

primero aparece en *Cortocircuitos*<sup>24</sup>, el segundo en *La invención de Caín*<sup>25</sup>. Seis de los siete poemas que componen *Última sangre*, última palabra poética del escritor, retoman los personajes del Génesis de un modo similar a como habían sido tratados en libros anteriores. Adán, Eva, Caín, han abandonado el paraíso o la tierra prometida, han sido expulsados de su origen, donde todo es igual a sí mismo, donde la palabra se dice en su comienzo, en compañía de los dioses, han emprendido un camino que no desea sino el retorno. La idea del poema "Eva y Abel", por ejemplo, está ya en *Edgar en Stéphane*, en el «brillo del oro», primer sueño personificado en el "muñeco de barro" que remite a toda creación (I), en el «árbol sin partes» donde todo es cero, al que se regresa después de haber recorrido el camino (X). El «sempiterno arco de luz omnipresente con forma de ojo abierto» ("Eva y Adán") sigue siendo un faro para la poesía, el mito se actualiza con ropajes contemporáneos, desde Euskadi hasta Nueva York. El fragmento poético conserva sus aspiraciones de recrear un momento fundacional —«Cuando pienso casi lo pienso todo sólo que triturado»—, la expulsión de Caín se reproduce en su estirpe, de la que todos formamos parte, condenada a un eterno vagar en la espera paciente de la repetición: «Quedó el camino hasta la puerta hollado / con pisadas de sangre [...] sangre de Abel / y huellas de Caín [...] / volver a empezar» ("Piensa Caín en su familia"). Primera piedra, última sangre, repetición y variante, causa y efecto, silencio y murmullo, principio y fin para volver a empezar.

24.- AZÚA, Félix de (2004): *Cortocircuitos. Imágenes mudas*. Madrid, Adaba.  
25.- AZÚA, Félix de (1999): *La invención de Caín*. Madrid, Alfaguara.

#### POSICIONARSE EN EL CAMPO LITERARIO: EL CASO PÉREZ-REVERTE

David Viñas Piquer  
Universitat de Barcelona

Sucumbo a la tentación de empezar con Borges. Citándolo:

Me disgusta la gente que me pregunta, por ejemplo: ¿admira a Shaw? Sí. ¿Admira a Chesterton? Sí. ¿Y si tuviera que escoger entre ellos? No tengo que escoger entre ellos. Son cosas diferentes, ¿no le parece? Supongo que se puede decir que Chesterton era más capaz de entretejer historias que Shaw, en general un hombre más sabio que Chesterton. Pero no se me ocurre pensar en una especie de duelo entre ellos. ¿Por qué no podemos tenerlos a los dos? (Cfr. Peicovich, 1999: 25).

Cambiamos ahora los nombres. El de George Bernard Shaw por el de Juan Benet, por ejemplo, y el de Gilbert K. Chesterton por el de Arturo Pérez-Reverte. El primero, sin duda, más sabio que el segundo, pero el segundo, sin duda también, más capaz de entretejer historias que el otro. Y ahora tocaría la elección entre ambos. Pero nos salva la pregunta de Borges: ¿por qué no podemos tenerlos a los dos? Examinemos el claro indicador espacial de la cuestión: tenerlos a los dos... ¿dónde? La respuesta es obvia: en el *campo literario*. Como se sabe, esta expresión —como la de *campo intelectual* y *campo del poder*, entre otras— se convirtió en uno de los conceptos más operativos de la sociología de Pierre Bourdieu y sus seguidores, y su utilidad metodológica parece incuestionable para analizar el tema que quiero invocar aquí: el del posicionamiento de un escritor en el campo literario de su época. Este posicionamiento está en gran

medida relacionado con el problema de la canonicidad literaria y ya señaló José M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos que apenas existen intervenciones en el ámbito de la estética contemporánea que hayan iluminado tanto como los planteamientos desarrollados por Bourdieu en *Las reglas del arte* las cuestiones relativas a «los mecanismos que están en la base del proceso de configuración del canon estético (no sólo literario) de la cultura actual» (Pozuelo, 2000: 105). Como el caso concreto que pretendo estudiar es el de Arturo Pérez-Reverte, considerado por muchos críticos el paradigma español de autor especializado en best-sellers, algo habrá que decir sobre este fenómeno. Sirva como punto de partida la constatación de que el fenómeno best-seller se sitúa en el corazón mismo de las relaciones entre el *campo literario* y el *campo del poder*, y muestra así, o descubre, una zona importante en el funcionamiento del universo literario: la de la tensión que se genera entre el oportuno sometimiento a los requerimientos del mercado que parece animar a ciertos escritores y la resistencia, a veces heroica, a cualquier forma de sumisión que parece animar a otros. Una tensión entre contrarios que pueden convivir en un mismo escritor, una dialéctica que obliga a tomar una decisión con ciertas implicaciones morales si se sospecha que lo que está o puede estar en juego es la conquista de la autonomía literaria. ¿Qué hacer? ¿Ofrecer carnaza al gran público y a quienes pueden otorgar privilegios y honores? ¿Perseguir así la fama, el éxito? ¿O ser honesto? Honesto con uno mismo, para empezar, y con la literatura a continuación. ¿Folletinista o novelista con mayúsculas? ¿Poeta o versificador?

Como ha recordado Pierre Bourdieu, en la segunda mitad del siglo XIX, en Francia, se dieron las condiciones necesarias para que esta tensión se sintiera en toda su viveza. El célebre “*affaire Dreyfus*”, con la intervención determinante –aunque no única– de Émile Zola, un escritor, puso en gran medida la primera piedra para la construcción de la autonomía del campo intelectual, paso sin el cual probablemente resultaría impensable la autonomía del campo literario. En efecto, tras la publicación en *L'Aurore*, el 13 de enero de 1898, de “*J'accuse*” –la carta abierta que Zola dirige al presidente de la Tercera República para denunciar públicamente la manipulación ejercida por los militares para poder condenar al capitán Alfred Dreyfus, de origen judío, por la supuesta venta de ciertos secretos militares a Alemania–, se sucedieron los manifiestos de intelectuales sumándose a la denuncia pública de aquella injusticia y provocando así un elevado grado de agitación social que no fue precisamente infructuoso: Dreyfus fue rehabilitado. Zola pagó un alto precio, pero su gesto puso en evidencia, como ha recordado Gabriel Zaid, «que hay tribunales de la conciencia pública donde la sociedad civil ejerce su autonomía frente a las autoridades militares, políticas, eclesiásticas, académicas» (1991: 98). A partir de ese momento, cada vez

más intelectuales –palabra que empezó a existir justo a partir de entonces como sustantivo (Blasco, 1998: 5)– se sintieron animados a manifestar su independencia respecto del poder (político o económico) y el gesto independentista devino ley fundamental. El campo literario se contagió inmediatamente de este gesto que ya contaba de hecho con un precedente importante, un suceso ocurrido también en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX, concretamente en el año 1857. Me refiero, claro, al proceso judicial que se abrió a raíz de la publicación de *Madame Bovary*, una novela cuyo realismo “vulgar y chocante”, según se decía, atentaba contra la moralidad vigente. Pero, como es sabido, el jurado del Tribunal Correccional de París decidió finalmente, en reconocimiento a las indiscutibles cualidades literarias de la novela, absolver a su editor, a su impresor y a su autor. Así, el proceso a Flaubert supuso –como ha destacado Costanzo di Girolamo– un paso decisivo en la conquista gradual de la autonomía artística (Di Girolamo, 1995: 6). Conquista gradual y lenta, como lo demuestra el hecho de que sólo algunos meses después del proceso a Flaubert tuviera lugar el proceso a Baudelaire por la publicación de *Las flores del mal*, otra obra considerada un atentado contra la moral pública, y el resultado fuese bien distinto: el poeta y los editores fueron multados y el poemario quedó mutilado tras la intervención de la censura. De todos modos, estos hechos ocurridos en Francia fueron en gran parte responsables de que se manifestaran síntomas evidentes de la necesidad de emancipación del campo literario. Empezaba a quedar claro que este campo tenía su propio funcionamiento, sus propias leyes. En otras palabras: el campo literario se autoproclamaba campo autónomo, y quienes lo integraban no estaban dispuestos a admitir interferencias. La lucha era colectiva, y el aviso para navegantes tenía destinatarios explícitos: academias, periódicos, revistas, editoriales... todas las instituciones responsables del orden literario establecido. Es justo el momento –lo señaló Raymond Williams– en que el concepto mismo de *literatura*, tras siglos designando vaga e imprecisamente cuestiones tan generales como la capacidad de leer, o la erudición del lector, o todos los libros impresos, empieza a adquirir un nuevo significado especializado íntimamente unido a ciertas cualidades distintivas, como lo imaginativo y lo estético, y claramente relacionado con el gusto y la sensibilidad, criterios, estos últimos, que se convertirán en indicativos fundamentales de la calidad literaria (Williams, 1997: 62-66). El proceso de especialización de la literatura conlleva, lógicamente, la configuración definitiva del campo literario, fase para la que se precisa, primero, el despliegue de las cualidades definitorias del campo y, luego, su preservación. Dicho sin rodeos: definir (del latín: *definire*, derivado de *finis*, límite) es limitar, y esto significa que para definir lo literario hay que poner límites

explicando qué es, pero también qué *no* es, literatura. Es la fase señalada por Williams como «necesariamente selectiva y autodeterminante» (1997: 67), el gran momento, en definitiva, de la crítica literaria, concebida como disciplina fundamental para delimitar (recordémoslo: poner límites) el campo literario. Así explica Raymond Williams la función otorgada a la crítica en un contexto en el que ya no bastaba con separar la literatura de otras experiencias sociales y de otros tipos de escritura:

Consistía en una *discriminación* de las obras auténticamente *grandes* o *principales*, con la consecuente categorización de obras *menores* y una exclusión efectiva de las obras *malas* o *insignificantes*, a la vez que una comunicación y una realización prácticas de los *principales* valores (1997: 66).

