



Hipertexto 12
Verano 2010
pp. 161-171

**Lo que nos hace humanos: deconstruyendo
El pintor de batallas, de Arturo Pérez Reverte**

Michele C. Dávila Gonçalves
Salem State College

Hipertexto

[C]uando el desastre devuelve al hombre al caos del que procede, todo ese civilizado barniz salta en pedazos, y otra vez es lo que era, o lo que siempre ha sido: un riguroso hijo de puta (*El pintor de batallas* 113).

El escritor español Arturo Pérez-Reverte es muy conocido por sus novelas de aventuras y de intriga, lo que lo distingue de otros escritores españoles. Su novela *El pintor de batallas* de 2006 es de tenor diferente, hecho que ha sido notado por la crítica.¹ Este texto mantiene un ritmo más lento que sus otras obras de ficción y un tono memorialista, filosófico y nihilista cuya función es debatir temas trascendentales. No obstante, la novela también tiene elementos que son comunes a sus otras obras tales como su interés por el enigma, el mundo bélico, y un protagonista solitario y triste.²

¹ Algunos comentarios al respecto son: “*El pintor de batallas* es, en mi opinión, el libro más descorazonador, más duro y más triste de Pérez-Reverte. Y también seguramente el más lúcido, además del más ambicioso, intelectual y literariamente” (Sánchez Ron, par. 2); “Aquí no hay golpes de sable, ni una cascada de aventuras, ni acción a chorros. *El pintor de batallas* es su obra más destilada y despojada” (Barba, par. 9); y “Pues esos mismos [los críticos] han de quedarse perplejos ante *El pintor de batallas*, porque Pérez-Reverte da un paso más allá, quizá el decisivo de su carrera de escritor, al haberse propuesto a sí mismo el salto hacia un gran asunto universal, que supera con mucho las historias base de su literatura anterior, para entregarnos una novela reflexiva, de ideas” (Pozuelo Yvancos, par. 1).

² De hecho, ya Pérez Reverte había escrito en 1994 sobre sus experiencias como corresponsal de guerra en Yugoslavia (la misma guerra a la que se alude en *El pintor de batallas*) en su texto *Territorio Comanche*. También Ann L. Walsh analiza los temas repetidos en las obras de Pérez Reverte en *Arturo Pérez-Reverte: Narrative Tricks and Narrative Strategies* (London: Tamesis Books, 2007), y dedica el capítulo 6 a *El pintor de batallas*. Entre las características comunes, Walsh destaca la recuperación del pasado histórico o personal a través de la memoria, combinación de hechos históricos y ficción, un personaje femenino fuerte, el aspecto lúdico y el interés por el arte.

En el eje central de *El pintor de batallas* se encuentra un enigma. El personaje principal, un ex fotógrafo de guerra español de apellido Faulques y ahora pintor, y su interlocutor, un ex soldado croata llamado Ivo Markovich, dialogan sobre la vida y la muerte. Faulques, con claros rasgos autobiográficos, deja su profesión para aislarse en una torre donde pinta un gran mural que resume todas las guerras de la historia y de su historia personal. Ivo, que sufrió en carne propia la fama de ser fotografiado por Faulques, decide matar a su némesis en una muerte anunciada. Flotando entre los dos está la imagen de la novia de Faulques, la fotógrafa de arte Olvido Ferrara y el enigma de su muerte. Olvido es irónicamente el personaje nunca olvidado pues es una huella constante en los recuerdos del fotógrafo/pintor y el motor de sus decisiones.

