento crucial de *Hombres buenos*: «contemos la historia. Sepamos qué ha traído a esos personajes hasta aquí» (pág. 10); «pude así ponerme al trabajo en esta parte de la narración, una vez situados mis personajes fuera de Madrid» (pág. 67). La metanarración, sin embargo, es tan solo un plano más abstracto respecto a la metaescritura, sobre la cual igualmente se habla, tal y como hemos visto ya en algún ejemplo. Esta, incluso, puede tener auténtica relevancia en cuanto elemento argumental del metarrelato: «había una novela en marcha, y su trama me aguardaba en los rincones de aquella biblioteca» (pág. 16). En su conversación con algunos personajes, precisamente la intención por parte del investigador-documentalista de escribir una obra sobre la peripecia de la compra en Francia de la *Encyclopédie* les lleva a hablar del proyecto de libro —esto es, el que nosotros tenemos entre nuestras manos— con un sentido, en cierto modo, fórico: «¿de verdad va a escribir sobre eso? [...] —Puede. Si consigo averiguar más sobre el asunto» (págs. 27-28); «me miró con cara de lista. —¿Novela nueva? —Puede» (pág. 80).

La obra, en suma, construye un elaborado laberinto de planos enunciativos que, superpuestos y entrecruzados, pueden producir enrevesadas interconexiones, si se analizan con detalle. Así, esta especie de *juego de espejos* aparecerá, por ejemplo, durante el paseo del narrador-autor con el académico Francisco Rico por París. Al término de la conversación, podemos leer: «—Espero —dijo, displicente— que no hagas como el cabrón de Javier Marías, y que no se te ocurra sacarme de personaje en tu próxima novela. —Ni hablar —respondí—. Descuida» (pág. 190). Es decir, si bien es cierto que Francisco Rico aparece como personaje de una novela de Javier Marías, lo que aquí sucede es que, reconvertido de nuevo en personaje, escucha dentro del metarrelato —que, en el momento de la conversación entre los dos personajes, en realidad no lo es— la promesa de no formar parte de una nueva obra literaria, cuando, de facto, es precisamente el registro de tal conversación lo que convierte la promesa en falsa, haciendo de nuevo a Rico un personaje de ficción. De igual modo, como ya vimos, el periplo del personaje-investigador está determinado por la información encontrada en textos que, en realidad, no existen, pero que sin embargo son

el germen de un relato real, el que nosotros estamos leyendo: «tras encontrar en una carta del bibliotecario una referencia [...] comprendí que el único posible, el que sin duda visitaron aquel día los dos académicos, era el Procope [...] ante cuya fachada me encontré, provisto de mi libreta de notas y mi plano de 1780» (pág. 256). El encuentro con Jacinto Antón (pág. 284), para asesorarle en temas de esgrima, resultará igualmente interesante, máxime por el hecho de que, a posteriori, el Jacinto Antón real entrevistó a Pérez-Reverte, en un diálogo donde la conversación ficticia entre los trasuntos de ambos individuos de carne y hueso condicionará el diálogo real recogido en el periódico (Antón, 2015).

Pérez-Reverte parece, así, contemplar *Hombres buenos* como un enorme tablero de ajedrez, en el cual mover a su gusto los personajes a lo largo y ancho de los escaques, con todo tipo de complicadas estrategias de representación. No en vano, la metáfora del autor como jugador que maneja a su antojo a sus personajes-fichas es localizable en el texto: «para la progresión de la historia necesitaba mover a los personajes» (pág. 128). La metáfora incluso se mantiene cuando se incorporan al texto personajes reales: «fue divertido situar al autor de *Las relaciones peligrosas* como padrino del duelo» (pág. 282). En este juego, en ocasiones, el narrador-personaje, dialogando con otros compañeros de metarrelato, les hace sabedores de la incertidumbre en la que se mueve como documentalista-creador, planteando precisamente la ambigüedad entre la lectura de la supuesta información real y la creación fantasiosa del autor implícito representado, con lo cual su desconocimiento, a veces, parece moverse en una situación de indefinición —un juego, al fin y al cabo— entre el lector ignorante y el autor indeciso: «Mejor para tu almirante, supongo... ¿Cómo acabó el duelo? Sonreí mientras me secaba el rostro con la toalla. —Todavía no lo sé. —Vaya. Pues espero que ganara [...] —Eso espero yo también» (pág. 285). En este juego, el de narrar, el propio personaje escritor se sentirá a su vez como otra pieza del tablero: «lo del duelo en París me tomó por sorpresa, pues no figuraba en las actas redactadas por el secretario Palafox que yo había revisado al principio» (pág. 281).