Williams interpreta el gesto como una ironía por lo que tiene de reacción de la literatura «contra gran parte de la propia literatura, la *mala* escritura, la escritura *popular*, la *cultura de masas*» (1997: 66). Y es que, en definitiva, en este nuevo contexto empezaba a prefigurarse ya la situación descrita y analizada por Umberto Eco en 1964, en su conocidísimo ensayo *Apocalípticos e integrados*. En efecto, la necesidad de discriminar provoca la aparición de dos posturas extremas: la de quienes consideran que la cultura es un hecho aristocrático en el que sólo tiene que participar gente refinada, cuyos gustos y sensibilidad se alejan de la vulgaridad de las masas (los apocalípticos), y la de quienes, al contrario, confían en una generosa ampliación del campo cultural y celebran que los *mass media* pongan los bienes culturales a disposición de todos, consiguiendo una cultura popular totalmente inclusiva (los integrados) (Eco, 2003: 27-28).

Trasladada esta situación al campo literario, interesa ahora plantear un caso concreto que parece indignar a la mayoría de los apocalípticos: la presencia del *best-seller*. El fenómeno nace en la última década del siglo XIX, en EE. UU., gracias a la iniciativa de Harry T. Peck, editor de la revista *The Bookman*, que comenzó a publicar en 1895 la lista de los libros más vendidos en varias ciudades norteamericanas. Como ha observado José Manuel López de Abiada, se trata de un fenómeno «sumamente complejo y decididamente multifactorial, que concierne tanto a la ciencia de la literatura y de la cultura como al periodismo, la sociología de la literatura, los medios de comunicación, las ciencias económicas, la mercadotecnia, la publicidad, las editoriales y las agencias literarias» (1993: 21-22). Desde luego, sería ingenuo pensar que todo se reduce a una estrategia del escritor, a una fórmula mágica que garantiza el éxito de ventas, entre otras cosas porque el éxito tiene muchas veces una naturaleza totalmente accidental y

resulta imprevisible. Sin embargo, esto no significa que, entre los muchos factores que entran en juego para que se despliegue el fenómeno, la intención del autor no sea importante. Lo es sobre todo porque puede indicar una toma de posición en el campo literario, que es precisamente, como señalaba Bourdieu, un espacio conformado por «tomas de posición artísticas» (1997: 138). Allí, todo proyecto es fruto de una serie de elecciones que implican también una serie de rechazos. De ahí que sólo podamos reconstruir el proyecto personal de un escritor si reconstruimos antes las posiciones constitutivas del campo literario en el que ese proyecto cobró sentido. En ese espacio de posibles queda definido todo lo que la literatura de una época podría dar de sí. Las decisiones personales están por tanto subordinadas a lo que objetivamente puede localizarse en el campo literario, y este segundo aspecto no depende de voluntades individuales, sino más bien de una especie de acuerdo colectivo que se establece de forma implícita. Es lo que señalaba Bourdieu: basta con que la mayor parte de quienes configuran el campo literario presenten unas estructuras mentales con un número suficiente de coincidencias que permitan diseñar una lógica interna para que exista el campo y se estructure con unas leyes que expliquen la dinámica de su funcionamiento.

Desde que el editor Harry T. Peck decidió en 1895 publicar la lista de los libros más vendidos, en el funcionamiento del campo literario se abrió paso una nueva posibilidad: convertirse en un *superventas*. Que esa posibilidad prosperó lo prueba el hecho de que hacia 1902 el término *best-seller* estuviera ya firmemente arraigado, como demostró Alice Payne Hacket (*Cfr.* López de Abiada, 1993: 22). La posición había quedado por tanto establecida en el campo literario. En otras palabras: desde entonces, es ya una posición prevista. Pero puede ser ocupada por decisión propia o por puro azar. Teniendo en cuenta los múltiples factores que entran en juego y se interrelacionan en este fenómeno la segunda posibilidad es más que factible. Y, claro, no es lo mismo *ocupar una posición* que *posicionarse*. En ambos casos el resultado final es el mismo —se acaba ocupando una posición prevista en el campo literario—, pero sólo en el segundo caso puede hablarse de una auténtica *toma de posición*. Aunque hay que tener en cuenta que el posicionamiento voluntario no tiene por qué manifestarse necesariamente desde el principio; puede asomar en cualquier momento. De hecho, no es nada improbable —más bien todo lo contrario— que un escritor acabe haciendo bandera de combate de algo que no decidió él inicialmente, sino que le llegó por sorpresa, y entonces la toma de posición surge como resultado no de una planificación previa, sino de la aceptación gustosa de una realidad no buscada.

Creo que este es, de hecho, el caso de Arturo Pérez-Reverte. Es difícil pensar que el escritor tuviese alguna idea de la posición que acabaría ocupando en el campo literario cuando publicó su primera novela, *El húsar*, en 1986, pero está claro que escribir de un modo determinado, como escoger un género literario y no otros, es ya posicionarse, y en esta *opera prima* Pérez-Reverte presenta ya en esencia los rasgos básicos de la concepción literaria que acabaría definiéndolo y a la que debe su indiscutible éxito de ventas: relato formalmente muy convencional, sin experimentaciones ni riesgos de ningún tipo, marco histórico de fondo, argumento con importantes dosis de acción, búsqueda y defensa de valores auténticos, etc. Dicho de manera vulgar: así se tienen, en principio, más números para llegar a ser un autor de best-sellers. La apuesta, pues, estaba hecha desde el principio. Aparecen, después de *El húsar* (1986), *El maestro de esgrima* (1988), *La tabla de Flandes* (1990), *El club Dumas* (1993), *La sombra del águila* (1993), *Territorio comanche* (1994), *Un asunto de honor (Cachito)* (1995), *La piel del tambor* (1995), *La carta esférica* (2000), *La Reina del Sur* (2002), *Cabo Trafalgar* (2004), *El pintor de batallas* (2006) y, por supuesto, la saga de *El capitán Alatriste*, que se inició en 1996. Lo que se ha denominado el *efecto de arrastre* —expresión con la que se hace referencia a una amplia gama de elementos que acaban favoreciendo las ventas, como puede ser el caso de una novela que se beneficia del éxito que anteriormente han tenido otras obras del mismo autor— funciona aquí a la perfección (Peñate Rivero, 1993: 71). Un ejemplo: entre la primera semana de julio de 1995 y la última de junio de 1996, *La piel del tambor* se mantiene durante 30 semanas en la lista de libros más vendidos en diarios españoles de gran solvencia en el ámbito de la difusión cultural, y durante 15 de esas semanas en que aparece se mantiene en primera posición (Peñate Rivero, 1993: 61). Es un nivel de presencia en esas listas verdaderamente excepcional. Aunque quizás sea oportuno, y prudente, recordar aquí la advertencia que contra esas listas de libros más vendidos hace Rafael Conte en su artículo “El oficio de la crítica”:

Estamos ya cansados de verlo, cómo títulos que apenas acaban de salir al mercado, se alzan con el santo y la limosna y figuran a la semana siguiente en esas listas tan publicitarias y acreditadas como falsas en profundidad, y que sólo son maniobras con las que el mercado se retroalimenta a sí mismo, más que a la industria editorial o a la literatura en sí misma. En primer lugar, hay que señalar que estas listas no están jamás bien elaboradas desde el punto de vista de la estadística industrial: no se consulta a los lectores —¿cómo se podría hacerlo?— pues sólo podría investigarse entre los compradores y no es lo mismo jamás comprar que leer, desde luego. En segundo lugar, ningún libro lanzado al mercado proporciona cifras de venta fiables antes de un mes después de su lanzamiento y esto lo saben todos los profesionales, aunque se callen como conejos. Las

empresas editoras sólo podrán proporcionar cifras reales hasta más de un mes después de haber sacado el libro al mercado. Se suele también consultar a las librerías, pero hay que señalar a este respecto que la red de librerías en nuestro país es lo suficientemente dispersa, caótica y desorganizada —y de ahí proviene también la extrema fragilidad del sector, el más débil de todos los que intervienen en esta cadena—, que la selección de puestos de venta consultada suele ser completamente arbitraria, y que además —soy testigo de ello— sus respuestas acostumbran a facilitar cifras que estén de acuerdo por lo general con la publicidad desarrollada previamente: responden tan solo porque leen en la prensa, según los anuncios y las críticas aparecidas en cada momento, sin ningún rigor estadístico ni comercial, ni desde luego científico (2003: 107).

De todos modos es obvio, volviendo al caso Pérez-Reverte, que este escritor, gracias —entre otras cosas, y esas otras cosas las veremos después— a la presencia continuada de sus obras en esas listas va sintiéndose cada vez más seguro en su posición, va marcando su territorio (no por casualidad el título de uno de los libros colectivos dedicados al estudio de la obra de este escritor se titula *Territorio Reverte*), y ya a nadie se le esconde, lo hayan leído o no, de quién estamos hablando exactamente. Hablamos, como ha escrito Santos Sanz Villanueva, de «un autor que refleja su condición de contador nato de historias, cultiva sin tapujos el relato de aventuras y utiliza sin reservas recursos decimonónicos y folletinescos» (2004: 1). Y no sólo eso: este «contador nato de historias» se enoja considerablemente cuando algún crítico considera que la literatura que tiene como objetivo fundamental precisamente contar historias, grandes aventuras, etc., no es literatura de calidad. Y, desde luego, no perdona gestos hipócritas como el que denuncia en el artículo “Yoknapatawpha y la madre que los parió”, en el que muestra su enfado ante la «apropiación coyuntural, fraudulenta» —escribe él— que de los grandes maestros hacen a veces ciertos «golfos apandadores de la cultura», y pone como ejemplo, sin citar el nombre, el caso de un crítico «para quien hasta ayer la novela que contaba cosas siempre fue un deleznable subgénero» y que, sin embargo, aprovechando la reivindicación que se estaba haciendo en Francia de la figura de Alejandro Dumas, terminaba un artículo afirmando: «es necesario leer a Dumas». Y la habitual coletilla irónica del Pérez-Reverte articulista no se hace esperar: «Ahí va, me dije al verlo. Pues no había caído. Qué sería de nosotros, pobres lectores, si no tuviéramos para orientarnos a este insigne gilipollas» (2005: 165-167).