Para Faulques su cámara y su retina eran el secreto “que restituía la vida a lo que realmente era: una azarosa excursión hacia la muerte y la nada” (22). Como fotógrafo su deber era ser objetivo e indiferente ante los horrores que le rodeaban. Es esta aparente objetividad la que le cuestiona Ivo al tratar de analizarlo y por ende, siguiendo un modelo derridiano, deconstruirlo. Ante la interrogante de por qué Faulques pinta el mural, la novela propone varias respuestas. En el presente ensayo se pretenden analizar esas respuestas y, siguiendo el propio modelo del texto, deconstruir tanto la voz narrativa como la de Faulques, ya que asumen ciertas posturas discursivas que no son consecuentes con las acciones del personaje principal. Sólo socavando ese discurso y cuestionando su implícita noción de alteridad se podrá alcanzar alguna claridad en este texto introspectivo y amargo. La obra a final de cuentas aboca en la certeza de que la vida es un caos y el hombre no tiene redención porque en el fondo no es diferente de las bestias. En contraste, es más difícil identificar la motivación y los sentimientos de Faulques, y aunque sea negado discursivamente se demostrará cómo la culpa permea el relato. Para llevar a cabo este análisis se tomarán en consideración los preceptos de alteridad y violencia esbozados por Emmanuel Levinas (creador del término alteridad) y su discípulo Jacques Derrida.

Se pudiera decir que *El pintor de batallas* ejemplifica narrativamente el concepto de alteridad.³ Siguiendo la propuesta de Levinas dos antagonistas se enfrentan partiendo del hecho de que un “Yo” subordina a “Otro,” y éste tiene la responsabilidad de procurar el bien del otro. Sin embargo, para Derrida la noción de alteridad de Levinas es idealista y por lo tanto, no es factible porque según él la alteridad está siempre aunada a la violencia. Derrida expone que todos somos el “Otro” de otro individuo y estamos a merced de emociones negativas que nos inducen a la violencia contra nuestro semejante. Propone que en el juego de las representaciones, y en el caso del texto se podría decir que éstas son las interacciones entre Faulques e Ivo, siempre habrá una interrogante central, o punto de origen, que no será respondida hasta el final. En otras palabras, según Derrida la interrogante queda “diferida” o

³ El psicoanalista Jacques Lacan tiene su propia teoría de la alteridad basada en las ideas de Hegel. El “Otro” es explicado en su “estadio del espejo” como un reflejo y proyección del ego cuando un niño percibe su imagen en el espejo y se constituye en sujeto (“yo”) por causa de un semejante (“otro”). Este aspecto psicoanalítico no será tratado en el presente trabajo. Para un estudio comparativo entre el psicoanálisis lacaniano y la ética leviniana favor de referirse a *Levinas and Lacan: The Missed Encounter* (Ed. Sarah Harasym, Albany: State University of New York Press, 1998).

alejada de los dos puntos en contención hasta el momento en que se hace explícita y se llega al origen del asunto diferido hasta el momento. En *El Pintor de batallas* Olvido es el tercer punto de este triángulo de diferencias, que aunque la importancia de su memoria sea negada oralmente por Faulques, la narración en cambio poco a poco deconstruye lo dicho por el fotógrafo hasta el final del relato cuando es obvio que la muerte violenta de Olvido es el eje central de su comportamiento.

El punto convergente de los tres personajes es Yugoslavia durante la guerra civil que desmembró a la nación.⁴ En forma de resumen, el texto describe cómo Faulques enfoca su cámara hacia el rostro de los croatas vencidos. Un soldado lo mira con detenimiento, y el fotógrafo luego de tomarle la foto voltea la cara y no piensa más en él. Esa foto le gana un premio internacional y el rostro del soldado sale en múltiples portadas de revistas. Ese rostro vuelve a aparecer en la vida del fotógrafo diez años más tarde cuando el soldado se presenta ante la torre, que es ahora el hogar de Faulques, y le anuncia que como consecuencia de la foto fue torturado por seis meses a manos de los serbios. Además, su esposa e hijo, aunque serbios, fueron brutalmente asesinados, traicionados por sus compatriotas por tener parentesco con el famoso soldado croata. Por diez años Ivo no hizo más que pensar en cómo matar al hombre que según él destruyó su vida. Ahora Ivo tiene la necesidad de corroborar la imagen que se ha armado de su enemigo a través de la investigación obsesiva de las fotos que ha logrado recopilar.

