

November 2012

Sobre guerra e hybris en El pintor de batallas de Arturo Pérez Reverte

Alexis Grohmann
University of Edinburgh

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>

Recommended Citation

Grohmann, Alexis (2012) "Sobre guerra e hybris en El pintor de batallas de Arturo Pérez Reverte," *Dissidences*: Vol. 2 : Iss. 3 , Article 7.
Available at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss3/7>

This Article / Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized editor of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact mmcderm2@bowdoin.edu.

Sobre guerra e hybris en El pintor de batallas de Arturo Pérez Reverte

Keywords / Palabras clave

Spain, Pérez Reverte, El pintor de batallas

©DISSIDENCES

Hispanic Journal of Theory and Criticism

Sobre guerra e hybris en El pintor de batallas de Arturo Pérez-Reverte

Alexis Grohmann / University of Edinburgh

Arturo Pérez-Reverte es un novelista contemporáneo que no parece precisar de presentación. Es, como se sabe, uno de los escritores españoles de mayor reconocimiento y éxito tanto en España como en el resto del mundo, y su transición de reportero de guerra a reconocido novelista, columnista y miembro de la Real Academia Española es conocida, como lo es también su trayectoria novelística, que ya abarca exactamente dos décadas, desde El húsar (1986) hasta El pintor de batallas (2006), su novela más reciente —si se exceptúa la última entrega de la serie del capitán Alatriste, Corsarios de Levante (2006)— y la que nos concierne en el presente trabajo. La guerra es escenario principal, tema o motivo recurrente en prácticamente todas sus narraciones, asoma en todas ellas de algún modo, como ya apunta José Belmonte (15). No en balde se ha identificado a los personajes principales que pueblan sus novelas como pertenecientes todos a la estirpe del “héroe cansado”. Sin embargo, la guerra nunca asoma de forma tan omnímoda ni con tantas ramificaciones como en su decimosexta novela, fenómeno que me propongo glosar brevemente. El pintor de batallas es una novela que, como pone en

evidencia su título, versa y medita no sólo sobre la guerra, sino también sobre su representación, la fotografía, la pintura y el arte bélicos en general, y como toda lograda y viable obra literaria nos guía así hacia el modo en que ha de leerse, ya que las reflexiones sobre el arte sirven también de metacomentarios en tanto en cuanto nos proveen de claves para la interpretación de la propia obra, un rasgo por lo demás característico de muchas otras novelas de Arturo Pérez-Reverte [1]. Y lo que sospecho es que prácticamente todo lo que dice su protagonista, Andrés Faulques, sobre el arte lo podría suscribir el propio autor sobre su arte, el arte de la novela. En el presente trabajo, me voy a limitar por lo tanto a “leer” la novela siguiendo el rastro de tales reflexiones; es decir, en realidad este trabajo se ciñe a una síntesis de elementos manifiestos en la novela; dicho en otras palabras, el artículo traza y formula de forma abreviada, en mis propias palabras pero valiéndome también de muchas del autor, unas reflexiones sobre la guerra y el arte (bélico y no bélico) explicitadas y plasmadas en la novela.

En una tricenaria torre vigía en medio de un bosque y en lo alto de un acantilado de la costa mediterránea, un ex fotógrafo de guerra está pintando un gran mural sin otro destinatario que él mismo. Instalado en una apacible rutina diaria, apartado del pueblo costero, la localidad (ficticia) de Puerto Umbría, y su final de temporada turística, Andrés Faulques se dedica exclusivamente a pintar el panorama circular de un “paisaje descomunal e inquietante, sin título, sin época” (Pérez-Reverte, Pintor 11; todas las referencias a números de páginas remiten a esta obra, salvo donde se indique otro texto y autor). Este mural de batalla, que abarca toda la pared de la planta baja de la torre (veinticinco metros de circunferencia y tres de altura) es una síntesis vagamente cubista de los horrores humanos que Faulques ha contemplado en su deambular por varios escenarios de guerra —Chipre, Vietnam, el Líbano, Camboya, Eritrea, El Salvador, Nicaragua, Angola, Mozambique, los Balcanes, Irak, entre otros—, “guerras que se confundían con otras guerras”, una “extensa geografía del desastre” (27); la representación pictórica es el producto de recuerdos, situaciones y el resultado final del tránsito, “con la mirada singular que tres décadas capturando imágenes de guerra le dejaron impresa, por veintiséis siglos de iconografía bélica” (16). Es como si la trayectoria profesional de Faulques no constituyera nada más que un ejercicio preparatorio para la ejecución de ese gran mural; como le dice su interlocutor en un momento dado, “usted decidió que lo mejor para viajar a un cuadro de guerra era quedarse mucho tiempo dentro de la guerra” (71). La pintura supone un esfuerzo por parte de Faulques por entender “el código del trazado, la clave del criptograma, para que el dolor y todos los

