

**ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN EN *REVOLUCIÓN* DE ARTURO
PÉREZ-REVERTE**

**STRATEGIES OF REPRESENTATION IN *REVOLUCIÓN*, BY ARTURO PÉREZ-
REVERTE**

FECHA DE ENVÍO: 12/10/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN: 12/12/2024

FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ RUIZ

Investigador independiente. Universidad de Valencia.

RESUMEN.

El presente artículo indaga la continuidad de algunos de los principales motivos de la poética de Pérez-Reverte en una de sus últimas novelas, *Revolución* (2022). Por otro lado, trata de poner de manifiesto las aperturas subyacentes que el discurso revertiano produce, como consecuencia de la diseminación de la retórica de lo siniestro, sobre los pares conceptuales que estructuran la visión de mundo representada en ella. Una operación en diferentes aspectos significativos llegando a afectar a la propia clasificación genérica de la obra dentro del marco novelístico.

PALABRAS CLAVE.

Pérez-Reverte; representación; siniestro; transculturación; narrativa.

ABSTRACT.

This article explores the persistence of some of the main motifs of Pérez-Reverte's poetics in his most recent novel, *Revolución* (2022). It also examines how the pervasive rhetoric of the uncanny in his writing challenges and destabilizes the conceptual binaries that shape the novel's worldview. This operation has a significant impact, even affecting the novel's genre classification.

KEY WORDS.

Pérez-Reverte; representation; uncanny; transculturation; narrative.

1. Introducción.

Publicada el 4 de octubre de 2022, *Revolución. Una novela* es una de las últimas obras de Arturo Pérez-Reverte; novela de aprendizaje protagonizada por Martín Garret Ortiz, un joven ingeniero de minas, español, que se verá envuelto y, en cierta forma, seducido por la Revolución mexicana contra la dictadura de Porfirio Díaz, capitaneada por Emiliano Zapata y Francisco Villa. Llevado por la curiosidad, ante los primeros

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/).



signos de la emergencia revolucionaria, el joven ingeniero abandona la seguridad de su hotel y se lanza a las calles para poder observar en primera persona. Así es como entra en contacto con Genovevo Garza, comandante de las tropas de Francisco Villa, y su tropa, que lo recluta por sus conocimientos en el uso de explosivos ya que se dirigen a asaltar el Banco de Chihuahua, de donde, además del dinero, obtienen el tesoro al que se hace referencia al principio de la novela y que será uno de los motores de la acción: “Ésta es la historia de un hombre, una revolución y un tesoro. La revolución fue la de México, en tiempos de Emiliano Zapata y Francisco Villa. El tesoro fueron quince mil monedas de oro de a veinte pesos de las denominadas *maximilianos*” (Pérez-Reverte, 2022: 11).

2. Metodología.

El objetivo es evidenciar la aplicación de una serie de estrategias de representación, y sus consecuencias, que acaban por atravesar la obra desde su contenido a su forma, esto es desde los aspectos puramente figurativos a, incluso, su clasificación genérica de manera interdependiente, tal como se expanden las olas sobre la superficie lisa del lago al arrojar una piedra; dicha piedra tiene que ver, en este caso, con la estética de lo siniestro desplegada en diferentes aspectos identificando en su núcleo el efecto de “extrañamiento de lo familiar”: “lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado” (Freud, 1919: 46), esto sería, la eliminación del privilegio concedido a determinados conceptos dentro de su oposición binaria, privilegio sobre el que se sostiene nuestra visión de mundo, mostrando la interdependencia de los mismos y su interpenetración hasta ahora reprimida. En ese sentido, para Eugenio Trías, lo siniestro es, de hecho, condición previa de lo bello; son, a su vez, interdependientes, de manera que el arte se produce en el velo, ya no opaco sino translúcido, que los separa:

¿Qué es lo que se da a la visión cuando se descorre el velo, qué hay tras la cortina rasgada?

Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás). Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite de lo estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y de excremento. Ese agujero ontológico queda así poblado de telarañas de imagen que muestran ante el ojo atónito, retornado a sus primeros balbuceos visuales, las más horribles y espeluznantes decoraciones, amputaciones y despellejamientos (Trías, 1982: 51).

Teniendo todo ello en cuenta se podría considerar la existencia de una homología entre el fenómeno siniestro y la crítica deconstructivista ya que, tal como explica De Peretti:

La deconstrucción de las oposiciones jerarquizadas de la metafísica no implica una destrucción de las mismas (de la que resultaría un simple monismo en lugar de un dualismo) pero tampoco una inversión sencilla de dicha jerarquía llamada a otorgar la primacía al término antes devaluado (sobre ello se ha insistido ya con frecuencia), lo cual

no haría sino reproducir el esquema metafísico dualista. Antes bien, la deconstrucción transforma dicha oposición situándola en una escena distinta (De Peretti, 1989: 128-129).

De la misma manera, en lo siniestro no se produce la aceptación inmediata de lo reprimido ya que simplemente nos proporcionaría, igualmente, una nueva imagen de la realidad con un *otro* reprimido; es el contacto de las categorías a través del *velo* (siniestro - inconsciente) o de la *barra oblicua* (deconstrucción - consciente) lo que generaría un efecto de vértigo. “La presencia de un elemento es siempre juego de ausencia y de presencia, pero si se lo quiere pensar radicalmente, hay que pensarlo antes de la alternativa de la presencia y de la ausencia; hay que pensar el ser como presencia o ausencia a partir de la posibilidad del juego, y no a la inversa” (Derrida, 1967: 400-401). Es desde esa homología que, creemos, se puede evidenciar una estrategia coherente de representación que afecta por igual a diferentes aspectos de la novela.

Otra de las estrategias fundamentales tiene que ver con la transculturalidad cuyo uso no es novedoso sino que viene a dar continuidad a su empleo en otras obras del mismo autor tal como demuestran los estudios de Dosinda García-Alvite (“De la frontera de los EEUU-México al Estrecho de Gibraltar y de vuelta: procesos de transculturación en *La reina de sur* de Pérez-Reverte”, 2006) o Andrey Gómez-Jiménez (“Sangre y agua, símbolos de mestizaje y transculturación en *Ojos azules* (2009) de Arturo Pérez-Reverte”, 2009). Dosinda García-Alvite, acogiéndose a lo dicho por Greg Nielsen al respecto, señala que la transculturación produce la expansión de la moderna solidaridad mundial mediante la mezcla de culturas y de instituciones morales diferentes (García-Alvite, 2006); palabras que apuntan al resultado de un proceso descrito por Ángel Rama en su obra *Transculturación narrativa en América Latina* (1984) donde señala que se trata de un término propuesto por el antropólogo Fernando Ortiz como alternativa al concepto de aculturación, ya que, citando palabras del propio investigador cubano:

“El vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*” (Ortiz citado por Rama, 1984: 39).