Cuando Ivo aparece ante Faulques diciéndole claramente que lo va a matar en un futuro cercano, entre los dos se crea una situación difícil de definir puesto que raya entre la curiosidad, la admiración y la amenaza constante. En sus entrevistas Ivo, quien creía conocer íntimamente a su verdugo ahora futura víctima, se percata de que no lo conoce del todo y sus conversaciones se convierten en una especie de esgrima verbal o negociación de información. Ivo quería saber cómo un fotógrafo podía realmente ser objetivo, es decir, abstraerse totalmente de las circunstancias que quedaban fuera de su foco mientras su cámara era el testigo entre la vida y la muerte. Ivo constata: “Nada es inocente, entonces, señor Faulques. Ni nadie” (204), aseveración que se tornará profética al final del relato al entender todo lo implicado con la muerte de Olvido. La novia de Faulques murió al pisar una mina en un camino polvoriento en Yugoslavia; muerte de la cual Ivo fue testigo. La respuesta a la perseverante pregunta a Faulques de por qué él había fotografiado a su novia inerte en la carretera queda sin contestar, o diferida, hasta el final del relato.

El texto es una larga reflexión filosófica de las guerras y motivaciones humanas que fueron experimentadas por ambos personajes y que ahora Faulques pretende retratar en diferentes escenas sangrientas pintadas en las paredes de la torre donde vive. La narración delinea las semejanzas y discrepancias de estos dos seres

⁴ Aunque la novela de guerra ha sido popular en España, como las que tratan la guerra civil y la guerra con Marruecos, y la novela histórica haya tenido un resurgimiento a finales del siglo XX hasta nuestros días (con obras de Lourdes Ortiz, Paloma Díaz-Mas y Rosa Montero), el hecho de que una novela española trate el tema de la guerra genocida de los Balcanes no es común, siendo otra *El sitio de los sitios* de Juan Goytisolo (Barcelona: Seix Barral, 1995).

humanos de culturas diferentes que se miran frente a frente partiendo de una perspectiva en donde cada uno se enfrenta al "Otro." Levinas en sus primeros escritos anota que el "Otro" es radicalmente diferente al "Yo," ("Same"), y ese "Otro" cuestiona al "Yo" recordándole su responsabilidad, y de esta manera implícitamente uno está subordinado al otro. También según Levinas el ser humano es intrínsecamente bueno y el "Otro" siempre busca el bien.⁵ Harasym resume: "Levinas's ethics is an ethics of an inescapable responsibility for the Other that places the human being in a face-to-face position with the Other because of his or her humanity but, also, because of his or her relation to God" (ix).

En contrapunto su discípulo Derrida plantea la alteridad de forma diferente. Para él el "Otro" es un término reversible porque todos somos el "Otro" de otra persona, y por ende, la noción de alteridad está íntimamente ligada a la violencia porque "one is always dependent on others that may violate, negate, or exploit" (Hägglund 50). Según el crítico Martin Hägglund una pregunta confrontando estos modelos de alteridad sería: "If the other whom I encounter wants to kill me, should I then submit myself to his or her command?" (52). Por esta razón Derrida cuestiona todo tipo de idealismo ético y de justicia, alegando que es imposible ser justos y éticos con todo el mundo al mismo tiempo porque siempre tendríamos que relegar a alguien más, y como menciona: "the third does not wait" (Hägglund 40-41, 58-60). Esto no significa que su precursor Levinas no haya provisto la noción de violencia en sus escritos porque en última instancia éste concedió que la vulnerabilidad fundamental del ser humano es que está destinado a morir y por lo tanto, a tener un final violento.

De forma sorprendente estos puntos filosóficos encuentran eco en el texto *El pintor de batallas*, ya que Ivo crea esta situación de alteridad al estilo de Levinas y a la vez es un doble agente deconstructor que mediante el diálogo cuestiona la vida de Faulques y su propia vida. Ivo cuenta que durante diez años había seguido los pasos de Faulques obsesivamente. Se dedicó a buscar toda referencia del fotógrafo en revistas, periódicos y documentales de televisión y a estudiarlas de forma concienzuda. Como consecuencia Ivo sentía que con cada foto conocía un poco más al fotógrafo. El entendimiento de su "Otro" lo adquiere a través de un medio artístico, la fotografía. Pero ése no fue el único resultado de su estudio fotográfico.