dolores fuesen soportables” (21); es un intento por desplegar esas “reglas del juego implacables que sostienen la guerra —el caos aparente— como espejo de la vida” (18). La pintura de Faulques es la fotografía que él sabe que no se puede sacar, porque, si bien, como sostenían los teóricos del arte, la fotografía le recordaba a la pintura lo que esta ya nunca debía hacer, Faulques tenía la certeza de que su trabajo en la torre le recordaba a la fotografía lo que esta era capaz de sugerir, pero no de lograr: la vasta visión circular, continua, del caótico ajedrez, regla implacable que gobernaba el azar perverso —la ambigüedad de qué gobernaba a qué no era en absoluto casual— del mundo y la vida. (47)

El pintor es consciente de que la imagen fotográfica moderna resulta insuficiente, por las siguientes razones: su perfección técnica y sus excesivas objetividad y exactitud a menudo la convierten en falsa (73); el mundo está saturado hoy día de fotos —entre otras cosas porque “nuestra época prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser” (185; en esas dualidades se perciben ecos del siglo de oro)—; y todas las fotos mienten (19), ya que son “la imagen aséptica e inocente, o de esa ficción universalmente aceptada”, productos de la ficción interesada construida por la hegemonía del sistema de “las armas de comunicación” (76) [2]. En El pintor de batallas se aboga por tanto por que la pintura, desplazada durante un centenar de años como máximo vehículo para la representación de la realidad, vuelva a ocupar un primer plano necesario para un entendimiento cabal de la vida y del animal depredador que es el hombre (como veremos a continuación).

Pero a Faulques, como también a Arturo Pérez-Reverte, la ética y la estética en el arte le traen sin cuidado; el arte es para él una “fórmula fría”, “una impasible herramienta para contemplar la vida”; “dónde otros veían lucha, dolor, belleza o armonía, Faulques sólo contemplaba enigmas combinatorios”; la pintura y, por extensión, la novela, se conciben como un problema técnico (37-38) [3]. Lo que pretende es, pues, descubrir la estructura subyacente a la guerra y la vida, esa “trama ajedrezada” que había buscado desde el principio, el “caos y sus formas”, la “paradoja cósmica” latente (22); está al acecho de una estructura, de un orden oculto, “la red oculta que atrapaba al mundo y sus acontecimientos, donde nada de cuanto ocurría era inocente y sin consecuencias” (51). Su concepción del mundo, su Weltanschauung o cosmovisión, si se quiere, es por lo tanto la de un cosmos en el cual todo, absolutamente todo, está más o menos íntimamente relacionado, conectado, como en una gran cadena del ser, ya que nada ni

nadie es inocente puesto que todo lo que se da en el mundo tiene efectos, consecuencias, buen ejemplo de lo cual es el “Efecto Mariposa” que se menciona (54); así, “causas mínimas, inapreciables a simple vista, daban paso a espantosos desastres” (202). Por eso, nosotros también “somos producto de las reglas ocultas que determinan casualidades” (79).

Nada más empezar la novela aparecen en la pintura unas grietas nuevas que preocupan a Faulques; “demasiadas grietas”, “demasiado pronto” (13). Esas grietas —cuya evolución responde también a leyes ocultas, a una dinámica “cuyo desarrollo era imposible prever” (123)—, como también el punzante dolor que experimenta cada ocho o diez horas, ensombrecen el presente, componen un inquietante recordatorio del paso inexorable del tiempo y constituyen, además, el prelude de la insondable oscuridad en la que se adentrará la narración con la llegada de un forastero. La engañosa quietud de la existencia del pintor se ve trastocada por una visita inesperada de alguien que surge de las tinieblas del pasado y por la conversación resultante que dura unos seis días, seis días que cambiarán el rumbo de obra y vida de Faulques. La novela se inscribe así en la tradición literaria de narraciones que giran en torno a un diálogo entre dos personas. Ivo Markovic, ex soldado croata y combatiente en la guerra de Kosovo contra los serbios, viene a ajustar cuentas. Andrés Faulques le había hecho una foto en la antigua Yugoslavia al cruzarse los pasos del fotógrafo y los de la derrotada unidad de croatas supervivientes en Vukovar, una foto premiada que se convirtió en emblemática y que hizo del croata, por un lado, “el símbolo de todos los soldados de todas las guerras” (31) y, por otro, un blanco sobresaliente para sus enemigos serbios, con funestas consecuencias para el croata y su familia. El relato de la conversación, los asuntos que se traen entre manos, su rememoración del pasado y sus destinos cruzados, entrañan en gran medida un intento de comprender la guerra, las reglas de juego que la rigen y que hacen de ella la máxima expresión de la vida, la vida llevada a extremos.