Tal como explica Rama, el concepto planteado por Ortiz “revela resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva (...) destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora” (Rama, 1984: 40). Por lo que, en realidad, en todo proceso transculturizador...

Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, sólo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura (Rama, 1984: 47).

Así pues, se podría decir que la transculturación implica procesos de pérdida, apropiación y reestructuración en ambos sentidos y eso, unido a un sucinto ejercicio de literatura comparada (el poner una obra frente a otra generando relaciones de igualdad y

diferencia supone una variación metafórica -Asensi, 1987- que permite la iluminación recíproca de aspectos significativos), nos permitirá arrojar un sentido de lectura globalizador.

A estas dos principales se suman otras estrategias habituales en la novelística revertiana como la presencia del *héroe cansado* (y sus variaciones -Hernández, 2022-) “de luchar por intentar entender la realidad” (Muñoz Ogáyar, 2009: 20) que le ha tocado vivir; héroe de conciencia amargamente lúcida. O también el juego de las aproximaciones de sus personajes a alguna de las cuatro figuras que gravitan la narrativa revertiana, el cazador y el samurái, con sus respectivos reversos, el depredador y el mercenario, simbolizando un posicionamiento antropológico, moral, ético y estético (Hernández, 2021).

3. Análisis y comentario.

El propio autor, comentando el proceso de gestación de la obra, ha declarado que “había un elemento que vertebraba el relato: el proceso de iniciación, el descubrimiento asombroso de la extraña geometría del caos y la violencia” (Pérez-Reverte, 2022: “Geometría del caos y la violencia”). Suele ser habitual encontrar en sus declaraciones la alusión a las normas ocultas del juego de la vida, al orden subyacente; dicho orden tiene su reflejo dentro de su narrativa desde el contenido a la estructura mediante la inserción dispersa de una serie de motivos recurrentes, con lo que se cumple aquella opinión del autor sobre que todas las guerras son, en el fondo, la misma guerra: todo conflicto bélico del que se trate posee unas constantes de representación como orden subyacente al mismo, de forma que el espacio bélico lo es de manera sintomática y queda conceptualizado en lo que nuestro autor definió, en 1994 con la publicación de la novela homónima, como *territorio comanche*; un espacio de visión y ceguera, de posibilidad del discurso, así como límite del mismo, y de silencio para intentar captar (sin lograrlo nunca del todo) el horror bélico (Hernández, 2021).

Entre los primeros síntomas que nos aperciben de dicha transformación del espacio urbano en *territorio comanche* suelen aparecer los tres que también se dan al principio de *Revolución*: la presencia de una columna de humo, de un primer cadáver aislado y el sonido de un disparo. En *Territorio comanche*, la obra se inicia con la toma de foco de Márquez sobre un cadáver (Pérez-Reverte, 1994: 13); en el comienzo de *El italiano*, Elena Arbués cree haber encontrado uno hasta que se da cuenta de que Teseo Lombardo sigue vivo (Pérez-Reverte, 2021: 15). Y en el principio de la obra que nos ocupa, cuando Martín Garret sale a la calle: “Yacía un hombre muerto al extremo de la calle desierta, frente al salón de billares Ambos Mundos. Estaba tirado boca arriba. (...) Martín nunca había visto a nadie muerto de forma violenta, ni siquiera en las minas; así que se quedó un momento mirándolo” (Pérez-Reverte, 2022: 13). En cuanto al ruido del disparo y la columna de humo, se dan antes incluso de ese primer cadáver:

Parecían tiros de fusil disparados a dos o tres manzanas de allí. A un par de cuadras, como decían los mexicanos. Al cabo de un momento sonaron otros, esta vez más cerca. Sobre los tejados de las casas bajas y chatas se levantó una columna de humo primero gris y luego negro que la ausencia de viento mantenía vertical en el azul cegador de la mañana (Pérez-Reverte, 2022: 11).

Debemos recordar que, en *Sidi*, la primera señal de contienda que observa el protagonista es precisamente una columna de humo en el horizonte (Pérez-Reverte, 2019: 13); en *El húsar* aparecen también los mismos primeros síntomas, columna de

humo y cadáver, junto al estrépito cercano de las descargas de los fusiles (Pérez-Reverte, 1983: 81). No es casual, por tanto, que el sonido de los disparos venga a irrumpir el espacio de una habitación de hotel donde, además, Martín leía un compendio técnico, *La energía eléctrica en la moderna explotación minera*, de manera que en lo civilizado emerge la barbarie del horror.

La condición de ceguera es otra de las constantes ya que *territorio comanche* “es allí donde (...) aunque no ves a nadie sabes que te están mirando. Donde no ves los fusiles, pero los fusiles sí te ven a ti” (Pérez-Reverte, 1994: 17). En *Sidi*, por ejemplo, el momento más álgido de la batalla coincide también con el de menor visión puesto que, tal como explica el narrador, la polvareda levantada por la carga de la caballería engulle a los hombres que matan y mueren (Pérez-Reverte, 2019: 312). La apreciamos también, en *La sombra del águila*, cuando el narrador y protagonista del relato dice dejar de ver tanto a sus compañeros como a los enemigos cegado por el denso humo de la pólvora provocado por los sucesivos disparos de ambos bandos (Pérez-Reverte, 1999: 171). En el caso de la presente novela, encontramos diseminadas diferentes referencias a esa novisión; así, al principio: “Las calles permanecían desiertas. Fuera de su vista continuaba el tiroteo, muy violento ahora, que parecía multiplicarse en varios lugares. (...) Ni un alma. Nunca había imaginado que la guerra despoblase tanto el paisaje” (Pérez-Reverte, 2022: 13-14). De hecho, más adelante, cual rememoración de los pasajes indicados en *Sidi* y *La sombra del águila*, el narrador dice: “En un crescendo intenso, el crepitar de los disparos se adueñó de todo. Entre el polvo aún no disipado resonaban los tiros y los alaridos de quienes mataban o morían” (Pérez-Reverte, 2022: 39). Es más, existe un pasaje, hacia el final de la novela, que parece rememorar otro de *El húsar* en que Frederic Glüntz y su regimiento se ve sorprendido por unos tiros desde un bosquecillo próximo que alcanzan a un húsar haciendo que se desplome de la silla (Pérez-Reverte, 1983: 112), los fusiles que no ves pero que sí te ven; en dicho pasaje Martín Garret y Tom Logan, entre otros, cabalgan tranquilamente de regreso y, mientras el segundo le responde una pregunta al primero... “El primer estampido sonó cercano; y para cuando el eco repitió el sonido, la cabeza de Tom Logan se había abierto igual que una sandía alcanzada por una bala expansiva. Cayó el irlandés como si lo arrancaran de la silla sobre un desconcertado Martín, salpicándolo de sangre” (Pérez-Reverte, 2022: 436).