Ivo explica lo que le sucedió al ver su propia imagen en la foto premiada cuando dice: "De tanto estudiar mi cara, o más bien la que tenía entonces, he llegado a verme como desde fuera, ¿comprende? . . . Se diría que es otro el que mira. Aunque lo que ocurre, supongo, es que realmente es otro el que ahora mira" (40). Su imagen desdoblada en la foto es un "yo" pasado que ya no encuentra eco en el Ivo presente.

Irónicamente, sólo mediante el estudio de las fotos de Faulques, Ivo consigue entenderse a si mismo y sus vivencias. Es el "Otro" el que le da significado. Las fotos se convierten metonímicamente en la vida de ambos hombres y también en un compendio de la crueldad del ser humano que comprende los países de Chipre,

⁵ El artículo de Martin Hägglund, "The Necessity of Discrimination: Disjoining Derrida and Levinas" es esencial para comprender las diferencias del concepto de alteridad en el pensamiento de Levinas y de Derrida (*Diacritics* 34.1, 2004, pp. 40-71).

Vietnam, Líbano, Camboya, Eritrea, El Salvador, Nicaragua, Angola, Mozambique, Iraq y los Balcanes. Este proceso hermenéutico de Ivo lo lleva a leerse en la foto que Faulques le tomó, y simultáneamente leer al fotógrafo a través de sus fotos; en otras palabras, lo deconstruye. Ivo se convierte así en una mezcla de conciencia, interlocutor, testigo y reportero de la vida del fotógrafo. Es él quien le recuerda a Faulques la responsabilidad que debe asumir por las consecuencias de sus fotos/actos cuando le pregunta: “¿Y qué hay de su responsabilidad?” (131).

Este proceso induce a que entre los dos personajes, aparentemente disímiles y en posiciones radicalmente diferentes, paulatinamente haya una afinidad anímica, emocional e intelectual que termina sorprendiendo a ambos. En el texto la diferencia entre estos personajes, que al principio resulta tajante con la delineación de uno como víctima y observador objetivo el otro, se difumina mientras hablan porque ponen en juego tanto la noción de objetividad como de víctima. O sea, se problematizan los términos y sus posturas de testigos frente a la vida y el arte.

En esa torre circular donde Faulques pinta un mural de 360° de batallas leídas o vividas se refleja su vida y su filosofía. El mural es muestra del eterno ciclo de la interminable historia de guerras a través de la historia y de cómo el ser humano es incapaz de escaparse de sí mismo. Al observar el mural el croata reconoce escenas que ha visto antes y se enfrenta al pintor para entender y hacerle entender cómo algo aparentemente tan inocuo como una cámara no es tan sólo un aparato que documenta hechos sino que puede llegar a ser un fusil, el germen de desgracias personales y ajenas. Él explica: “Necesito que hablemos antes, conocerlo mejor, conseguir que también usted conozca ciertas cosas. Quiero que sepa y comprenda. . . Después podré matarlo, al fin” (43). Ivo necesita obtener conocimiento no tan sólo a través de expresiones artísticas como son las fotos y el mural, sino que precisa de la palabra antes de la ejecución. Tiene que averiguar hasta qué punto Faulques también fue partícipe de los horrores de las guerras que fotografió. Esta necesidad tal vez se deba a su propia admisión de que también había participado de los horrores de la guerra, no tan sólo como víctima como había explicado en su primera entrevista, sino como torturador. Sin embargo, el croata se justifica y se defiende. A pesar de su pasado siempre trata de establecer una delimitación entre sus acciones y las acciones de sus compatriotas. Él trata de alejarse de esos “otros” que llega a considerar sub-humanos por las cosas espeluznantes que llevaron a cabo, pero no puede dejar de admitir que también eran sus camaradas.