La guerra es madre de todas las cosas, como se nos advierte que decían los filósofos griegos con razón (75). Lo que se pone en evidencia, lo que se argumenta en cierta medida en la novela y lo que se dice, de hecho, de forma expresa, es que la guerra es la cristalización, la mejor expresión de la vida, “la vida llevada a extremos dramáticos” (203). La guerra es, se mantiene en la novela, el estado normal del hombre, su estado natural. Markovic, en un pasaje revelador de la cuestión, le cuenta al pintor que cuando

salió de un hospital de Zagreb al cual había sido ingresado después de su internamiento en un campo de prisioneros, se sentó en un café de una plaza de la capital de Croacia desde donde observó a la gente a su alrededor sin dar crédito a lo que oía:

la conversación, las preocupaciones, las prioridades... Oyéndolos, me preguntaba: ¿Es que no se dan cuenta? ¿Qué importa el abollado del coche, la carrera en la media, la letra del televisor? . . . Eso me pasa todavía... ¿A usted no?... Entro en un tren, en un bar, camino por la calle y los veo alrededor. ¿De dónde salen?, me pregunto. ¿Soy yo un extraterrestre? . . . ¿De verdad no se dan cuenta de que el suyo no es un estado normal? (159)

Faulques responde a esta última pregunta mostrando su acuerdo con el croata: “No. No se dan cuenta” (159). Y Markovic prosigue: “¿Sabe lo que creo después de mirar sus fotos?... Que en la guerra, en vez de que la cámara sorprenda a la gente normal haciendo cosas anormales, lo que hace es lo contrario. ¿No le parece? . . . Fotografiar a gente anormal haciendo cosas normales” (159). Faulques lo corrige: en la guerra se ve a “gente normal haciendo cosas normales” (159). De ese modo, la novela le da la vuelta a lo que comúnmente se supone hoy día en el mundo occidental que constituye nuestra normalidad; lo normal no es el día a día pacífico sino el estado de guerra. Es una idea relacionada con otra que se debate desde tiempos antiguos: ¿cuál es el estado natural de los seres humanos?; ¿cómo se comportaría el hombre en tal estado? A falta de una autoridad civil surgirían conflictos que no habría manera razonable de resolver, como han argüido muchos filósofos desde la antigüedad. Por lo tanto, en un estado natural no podemos coexistir pacíficamente con otros. De ahí que, como por ejemplo argumentó sistemáticamente a finales del siglo XVII John Locke en su Two Treatises of Government, sea necesaria la autoridad civil, un gobierno político, cuya responsabilidad y legitimidad residirían en la protección de los derechos esenciales del ser humano, el derecho a la vida, la libertad y la propiedad. Por consiguiente, será deseable dejar ese estado natural atrás y vivir en una sociedad bajo el amparo de la autoridad civil. Pero también ha habido quienes han discrepado de esa creencia de que el conflicto es inevitable, esgrimiendo que las tendencias que conducen al ser humano al conflicto no son inherentes a él sino producto de su corrupción por la civilización —para Jean-Jacques Rousseau era precisamente el establecimiento de las nociones de la propiedad y el gobierno lo que había deformado nuestra naturaleza que originalmente debió de haber sido benigna— o por la explotación económica —caso del Marxismo—.

