

## LAS GRIETAS DE LA HISTORIA: INTERTEXTUALIDAD ENTRE EUROPA Y ESPAÑA EN *LA TABLA DE FLANDES* DE ARTURO PÉREZ-REVERTE.

ADRIÁN PÉREZ MELGOSA  
Seton Hill College

### Resumen:

Analiza dos tipos de intertextualidad en *La tabla de Flandes* de Arturo Pérez-Reverte, una extrovertida, patente y exhibicionista, y otra disfrazada, que parafrasea ideas y teorías.

**Palabras clave:** intertextualidad, Arturo Pérez-Reverte, Jorge Luis Borges.

### Le résumé:

Analyse deux types d'intertextualité dans l'œuvre d'Arturo Pérez-Reverte, *Le tableau du maître flamand*, l'une extravertie, évidente et exhibitionniste, et l'autre déguisée, paraphrasant des idées et des théories.

**Mots clé:** intertextualité, Arturo Pérez-Reverte, Jorge Luis Borges.

En 1922 Macedonio Fernández, el escritor argentino que Borges reconoció en diversas ocasiones como su maestro y mentor, definió de esta forma su visión de lo que sería la Novela Futura:

En esta oportunidad insisto en que la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela, personajes de ésta, se perfilaran incessantemente como personas existentes, no “personajes”, por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída (265).

Esta definición representa un pequeño manifiesto de lo que en los años setenta se empezó a denominar ‘metaficción’. Para Macedonio Fernández, cincuenta años antes, esta “novela futura” no era un mero capricho estético sino el necesario antídoto contra las pretensiones de veracidad de la novela realista y de la psicológica. Quería despertar a los lectores del ensueño de realidad causado por la novela tradicional y obligarlos a verse, aunque sólo fuera por un instante, como personajes y no como personas.

Al comenzar la narrativa de *La tabla de Flandes* nos encontramos tres líneas de un poema de Borges en las que el discípulo de Macedonio Fernández trabaja la idea de la persona-personaje:

Dios mueve al jugador y este a la pieza

¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza  
De polvo y tiempo y sueños y agonías? (Borges, 813)

Cabe preguntarse si detrás de estas líneas no se encuentra la realización de esa *Novela Futura* que anunciaba Macedonio Fernández, una novela que despierte al lector del ensueño de “realidad” y lo incite a verse a sí mismo como personaje<sup>1</sup>. Tras el epígrafe de Borges encontramos que *La tabla de Flandes* contiene más que una narración basada en el vértigo de la indeterminación de la realidad y la ficción. La novela de Pérez Reverte transita entre las tradicionales convenciones del realismo literario y los experimentos de metaficción más de vanguardia. Ésta es una novela futura y una novela del pasado a la vez.

Esta dicotomía formal se expresa también al nivel del argumento. Leer la narrativa de *La tabla de Flandes* es hacer un viaje entre la intriga y el suspense, entre el deseo de conocer el pasado y la necesidad de anticipar los peligros que acechan en el porvenir. Las etapas de este doble viaje están marcadas por pequeñas epifanías intertextuales que difuminan las fronteras entre ficción y realidad, entre persona y personaje. Pero trascendiendo esa etapa deconstructiva común a muchas narrativas contemporáneas, la novela impone sobre sus personajes la tarea de reconstruir límites y fronteras a partir de su cuidadosa lectura de la realidad como si fuera un texto. Todos los objetos que rodean a los personajes son textos legibles y significativos. La vida y la muerte de los personajes depende de su habilidad al interpretar el presente de sus vidas de acuerdo con las claves escondidas en cuadros, partidas de ajedrez y sobre todo la historia. En este exceso intertextual de *La tabla de Flandes* se esconde un deseo de reescribir la historia de las relaciones entre España y el resto de Europa.

Las diferentes alusiones de la narrativa a otros textos y otras épocas trazan una genealogía de los momentos fundacionales de una Europa unida y de las crisis que ha sufrido esta idea. Cada vez que representa un momento histórico conteniendo la idea de Europa, la narrativa se lanza a establecer un contacto con un momento de la historia de España, como si intentara calmar una ansiedad de no pertenecer, de no estar conectado. Mientras los lectores se preocupan de esclarecer el misterio de *La tabla de Flandes*, la narrativa les comunica tranquila pero insistentemente que la idea de España siempre participó en la construcción de la idea de Europa. La estructura formal de doble novela se ajusta perfectamente a esta necesidad de naturalizar la paradoja de establecer la conexión entre España y Europa, y al mismo tiempo demostrar que esa conexión siempre había existido.