Ivo comienza a notar las grietas en la postura de Faulques, grietas que tienen su paralelo con las grietas que atraviesan el mural. Le recuerda al fotógrafo que al menos una vez lo vio en un documental cuando estaba arrodillado, luego de haber tomado una foto a un hombre a punto de morir por un machetazo, implorando por la vida del desconocido. A pesar de esto Ivo le pregunta: “¿Pensó, en el intervalo, que tal vez lo mataron porque estaba usted allí?” (267), a lo cual Faulques no responde directamente pero el narrador omnisciente confiesa que sí lo había pensado. El croata insiste: “¿Cree que arrodillarse durante diez segundos lo redime?” (268), con lo cual Faulques se defiende a su vez diciendo que en otras ocasiones su cámara sí evitó cosas. Pero a esto Ivo sentencia: “¿Sabe lo que pienso ahora? . . . Que fotografiar a personas

también es violarlas. Golpearlas. . . . También se las obliga a afrontar cosas que no entraban en sus planes. A verse a sí mismas, a que se conozcan como nunca se habrían conocido de otro modo. Y a veces se las puede obligar a morir” (269). La postura defensiva de Faulques es minada poco a poco con las aseveraciones del croata.

De igual forma se comienzan a notar grietas en el discurso y las acciones descritas por parte de Faulques. Al enterarse de que Ivo viene a matarlo, la voz narrativa menciona acerca del pintor de batallas: “Para su íntima sorpresa, no se sentía alarmado” (42). No obstante, detalladamente se pasa a describir cómo Faulques recoge una espátula ancha y puntiaguda, y se dispone a calcular “líneas, ángulos y volúmenes: espacios libres, distancia a la puerta, cualidades físicas” (42). Esta acción y pensamientos obviamente delatan nerviosismo, si no alarma, contradiciendo lo que la voz narrativa comentara justamente antes. Es como si estuviera buscando en su entorno las herramientas para un posible ataque o una huida. Tan pronto Ivo se va de la torre la primera vez, Faulques busca una escopeta que tenía guardada y se cerciora que esté cargada; difícilmente una acción de una persona que no esté preocupada, si no asustada. Y en su encuentro final Faulques va a encontrarse con Ivo con un cuchillo a sus espaldas, acto incongruente de alguien a quien se refiere constantemente como calmado.

Las incongruencias entre narración y acción se trasladan también al motivo de la pintura. Luego de varios diálogos filosóficos entre ambos, Ivo analiza en voz alta que:

Nada de lo que pinta es remordimiento ni expiación. Mas bien una . . .Una fórmula. ¿No?. . . Un teorema ¿Una especie de conclusión científica? Se iluminó el rostro del croata. Eso es, repuso. Acabo de comprender que no le dolió nunca. Ni tampoco ahora. Ver cuanto vio no lo hizo mejor ni más solidario. Lo que pasó fue que sus fotos ya no bastaban. Les ocurrió lo que a ciertas palabras: de tanto usarlas pierden el sentido. Quizá por eso ahora pinta. (148-149)

Es esta aseveración la que se puede poner en duda al tenerse todos los detalles del relato, y aunque nunca fue desmentida por el croata en el texto, al final cabe cuestionarse la frialdad científica de Faulques ante los horrores que presencié.

Una última foto intriga a Ivo y es la pregunta continuamente pospuesta, o como ya se mencionó que diría Derrida, diferida (“Différance” 123). La pregunta es: ¿por qué fotografió a la mujer amada muerta? Derrida explica que en el juego de las representaciones el punto de origen se mantiene alejado y la especulación de ese origen se convierte en la diferencia de esos dos puntos, o sea, es el espacio diferido el que se cuestiona. Derrida añade: “What can look at itself is not one; and the law of the addition of the origin to its representation, of the thing to its image, is that one plus one makes at least three” (“Of Grammatology” 99). A las preguntas sobre Olvido, Faulques se mantiene en silencio hasta el momento del encuentro final y fatal entre Ivo y él, que es cuando le confiesa que había visto la mina que había matado a Olvido antes de que ella la pisara. En ese momento se unifica el texto completo al darle un significado aún mayor al aislamiento de Faulques en esa torre pintando un mural circular de batallas antiguas y modernas lleno de grietas.