Otra de las constantes en la representación revertiana tiene que ver con la configuración de la voz narrativa, de manera que resulta habitual encontrar un narrador que, en su mayor parte, describe en tercera persona, de manera objetiva, y hace uso del discurso indirecto libre para acercarse a la subjetividad del protagonista generando un efecto de honestidad. Así sucedía tanto en *Territorio comanche* como en *El pintor de batallas* o en *El húsar*, por mencionar algunas, y también en la obra que nos ocupa:

La luz de petróleo iluminaba las cajas de madera ahora abiertas, repletas de gruesos cartuchos de cartón llenos de monedas: había varios rotos, y dejaban a la vista relucientes piezas de oro.

-¿Esto lo hizo usted? -preguntó el coronel, señalando la enorme plancha de acero arrancada de sus pestillos y goznes.

Su tono era de admiración. Asintió Martín, moderado. Utilizar explosivos es parte de mi trabajo, dijo. O de lo que se supone debo conocer. Lo estudiaba el otro de modo distinto, como había ocurrido antes con el mayor. Una mezcla de curiosidad e insólito respeto (Pérez-Reverte, 2022: 34).

La elección de dicha configuración narrativa no es gratuita, sino que, además del mencionado efecto, obedece a la herencia de una práctica profesional como reportero de guerra: explicaba nuestro autor, durante una conferencia impartida precisamente en

México, en 1999, que ante el horror de la guerra siempre surgía el mismo debate entre los enviados a cubrir el conflicto: ¿contar o ayudar?, esto es, ¿mostrar o participar?; dicha disyuntiva, que en el ejercicio periodístico se resolvía con la imposición, en primer lugar, de la labor profesional del mostrar y después el participar, deviene, en la práctica narrativa, esa oscilación comentada entre la descripción objetiva y el uso del estilo indirecto libre para hacernos partícipes de la subjetividad del personaje. El resultado es lo que podríamos llamar una *narración cercana* o un narrar *de cerca* frente a un narrar *de lejos*, o, lo que es lo mismo, la confrontación entre una discursividad alejada que pasa por medios oficiales que obedecen a unos intereses propios en su representación, y una discursividad honesta, próxima, que tiene que ver con el testimonio personal que rellena, en muchas ocasiones, los huecos de la oficial, lo que ha quedado fuera de ésta; oposición que en cierta forma viene a enunciar el personaje y narrador de la saga de Alatríste, Íñigo, en *El sol de Breda* (Hernández, 2021), siendo dicha saga ejemplo mismo de ello y que encontramos también aquí:

-La doña viene de arriba -lo interrumpió el mayor-, y no digo del norte del Bravo. Llega a estos rumbos a juzgarnos y a contárselo a quien lea su periódico. Con las manos limpias, mientras los de aquí nos rompemos la madre... ¿Comprende lo que le digo?

-No del todo.

-Ella tiene libertad, si le sale, de escribir que semos unos criminales mugrosos y unos salvajes. Y lo hará. Quise aprenderle que cuando uno, por suponer, es compasivo o cabrón o tan peor, tiene que serlo en todo. Hasta empuercarse las manos, ¿no?... Es fácil creerse arriba cuando quienes se empuercan las manos son otros.

-Bueno, la verdad es que los periódicos no los mencionan apenas. Siempre hablan de fuerzas federales y del ejército nacional.

-Se callan lo que les conviene. En Tlahualilo nos dimos un agarrón bien macho con la gente de Orozco. Reventamos su retaguardia y afusilamos todos los prisioneros. ¿Sabía eso?

-No (Pérez-Reverte, 2022: 126, 214).

En cuanto a la propia representación de la guerra y su crueldad, se produce otra continuidad y es que ésta, retóricamente hablando, sólo puede plasmarse mediante un efecto acumulativo de imágenes que nos sugiera cierta idea de la totalidad simultánea e irrepresentable por su exceso (Hernández, 2021). Así se puede apreciar, por ejemplo, en *La sombra del águila* (1993):

Columnas de rezagados, combates a quemarropa en la nieve, hordas cosacas acuchillando a espectros en retirada demasiado embrutecidos por el frío, el hambre y el sufrimiento para oponer resistencia, así que puede irse usted directamente al carajo, mi coronel, no pienso dar un paso más, etcétera. Batallones exterminados sin piedad, pueblos ardiendo, animales sacrificados para comer su carne cruda, compañías enteras que se tendían exhaustas en la nieve y ya no despertaban jamás. Y mientras caminábamos sobre los ríos helados, envueltos en harapos, arrancando las ropas a los muertos, pasando junto a hombres sentados inmóviles y rígidos, con los copos de nieve cubriéndolos lentamente como estatuas blancas, el aullido de los lobos nos seguía a retaguardia, cebándose con los cuerpos que dejábamos atrás en la retirada. ¿Se imaginan el panorama...? No, no creo que puedan. Hay que haber estado allí para imaginar eso (Pérez-Reverte, 1993: 197-198).

O en este otro pasaje de *El sol de Breda* (1998):

[...] un camino poco grato, pues estaba sembrado de todos nuestros heridos y moribundos que habíanse retirado, y aquello era desfilar por un muy triste escenario, horribles heridas, mutilaciones, muñones sangrantes, lamentos en todas las lenguas de España, estertores de

agonía, plegarias, blasfemias, y latines del capellán Salanueva, que iba y venía con la mano cansada de repartir extremaunciones que, agotados los óleos, daba con saliva (Pérez-Reverte, 1998: 135).