Son varios los artículos de este tipo en los que el escritor va deslizándose, como quien no quiere la cosa —pero quiere: esta es la cuestión—, un claro pensamiento literario. Quizá uno de los más elocuentes en este sentido sea el que dedica a comentar “La aventura literaria de Ramón J. Sender”, al que, de entrada, presenta como «uno de los poquísimos grandes novelistas españoles del siglo XX» (2005: 102). Empieza

ahí, por tanto, el posicionamiento literario, como se manifiesta en otro artículo cuando dice «a mí, la verdad, Faulkner ni fu ni fa» (2005: 166), o cuando confiesa con orgullo (y esto es lo relevante) que su formación como lector se inició («ahí empezó todo», afirma tajante), leyendo tebeos, que eran, igual que los libros después, «como las cerezas: tirabas de uno, y éste arrastraba otros» (2005: 76). Y al entrar ya en detalles sobre la obra de Sender, realiza comentarios que sirven claramente para entender no sólo a Sender, sino también el proyecto literario personal de quien está haciendo esos comentarios:

El estilo, que por cierto poseía, no era para él más que un instrumento, una herramienta eficaz al servicio del acto principal, narrativo: contar bien una buena historia, y aproximarnos al corazón del hombre, a nuestro corazón, a través de ella. Por eso, en este país de soplapollas donde los cortadores del bacalao cultural jugaron durante décadas, y ahí siguen algunos, a despreciar todo lo que no fuese experimentalismo y estilo floripondioso, aunque no hubiese nada debajo, Ramón J. Sender, pese a que la segunda edición de su primera novela, *Imán*, alcanzó en 1933 una tirada de treinta mil ejemplares –un best-seller para la época–, fue considerado desde la guerra civil escritor de segunda fila, especie de reliquia extraña de otros tiempos que vivía en el extranjero y se empeñaba en el acto decimonónico, obsoleto, de contar. Olvidando esos mandarines de la culta latiniparla que, en literatura, lo poético puede surgir tanto del estilo como del fondo contextual, y que muchas veces lo primero es sólo artificio –citenme ahora mismo de memoria, si pueden, los títulos de cuatro novelas de Fulano, Mengano o Zutano que en su momento fueron saludadas por la crítica oficial como obras maestras imprescindibles–, mientras que lo segundo es de más denso calado, y permanece. Y explica (2005: 102-103).

Pérez-Reverte termina el artículo invitando a la lectura de las novelas de Sender porque «en esas páginas hay literatura como tiene que ser. Como fue y seguirá siendo siempre, pese a los imbéciles, a los falsificadores y a los mangantes» (2005: 104). Creo que con comentarios de este tipo la ubicación en el campo literario queda bastante clara. Como queda bastante clara cada vez –y son muchas las veces– que se refiere en sus artículos a Javier Marías, al que cariñosamente llama el Perro inglés, o «el inglés de la espalda negra y el corazón tan blanco» (2006: 127), y lo presenta como un «camarada de armas» de quien valora sobre todo la lealtad mostrada «en el contacto hombro con hombro en las filas cuando granizan las balas sobre los arneses», pero no deja que la admiración, probablemente mutua, le haga perder de vista que, como escritores, se sitúan en posiciones muy distintas dentro del campo literario porque no coinciden «en la misma forma de ver la literatura» (2005: 168). Es significativo que el artículo aparecido el 21 de agosto de 2007 en el suplemento cultural de *La Nación*, en

el que se recoge una larga conversación mantenida precisamente entre Javier Marías y Arturo Pérez-Reverte, se titule “El agua y el aceite”<sup>1</sup>. Que, como cualquiera sabe, no se pueden mezclar. No por casualidad proponía al principio de este trabajo cambiar los nombres que ofrecía Borges en su comentario por los de Arturo Pérez-Reverte y Juan Benet, el gran maestro de Javier Marías. Además, el poderoso influjo que ejerció Benet en otros escritores es para Pérez-Reverte el máximo responsable del descrédito que la novela “de asunto” ha tenido en ciertos momentos, aunque luego ese tipo de novela –«la novela de toda la vida, la escrita como Dios manda», afirma Pérez-Reverte– se salvó «gracias a la resistencia individual opuesta por nombres como Mendoza, Marsé, Sampedro, Torrente y algún otro», lo que en definitiva significa que «afortunadamente, no todos se *benetizaron* en España» (2000: 367). Él mismo ha concebido alguno de sus proyectos literarios como resistencia al estilo dominante que se movía en la línea de Benet, y así lo confiesa en una entrevista:

*El Club Dumas* surge en un momento en que en España había que escribir como William Faulkner, y todo lo que era contar historias estaba mal visto. Entonces el libro surge como un desafío, en un tiempo en que no se hablaba de clubes ni de nada de esto; fui un pionero. Fue una apuesta, y es el libro más agresivo que he hecho en plan desafío a lo que se estilaba en ese momento.<sup>2</sup>

En fin, como ha dicho alguna vez Juan Goytisolo, una cosa es escribir para ser vendido, otra escribir para ser leído y otra escribir para ser releído. Lo decíamos antes: el campo es un espacio de posibles, y escoger una posición es rechazar otras. Detrás de cada una de las posiciones posibles hay un proyecto personal, con unos intereses específicos. Es lo que sin duda se deduce de estas observaciones que hacía Miguel García-Posada en 1995:

Un fenómeno define hoy la novela española: por primera vez tiene un público detrás de sí. Se lee más novela española que extranjera y nuestros autores alcanzan tiradas impensables hace años. La generación de Almudena Grandes, Luis Landero, Antonio Muñoz Molina y Javier Marías, por citar algunos nombres significativos, ha descubierto un público numeroso, que agota las tiradas. Claro que junto a la literatura de calidad hay otra, dedicada a contar historias o a alimentar damas otoñales, que vende también muchos miles de libros (1995: 4).

Al margen del posicionamiento evidente del crítico, lo que interesa ahora es la conciencia de, al menos, dos posibles posiciones en el campo literario del momento: la

1.- Artículo consultado en <http://www.capitanalatraste.com> el 14 de septiembre de 2007.

2.- Entrevista concedida a Juan Cruz y publicada en *El País* el 30 de septiembre de 2007. Consultada en <http://www.elpais.com> el 18 de octubre 2007.

de quienes hacen literatura de calidad, y la de los otros. Ni que decir tiene que Arturo Pérez-Reverte es, para García-Posada, uno de los otros. Por si quedara alguna duda, basta leer el capítulo titulado "Las maneras de la crítica", primero de la segunda parte de *El vicio crítico*, libro que García-Posada publicó en el año 2001. La alusión esta vez es ya directa. Hablando de la dignidad de la literatura, comenta García-Posada:

En nombre de esta dignidad uno se ha permitido discrepar públicamente de los best-sellers cultos de Umberto Eco o de José Luis Sampedro, tan abusivamente valorados, y de los libros de Antonio Gala, nuestro actual Fernández y González. Y ha guardado silencio sobre las exitosas narraciones –que no novelas– del excorresponsal de guerra, transformado en autor, Arturo Pérez-Reverte (2001: 109).

¿Qué mejor manera de posicionarse en el campo literario, e incluso de atrincherarse en la posición ocupada, que defenderse de esos silencios tan elocuentes? Callarse es, como decía Sartre en un contexto muy distinto, negarse a hablar, es decir: hablar todavía. En este caso, está claro que García-Posada no habla de Pérez-Reverte porque quiere indicar que no merece la pena hablar de él. La polémica, pues, está servida. Y quien haya leído los artículos que Arturo Pérez-Reverte publica regularmente en la revista *El Semanal* sabrá que no son ganas de polemizar, precisamente, lo que le falta a este escritor. No fue sin embargo en esta revista, sino en el suplemento cultural del periódico *El Mundo* donde publicó el artículo "Feos, brutos y malos" el 24 de octubre de 1999 para denunciar el vergonzoso caso de un crítico que había sido capaz de hacer comentarios destructivos sobre una novela que no había podido leer porque, cuando apareció la crítica, se trataba aún de una obra inédita, y el manuscrito sólo había estado en manos del autor –un novelista novel– y de quien finalmente sería su editor. En realidad, el editor de la novela ya había denunciado el caso, así que Pérez-Reverte lo toma sólo como punto de partida para hacer unas consideraciones generales sobre la crítica literaria en la prensa española. Es interesante observar que el escritor de best-sellers deja claro antes que nada que «el verdadero árbitro de estas cosas» no es el crítico literario, sino «la gente que va y compra un libro, y se lo lee, y lo regala y recomienda a otra gente» (1999a: 3). Sabedor de los factores que intervienen de manera decisiva en el circuito literario, y pensando en la fase inicial de un autor, añade poco después: «El lector aún no conoce al autor, y para que realice el acto de comprar un libro suyo necesita intermediarios: desde una portada atractiva o un buen texto de solapa, a una crítica que lo aconseje y lo oriente; que informe sobre la existencia del autor y del libro, y aporte datos esenciales» (1999a: 3). Significativo parece el detalle de que no se refiera a que el lector realice el acto de leer un libro, sino de comprarlo. En otra ocasión, tratando estas mismas cuestiones piensa ya más en la lectura, aunque

no olvida, por supuesto, los otros factores: «Escribir novelas –afirma en el artículo "Mejorando a Shakespeare"– no tiene un punto final exacto, porque luego hay que acompañarlas un trecho por el mundo de la publicidad, y el mercado, y todas esas cosas que ayudan a que un libro se conozca y se lea más» (2005: 135). Regresando ahora al artículo que comentábamos, "Feos, brutos y malos", recuerda allí Pérez-Reverte algo que, al parecer, suele recordar Juan Manuel de Prada, pero que fue él quien se lo contó en una entrevista:

Esto es como una película de John Ford en la que te persiguen los indios y eres muy vulnerable al principio: cualquier flechazo puede matarte. Luego viene la fase de las palmaditas en la espalda y el tú llegarás, chico, hasta que los de las palmaditas descubren que les quitas sitio en la mesa de novedades. Entonces viene la segunda fase crítica, la de las puñaladas de los amigos que te abrazan tanteando en busca del quinto espacio intercostal. Pero luego, si sobrevives a eso, a medida que te mantienes en la silla y galopas cuanto puedes, ya no te alcanzan y puedes sentirte razonablemente a salvo, a menos que cometes un error. O lo que es más grave en literatura: un error después de otro error. A fin de cuentas, al editor francés del propio Prada, al editor alemán de Javier Marías o a mi editor norteamericano, por citar tres ejemplos de ahí afuera, les importa un carajo lo que opinen Santos Alonso, Baltasar Porcel o Ernesto Ayala-Dip (1999a: 3).