Esas grietas adquieren un sentido metafísico al hablar del estado anímico y emocional del pintor. Desde el comienzo la voz narrativa describe repetidas veces una punzada de dolor que él siente en el costado y por lo cual toma comprimidos. Nunca se explica el dolor, pero es continuo. Es interesante que el dolor sea en el costado, y es comparable a la herida que sufrió Ivo en el costado, otra de las técnicas narrativas para acercar a ambos, la víctima y el verdugo. Pero también simbólicamente se podría decir que es la representación de la mujer, Olvido, como una Eva metafórica salida de su costado, y que él dejó morir. Y ¿por qué? Él contesta: “Ella se iba” (298); es decir, ella lo iba a abandonar y ese dolor de vivir sin ella se tradujo en un deseo de castigo que no había sido verbalmente articulado hasta que por fin le confiesa lo sucedido a Ivo. Su inmovilidad ante el peligro surge en el momento culminante en que él tiene que tomar una decisión. El narrador omnisciente dice: “Entonces Faulques tuvo miedo de regresar a la soledad que acechaba en las palabras antes y después, pero tuvo más miedo de que Olvido sobreviviera a esa última guerra” (242). El peor horror de todos los que había presenciado Faulques en todas las guerras que fotografió no se compara al horror de lo que él admite al final: que dejó a sabiendas morir a Olvido.

Esta acción hasta el momento callada corrobora la tesis de la novela de que la vida es un caos y el ser humano además de tener la capacidad de amar y apreciar la belleza también es innatamente violento y cruel. Faulques dice: “La violencia, cualquier violencia, convierte en cosa, en un trozo de carne animal, a quien está sometido a ella” (264-265). También Ivo tiene la certeza de que: “Los hombres, señor Faulques, somos animales carniceros” (57), activamente o pasivamente. En el texto, lo que nos hace humanos es lo que nos condena.

Al final, cuando Ivo siente que por fin conoce la verdad de su interlocutor y de su mural, toma otra decisión. Él explica: “Cuando vine en su busca, señor Faulques, creía que iba a matar a un hombre vivo” (298), y lo abandona. Derrida diría que es en este punto que el juego entre los dos termina, porque se ha llegado al centro del asunto, al origen (“Structure, Sign and Play” 83-84). Olvido es la presencia que motiva a Faulques, es ella el punto de origen del pintor de batallas, y por lo tanto, ya no hay razón para seguir jugando con las diferencias. Por causa del diálogo que se ha entablado, las divergencias que eran tan evidentes entre los dos al principio de su juego verbal han desaparecido. Sus dos perspectivas se han aunado a tal punto que el “Otro” literalmente deja de existir.⁶ El deseo de venganza y el odio se han difuminado de la mente de Ivo porque al final realmente ha conocido a su enemigo y lo reconoce como otro ser humano víctima de la violencia, en otras palabras, a alguien como él mismo.

Hasta este momento Faulques ha hecho lo posible por defenderse, físicamente ante Ivo y emocionalmente al tratar de obviar sus sentimientos por Olvido, pero sus

⁶ Comentario con el cual concordaría el crítico alemán Frank Welz puesto que él propone que la noción de alteridad en el mundo globalizado actual se está convirtiendo rápidamente en un término obsoleto, y la subyugación implícita del término el “Otro” va contrario a la idea de celebrarlo y, por lo tanto, debería ser repensada (1-2).

acciones lo delatan porque desde la muerte de ella toda su vida se ha centrado en su recuerdo. Ambos estuvieron juntos tan sólo por tres años, pero el recuerdo de Olvido se entromete en la memoria de Faulques y de forma paralela la voz de ella se entromete en la narración continuamente. Él repite constantemente los chistes de ella, sus interpretaciones metafísicas, su lectura de cuadros famosos, su visión del arte y del ser humano.