En la novela que nos ocupa, cuando el protagonista hace repaso de sus vivencias a fin de mejor captar por lo que está pasando, de conceptualizarlo, el pensamiento se dispara en una enumeración que intenta abarcar más allá de la experiencia puntual mediante la referencia a las leyes del caos, de manera que la enumeración se hace extensiva a ellas señalando una suerte de punto de origen en el clásico mundo antiguo:

Sin embargo, pensaba. Sin embargo. (...) El repiqueteo de la lluvia en la terraza y el tejado dejaba entrever otros sonidos que hacían latir despacio y fuerte su corazón: detonaciones, disparos. Aquello evocaba polvaredas lejanas, hombres sudorosos que corrían tocados con grandes sombreros y con el rifle o la carabina en las manos. Galope de caballerías, estallido de granadas, zumbir de plomo y acero, humo de incendios retorcido en espirales contra un cielo increíblemente azul. Ciudad Juárez y cuanto representaba como geometría de líneas rectas y curvas, de ángulos y parábolas que su cabeza, adiestrada para el cálculo como interpretación del mundo, había advertido, o intuido, desde el momento en que oyó el primer disparo y vio el primer hombre muerto de un balazo. La violencia, la sangre, el caos, la guerra como intensa escuela de lucidez. Una interpretación de la vida a través de los ojos de un soldado griego sudoroso bajo el bronce, perdido en territorio enemigo (Pérez-Reverte, 2022: 200).

Una nota habitual más, y en relación con lo anterior, la encontramos en los efectos que produce la guerra como “escuela de lucidez” en los protagonistas revertianos. Uno de ellos es el efecto reenergizante (por así decirlo): nunca se es tan consciente de los límites de la propia existencia como cuando ésta se ve amenazada (así ocurre, por ejemplo, en los deportes de riesgo), de manera que se produce una reintensificación de todas las vivencias y sensaciones, lo que puede llevar a una cierta fascinación adictiva. Este efecto tiene que ver con lo sublime, es decir, con testimoniar (experimentar, en el caso de los deportes de riesgo) un espectáculo o hecho que podría acabar con nosotros pero al que nos sobreponemos moralmente al permanecer a salvo mediante cierta distancia (medidas) de seguridad (por muy endeble o efímera que sea) que permita la contemplación y por ende el proceso descrito, lo que es posible que pueda darse incluso en tan sólo unas décimas de segundo. Se trata, pues, del reverso complementario, u otra cara de la moneda, del efecto de lo siniestro tal como lo enunciase Freud (Hernández, 2021), en cuanto que, de la misma manera que en lo siniestro algún elemento reactiva lo reprimido sustituyendo lo real (o familiar) por la amenaza imaginada (ficción) cuestionando la seguridad (de los juicios asentados) e integridad (física) propia, en lo sublime el elemento que dispara la relativización de los juicios o de la propia integridad se vive como un espectáculo del que nos sabemos momentáneamente a salvo y esa salvaguardia es la diferencia que sustituye el efecto del miedo por el de la admiración estética.

En *Territorio comanche* era apreciable en el cámara Márquez (Pérez-Reverte, 1994: 72), mientras que en *Sidi* lo era en el personaje de Diego Ordóñez (Pérez-Reverte, 2019: 282); y en la novela que nos ocupa: “De nuevo reflexionó Martín. Sentía una excitación nueva, o muy reciente. Un hormigueo de mundos por descubrir. De expectación y aventura” (Pérez-Reverte, 2022: 35). Resulta incluso más evidente en el siguiente pasaje, cuando Garza ordena avanzar durante un asalto:

Había dos cuerpos caídos entre los escombros. Uno estaba quieto y otro se arrastraba entre débiles quejidos. Llevaban las guerreras color arena de los federales. Martín estaba tan aturrido que no pensó en socorrerlos. Pasó junto a ellos mirándolos con cierto espanto, los esquivó y siguió adelante. La sensación de peligro, de arriesgar la vida, era menos poderosa que su curiosidad, y también que la excitación que aceleraba el pulso haciendo batir la sangre en las sienes, las muñecas y las ingles. El tronar de balazos, los destellos de disparos entre la humareda, el olor a pólvora, el plomo caliente que pasaba con rápidos zumbidos, el desorden que parecía adueñarse del mundo, daban al joven la impresión de mecerse en una suave borrachera, como cuando el alcohol todavía no aturde sino que estimula los sentidos. En aquel momento se sentía invulnerable, capaz de absorber todo, la vida y la muerte, como un bebedizo mágico; una droga que permitía asomarse a lugares insospechados. Sumirse en la guerra, pensó fascinado, era deambular por el entramado de una extraña geometría donde la sangre, la carne herida, el ser humano eran sólo factores secundarios (Pérez-Reverte, 2022: 40).

Decía que se trata del reverso de lo siniestro: la contemplación del mismo espectáculo sin ningún tipo de protección se torna una amenaza directa que nos hace anticipar, en nuestra mente, los posibles daños a los que nos vemos expuestos (la sustitución de lo real por lo imaginario a la que se refería Freud -1919-) produciendo el espanto. Según el psicoanalista austriaco, lo siniestro deviene cuando lo familiar, es decir, lo que se da por seguro, se vuelve extraño al liberarse o recuperarse miedos o incertidumbres pasados proyectándolos sobre lo real, de manera que se produce una aproximación a lo insoportable, a lo aberrante... al horror. Por tanto, si se trata de un efecto que se produce al contacto entre una seguridad y su opuesto, implica que, en determinadas circunstancias, dejamos de privilegiar el valor seguro, hasta ese momento, al verse contaminado por su opuesto (algo de esa misma idea de la contaminación con el otro tiene que ver con la transculturalidad como se verá); y la clave es esa: el horror deviene por dicha contaminación o interpenetración de un polo por el otro, no por la sustitución, ya que ello daría lugar a una nueva concepción de lo real que eliminaría, una vez más, dicho efecto siniestro. Así por ejemplo, la figura del zombi resulta siniestra en tanto que, en sí mismo, elimina la barra que separa vida y muerte presentándose ambos simultáneamente, de manera que el estar vivo no nos protege de vernos afectados por la muerte (llevado a un contexto cotidiano, el diagnóstico de determinadas enfermedades, como el cáncer, produce ese mismo efecto).