Habrán notado una ausencia, claro. Pero es sólo momentánea, porque a García-Posada, con compañía, lo cita más tarde tras ofrecer un diagnóstico feroz del panorama crítico español:

El problema es que en este infame mundillo cultural español, pervertido por mediocres, envidiosos y mangantes, nos conocemos todos; y en cuanto oyes silbar, interpretas con facilidad la partitura. Pero el lector de infantería no controla las teclas del asunto, y cae en la trampa una y otra vez, manipulado en demasiadas ocasiones por lameculos y sinvergüenzas que utilizan el espacio de periódicos que no son suyos para medrar con descaro y ajustar cuentas personales; o tienen la osadía de reseñar un libro, no para dejar constancia de lo escrito, sino para contar cómo lo habrían escrito ellos, si se lo propusieran. Y en semejante contexto, que la suerte de un autor o de un libro dependan en España de críticos de la hondura intelectual de Juan Ángel Juristo, de la honesta independencia y rigor de Miguel García-Posada, o del ameno ingenio del también presunto novelista Felipe Benítez Reyes –por citar sólo tres firmas de limpia ejecutoria–, es algo de una injusticia extrema (1999a: 3).

Bajo pretexto de proteger al «lector de infantería», el cruel desahogo de Pérez-Reverte, que llega a su culminación con los irónicos elogios finales, descubre claramente a un escritor resentido con la crítica literaria, molesto por el trato recibido, y asoma así un síntoma que actúa a menudo como denominador común de la posición

del autor de best-sellers en el campo literario. Me refiero al malestar de quien, pese a conseguir un indiscutible éxito de ventas, no consigue convencer a quienes parecen tener el control de acceso al campo o a aquellas zonas del campo literario más codiciadas, las zonas de mayor prestigio. No consigue convencer, en definitiva, a «los mandarines de las bellas letras», como los llama el propio Pérez-Reverte en uno de sus artículos, el titulado “El tren expreso”, en el que lamenta el trato que recibió y sigue recibiendo un poeta como Ramón de Campoamor por parte de esos guardianes de la cultura literaria a los que, a veces, no trata precisamente bien, como cuando se confiesa «analfabeto en materia poética» y luego añade: «sobre ese particular dejo los dogmas y cánones a la nómina oficial de bobalios, sus mariachis y sus soplapollas» (2006: 31-32). No es por casualidad que cuando Santos Sanz Villanueva se propone analizar la trayectoria de Arturo Pérez-Reverte empiece recordando que sobre esa trayectoria «siempre ha planeado una sombra: su cualidad de escritor de masas, autor de best-sellers y literatura de consumo» (2004: 1). ¿Por qué una sombra? ¿Por qué ensombrece una trayectoria ser un superventas? Quizás la respuesta esté en esta observación de Pierre Bourdieu:

El crédito atribuido a una práctica cultural tiende en efecto a menguar con el volumen y sobre todo con la dispersión social del público (y eso porque el valor del crédito de reconocimiento que proporciona la consumición decrece cuando decrece la competencia específica que se le reconoce al consumidor y tiende incluso a cambiar de signo cuando ésta descende por debajo de un umbral determinado) (1997: 178).

Así, desde el punto de vista de los criterios de valoración que dominan en el interior del campo literario, las jerarquías suelen ser inversamente proporcionales al éxito comercial. Se produce entonces lo que Bourdieu denomina una «estructura quiasmática», pues la jerarquía en función del beneficio comercial coexiste con una jerarquía de sentido opuesto en función del prestigio (1997: 177). Es lo que pasaba con la jerarquía de los géneros literarios a finales del siglo XIX, que variaba dependiendo de si se seguía un criterio económico, de beneficios, o un criterio estrictamente estético, marcado, éste último, por las consideraciones dominantes en el interior del campo literario. Así, los géneros considerados *menores* eran los de mayor éxito comercial (como el teatro burgués), mientras que los géneros *serios* (como la poesía que, desde los criterios autónomos del campo, era el arte por excelencia), se convertían en exclusivos, minoritarios, y comportaban beneficios económicos muy modestos. Por último, en el centro del espacio literario, como justo medio entre dos extremos, se encontraba la novela, con una situación peculiar, pues estaba asociada a la imagen de una literatura mercantil debido a su conexión evidente con el folletín

y, por tanto, con el periodismo y sus estrategias; sin embargo, gracias a Balzac, Stendhal y Flaubert, se ganó un merecido prestigio dentro del campo literario mismo (Bourdieu, 1997: 176-177). Como se ve, pues, lo del descrédito asociado al éxito comercial se encuentra ya en los inicios mismos de la configuración autónoma del campo literario y no es extraño que se mantenga vigente en nuestra época, cuando las diferencias entre la *producción pura* –que teóricamente vela por los intereses específicos del campo y circula dentro de un mercado restringido– y la *gran producción* –subordinada a las expectativas del gran público– siguen siendo materia de encendidas polémicas, muchas de las cuales revelan distintas tomas de posición en la estructura del campo. Como constante en esas polémicas se adivina el malestar del autor de best-sellers ante la gran dificultad, cuando no imposibilidad, de vencer el prejuicio, tan fuertemente arraigado, de que el género del superventas es sinónimo de literatura de mala calidad, con el consecuente descrédito con el que se ve obligado a sobrevivir dentro del campo literario un autor que cultiva obras de estas características. Habíamos empezado este trabajo con una cita de Borges; valga ahora otra: «En mi época –dice el escritor argentino– no había best-sellers y no podíamos prostituirnos. No había quien comprara nuestra prostitución» (Cfr. Bravo y Paoletti, 1999: 48). Sobran comentarios. Tampoco necesita comentarse el epígrafe que encabeza las interesantes reflexiones que sobre esta cuestión expuso Pedro Salinas en *El defensor* (1948): “Presentación de un monstruo: el best-seller”. Lo que viene a continuación resulta ya previsible, aunque Salinas lo plantee con un incuestionable acierto. No me resisto a copiar las primeras consideraciones, que marcan ya el tono general de la reflexión:

Se dice que el mundo moderno ya no produce seres quiméricos, monstruos fabulosos como los que alumbraba la antigüedad. Y sin embargo, ¿qué si no monstruosa criatura, medio ángel, medio bestia, es lo que llaman los anglosajones el *best-seller*? Significa el *mejor vendido*, esto es, el libro que más se vende. Acerquémonos al fenómeno para examinar su dual y contradictoria constitución. *Best*, el *mejor*, la cabeza de ángel, noción de excelencia, de calidad, aquello a que todos aspiramos; y luego, *seller*, *vendido*, el cuerpo de endriago, lo venal, lo que se hace por puro dinero; al estar calificado por aquel *mejor*, quiere decir que se vende *más* e introduce como dominante la noción de cantidad. La expresión es especiosa si las hay; tentativa diabólica de conciliar lo inconciliable, de uncir al mismo propósito al cordero y al león. En el seno de esa fórmula late siempre la pugna entre los dos conceptos de calidad, insinuado en lo de *mejor*, y de cantidad, declarado en lo de *el que mejor se vende*. Naturalmente, lo de *mejor* es el anzuelo en que pican las bandadas innumerables de incautos peces. Se aspira a hacer creer que el volumen de lectores, representado en cifras, significa el valor relativo de la obra literaria y que la autoridad suprema que decide su mérito reside en la aritmética (1954: 237-238).

Es obvio que lo que más le molestaba a Pedro Salinas —integrante indiscutiblemente consagrado del campo literario, en fin— era, para decirlo con sus propias palabras, «la confusión entre el mérito literario del libro, esto es, el valor intrínseco del artículo en sí, el único legítimamente alegable, con su facilidad de venta, con su valor económico» (1954: 238), y son opiniones como ésta las que claramente obstaculizan la llegada a la dignidad del best-séller. Pero conviene dejar claro que no por encontrar obstáculos para conseguir el reconocimiento de quienes configuran el campo se deja de estar dentro de él. Como dice Bourdieu: «producir efectos en él, aunque sean meras reacciones de resistencia o de exclusión, ya es existir en un campo» (1997: 334). En uno de sus artículos, escribe Pérez-Reverte: «la verdad es que aquí cabemos todos», y un poco de eso se trata, de saber dónde colocarse no tanto para que quepan todos cuanto para que, los que quepan, sepan cuál es el lugar que les corresponde y lo que significa ocupar ese lugar y no otro. Quien cultiva el género del superventas o sabe que, quizás por un *efecto de arrastre*, la mayoría de novelas que escribe acabarán catalogadas dentro de tal género, conoce bien las ventajas que esta situación conlleva, pero también sus inconvenientes, entre los cuales se cuenta el prejuicio al que venimos refiriéndonos, las dificultades para encontrar el reconocimiento de acuerdo con el *principio de jerarquización interna* del campo (distinto al principio de *jerarquización externa*, que depende de factores extraliterarios, pues se calcula en función de índices de éxito comercial o de notoriedad social), un reconocimiento que tiene que ser entendido en términos de capital simbólico, en tanto que lo que verdaderamente conlleva es prestigio literario, el gran beneficio del que disfrutaban los escritores consagrados. Y es lógico pensar que puedan asomar a veces las dudas, los miedos, quizás incluso los arrepentimientos. Como apunta Pierre Bourdieu, «la escritura, arriesgada navegación en un universo de amenazas y de peligros, también está gobernada, en su dimensión negativa, por un conocimiento anticipado de la acogida probable, inscrita en estado de potencialidad en el campo» (1997: 295). Entre los artículos de Pérez-Reverte hay uno bastante significativo al respecto, el titulado “El extraño caso de Nicholas Wilcox”. El caso en cuestión hace referencia a una broma literaria gastada por Juan Eslava Galán, que se inventó a un escritor inglés y su biografía para poder escribir «una novela de acción y misterio con un toque esotérico», según explica Pérez-Reverte, que realiza entonces unos comentarios sobre el apócrifo escritor y su estilo que son perfectamente aplicables a sí mismo. Lo compara, para empezar, a otros escritores, pero en seguida matiza: «pero este en plan best-séller sin complejos», frase que, escrita por quien está escrita, ya resulta de por sí interesante. Postular, y sobre todo destacar, la existencia de un escritor de best-sellers sin complejos es reconocer que lo normal es lo otro: el best-seller acomplejado. Y ya hemos visto que no es difícil