*La tabla de Flandes* tiene una estructura perfectamente simétrica. De sus quin-

---

<sup>1</sup> La cita de Borges proviene de su poema “El Ajedrez.” En ellas encontramos un excelente ejemplo del típico vértigo que los lectores experimentan en el reino de la metaficción. En sólo tres líneas se crea la sugestión de una espiral sin fin en la que la realidad apoya su existencia en la ficción y viceversa. La novedad que descubre Borges en este poema es la aplicación mística de la idea literaria de Macedonio.

ce capítulos siete exploran el pasado y siete intentan divisar el futuro mientras que el capítulo central sirve de transición entre ambas partes. Durante los siete primeros capítulos, Julia, una joven madrileña restauradora de obras de arte, descubre una inscripción oculta en “La partida de ajedrez”, una tabla de Pieter Van Huys, un pintor que Julia identifica como holandés del siglo XV. Julia comunica su descubrimiento a Menchu Roch, la galerista que se encarga de organizar la subasta pública de la obra. Tratando de conseguir más información sobre el cuadro, Julia visita a cuatro hombres: Álvaro Ortega, su antiguo profesor de arte y amante; César Ortiz de Pozas, un anticuario madrileño que es también el tutor de la infancia de Julia; Manuel Belmonte, el anciano cuya familia ha sido propietaria del cuadro por cuatrocientos años; y Muñoz, un experto jugador de ajedrez que se encarga de interpretar la partida que se juega en el cuadro. A través de su investigación Julia descubre que la tabla es un sistema de símbolos coordinados para delatar al asesino del caballero medieval Roger de Arrás. En el capítulo octavo aparece un jugador invisible que quiere continuar la partida hasta el final. El jugador establece una correspondencia entre las piezas que se sacrifican en el tablero y los personajes que, en el presente de la narración, están vinculados al cuadro. Cuando la reina negra come un caballo blanco Álvaro aparece asesinado en su bañera, tras comer una torre, Julia se encuentra con el cadáver de Menchu. De repente, lo que parecía un mero juego intelectual para averiguar la historia oculta de un pasado lejano se convierte, en los siete últimos capítulos, en la necesidad imperiosa de conocer los planes que está urdiendo el jugador de ajedrez para el futuro. Cuando el cuadro desaparece del apartamento de Julia, Muñoz descubre que el jugador invisible es César. Antes de suicidarse, César les confiesa que está en la fase terminal de la enfermedad asociada al síndrome de inmunodeficiencia adquirida. Trata de convencer a Julia de que todo esto lo ha hecho en preparación del momento de su muerte, como su regalo de despedida. El cuadro será subastado en el mercado negro y el dinero irá a parar a Julia y parte a Muñoz.

Junto con esta vertiginosa trama, la narrativa incluye numerosos comentarios sobre teorías de representación e interpretación de textos, indicando que es consciente de su estructura formal. El relevo entre intriga y suspense, por ejemplo, se efectúa en la narrativa cuando Muñoz declara terminado su “análisis retrospectivo” que él mismo define como: “Partiendo de una posición determinada en el tablero, reconstruir la partida hacia atrás para comprobar como se llegó a esa situación” (106). Hasta ese momento *La tabla de Flandes* ha sido una novela “hacia atrás” en la que los personajes intentan por todos los medios meterse dentro del cuadro que Julia restaura. Cada capa de barniz que Julia levanta es un esfuerzo para desentrañar los secretos que esconde la pintura, por descubrir la relación entre el presente de Europa y los sucesos en la corte Ostemburguesa de 1471. Cuando el jugador invisible empieza a dejar fichas con anotaciones sobre las jugadas a realizar, la narrativa se proyecta hacia delante, y será el cuadro el

que parezca imponer su lógica sobre la vida de los protagonistas. El pasado imponiéndose sobre el presente y el futuro.

El acceso directo al pasado y al futuro les está vedado a los personajes. Sólo pueden acercarse a estos puntos temporales navegando por un sinfín de tratados históricos, pinturas, música, obras literarias, compendios de arte y de ajedrez. La novela señala incluso que el acceso de los personajes a estos artefactos está mediatizado por las teorías interpretativas que cada uno quiere imponerles a la hora de determinar su significado. Julia, Menchu, Álvaro, César, Muñoz y don Manuel son prisioneros de sus bagajes culturales individuales. Y como ellos, la narrativa revela cómo su propia construcción y su inteligibilidad dependen de la cuidadosa acumulación de referencias y préstamos de otros textos que la precedieron. *La tabla de Flandes* utiliza conscientemente la intertextualidad como otro código más que, superpuesto a la trama, enriquece e incluso trasciende el significado de ésta.