Desde la homología comentada, en el ámbito lingüístico, dicha operatoria se acercaría a la deconstrucción postestructuralista derridiana y su cuestionamiento del significado como algo dado en el discurso (de ahí, quizá, el vértigo que la deconstrucción derridiana supone para parte de la crítica), ya que éste, en verdad, se fundamenta en el privilegio (con la consecuente seguridad aludida) de uno de los miembros de los pares conceptuales (sobre los que se articula el lenguaje) sobre el otro, manteniéndolos claramente delimitados en su relación opositiva complementaria; al deconstruir el significado, la barra que separa se difumina (sin llegar a borrarse del todo, ya que la salida del discurso o edificio metafísico es imposible -tal como señala el propio Derrida hacia el final de su artículo “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, 1967-; hay que trabajar en el marco; de hecho, como explica Asensi: “lo que la deconstrucción vigila no es la metafísica, sino la posibilidad de que la metafísica devenga fascista, [...] el peligro de ésta no reside tanto en crear oposiciones jerárquicas como en conferirles un valor ontológico” -Asensi, 2004-). Desde esta perspectiva, ese trabajo de difuminación bien puede considerarse aludido en el propio título de la novela, *revolución*, en cuanto que supone alterar el, hasta ese momento, privilegiado orden establecido no sólo en el aspecto social (como se da en primer plano) sino también en el discursivo.

Así pues, en la novela que nos ocupa podemos encontrar diferentes imágenes, gradaciones de lo siniestro que señalan ostensivamente al horror irrepresentable. Ya al principio de la obra, en la descripción del primer cadáver, podemos leer: “Le llamaba la atención el desorden de la ropa, (...) y el rostro contraído encarando el cielo, abiertos los ojos que velaba una fina capa de polvo depositada en ellos. Sobre la boca entreabierta revoloteaban moscas, zumbando entre ella y el agujero pardusco que el muerto tenía en el pecho” (Pérez-Reverte, 2022: 13). Esos tres detalles, ojos, boca y agujero, suponen llamar la atención sobre tres límites corporales violentados por lo ajeno al cuerpo de manera que el límite dentro/fuera, que delinea la propia corporalidad, ha quedado difuminado por esa capa de polvo, esas moscas y el agujero en sí mismo, poniendo en contacto lo interno y lo externo en la imagen abyecta (Kristeva, 1980) que es el cadáver.

Poco después podemos encontrar a nuestro protagonista, durante el fragor del asalto, entrando en pánico ante la conciencia de haber cometido un error de cálculo, anticipando las funestas consecuencias, de manera que ningún tipo de salvaguardia posibilita lo sublime, quedando difuminada, en la mente de Martín, la separación entre vivo/muerto:

El miedo le golpeó como un puñetazo el vientre y las ingles, haciéndole perder el control de sí mismo. Sonaban tiros por todas partes, y a su espalda, más cercanos, los estampidos casi tranquilos de la carabina de Genovevo Garza. Todo su instinto lo empujaba a aplastarse contra el suelo tras la protección de cemento y no moverse de allí hasta el fin de su vida, fuera lo que fuese cuanto quedara de ella. Respiraba hondo y rápido, muy seguido, intentando encontrar aliento y aclarar la cabeza.

Qué hago aquí, se repetía aturcido. Qué diablos estoy haciendo aquí, si yo nací en Linares (Pérez-Reverte, 2022: 79).

Como discurso, la novela agita la relación de diferentes pares conceptuales que se sincretizan en la afirmación del protagonista sobre que los mexicanos son crueles y tiernos (Pérez-Reverte, 2022: 150). Si procedemos a desmenuzar dicha condensación, entre muchas otras (y sin ánimo de exhaustividad), encontramos en primer lugar, y de forma evidente, la difuminación del límite entre civilización y barbarie por la irrupción de la segunda en la primera desde el inicio de la novela con el estallido de las revueltas en Ciudad Juárez que responden a una violencia estructural (Galtung, 2015) previa; de manera que civilización y barbarie no son opciones completamente aisladas la una de la otra sino que están imbricadas ya que el establecimiento de un sistema u orden social necesita de una violencia que lo legitime aunque sea en la ejercida por las fuerzas del orden con el fin de proteger al ciudadano de otras violencias: “Campesinos desesperados se agrupaban ahora en brigadas con organización casi militar, bajo cabecillas que reclamaban justicia y pan para el pueblo, sumido en la miseria por hacendados arrogantes y por un gabinete presidencial ajeno a la razón. Para cualquier mexicano de las clases medias y bajas, la palabra *gobierno* era sinónimo de enemigo” (Pérez-Reverte, 2022: 12-13). Otras difuminaciones tienen que ver con la figura del héroe y su concomitancia con su reverso: si bien es cierto que el personaje de Sarmiento aparece delineado a la sombra del depredador, también lo es que Garza, más cerca del samurái (Hernández, 2021), es capaz de torturar a sangre fría cuando lo considera necesario. O también el contacto, a nivel de espacios urbanos, entre la clase social alta y la baja alumbrado por la propia revolución y al que se alude en la escena del desayuno de Martín, Garza y Maclovia en Sanborns.

Pero sin duda, dentro del conjunto de difuminaciones que abre la novela existe una considerable concatenación de revisiones que va, de manera indesligable, desde el nivel discursivo al de la propia catalogación genérica de la obra, llegando al nivel significativo y apuntando a una vía concreta de interpretación. Tal como hemos comentado, en respuesta a la violencia estructural previa se desata la violencia revolucionaria de manera que se enarbola el estandarte de la libertad y justicia social, ideales que, tal como se cree de manera más o menos generalizada, deberían ser suficientes como motor de toda acción (recordemos, por ejemplo, la famosa arenga de William Wallace sobre la libertad en la película *Braveheart* -Mel Gibson, 1995-). Sin embargo, el movimiento revertiano es otro ya que la obra se inicia casi de forma simultánea con dicha revolución pero también con la conciencia de la necesidad de satisfacer ciertas condiciones materiales para llevarla a cabo tal como se refleja en el asalto al banco en el que se ve envuelto el protagonista; de manera que, *grosso modo*, el ideal y lo material quedan estrechamente vinculados desde el principio, contrariamente a como se suele concebir en el imaginario colectivo; de hecho, la recuperación del oro es uno de los ejes clave de la acción ya que, por un lado, obviamente posibilita la acción revolucionaria, y, por otro, servirá también como medidor moral de los personajes (función similar, salvando las diferencias, a la asignada por Tolkien al Anillo único en su conocida obra *El señor de los anillos* -1954-). Sin embargo, paradójicamente, el dinero (robado) posibilita e impide al mismo tiempo la culminación de la acción revolucionaria ya que éste necesita de la continuidad y estabilidad de la macroestructura de mercado para que siga teniendo algún nivel de valor; por eso, como se puede apreciar, la revolución narrada nace herida de muerte con el mencionado asalto al Banco de Chihuahua. En el fondo de la propia revolución ya iba inscrito, desde su inicio, el germen de su cambio.