adivinar el origen del malestar: el género del superventas está vinculado a la fama tanto como a la mala fama. Considerado por muchos mero producto de consumo, «se ha convertido en una mercancía sujeta a las implacables leyes del mercado y en parte dependiente de una refinada publicidad sutilmente programada con vistas a las ventas», afirma un gran conocedor del fenómeno, como es José Manuel López de Abiada, que añade: «es cada vez más una mercadería destinada a ser vendida menos en las librerías de género (cuyo cliente puede ser el llamado lector de literatura de calidad) que en las librerías de grandes superficies, en las que docenas de ejemplares del mismo título están apilados como tabletas de chocolate» (1993: 16-17). La presencia de tantos factores sospechosos funcionando detrás del fenómeno best-séller contribuye sin duda a que el prejuicio de la mala calidad, la idea de que el lector “entendido” no lee esas cosas que lee el lector “plebeyo”, se mantenga vigente en todas las épocas, y es difícil entonces que acabe cuajando la posibilidad, en la que muchos creen de veras, de la existencia del best-séller de calidad, posibilidad lógicamente defendida por varios autores que se dan siempre por aludidos en este contexto, entre otras cosas porque siempre se los cita. El caso de Arturo Pérez-Reverte es, como estamos viendo, uno de los más sonados. Él mismo insiste en un ensayo en marcar la diferencia entre el «best-séller anglosajón a palo seco», que no le convence porque se basa en «un planteamiento novelesco que tiene por objeto exclusivo el mercado, y donde pocas ambiciones suelen plantearse más allá del aquí te pilló aquí te mato», y la novela europea con éxito que posee «un amplísimo margen de independencia y de calidad perfectamente compatible con las ventas masivas» (2000: 363-364). Se niega a aceptar que se meta todo «en un mismo paquete», y de hecho llama «perfecto simple» y «cretino» a quien lo hace (2000: 363). Y siguiendo con la cuestión de la dignidad tantas veces negada al best-séller, vemos la significativa reacción de Pérez-Reverte al respecto cuando del falso Wilcox no sólo celebra la ausencia de complejos; dice también:

Y además lo leen, de lo que me alegro infinito, porque cuenta unas historias estupendas; y eso de que alguien cuente historias y encima la gente las lea revienta mucho a los cagatintas que viven del morro, o sea, de poner posturitas en mesas redondas —la narrativa en el próximo milenio y cosas así— sin haber tenido nada que contar en su puta vida, y encima van y patalean porque la gente no los comprende (2005: 144).

Un tono tan agresivo, aunque sea marca de la casa, no puede sino traducir en el fondo una gran indignación, seguramente fruto de las encendidas y constantes polémicas a las que antes me refería. Analicemos una, por ejemplo.

Veámos antes cómo el crítico Miguel García-Posada se negaba a hablar de las obras de Arturo Pérez-Reverte por considerarlas indignas de entrar en el campo literario.



Pues bien, en el 2006 el citado crítico publica su primera novela, *La sangre oscura*, y el 22 de octubre de ese mismo año aparece en la revista *El Semanal* el artículo titulado "El alguacil alguacilado", en el que Pérez-Reverte se dispone a comentar esta obra. Tarde o temprano este tipo de oportunidades llegan. Las dos primeras frases del artículo nos obligan a leerlo ya en clave de venganza. Escribe Pérez-Reverte: «Siempre evito hacer crítica literaria formal. Sin embargo, como lobo viejo que soy, a veces me gotea el colmillo ante ciertos pescuezos que piden dentelladas»<sup>3</sup>. Imagínense el resto. Primero la ironía acerca de un autor que es, en definitiva, «doctor en filología hispánica y presidente de la asociación de críticos literarios españoles», lo que suscita, ya de entrada, un supuesto gran interés:

A fin de cuentas, razonaba, si este crítico ilustre dedica su vida a enjuiciar libros ajenos, explicando a los autores cómo deben escribir, su novela será una lección magistral sobre el modo de hacer las cosas en cuanto a estilo, estructura, personajes y otros ingredientes que, por su oficio, mi primo conocerá al dedillo.

Después viene, claro, el examen de la obra, que acaba siendo una burla continuada, tan cruel como ingeniosa, del estilo «garciposadesco» y de la falta de capacidad del autor para desarrollar el tema principal, de manera que «al final de la novela —escribe Pérez-Reverte— seguimos con la misma información que teníamos al principio: que un fulano se suicidó y que la vida es triste de cojones». Respecto a lo del estilo, se destacan varias perlas, como «Me pasaba entonces mucho, pasaba mucho dentro de mí, y me pasaba más de lo que entonces podía saber que me pasaba», o «la expresión sin expresión de aquel rostro». Y tiene especial gracia Pérez-Reverte en su manera de señalar el cierto tono cursi de algunos pasajes, pues afirma que el «texto garciposadiano» no está «exento de poesía eres tú», y cita: «Me pareció vislumbrar una lágrima corriéndole por la mejilla desde los ojos húmedos». Finalmente, desde su posición de superventas —recuérdese: su posición en el campo literario—, Pérez-Reverte no puede reprimir un comentario irónico elocuente donde los haya a la luz de toda la problemática que aquí estamos planteando, pues el comentario acaba funcionando como prueba de orgullo del lugar ocupado en el campo y como abuso de poder desde esa posición. Y es que lo decíamos antes: el fenómeno best-séller se sitúa en el corazón mismo de la encrucijada entre campo literario y campo del poder. Así termina su artículo Pérez-Reverte:

Resumiendo: se trata de una lectura tan interesante que recomiendo le echen un vistazo. Vale la pena que se vendan cien o doscientos ejemplares de la novela, e incluso

3.- Artículo consultado en <http://www.capitalatriste.com> el 24 de septiembre de 2007.

más. Es la mejor manera de que algunos lectores sepan en manos de qué individuos —los hay respetabilísimos también, pero este pobre hombre preside el gremio— se encuentra la crítica literaria en España.

Cien o doscientos ejemplares, e incluso más. Hábil manera de perdonar la vida a quien se atreve con el intento de ocupar una nueva posición en el campo. Y no es la única vez que el superventas Pérez-Reverte esgrime como arma arrojada precisamente la alusión al éxito o a su ausencia en cuestión de ventas. Para defenderse de ciertos ataques de Francisco Umbral, por ejemplo, ese es justo el camino que sigue en otro de sus artículos, el titulado "Sobre Borges y sobre gilipollas", donde, por cierto, «el gilipollas no era Borges», como tiempo después el propio Pérez-Reverte recuerda y aclara. En el artículo citado confiesa el escritor —otra vez— que siente «gotear gozosamente el colmillo», y luego llegan los comentarios desde la atalaya del éxito:

Uno se hace cargo. Comprendo que debe de ser muy duro ganarse la vida haciendo magníficos artículos de folio y medio cuando lo que a uno le gustaría es ser novelista, y vender muchos libros, y aparecer en las listas de más vendidos. Uno comprende que debe criar muy mala sangre encontrarse en posesión de una prosa excelente, a veces perfecta, y sin embargo no ser reconocido como novelista de pata negra; que por alguna extraña razón, es lo que a la larga da prestigio y da pasta. Es lógico que cuando Francisco Umbral califica de "angloaburridos" a novelistas "de asunto" y luego va a firmar a la Feria del Libro y se encuentra que Javier Marías está firmando con una cola de cincuenta señoras encantadas y otros tantos caballeros —lo de las señoras es lo que más mortifica—, y el propio Umbral sólo tiene seis que pasaban por allí, eso genera muy mala leche.<sup>4</sup>

Y en seguida se refiere también a la mala leche que tiene que generar a Umbral «que esa reciente novela suya medio social y medio policíaca, descomunal, inmensa, extraordinaria, imperecedera según el coro de palmeros finos patroneado por Miguel García-Posada y sus cacheteros, cuyo título —lo juro por mi madre— no consigo recordar en este momento, y que iba a acabar con todas las novelas publicadas y por publicar, haya pasado, como puede atestiguar cualquier librero español —fuera de España nadie sabe quién es Francisco Umbral—, por las librerías, incluidas las más selectas, sin pena ni gloria. Como todas las demás».