Cuando Julia Kristeva explicó en 1966 lo que ella entendía por intertextualidad, dudaba si no sería mejor utilizar en su lugar la palabra transposición<sup>2</sup>. Quería separar el concepto de intertextualidad de su acepción tradicional que la utiliza para referirse al estudio de las fuentes e influencias de una obra. En el pensamiento de Kristeva, la intertextualidad es una figura retórica más que, como la metáfora o la metonimia, impone significados nuevos e incluso crea las cosas e ideas que representa. Lo peculiar de este mecanismo es que la creación se lleva a cabo a partir de la transposición de signos de unos sistemas a otros. Arturo Pérez Reverte ha dejado entrever en varios sitios que comparte esta visión de la importancia central de la intertextualidad en la literatura<sup>3</sup>. Balkan, uno de los protagonistas en *El club Dumas* interpreta el concepto de intertextualidad en el sentido de la inutilidad de explorar orígenes y paternidades. Dice Balkan hablando a Lucas Corso:

---

<sup>2</sup> Al definir el concepto de intertextualidad en su libro *Revolution in Poetic Language*, Julia Kristeva se esfuerza por expresar el carácter semióticamente productivo del término, alejándolo de una mera investigación de fuentes e influencias y subrayando su naturaleza eminentemente creativa. En dicho ensayo Kristeva insiste:

*The term "inter-textuality" denotes this transposition of one (or several) sign systems into another; but since this term has often been understood in the banal sense of "study of sources," we prefer the term "transposition" because it specifies that the passage from one signifying system to another demands new articulation of thethetic—of enunciative and denotative positionality (60).*

<sup>3</sup> En el libro *Los héroes cansados* aparecen una serie de declaraciones de Arturo Pérez Reverte que dejan entrever la centralidad del concepto de intertextualidad para su modo de comprender la literatura. Baste a modo de ejemplo la siguiente reflexión:

Una novela es un problema de seducción y de falsificación. Nadie puede falsificar un billete de banco si no conoce muy bien los billetes auténticos (281).

En el mismo libro José Belmonte Serrano señala que el exceso de intertextualidad está en el centro de los conflictos que viven los personajes de *El club Dumas*. Belmonte señala acertadamente que:

Los personajes de *El club Dumas* creen haber leído su propia historia en alguna parte. Ante todo, no les queda más remedio que dedicarse a cumplir el papel que en esas páginas les corresponde (48).

...en literatura nunca hay lindes nítidos; todo se apoya en algo, las cosas se superponen unas a otras y terminan siendo un complicado juego intertextual a base de espejos y muñecas rusas, donde establecer un hecho preciso, una paternidad concreta, implica riesgos que sólo ciertos colegas muy estúpidos o muy seguros de sí mismos se atreven a correr.

La intertextualidad premeditada de *La tabla de Flandes* no está interesada tanto en borrar orígenes o límites como en reducir la polisemia de los textos hasta encontrar la posición significativa adecuada al presente de los personajes.

Desde el punto de vista de su función existen dos tipos de intertextualidad en esta obra. Una es extrovertida, patente y exhibicionista que abarrota el espacio narrativo con alusiones a autores, citas de textos, nombres de personajes literarios, músicos, y alguna que otra película. La otra es una intertextualidad disfrazada, más callada, que parafrasea ideas y teorías a través de la boca de los personajes como si ellos fuesen sus creadores. La diferencia entre estas dos manifestaciones intertextuales es muy similar a la que Julia encuentra entre el craquelado de las pinturas medievales y el de las modernas. La idea le viene a Julia mientras contempla el artefacto intertextual central a la novela, la tabla de “La partida de ajedrez”. El narrador nos cuenta como Julia

[o]bservaba con atención las craqueladuras que el envejecimiento del cuadro, la luz y las dilataciones de la madera habían ido imprimiendo en la capa pictórica. Eran especialmente visibles en las carnaciones de los personajes, rostros y manos, y en colores como el blanco de plomo, mientras que se disimulaban en los tonos oscuros y el negro. El vestido de Beatriz de Borgoña, sobre todo, con su efecto de volumen en los pliegues, parecía tan intacto que daba la impresión de apreciarse la suavidad del terciopelo si se pasaba un dedo por él.

Resultaba curioso, pensó Julia, que cuadros de factura reciente aparecieran cubiertos de grietas al poco tiempo de terminados, con craqueladuras y cazoletas causadas por el uso de materiales modernos o procedimientos artificiales de secado; mientras la obra de los maestros antiguos, que cuidaban hasta la obsesión su trabajo con técnicas artesanales, resistía el paso de los siglos con más dignidad y belleza (89).