La visión del estado natural del hombre que se expone en el Pintor es, por el contrario, no sólo la de un ser muy alejado de la benignidad original que le atribuía Rousseau sino incluso mucho más allá de las motivaciones que según Locke impulsarían al hombre a instalarse en un permanente estado de conflicto a falta de una autoridad civil que lo evitase: “El hombre tortura y mata porque es lo suyo. Le gusta”, contesta el pintor a la pregunta del croata de por qué el ser humano tortura y mata a los de su especie (105-106) — homo homini lupus, pues (“el hombre es un lobo para el hombre”). Eso recuerda la idea de Sigmund Freud, expuesta en su ensayo sobre el malestar en la cultura que se produce por el conflicto entre las exigencias de los instintos y las restricciones impuestas por la civilización: el hombre, según Freud, no es una criatura gentil que busca ser amada y que, si se tercia, se defenderá cuando es atacado, sino que es, por el contrario, una criatura dotada con un notable instinto de agresividad, que conduce a los seres humanos a un estado de permanente hostilidad mutua primaria que amenaza a la sociedad civilizada con la desintegración (Freud 45-53). El pintor va más allá: el hombre tiende al horror por su evolución concreta —“pez, cocodrilo, asesino, con su propio cadáver interpuesto entre cada etapa. Hijos de hoy, verdugos de mañana” (50)— que ha hecho de él un animal predador y malvado, porque a diferencia de los otros animales predadores, al hombre lo empuja irremediabilmente a la maldad también la inteligencia, como explica Faulques:

Digo que somos malvados y no podemos evitarlo. Que son las reglas de este juego. Que nuestra inteligencia superior hace más excelente y tentadora nuestra maldad . . . El hombre nació predador, como la mayor parte de los animales. Es su impulso irresistible. Volviendo a la ciencia, su propiedad estable. Pero a diferencia del resto de animales, nuestra inteligencia compleja nos empuja a depredar bienes, lujos, mujeres, hombres, placeres, honores . . . Ese impulso nos llena de envidia, de frustración y de rencor. Nos hace ser, todavía más, lo que somos. (108)

Por lo tanto, no es sorprendente que el hombre tienda a la guerra y que la guerra en cierta medida sea la madre de todas las cosas y, ante todo, la cristalización de la naturaleza del ser humano y su estado natural y normal, por mucho que no queramos darnos cuenta de ello. En ese esquema de Faulques lo que mantiene al ser humano dentro de unos límites aceptables es la civilización —“Sólo las reglas artificiales, la cultura, el barniz de sucesivas civilizaciones mantienen al hombre a raya de sí mismo. Convenciones sociales, leyes. Miedo al castigo” (112)—, algo afín a lo esbozado por

Freud, quien habla de los esfuerzos concretos de la civilización por constreñir los instintos agresivos del hombre mediante la formación de reacciones psíquicas, y a lo que han concluido quienes, como Locke, han abogado por la necesidad de una sociedad gobernada por una autoridad civil. Aunque este “civilizado barniz” tampoco pueda mantener el hombre a raya de sí mismo para siempre; entonces lo único que nos queda, según Faulques, lo único que tal vez pueda cambiar la naturaleza humana, mantenerla a raya, quizá sea la memoria. Nos hemos convertido en sociedades desmemoriadas en las que “las ruinas molestan, incomodan” (154) y las ciudades viven “confiadas en el poder de sus colosos arrogantes” (153). Sin memoria, “sin libros de piedra para leer el futuro, de pronto nos vemos en la orilla, con un pie en la barca y sin moneda para Caronte en el bolsillo” (154). La memoria es para Faulques “una forma de dignidad estoica. La lucidez a la hora de contemplar las líneas maestras del asunto. Asumir las reglas del juego” (113). De ese modo, y también en la forma en que cobra protagonismo la memoria a través de la técnica narrativa de la novela mediante la manipulación clásica de la cronología temporal —los recuerdos suscitados en Faulques por la conversación con el croata detienen con regularidad el avance cronológico de la narración en tercera persona para retrotraernos a un tiempo pasado en el cual entra en escena la mujer, Olvido, y mediante el cual se completa el retrato de la persona del protagonista y su historia—, la memoria se ofrece como posible salvación del ser humano.