Luego veremos la importancia que tiene ese reconocimiento «como novelista de pata negra» al que se refiere Pérez-Reverte y que efectivamente es lo que da prestigio en el interior del campo literario, aunque no necesariamente dé «pasta» porque aquí el escritor confunde dos cosas bastante distintas y que normalmente —aunque haya

4.- Artículo consultado en <http://www.capitalatriste.com> el 2 de octubre de 2007.

excepciones— van por separado: el capital simbólico y el capital económico. Sigamos ahora con ese gesto significativo del autor de best-sellers que se defiende y ataca precisamente apoyándose en el éxito o fracaso de ventas y en la consecuente presencia o ausencia «en las listas de más vendidos». En un artículo del 27 de noviembre de 2005, de nuevo es Francisco Umbral la víctima porque de nuevo había sido antes este escritor el verdugo. Se trata del artículo titulado “El muelle flojo de Umbral”. Las claves de la polémica quedan magníficamente resumidas en las primeras líneas, con el hábil planteamiento que hace Pérez-Reverte:

Al maestro de columnistas no le gusta mi estilo literario, y le sorprende que se lean mis novelas. También, de paso, le parece inexplicable que nadie lea las suyas, ni aquí ni en el extranjero. Que fuera de España no sepan quién es Francisco Umbral, eso dice tenerlo asumido: su prosa es tan perfecta, asegura, que resulta intraducible a otras lenguas cultas. Pero no vender aquí ni un libro lo lleva peor. No se lo explica, el maestro. Con su estilo. Así que voy a intentar explicárselo. Con el mío.<sup>5</sup>

Lo que con su estilo explica Pérez-Reverte es que Umbral «nunca pisó una universidad como alumno, ni leyó un clásico, ni tuvo una formación que trascendiera la cita, el plagio entreverado y el picoteo de lo ajeno», así que «la lectura tranquila de sus libros y columnas sólo revela frivolidad superficial, incultura camuflada bajo la brillante escaramuza del estilo». Tradicionalmente el best-seller —y ahí los evidentes vínculos históricos con el folletín resultan determinantes— ha sido visto como literatura de consumo, literatura de puro entretenimiento, literatura de masas, etc., expresiones con las que se quiere señalar el carácter intrascendente de este tipo de obras. Como destacaron Silvia N. Barei y Ana B. Amman en el ensayo *Literatura e industria cultural* (1988: 14), la amplia gama de términos nacidos para referirse a este tipo de literatura, la mayoría formados con prefijos que ponen de manifiesto una evidente connotación peyorativa —subliteratura, paraliteratura, contraliteratura, infraliteratura, etc.—, demuestra la valoración negativa con tanta frecuencia otorgada a las obras representativas de esta tendencia y es lógico pensar que, por extensión, sus autores sean sospechosos de poseer una formación cultural escasa. De hecho, uno de los reproches que se le suele hacer al best-seller desde las posturas más apocalípticas en el interior del campo literario —en gran medida lo insinuó ya Umberto Eco— es no tanto ser un ejemplo de difusión de productos de nivel ínfimo y de nulo valor estético cuanto explotar los descubrimientos del arte de calidad y banalizarlos, reduciéndolos a meros elementos de consumo (Eco, 2003: 54-55). Y no puede negarse que la inserción de estilemas cultos de todo tipo (referencias a obras artísticas, a libros consagrados, a escritores y artistas en general, a

5.- Artículo consultado en <http://www.capitanalatraste.com> el 2 de octubre de 2007.

personajes históricos invocados por el contexto en el que se enmarca la novela, etc.) son muy frecuentes en los best-sellers, y aparte de la evidente eficacia que estos ingredientes han demostrado tener para seducir a un gran número de lectores, cabe pensar también en una reacción para combatir el prejuicio de la poca formación cultural que se sospecha en un autor que escribe obras de esas características (Eco, 1964: 122). Posiblemente sea desde esta perspectiva desde la que haya que entender por qué los ataques de Pérez-Reverte a Francisco Umbral se centran precisamente en la falta de formación cultural del escritor rival, representante —en principio, y según propia estimación— de los escritores «con estilo» (o «de diseño», como dice alguna vez el propio Pérez-Reverte), los que se preocupan sobre todo —para que nos entendamos— por las cuestiones estilístico-formales y estructurales, y no tanto —porque esto les parece trivial— por el interés en sí mismo de las historias que cuentan. Si es que alguna cuentan, pues no hay que olvidar que, con escritores como Sterne, Diderot, o Proust, para citar ejemplos muy obvios, la literatura llegó a un punto en el que, como destacaba Roland Barthes, podía existir «aplazando sin cesar, por así decirlo, la literatura para el día de mañana, declarando largamente que se va a escribir, y haciendo de esta declaración la literatura misma» (Barthes, 1983: 128). Y la cita a Flaubert es, en este contexto, obligada, pues la historia de la novela cambia de rumbo de la mano de este novelista que, sobre todo a partir de *Bouvard et Pécuchet*, decide renunciar a los ingredientes más claramente “novelescos”, decide eliminar la intriga, el héroe, la acción, y empieza a materializar su sueño de hacer un libro sobre nada, un libro que se sostuviera a sí mismo gracias a la fuerza interna de su estilo. Muchos han destacado este gesto de Flaubert, y entre ellos se cuenta significativamente Juan Benet, que analiza la importancia de esta cuestión en uno de los ensayos recogidos en *La inspiración y el estilo*, donde, pensando en el gran logro del novelista francés, escribe: «la anécdota, el interés se ha transformado en un medio con el que poner de manifiesto una prosa perfecta, última meta del escritor» (1999: 99). De hecho, en este libro de Benet, visto en su conjunto, se presenta una tesis bastante clara anunciada ya desde el prólogo, donde se lee: «En literatura el tema en sí puede ser poca cosa en comparación con la importancia que cobra su tratamiento. Es el barro del alfarero» (1999: 22). Y ya no sorprende luego encontrar frases tan tajantes como ésta: «la cosa literaria sólo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto» (1999: 170). No hay duda de cuál es el posicionamiento de Benet, y ya hemos visto que Pérez-Reverte representa en este sentido justo la otra cara de la moneda. Dejemos por un momento los nombres propios y veamos el posicionamiento en sí mismo.

Aunque sólo en un nivel teórico pueden separarse *historia* y *discurso*, pues en un texto literario las acciones no existen independientemente de su representación,

lo cierto es que la distinción entre estos términos, alentada por el trabajo de los formalistas rusos, se convirtió en una de las distinciones conceptuales más operativas para el desarrollo de la moderna narratología, y en seguida surgió la convicción —el principal interés de las poéticas formalistas y estructuralistas ha sido siempre, en definitiva, el estudio de los mecanismos retóricos de configuración de los textos— de que la *historia* (o *fábula*) remitía al nivel elemental del texto, mientras que el *discurso* (o *relato*) remitía a un grado de mayor sofisticación y de su configuración dependía en definitiva la calidad literaria de la obra en cuestión. No es extraño así que, como señalaba Fredric Jameson, y recuerda Wlad Godzich en su *Teoría literaria y crítica de la cultura*, se suele asociar a los productos de la cultura de masas —y los best-sellers entrarían para muchos en esta categoría— con el desarrollo de la trama, mientras que la cultura de *élite* tiende a desafiar la trama, prefiere obras en las que más bien se evite la serialización acumulativa de la acción (Godzich, 1998: 142). Pues bien, precisamente porque el contenido parece secundario para los escritores “con estilo”, suelen estos oponerse en el campo literario a los escritores “sin estilo”, pero que saben contar buenas historias y consiguen llegar así al gran público. El propio Pérez-Reverte resume bien esta situación cuando explicita lo que piensa Francisco Umbral al respecto: «que la literatura *de asunto* es el cáncer de la verdadera literatura; y que la verdadera literatura, la novela como Dios manda, es la farfolla muy bien escrita pero sin nada dentro». Y cuando en el mismo sitio sentencia el novelista: «en realidad, Umbral nunca tuvo nada que decir», parece obvio cuál es el posicionamiento de cada uno de los escritores en juego. Y en la entrevista que le hizo Juan Cruz para *El País* el 30 de septiembre de 2007, Pérez-Reverte afirma: «Me descojono cuando leo una novela en la que se dice que el escritor ha hecho un alarde estructural... Digo, pero, vamos a ver, ¿está diciendo lo listo que es? No hay que enseñar la carpintería. Yo una vez que he hecho la casa quito el andamio, retiro la estructura». Otra muestra de posicionamiento, pues. Son muchas en realidad las que pueden rastrearse, aquí y allá, en las distintas manifestaciones públicas que ha hecho el autor al respecto, ya sea en artículos de opinión o en ensayos. Veamos un ejemplo más: después de declarar en un ensayo que «la faceta artística de la literatura —que sin duda existe— se la dejo a los artistas profesionales, expertos en angustias creativas y duchos en las fascinantes zozobras de lo sublime», añade: «Yo me dedico a contar las historias que me apetece contar, y a hacerlo del modo más eficaz posible; así que me importa un bledo si la novela en general o en particular está muerta, o no» (2000: 361). Y en este mismo lugar, encontramos una de las muestras de posicionamiento más claras sobre esta cuestión, una muestra en la que reaparece, por cierto, esa idea del complejo que parece

agobiar al autor de best-sellers, un complejo que, para Pérez-Reverte, los escritores deberían sacudirse de encima de inmediato para que la escritura del novelista sea totalmente libre y no quede sujeta a la presión que sobre ella ejerce tantas veces la crítica literaria oficial:

¡Qué diablos! Quienes no tienen nada que contar, y encima pretenden que la gente pague por leer los avatares de un vacío personal que no interesa sino al autor mismo, harían mucho mejor en dejar libres las mesas de novedades y dedicarse a otra cosa. Y quienes sí desean hacerlo, quienes de veras tienen historias hermosas que escribir para que miles de desconocidos reflexionen, gocen, sientan, comprendan, vivan más vidas y las añadan a la propia, deberían abordar la tarea sin complejos y más pendientes de su trabajo que de lo que dirá tal o cual crítico al día siguiente. Para eso, naturalmente, es necesario desvincularse de los clanes de compadres, de los mercachifles y los parásitos que se autoadjudican el papel de árbitros y convierten las páginas de cultura de los diarios en feudos personales, y trabajar sin complejos con la certeza de que, en literatura, el lector es el único que, después del naufragio, cuando por fin el mar se cierra sobre los mástiles del *Pequod*, reconoce a los suyos (2000: 366).