Las craqueladuras que Julia examina son las piezas aisladas que yuxtapuestas unas a otras proporcionan la totalidad del cuadro, como textos que se aíslan de su entorno inicial para amalgamarse con otros ajenos a ellos en la narrativa de la novela. En su interpretación del fenómeno del craquelado, Julia muestra una profunda admiración por el efecto del tiempo en la historia, y desdeña lo moderno por mostrar excesivamente sus grietas. Los elementos intertextuales que encontramos en *La tabla de Flandes* siguen una lógica aparentemente contraria a las apreciaciones que Julia encuentra en los craquelados. La primera parte de la novela, la parte que mira hacia el pasado, está dominada por los fuegos de artificio del primer tipo de intertextualidad, la que he caracterizado como extrovertida. En un típico movimiento Borgiano, el narrador agrupa citas y referencias bibliográficas reales e imaginarias para reconstruir una historia apó-

crifa de “La partida de ajedrez” y de su creador. Esta historia fabricada permite al lector conectar la corte Ostemburgesa en 1471 con el Madrid contemporáneo nuestro. En su viaje el cuadro atraviesa Borgoña y el desaparecido Ostemburgo, presencia el saqueo de Flandes por las tropas de Alejandro Farnesio, la historia de la España de principios de siglo, y vuelve a desaparecer de la esfera pública desde el comienzo de la dictadura de Primo de Rivera hasta que don Manuel lo saca a la venta. Por medio de esta intertextualidad explícita y auto-consciente *La tabla de Flandes* crea lo que Mikhail Bakhtin denomina un *cronotopo*, una figura retórica característica de la novela que proporciona nexos entre personas normalmente separadas por una gran distancia social<sup>4</sup>.

En contraste con los ricos y exuberantes detalles que reconstruyen el pasado para el lector, el presente de la narración, el tiempo donde se desenvuelven los protagonistas, carece de detalles documentales que anclen la narrativa en el tiempo. Las referencias explícitas a otros textos y documentos desaparecen hasta el punto que nos es imposible saber las edades de los protagonistas, la época y la zona en la que habitan en Madrid, o el ambiente político en que transcurre la acción. Cuando Muñoz descubre la pista que desentraña el misterio central de la novela, la fotografía que conecta a César con el jugador invisible, su descripción del texto en que la encuentra sólo dice: “*Semanario de Ajedrez, Cuarto trimestre, el año era ilegible*” (346). Esta carencia de detalles documentales que anclen a los protagonistas principales en el tiempo sugiere que la historia se ha detenido. Se han hecho invisibles las distancias sociales que el cuadro se ha encargado de suturar a lo largo de los siglos.

Quizás el elemento que más claramente indica la existencia de esta tregua en el transcurso histórico sea el hecho de que al final de la narrativa el cuadro desaparecerá en el mercado clandestino de obras de arte. Esta desaparición privará al cuadro de ejercer su influencia en el futuro, pero César pronostica que “[t]odo el mundo, medios informativos, revistas especializadas, explotará el escándalo hasta la saciedad” (403). Cuando eso suceda, lo único que quedará será un conjunto de textos hablándose unos a otros, comenzando otro nuevo ciclo de intertextualidades. Separados de esos textos por una pared invisible Julia y Muñoz, los únicos que poseen la clave para fijar el significado de lo que pasó, se encuentran incapaces de revelarlo. El vínculo imaginario que el cuadro ha construido entre España y Europa se acaba materializando, al menos para

---

<sup>4</sup> En su libro *The Dialogic Imagination*, Mikhail Bakhtin explica el comportamiento del *cronotomo* de esta manera:

People who are normally kept separate by social distance can accidentally meet; any contrast may crop up, the most various fates may collide and interweave with one another. On the road the spatial and temporal series defining human fates and lives combine with one another in distinctive ways, even as they become more complex and more concrete by the collapse of *social distances* (243).

El elemento que desempeña la función de *cronotopo* en *La tabla de Flandes* es especial en que no es una persona la que a través de su experiencia encuentra el nexo entre diferentes grupos sociales sino una pintura. “La partida de Ajedrez” no actúa exactamente como un ente personal sino como una pantalla que refleja las obsesiones y experiencias de los personajes que intentan interpretar su significado.

estos dos protagonistas, en una cuenta bancaria en Suiza. Queda ahora por saber si este vínculo material bastará para fijar en los protagonistas el sentimiento de pertenecer a Europa, ese sentimiento que las intervenciones intertextuales sobre 'la partida de ajedrez' se han esforzado en crear y reificar a lo largo de *La tabla de Flandes*.

### **Bibliografía:**

Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

Belmonte Serrano, José (ed.). *Los héroes cansados*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1975.

Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

Pérez Reverte, Arturo. *La tabla de Flandes*. Madrid: Alaguara, 1990

----- *El club Dumas*. Madrid: Alaguara, 1993