Ese cambio es doble ya que tiene que ver también con el género novelístico específico que lo contiene, de manera que, gracias a la metonimia del continente por el contenido, dicho efecto se expande ante nuestros ojos abriendo la línea divisoria que separa un género de otro dentro de un marco concreto. Éste, desde el punto de vista del desarrollo y evolución del personaje protagonista, se corresponde, tal como se ha indicado, con la clasificación de la obra como *novela de aprendizaje*. Sin embargo, si atendemos a los hechos contados y no tanto al personaje protagonista, el género queda indefinido entre dos opciones, habitualmente contrapuestas, por la difuminación de la barra que las separa a luz de lo comentado: si la revolución nos muestra la lucha por la justicia y libertad social y nos habla de los hombres y mujeres que la llevan a cabo, entonces nos encontraríamos ante una aproximación a la *épica* o a la *gesta*, lo cual tiene que ver con esa parte de la motivación de las acciones en la legitimidad de la causa. No obstante, hemos señalado que también, desde prácticamente el principio, se apunta a la necesidad material de financiar la revolución otorgando un papel fundamental al oro robado, por lo que, si nos atenemos a las siguientes palabras del escritor argentino Ricardo Piglia en su artículo “Sobre el género policial”, dicho motor nos aproximaría a otro género literario bien distinto:

Hay un modo de narrar en la serie negra que está ligado a un manejo de la realidad que yo llamaría materialista. Basta pensar en el lugar que tiene el dinero en esos relatos. Quiero decir, basta pensar en la compleja relación que establecen entre el dinero y la ley. (...) El único enigma que proponen -y nunca resuelven- las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única “razón” de estos relatos donde todo se paga. En ese sentido, yo diría que son novelas capitalistas en el sentido más literal de la palabra: deben ser leídas, pienso, ante todo como síntomas.

Relatos llenos de contradicciones, ambiguos, que a menudo fluctúan entre el cinismo y el moralismo (Piglia, 1986: 61-62).

Leer desde estas palabras de Piglia el eje temático del dinero y el oro que atraviesa la novela revertiana (la obra se inicia tanto con el estallido de la revolución como con el asalto al banco; la relación entre Villa y Martín queda vinculada al intercambio de uno de los *maximilianos*. Garza, Maclovía y Martín se encargan de seguir la pista al oro, una vez ha sido robado al propio Villa, llegando a torturar a uno de los perpetradores del hurto poco después de pasar el ecuador de la novela; hasta que finalmente, recuperado el oro, se descubre la traición de Sarmiento y su consecuente ejecución hacia la conclusión de la obra) nos lleva a plantearnos esa oscilación genérica a la que hacía referencia, desde el punto de vista de los hechos, entre aproximación a la épica o gesta y a la novela negra fruto, a su vez, de aquella otra difuminación entre el ideal y lo material; de manera que la serie negra, como decía Piglia, viene a usurpar o revolucionar, en cierta forma, a la gesta. Dicho de otro modo y en clave revertiana: de la misma manera que Villa acaba volviéndose dictatorial (evolución similar a la de Napoleón en *La sombra del águila* -1993-) y, en consecuencia, sacrifica al *héroe cansado* que es Garza, así la novela negra sacrifica a la gesta aunque este sacrificio tiene que ver más con la disolución (que permite la mezcolanza) que con la anulación.

Queda por comentar una última difuminación de alcance global sobre el resultado de dicha concatenación habilitada por la transculturización que se opera en la novela, la cual se vuelve más apreciable, si cabe, en una lectura comparativa. De hecho, dicha transculturación resulta semejante a otra realizada por el mismo autor en su novela, *Ojos azules* (2009), tal como explica Gómez-Jiménez:

Si bien, durante la narración se continúa por una línea argumentativa donde el choque cultural se representa entre el soldado y el otro indígena como polos opuestos (...) conforme avanza la narración, el concepto de mestizaje entra en crisis a través de un *crescendo* de hibridaciones y transculturaciones (...) donde se da espacio a una tercera interpretación que va más allá del paradigma de “vencidos y vencedores” (...). La transculturación tiene un significado que va más allá de la idea binaria y estática del enfrentamiento cultural, puesto que, esta implica una concordancia *fluida* entre culturas en lugar de que una se imponga sobre la otra. Hasta este momento se ha puesto en escena dos grandes conceptos, el mestizaje y la transculturación; en la insuficiencia teórica del primero, para comprender o realizar lecturas de las conexiones o enfrentamientos culturales, nacen términos como el de transculturación, los cuales intentan encontrar nuevas formas de comprender los procesos culturales y literarios que se han dado en la región. La importancia de este término para dicho estudio radica en que este prueba justamente la hipótesis propuesta, es decir, los terceros espacios que se pueden encontrar en la diégesis de Pérez-Reverte, dan cuenta a los quiebres y a la discontinuidad del discurso mestizo con el que se han hecho varias lecturas de *Ojos azules*; en su mayoría, desde una postura unidireccional que corresponde, como ya se ha aludido, a un paradigma dicotómico no compatible para comprender la complejidad cultural en la que se inscriben los sujetos y la literatura (Gómez-Jiménez, 2022).