Volvamos ahora a la otra polémica, la que coprotagonizan Pérez-Reverte y García-Posada. Ya hemos visto que el novelista prácticamente aplasta la novela del crítico literario para que queden bien claras las cosas. La protección contra los intrusos es una característica de todos los campos: las fronteras están para evitar intrusiones. Pero también caben las intrusiones desde el interior mismo del campo, entre quienes ya están posicionados allí, y surge entonces la necesidad de marcar fronteras interiores. Es lo que señalaba Raymond Williams cuando hablaba de la reacción de la literatura «contra gran parte de la propia literatura», como hemos visto ya. Y Pierre Bourdieu deja claro que el campo literario es un universo donde «existir es diferir, es decir, ocupar una posición distinta y distintiva», así que, allí dentro, afirmar tu identidad es afirmar tu diferencia (1997: 355). En este campo de fuerzas, dominan a veces unos y a veces otros, y siempre es posible atrincherarse en una posición, o adaptarse a la posición dominante. El mismo Pérez-Reverte suele reivindicar el mérito de autores como Juan Marsé o Eduardo Mendoza, quienes, en un momento determinado, consiguieron resistirse a la moda desencadenada por la escritura de Juan Benet y «lograron delimitar un territorio aparte» (Cfr. de Prada, 2000: 393). Y no hace mucho, el novelista José Ángel Mañas denunciaba en un artículo la «progresiva *bestsellerización* del sector» que se estaba produciendo y se resignaba a la única alternativa que le parecía ya posible a estas alturas: «*bestsellizarse* o morir» (2007: 17). Su diagnóstico, acertado o no, viene a ser una invitación a cruzar una frontera interior para sobrevivir en el campo. Por otra parte, en la curiosa inversión de papeles

que hemos analizado antes –la del novelista que se convierte en crítico para criticar al crítico que se ha convertido en novelista– lo más destacable es, precisamente, cómo las distintas reacciones en juego ponen de manifiesto –son, de hecho, claros ejemplos de lo que Bourdieu denomina «manifestaciones de la diferencia» (1997: 356)– una ley propia del funcionamiento del campo literario, la ley de las fronteras interiores. Es esta ley la que permite, en el ejemplo analizado, que Miguel García-Posada ejerza de crítico literario defensor de un principio de jerarquización autónoma basado en un criterio fundamental: el de «la oposición entre las obras hechas para el público y las obras que tienen que hacerse su público» (Bourdieu, 1997: 323). Desde la posición de este crítico, Pérez-Reverte forma parte de un nutrido grupo de «escritores lamentables», entre los que se cuenta también Antonio Gala, Lucía Etxebarria o Carmen Posadas, escritores «mercenarios» porque aceptan doblegarse a la demanda externa y traicionan así, o debilitan, los valores internos, los específicos del campo. Son vistos entonces como una especie de «caballo de Troya», según la acertada observación de Bourdieu (1997: 328). Y como a indeseables intrusos se les trata. Desde estos postulados se entiende que Pérez-Reverte no sea aceptado como novelista de veras por García-Posada, sino como algo muy distinto: «Es un folletínista, una nota, muy breve nota, a pie de página en la larga estela literaria de Alejandro Dumas» (2001: 116). Y por si queda alguna duda, conviene precisar: «Y sí, es verdad, lo lee mucha gente y gana mucho dinero, dos circunstancias que ninguna relación guardan con la literatura» (2001: 116). Pero el problema auténtico no tiene que ver con un escritor concreto y su obra, sino con la posición del best-seller en la estructura global del campo literario. Y eso hay que tenerlo en cuenta cuando García-Posada afirma que la obra de Pérez-Reverte no le parece ni buena ni mala; la cuestión es otra: «sencillamente, creo que no tiene nada que ver con la literatura canónica» (2001: 116). En efecto, ahora llegamos al punto verdaderamente importante y este crítico lo había dejado muy claro unas páginas antes, al referirse no a un escritor u otro, sino a un fenómeno complejo que trasciende con mucho los casos concretos:

El best-seller es hijo del folletín romántico; admite, como tal, la crítica sociológica, no la valoración literaria. Porque es literatura *engagée*, aunque de signo inverso: literatura al servicio de las ventas que a tal efecto promueven la intensificación de la intriga como mecanismo capaz de suscitar la atención del lector. El best-seller es un género que vive extramuros de la literatura [...] (García-Posada, 2001: 110).

Que vive extramuros de la literatura: difícilmente se puede expresar con mayor claridad la resistencia ante la intrusión. Existen muchos ejemplos parecidos a éste, pero

traeré sólo uno más a colación. Es también el caso de una *opera prima*, de un recién llegado a la novelística, alguien que aterriza en el campo literario inesperadamente, sólo que esta vez el estreno se convierte en un best-seller y la reacción en contra llega entonces desde la posición de un escritor consagrado entre los “con estilo”. Los protagonistas esta vez son Ildefonso Falcones, el autor de *La Catedral del Mar*, y José M.<sup>a</sup> Guelbenzu. En el número correspondiente a los meses de julio y agosto de 2006, publica el segundo de estos escritores un artículo en la *Revista de Libros* claramente dedicado a marcar territorio –«la literatura de creación tiene unas normas que, por amplias que sean, marcan un territorio», afirma de entrada el escritor (Guelbenzu, 2006: 42)– denunciando la total ausencia de calidad literaria de la novela de Falcones. Enlaza así, de hecho, con lo que en las páginas inmediatamente precedentes de la revista hace otro escritor, Juan Pedro Aparicio, con otro best-seller: *El código Da Vinci*. Lo decía antes: son muchos los ejemplos. En el de Guelbenzu, encontramos este crudo análisis de la novela criticada:

*La catedral del Mar* es una obra de dicción y un melodrama con todas las de la ley. Todo es evidente y no falta lágrima, tribulación ni malentendido. Carece por completo de misterio porque no deja el menor hueco a la imaginación del lector, que ha de limitarse a seguir pasivamente la historia que se le cuenta; la escritura es plana y, por lo tanto, prescinde de la sugerencia a cambio de acumular tópicos que son sucedáneos de auténticas, sugestivas y estimulantes imágenes literarias; y carece de toda intención que vaya más allá de la creación de un mecanismo de intriga adornado con anotaciones históricas y de usos y costumbres propias de una enciclopedia de primeros conocimientos. En otras palabras: es un libro, ciertamente, pero no es Literatura, tal y como ésta se ha entendido siempre, cualquiera que sea el tiempo que le haya tocado vivir (2006: 42).

Un libro, sí, pero no Literatura: la mayúscula lo dice todo. La ley de las fronteras interiores funcionando con toda evidencia. Más tarde, insiste Guelbenzu en marcar claramente las diferencias. Tras insinuar que cualquier receta –él piensa en una de repostería, pero lo mismo da– puede tener éxito si un gran grupo decide comercializarla y «pone toda su maquinaria de marketing, publicidad y producción al servicio de esa receta, la retoca y adecua a los gustos testados del público y la lanza con una estrategia destinada a crear en el mercado una necesidad imperiosa de consumir el producto», da el paso esperado hasta el campo literario y afirma:

Ahora pensemos en una novela de un aficionado cuya trama se considera coincidente con los intereses del mercado, a la que se lava, se peina, se viste y se maquilla de acuerdo con los gustos imperantes y a cuyo servicio se pone toda una maquinaria de mercadotecnia. No hay nada que objetar a este negocio, pero sí que

precisar: esa novela no admite una crítica literaria; lo que le corresponde es una crítica mercantil (2006: 42).

Es curioso observar que, al final del artículo, Guelbenzu invoca el nombre de uno de los autores de best-sellers más reconocidos, Ken Follett, y entonces misteriosamente su actitud cambia, deja de ser defensiva y se vuelve amable, amable y elogiosa. «*Los pilares de la tierra* –escribe Guelbenzu– es un producto, además de exitoso, bien construido, tras el que se ve una sólida tradición, la del *thriller*, aprovechada y aprendida». Por fin el reconocimiento a la posibilidad del best-séller de calidad, piensa el lector. Ingenuamente. Porque en seguida se ve que, en el interior del campo literario, no se cede terreno así como así. De ahí el matiz que Guelbenzu se apresura a expresar: «Claro que su autor, Ken Follett, bien se ha ocupado de dejar claro que él no hace literatura, sino otra cosa» (2006: 43). Lo dicho: cada uno en su zona. O como el propio Pérez-Reverte ha escrito: «Todos en las librerías y en las listas, digo, pero cada uno en su sitio» (2000: 367). Y más claramente aún: «Todos juntos, vale. Pero no revueltos» (2000: 367).

La actitud de Guelbenzu hacia la novela de Falcones, como antes la de Umbral hacia las de Pérez-Reverte, es la actitud a la que los autores de best-sellers –grupo cuya homogeneidad seguramente es, desde el punto de vista estilístico-creativo, sólo aparente, pero sin duda real desde un análisis de los posicionamientos posibles en el interior del campo literario– están acostumbrados o tienen que acabar acostumbrándose. Pero estos autores, desde el lugar que ocupan en la estructura del campo, también tienen algo que decir, como hemos tenido ocasión de comprobar con el ejemplo de la “venganza” personal que se toma Pérez-Reverte. Si se prefiere una salida más elegante, podemos decir que esa venganza es en realidad un gesto defensivo, un contraataque –«hay que morir matando», dice el escritor en una entrevista que le hizo Juan Cruz–, y es obvio que con ese gesto de defensa el escritor se posiciona. Desde su lugar en el campo y defendiendo la dignidad misma de ese lugar, sale al ataque. Con colmillos, según veíamos. El gesto es importante primero porque demuestra que lo que está en juego es, nada más ni nada menos, que el control del monopolio de la legitimidad literaria, es decir, el monopolio de consagración de los escritores y sus obras; pero, además, si nos fijamos en el caso concreto de Pérez-Reverte, su gesto indica claramente que se siente seguro, que no tiene por qué esconder algo que, en definitiva, siempre le ha parecido un gran mérito: ser un autor de best-sellers. Que, especialistas aparte, sólo quiere decir escribir novelas y que luego se vendan. Novelas o lo que sea, ya que hasta los evangelios han recibido por parte del propio Pérez-Reverte ese trato, pues se refiere a ellos en uno de sus artículos con la perífrasis: «aquellos cuatro best-séller