Para el pintor y su visitante el problema de la humanidad contemporánea se complica por tanto porque nos hemos convertido en unos seres desmemoriados que viven de espaldas no sólo al pasado sino también a la realidad en general. El hombre no quiere darse cuenta de su estado natural, la guerra como su estado normal, y de las leyes naturales que vulnera en general. Ajenos al pasado y a la realidad, creamos “eufemismos y cortinas de humo para negar las leyes naturales” (203), negamos el horror humano, ya que, como también ocurre con la muerte, no lo asumimos, no lo aceptamos socialmente; incluso hemos llegado a creer en cierta medida que no vamos a morir; “el mundo ha dejado de pensar en la muerte” y “creer que no vamos a morir nos hace débiles, y peores”, observa Markovic (70). Es decir, lo que se vislumbra en la novela de Pérez-Reverte es que estamos condenados a destrozarnos por lo que los griegos llamaban ὑβρις (hibris, hybris o hubris), esa arrogancia o soberbia humana, una presunción desmesurada que implica, desde esa perspectiva clásica, una falta de consideración o un desprecio impíos por los límites que rigen la acción humana en un universo equilibrado, que constituye una injuria

a —porque contraviene— las leyes de la naturaleza, la ética o las leyes divinas, y desemboca en el castigo del hombre por parte de los dioses, su némesis (νέμεσις). En el Pintor la afrenta radica en gran medida en creernos las ficciones acerca de nuestra naturaleza y del mundo que nos rodea que nosotros mismos creamos, creaciones mediante las cuales el ser humano ha transgredido muchas reglas, y eso, en última instancia, como muy bien sabían los griegos y nos recuerda Pérez-Reverte, no se puede hacer con impunidad. No me parece nada casual que esta palabra, *hybris*, resulte prácticamente desconocida hoy día, a pesar de ser el origen de la palabra híbrido (que se puede decir de todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza y que en la antigüedad suponía por ello precisamente una afrenta a las leyes de la naturaleza), y que ya no tengamos muy presente esa noción —nuestra ignorancia misma es una clara señal de soberbia e *hybris*—. “Mostrar el horror en primer plano ya es socialmente incorrecto” (19), dice Faulques, y lo que supongo que el pintor busca con su mural y Arturo Pérez-Reverte con su novela es en parte precisamente eso: mostrar el horror humano, la guerra como sublimación del caos, como la cristalización de la vida (y sus reglas de juego), esa “azarosa excursión hacia la muerte y la nada” (22), de esa red y orden ocultos llevados a extremos, de ese horror al que tiende el hombre — “un riguroso hijo de puta” (113)— por su propia naturaleza, el horror que entraña (el) ser humano.

Notas

[1] “Most viable works of literature tell us something about how they are to be read, guide us toward the conditions of their interpretation”, en palabras de Brooks (xii).

[2] Las armas de comunicación constituyen el tercer sistema después de las de obstrucción y las de destrucción; “En tiempos de redes informáticas, de satélites y de globalización, lo que modificaba el territorio y las vidas que lo transitaban era la designación. Lo que mataba era señalar con el dedo: un puente encuadrado en el monitor de una bomba inteligente, la noticia de una subida o un desplome bursátil emitida por todos los telediarios del mundo a la misma hora. La foto de un soldado que hasta ese momento era un rostro anónimo más” (76).

[3] El autor no se ha cansado de insistir en que tanto la estética como la ética en el arte le dejan indiferente, por ejemplo: “Soy un novelista profesional [...]; la faceta artística se la

dejo a los artistas profesionales, expertos en angustias creativas y duchos en las fascinantes zozobras de lo sublime. Yo me dedico a contar las historias que me apetece contar, y a hacerlo del modo más eficaz posible” (Pérez-Reverte, “Contar” 6); “cada vez que alguien habla del compromiso moral del escritor, siento un estallido de pánico y el irrefrenable deseo de salir corriendo. Que no me lén, pienso. Sólo soy un tipo que cuenta historias: un escritor de infantería que pasa de ocho a diez horas diarias dándole a la tecla. El compromiso moral se lo dejo a quienes tienen tiempo [...] para esas cosas. [...] No quiero ser referente moral de nadie” (Pérez-Reverte, “El compromiso” 16).

Obras citadas

Belmonte Serrano, José. Arturo Pérez-Reverte: La sonrisa del cazador. Murcia: Nausicaä, 2002.

Brooks, Peter. Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

Freud, Sigmund. Civilization and its Discontents. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1963.

Locke, John. Two Treatises of Government. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Pérez-Reverte, Arturo. “Contar a capa y espada”. La Nación (Buenos Aires), Suplemento Cultura, 18 de abril de 1999: 6-7.

—. “El compromiso de narrar”. EL PAÍS, Suplemento Domingo, 26 de septiembre de 2004: 16-17.

—. El pintor de batallas. Madrid: Alfaguara, 2006.

Rousseau, Jean-Jacques. A Discourse on Inequality. London: Penguin, 1984.