De igual manera, la memoria de Martín Garret en *Revolución* es ese tercer espacio al que aludía Gómez-Jiménez, pero para poder reconocer esa apertura resulta necesario recapitular brevemente sobre algunos elementos argumentales de la obra: tenemos a un joven ingeniero de minas español (y europeo -posible metonimia de la parte por el todo-), con una sólida formación cultural y universitaria, que viaja a México (en Latinoamérica -otra posible metonimia de la parte por el todo-) con motivo de su primer

destino laboral y que se ve envuelto por la violencia revolucionaria, de manera que dicho viaje se vuelve iniciático puesto que le aportará una serie de experiencias y conocimientos que cambiarán su manera de ver el mundo allá donde vaya. Esta condensación argumental se puede leer en las últimas líneas del epílogo, cuando, años más tarde, Martín y su prometida se encuentran en el hotel Palace de Madrid:

Fue Martín a reunirse con la mujer que lo amaba. Y mientras se acercaba a la belleza serena que prometía sosiego y felicidad, aunque no olvido, sintió que el salón se vaciaba de música y voces, y crepitaban disparos lejanos, galopar de caballos, gritos de quienes mataban y morían con la sencillez de quien intuye las leyes naturales del destino. Y en las mesas entre las que caminaba, o tal vez más allá de ellas y del mundo irreal que resumían, vio sonreír a Pancho Villa, Genovevo Garza, Maclovia Angeles, Yunuen Laredo, Jacinto Córdova, Tom Logan, y también al joven Martín Garret que se había puesto en pie en Celaya para encaminarse en silencio al paredón. Vio en fin, agradecido, los rostros de quienes lo habían hecho lo que era, y también lo que sería durante el resto de su vida (Pérez-Reverte, 2022: 458-459).

Dejando a un lado el lejano eco al final de la película *El retorno del jedi* (Richard Marquand, 1983 -otra aventura iniciática-); cuando decía lectura comparativa me refería a la novela *El entenado* (1982) del escritor argentino Juan José Saer. En ella, el narrador, procedente de la península ibérica, nos cuenta sus memorias de cuando, siendo joven, se embarcó en una de las expediciones para descubrir el Nuevo mundo, es decir, lo que será Latinoamérica. Una vez desembarcados en su destino, su expedición será arrasada por una tribu indígena de indios colastiné que lo toman como rehén y al que bautizan como *defghi* (una metonimia del abecedario y, por extensión, de la escritura). Pasa aproximadamente un año viviendo entre ellos, aprendiendo su cultura y costumbres, de manera que le resulta llamativo la condición ágrafa y el periódico festín caníbal en que devoran a las víctimas de otras expediciones o de otras tribus invasoras, único momento en que se permiten dar rienda suelta públicamente a sus pulsiones sexuales, tras el banquete, y del que parecen haber olvidado todo al día siguiente restableciendo un orden rutinario inflexible. Finalmente le liberan y, ya de vuelta, el grumete entiende que los indios le habían asignado una misión: dar testimonio de lo vivido con ellos, dejar constancia escrita (en cierta forma) de su existencia ante el mundo. Con todo ello, Saer plantea el binomio Europa/Latinoamérica de forma que rompe el privilegio que los relatos colonizadores otorgaban al primer término sobre el segundo, desde cuya perspectiva, la racional Europa “descubría” y “civilizaba” a la exótica Latinoamérica, espacio marcado como “mágico”, fuera de lo común, desde el imaginario europeo casi desde los *Diarios* de Colón. Lo que plantea Saer no es una simple inversión de papeles sino una transculturación (difuminación del límite) de forma que son los colastiné quienes, pese a ser posteriormente arrasados, perviven mediante la apropiación cultural que supone el tener de rehén al joven grumete durante el tiempo suficiente como para fijar en su memoria sus costumbres (memoria que se perpetúa en la escritura, en español, de la propia novela, supuesta biografía del grumete) y hacerle entender que, en verdad, su concepción precaria de la realidad (combatida con su riguroso restablecimiento del orden inicial) no es exclusiva de su cultura, pero mientras ellos la vivían con un silencioso desasosiego que se vuelve patente en esos festines caníbales y bacanales posteriores, otras culturas prefieren ignorar u olvidarse de dicha precariedad de lo real.

En la presente novela de Pérez-Reverte encontramos lo mismo: en la masturbación de Maclovia a Garret tras la muerte de Garza, simbólicamente, hay algo de ese fijar en la memoria, de dar definitivamente a luz una nueva *mirada cansada* en el protagonista,

síntoma de una manera de entender la realidad humana. Algo hay de *defghi* en Garret, en su vuelta a Madrid, al ser portador de un nuevo imaginario íntimo (sustitutivo del eurocentrismo), que le permite ver la cruda realidad por debajo de toda convención social, proyectado en esa visión descrita por el narrador: la violencia testimoniada, vivida en primera persona junto con los compañeros aludidos, pese a que inicialmente dijera aquello de que los mexicanos son crueles y tiernos, es en verdad, para nuestro autor, condición de ser de la propia humanidad más allá de fronteras y geolocalizaciones; tal como leíamos en la cita (“la guerra como intensa escuela de lucidez. Una interpretación de la vida a través de los ojos de un soldado griego sudoroso bajo el bronce, perdido en territorio enemigo” -Pérez-Reverte, 2022: 200-), ésta siempre ha estado presente, desde los antiguos griegos, pasando por los Balcanes, hasta la actual invasión rusa de Ucrania. La transculturación operada en la novela nos advierte de que no se trata de una condición local, sino de una actualización local de un hecho global allí donde se quiebra la máscara de lo aparentemente civilizado, por lo que, de la misma manera que los colastiné devoraban a otros en representación de sí mismos para intentar afirmarse un poco más en su voluble condición de existencia, en la revolución, en la guerra, en verdad tampoco hay un nosotros/otros sino un devorarse de la humanidad a sí misma; *Saturno* devorándose a sí mismo por su propio miedo siniestro a desaparecer.

4. Conclusión.

Más allá de la intención original de nuestro autor, el título de la obra sintetiza todo lo expuesto; revolucionar es alterar el orden establecido, en este caso el orden simbólico dicotómico, de manera que el título se convierte en metáfora aglutinadora de los diferentes procesos de apertura que se dan, esos intersticios o ese tercer espacio al que aludía Gómez-Jiménez; señala una expansión en círculos concéntricos que concatenan y afectan a diferentes aspectos de la novela en una gradación desde el cuestionamiento binario de lo siniestro, pasando por la deconstrucción de oposiciones conceptuales que trabajan en la base de la obra (riqueza/pobreza, ideal/material, civilización/barbarie...), pasando por la transculturación que apunta a la condición violenta del ser humano y llegando a la clasificación genérica de la obra, oscilando entre la épica y la novela negra ya que un relato transcultural encontrará mejor acomodo en un género formal abierto (hecho que se da también en *Ojos azules*).