4. Conclusiones

En *Hombres buenos* Arturo Pérez-Reverte asume el reto de enfrentarse a la metanarración con todas sus consecuencias. Nos hallamos ante una obra que constituye, por un lado, una enconada defensa del pensamiento de la Ilustración, en unos tiempos en los que España aún observaba con cautela y temor toda forma de pensamiento más allá de los Pirineos. Pero, por otro lado, el texto ofrece toda una reflexión acerca del oficio de escribir, a partir de una parte aparentemente confesional en la que cada lector ha de juzgar lo que de verdadero y falso se oculta entre sus líneas. Pérez-

Reverte, por sus propias particularidades biográficas, adopta el tono de un documental para enseñarnos la trastienda del oficio de la literatura, pero siempre con una mirada traviesa en la que nada es lo que parece, o justo todo lo contrario. Realidad y ficción se combinan en un texto que es todo un canto al Siglo de la Luz, y a sus aciertos, pero que a la vez nos mueve en la tierra de la narración, descubriéndonos el complicado proceso de la escritura. De ese modo, complicadas figuras ontológicas, en las cuales saltamos de la representación a lo representado de maneras que rozan la inverosimilitud, nos abren el milagro que supone el hecho de contar, alertándonos, al tiempo, del peligro de la credulidad ante todo lo puesto por escrito. *Hombres buenos*, en suma, logra conjugar la narración tradicional heterodiegética con la autoficción metaliteraria, logrando un difícil equilibrio con el que contentar tanto al lector ávido de aventuras como al teórico e, incluso, al aprendiz de escritor. Sin imposturas, y confiando en que el lector suspenda todo proceso de verificación de datos que no son más que piezas de un juguete que se va armando ante nuestros ojos, el autor desglosa una historia que supone el triunfo de la razón, a través de una técnica narrativa que ofrece, al mismo tiempo, un homenaje al oficio de escribir. De este modo, forma y fondo se combinan para lograr un texto que, por encima de todo, busca defender la importancia de la cultura, las letras y los libros, imponiéndose a toda barbarie y sinrazón.

5. Bibliografía final

Anónimo, «Pérez-Reverte cuenta la historia de un libro que cambió el mundo», *Clarín*, 19 de marzo de 2015, sin pág. Disponible en http://www.clarin.com/cultura/Perez-Reverte-Hombres_buenos-Real_Academia_0_1341466265.html.

Antón, Jacinto, «Pérez-Reverte: “He llegado a ver que la gente buena existe”», *El País*, 14 de marzo de 2015, sin pág. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/1426079092_003776.html.

Cabezuelo Lorenzo, Francisco, y Cabrera García-Ochoa, Yolanda, «El reportero de guerra en *Territorio comanche* de Arturo Pérez-Reverte y su adaptación al cine», en *Actas del I Congreso Internacional de la Sociedad Latina de Comunicación Social*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 2009, págs. 1-22. Disponible en <http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/51cabezuelo.pdf>.

Cambosu, Gabriella, «Autobiografismo negado: *El pintor de batallas* de Arturo Pérez-Reverte», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, núm. XV, 2007, págs. 327-337.

Cantalapiedra González, María José (*et al.*), «La contaminación entre articulista y novelista: Arturo Pérez-Reverte», en *Actas del I Congreso Internacional de la So-*

ciudad Latina de Comunicación Social, Tenerife, Universidad de La Laguna, 2009, págs. 1-16. Disponible en <http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/111leire.pdf>.

Cercas, Javier, *La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets, 2005.

Europa Press, «Pérez-Reverte: “No estudiamos a los hombres buenos”», *La Razón*, 19 de mayo de 2015, sin pág. Disponible en <http://www.larazon.es/cultura/perez-reverte-no-estudiamos-a-los-hombres-buenos-NY9760971#.Ttt1yXRhc0MC0TY>.

Genette, Gerard, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, trad. de Luciano Padilla López. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2004.

Gómez Laguna, Isaac, «*El Club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte como paradigma de la narrativa posmoderna española», *Dirāsāt Hispānicas*, núm. 2, 2015, págs. 121-136. Disponible en <http://dirasathispanicas.org/index.php/dirasathispanicas/article/view/33/pdf>.

Grohmann, Alexis, «Sobre guerra e hybris en *El pintor de batallas* de Arturo Pérez-Reverte», *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, núm 3.1, 2007, págs. 1-9. Disponible en <http://digitalcommons.bowdoin.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1057&context=dissidences>.

Martín-Jiménez, Alfonso, «A theory of impossible worlds (metalepsis)», *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 6, 2015, págs. 1-40. Disponible en <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/385/413>.

Pérez-Reverte, Arturo, *Hombres buenos*, Barcelona, Alfaguara, 2015. Versión en *ebook* disponible en <http://galicia.ebiblio.es/opac/#fichaResultados>.

Saad Saad, Anuar, «El periodismo literario (o la novela de no ficción)», *Sala de Prensa*, núm. 13, 1999, sin pág. Disponible en <http://www.saladeprensa.org/art83.htm>.

Villanueva, Darío, «Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca», en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984, págs. 343-367.

—, «En la jaula del jaguar», *El País*, 14 de marzo de 2015, sin pág. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/11/babelia/1426079217_318910.html.