que escribieron San Mateo y sus colegas», para denunciar, por cierto, «que se han caído estrepitosamente de las listas de ventas, entre otras cosas porque con agentes literarios como monseñor Setién o Karol Wojtila –cada uno en su estilo–, cualquier escritor va de cráneo. Aunque lo asistan Wordperfect 6.0 y el Espíritu Santo» (2006 91). Tras comentarios como este, uno se ríe, desde luego que sí, pero después se fija en los detalles: best-seller, listas de ventas, agentes literarios... una terminología no exclusiva, pero sí imprescindible en aquella zona del campo literario en la que Pérez-Reverte se ubica y en la que, como a estas alturas resulta ya incuestionable, se mueve como pez en el agua. Es significativo, de hecho, que en *Territorio Reverte*, un libro de participación colectiva formado, como reza el subtítulo, por “Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte”, participe el propio autor precisamente con un ensayo titulado “La vía europea al best-séller” y que diga allí, entre otras cosas, que el denominado best-séller «constituye, en principio, un género tan digno como cualquier otro», o que, poco después, insista: «el best-séller, entendido como novela popular en su más primario sentido, que es el del entretenimiento o aventura, resulta perfectamente legítimo y respetable si está bien hecho» (2000: 361). También es significativo que precisamente como autor de best-sellers se presente a sí mismo Pérez-Reverte en algún artículo, como el titulado “El armario del tío Gilito”, en el que cuenta lo que le ocurrió un día en que su rotulador –«marca La Pava, modelo Equis Cuatro, azul de punta gruesa»– se quedó sin tinta y fue a comprar otro idéntico a una tienda. No tenían un rotulador como el que él pedía y quisieron venderle otro, pero se negó a comprarlo porque él quería ser fiel al suyo, al modelo de siempre. «Pues ya no lo fabrican», cuenta Pérez-Reverte que le respondió la dependienta, pero lo dijo, precisa el escritor, «con un toquecito borde, como diciendo a ver de qué va el best-séller de los huevos» (2005: 87). Es sólo una anécdota y váyase a saber hasta qué punto adornada o no, pero no deja de ser significativa porque demuestra que el escritor sabe muy bien lo que muchos piensan de él por el hecho de estar posicionado donde está posicionado dentro del campo. Es, ya vemos, «el best-séller de los huevos». Pero el best-séller de los huevos, además de ocupar la posición que ocupa en el campo literario, ocupa desde el 12 de junio de 2003 el sillón de la letra T en la Real Academia Española de la Lengua, es decir: es un académico. Y aquí conviene recordar que una parte importante del proceso de canonización de los escritores tiene que ver con su presencia en ciertos documentos (como antologías, manuales, programas docentes, artículos y ensayos dedicados al estudio de su obra, etc.) y también con el hecho de recibir premios y homenajes de todo tipo, que van, dependiendo de la época de la que estemos hablando, desde el clásico nombramiento de doctores *honoris causa*, pasando

por la construcción de estatuas, la pintura de retratos, los nombres de calles, las placas conmemorativas, las fundaciones... y, por supuesto, en esa misma línea se encuentra el ingreso en la Academia. Por eso creo que el caso Pérez-Reverte tiene una especial relevancia. Autor de best-sellers y, encima, excorresponsal de guerra, parece lógico que, por el funcionamiento característico del campo literario, este escritor muestre de cuando en cuando síntomas de una cierta extraterritorialidad. Como le dice a Javier Marías en una conversación que fue grabada para hacerse pública: «Cuando empecé venía del periodismo, tenía el pecado original de no ser del gremio, del que no he sido nunca»<sup>6</sup>. Y en uno de los artículos de la polémica con Umbral escribe: «lo literariamente correcto me trae al fresco». Y, sin embargo, le llega la consagración de la Real Academia y la que se deriva del hecho de que críticos de indudable prestigio, como Santos Sanz Villanueva, Gonzalo Navajas o José M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, hayan dedicado estudios a su obra o prologado alguna de sus novelas. Aunque luego está la otra cara de la moneda, la menos amable: los otros críticos, los que no están dispuestos a otorgarle el derecho de entrada en el campo literario, y la gente que, como aquel grupo de personas que se manifestó frente al edificio de la Real Academia para protestar el día en que oficialmente ingresaba en la institución «el best-seller de los huevos», considera un grave error que se premie con ciertos honores la trayectoria de un contador de historias siempre asociado a la literatura de entretenimiento y no a la de gama alta. No parece que sean muchas las opciones ante esta situación. A Pérez-Reverte no le queda otra que asumir los daños colaterales de la posición que ocupa en la estructura del campo literario. Asumirlos y, en todo caso, manifestar sus convicciones una y otra vez, insistir en ellas, como hace con una cierta frecuencia, para que quede muy claro que su posición es fruto de una *toma de posición*, una decisión voluntaria, querida. Y que está dispuesto a defenderla, y a defenderse, cada vez que sea necesario. Que no se disminuye, vamos, como dicen en su tierra. Y es que visto lo visto está claro que Arturo Pérez-Reverte no sólo sabe –como si fuese un maestro de esgrima o un hábil ajedrecista– defenderse cuando lo provocan, sino que sabe hacerlo, además, con suma eficacia. O, como probablemente diría él mismo, con un par.

6.- "El agua y el aceite", art. cit.

### Bibliografía

- BAREI, S. N., y AMMANN, A. B. (1998): *Literatura e industria cultural. Del folletín al bestseller*. Córdoba (Argentina), Alcion Editora.
- BARTHES, R. (1983): "Literatura y metalenguaje", en *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.
- BENET, J. (1999): *La inspiración y el estilo*. Madrid, Alfaguara.
- BLASCO, J. (1998): "¿Obreros de la inteligencia o aristócratas del espíritu?: los intelectuales en el fin de siglo", *Ínsula*, 614, pp. 5-9.
- BRAVO, P., y PAOLETTI, M. (1999): *Borges verbal*. Buenos aires, Emecé.
- CONTE, R. (2003): *El oficio de la crítica*. Madrid, Mare Nostrum.
- CRUZ, J. (2007): Entrevista a Arturo Pérez-Reverte en *El País*, 30 de septiembre de 2007.
- DE PRADA, J. M. (2000): "El analfabetismo de los críticos ha hecho mucho daño", en J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi, eds., *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Madrid, Verbum.
- DI GIROLAMO, C. (1995): "Tendències actuals de les teories de la literatura", *Els Marges*, 53, pp. 5-13.
- ECO, U. (2003). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
- GARCÍA-POSADA, M. (2001): *El vicio crítico*. Madrid, Espasa-Calpe.
- GUELBENZU, J. M.<sup>a</sup> (2006): "Ildefonso Falcones de la Sierra: *La catedral del Mar*", *Revista de Libros*, 115-116, julio-agosto de 2006, pp. 42-43.
- LÓPEZ DE ABIADA, J. M., y PEÑATE RIVERO, J. (1993): *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-seller*. Madrid, Verbum.
- , y LÓPEZ BERNASOCCHI, A., eds. (2000): *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Madrid, Verbum.
- MAÑAS, J. A. (2007): "Bestsellizarse o morir", *El País*, 11 de mayo de 2007.
- PEICOVICH, E. (1999): *Borges, el palabrasta*. Madrid, Ediciones Libertarias.
- PÉREZ-REVERTE, A. (1999): *Patente de corso*. Madrid, Alfaguara.

- (1999a): “Feos, brutos y malos”, *El Cultural*, de *El Mundo*, 24 de octubre de 1999.
- (2000): “La vía europea al best-séller”, en J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi, eds., *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Madrid, Verbum.
- (2005): *No me cogeréis vivo*. Madrid, Alfaguara.
- (2005a): “El muelle flojo de Umbral”, *El Semanal*, 27 de noviembre de 2005.
- (2006): *Con ánimo de ofender*. Madrid, Santillana.
- (2006a): “El alguacil alguacilado”, *El Semanal*, 22 de octubre de 2006.
- (2007): “El agua y el aceite” (conversación entre Pérez-Reverte y Javier Marías), *La Nación*, 21 de agosto de 2007.
- (2007a): “Sobre Borges y sobre gilipollas”, en <http://capitanalatraste.com>.
- POZUELO YVANCOS, J. M.<sup>a</sup> (2004): *Ventanas de la ficción*. Barcelona, Península.
- , y ARADRA SÁNCHEZ, R. M.<sup>a</sup> (2000): *Teoría del canon y literatura española*. Madrid, Cátedra.
- SALINAS, P. (1954): *El defensor*. Madrid, Alianza.
- SANZ VILLANUEVA, S. (2004): “Lectura de Arturo Pérez-Reverte”, en Antonio Rey Hazas coord., *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*. Madrid, Eneida [Puede consultarse este trabajo en <http://www.capitanalatraste.com>]
- SULLÀ, E. (1998): *El canon literario*. Madrid, Arco/Libros.
- WILLIAMS, R. (1997): *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.
- ZUCKERMAN, A. (1996): *Cómo escribir un bestseller. Las técnicas del éxito literario*. Barcelona, Grijalbo.
- <http://capitanalatraste.com>. Página dedicada a la obra de Arturo Pérez-Reverte.

## ÍNDICE

Silvia ALONSO, <i>Álvaro Cunqueiro. Estudios de poética. II. Poética, poesía y traducción en Álvaro Cunqueiro</i> .....	7
Túa BLESA, <i>Antonio Gamoneda: la poesía en la perspectiva de la muerte</i> .....	19
Nora CATELLI, <i>Juan Benet y la consagración literaria</i> .....	41
Elvira LUENGO GASCÓN, <i>Eros, ciencia y cultura. El mito de la edad de oro en Saturnal de Rosa Chacel</i> .....	49
Antoni MARTÍ MONTERDE, <i>Ramón Gómez de la Serna, una lectura de Walter Benjamin</i> .....	71
José Enrique MARTÍNEZ, <i>Donde Orfeo nos espera con sus acordes. El pensamiento poético de Antonio Colinas</i> .....	89
José Antonio PÉREZ BOWIE, <i>En torno a la narratividad teatral. Las relaciones cine-teatro en el discurso teórico de Gonzalo Torrente Ballester</i> .....	113
Juan Carlos PUEO, “ <i>Espía de palabras</i> ”: <i>Ironía y poética de Ángel González</i> .....	125
M. <sup>a</sup> Ángeles RODRÍGUEZ FONTELA, <i>Literatura y humanismo. Autorretrato periodístico de Vicente Risco: Diario Informaciones de Madrid</i> .....	147
Pedro RUIZ PÉREZ, <i>Luis Riaza: escribir la muerte del teatro</i> .....	169
Alfredo SALDAÑA, <i>Ludibrio es una palabra tupidia</i> .....	193
Juan Antonio TELLO, <i>Última sangre, primera piedra. Poesía de Félix de Azúa (1968-2007)</i> .....	207
David VIÑAS PIQUER, <i>Posicionarse en el campo literario: El caso Pérez-Reverte</i> .....	225