Resulta fácil acudir a cualquier manual de historia en busca de información detallada sobre la Revolución mexicana, sin embargo, y sin desmerecimiento de la Historia, Aristóteles, en su *Poética* (siglo IV a. C.), decía que la *poesía* (homologable al actual concepto de literatura) le parecía más elevada ya que no habla únicamente de lo que ha sido sino también de lo que podría ser, alcanzando un nivel de comprensión mayor del hecho, y eso es posible mediante el uso (o injerto), consciente o no, de técnicas discursivas de representación en la misma narración de lo acaecido tal como Pérez-Reverte realiza en *Revolución* y se ha tratado de mostrar.

Bibliografía.

- Asensi, Manuel (1987). *Teoría de la lectura. Para una crítica paradójica*. Madrid: Hiperion.
- Asensi, Manuel (ed.) (1990). *Teoría literaria y Deconstrucción*. Madrid: Arco Libros.

- Asensi, Manuel (1996). *Literatura y Filosofía*. Madrid: Síntesis.
- Asensi, Manuel (1998). *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX), I*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Asensi, Manuel (2003). *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta), II*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Asensi, Manuel y Ribalta, Jorge (2004). “¿Qué es la deconstrucción de Jacques Derrida?” *Visions*, 3, 6-19.
- Belmonte Serrano, José (2002). *Arturo Pérez-Reverte: La sonrisa del cazador*. Murcia: Nausicaä.
- Belmonte Serrano, José y López de Abiada, José Manuel, (eds.), (2003). *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia: Nausicaä.
- Belmonte Serrano, José y López de Abiada, José Manuel (eds.) (2009): *Alatriste. La sombra del héroe*. Madrid: Alfaguara.
- De Peretti della Rocca, Cristina (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques (1971). *De la gramatología*. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos.
- Domínguez, César; Saussy, Haun y Villanueva, Darío (2016). *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. Traducción de David Mejía. Barcelona: Taurus.
- Freud, Sigmund (1976). *Lo siniestro*. Traducción de I. Béccar. Buenos Aires: López Crespo editor.
- Galtung, Johan (2015). “Violence, peace, and peace research.” *Journal of peace research*, vol. 6, nº 3, 167-191.
- García Alvite, Dosinda (2006). “De la frontera de los EEUU-México al estrecho de Gibraltar y de vuelta: Procesos de Transculturación en *La Reina del Sur* de Pérez-Reverte”. *Cincinnati Romance Review*, 25, 81-98.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- Girona, Nuria (1998). “El entonado de Juan José Saer: la memoria de la escritura”; en Barrera, Trinidad (ed.), (1998): *Modernismo y Modernidad en el ámbito Hispánico*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 385-390.
- Gnisci, Armando (ed.), (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Traducción de Luigi Giuliani. Barcelona: Crítica.
- Gómez-Jiménez, A. (2022). “Sangre y agua, símbolos de mestizaje y transculturación en *Ojos azules* (2009) de Arturo Pérez-Reverte”. *Revista Espiga*, 21 (43), 14-39.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2011). *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Grohmann, Alexis (2021). *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*. Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.

- Hernández Ruiz, Francisco Javier (2021). *Imagen y narración: el discurso sobre la guerra en Territorio comanche, El pintor de batallas y El francotirador paciente de Arturo Pérez-Reverte* (Tesis doctoral). Facultad de Filología, Traducción y Comunicación. Universidad de Valencia.
- Hernández Ruiz, Francisco Javier (2022). “La figuración de la voz narrativa en *El italiano* de Pérez-Reverte: historia de un narrador cansado”. *EU-topías. Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios europeos*, 24, 45-54. <https://doi.org/10.7203/eutopias.24.23677>
- Kristeva, Julia (1988). *Poderes de la perversión*. Traducción de Viviana Ackerman y Nicolás Rosa. México: Siglo XXI editores.
- López de Abiada, José Manuel y López Bernasocchi, Augusta (eds.) (2000). *Territorio Reverte*. Madrid: Verbum.
- Muñoz Ogáyar, Jorge (2009). *Y al séptimo día descansó. Arturo Pérez-Reverte, creador de universos postmodernos*. Nausicaä.
- Pérez-Reverte, Arturo (1986). *El húsar*; edición empleada (2018): Barcelona: Debolsillo, Penguin Random House.
- Pérez-Reverte, Arturo (1993). *La sombra del águila*; edición empleada (2017): Barcelona: Castalia didáctica.
- Pérez-Reverte, Arturo (1994). *Territorio comanche*; edición empleada (2012): Barcelona: Random House Mondadori.
- Pérez-Reverte, Arturo (1998). *El sol de Breda*; edición empleada (2000): Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, Arturo (1999). *La cobertura periodística del siglo XX*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=sN6bl7BecfM> (último acceso: 2024).
- Pérez-Reverte, Arturo (2006). *El pintor de batallas*; edición empleada (2007): Madrid: Punto de Lectura.
- Pérez-Reverte, Arturo (2019). *Sidi. Un relato de frontera*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, Arturo (2021). *El italiano*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, Arturo (2022). *Revolución*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, Arturo Pérez-Reverte y Belmonte Serrano (1995). *Los héroes cansados. El demonio. El mundo. La carne*. Madrid: Espasa Calpe.
- Pérez-Reverte, Arturo Piglia, Ricardo (1986). *Crítica y ficción*; edición empleada (2001): Barcelona: Anagrama.
- Rama, Ángel (1984). *Transculturación narrativa en América Latina*; edición empleada (2008): Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Saer, Juan José (1982). *El entenado*; edición empleada (2003): Barcelona: El Aleph Editores.
- Solé, Ricard (2009). *Redes complejas*. Barcelona: TusQuets; edición empleada: 2010.

Trías, Eugenio (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982; edición empleada (2001): Barcelona: Ariel.

Walsh, Anne L. (2007). *Arturo Pérez-Reverte. Narrative tricks and narrative strategies*. Woodbridge: Tamesis.