Olvido había sido una fotógrafa de arte antes de conocerlo y fue frente a una pintura del volcán Parícutín (que de hecho es parte del mural que pinta) en el Museo Nacional de México donde se conocieron por primera vez: “sin saber que ese momento estaba cambiando el sentido de toda su vida” (79). El mural que pinta en la torre es el lazo más fuerte que tiene con ella y su percepción del mundo quedó matizada por la visión artística de Olvido. La voz narrativa dice escuetamente: “A Faulques, ahora pintor de batallas, lo habían llevado hasta aquella torre una mujer muerta y una certeza: nadie podía fijar todo eso en un rollo de película durante la cientoveinticincoava parte de un segundo” (48). A pesar de haber sobrevivido a tantas guerras hubo una que no iba a ganar: “Y hasta que Olvido Ferrara entró en su vida y salió de ella, creyó que sobreviviría a la guerra y a las mujeres” (22). De esta manera el texto da a entender que el fotógrafo/pintor no sobreviviría a esa mujer.

Cuando Faulques deja de tener la amenaza exterior del “Otro,” la amenaza se torna más personal y se convierte en él mismo. Entonces decide quitarse la vida. Faulques se lanza al mar como hacía diariamente pero esta vez sin pretensión de volver. Como último toque de comunión con Olvido es significativo que al final del relato y de su vida él se ponga una moneda debajo de la lengua para Caronte, un gesto que había sido un “guiño cómplice” entre ambos (154). La moneda es su pasaje para encontrarse con la muerte y lo que esté al otro lado, incluyéndola a ella. Faulques había tratado toda su vida de ser un profesional objetivo, indiferente a lo que lo rodeaba. Pero después de Olvido algo se quebró en él como las grietas de su mural. Es la imposibilidad de continuar viviendo consigo mismo, o sin ella, lo que lo lleva a un final predeciblemente violento. Como explica Hägglund acerca de las ideas sobre la violencia de Derrida: “violence stems from an essential impropriety that does not allow anything to be sheltered from death and forgetting” (46). Faulques ya no quiere ser protegido.

Después de la muerte de Olvido sólo fotografió por dos años más. Fue entonces que decidió alejarse de todo y enclaustrarse como monje penitente en una torre pintando. Es claro que Faulques reúne todas las características del héroe perez-revertiano, es decir un hombre solitario y triste, artista con conciencia histórica que vive rememorando el pasado, disfruta de un juego/duelo con un antagonista sagaz y vive bajo la sombra del recuerdo de una mujer fuerte. Sin embargo, decide enterrarse en vida y luego suicidarse, contrario a los otros héroes de las obras de Pérez Reverte. Por lo tanto, cabe la pregunta de ¿por qué?, y entonces, ¿por remordimiento?, ¿por redención?, ¿por amor? Todos estos sentimientos negados discursivamente en el texto pero que, siguiendo el modelo derridiano de deconstrucción, claramente las acciones de Faulques de aislarse, pintar el mural, defenderse de Ivo y colocar una moneda en su boca en honor a Olvido, desmienten. En el juego de representaciones

que Ivo y Faulques mantuvieron durante todo el texto, que develó un pasado violento y una venganza futura, el enigma que giraba en torno de ellos, y que continuamente era diferido, era el pecado por omisión de Faulques en la muerte violenta de Olvido. Ella completa el triángulo que corrobora el pensamiento de Derrida de que la violencia es parte del ser humano y que es inevitable que se imponga a los “otros,” lo que nos hace a todos iguales. Es claro que el gran mural de batallas perdidas sí se convirtió en una forma de conjurar a Olvido y su pasado juntos para simbólicamente exorcizar su pena, y aunque Faulques nunca lo admite verbalmente, también su culpa.

Obras citadas

- Antón, Jacinto. “Un paseo por las guerras.” *El País Semanal* 26/1/2006. 1/4/2010.
<<http://www.perezreverte.com/articulo/noticias-entrevistas/378/un-paseo-por-las-guerras/>>
- Barba, Carles. “Ninguna foto es inocente.” *La Vanguardia* 1/3/2006. 1/4/2010.
<<http://www.perezreverte.com/articulo/criticas/463/ninguna-foto-es-inocente/>>
- Basanta, Ngel. “El horror de nuestro mundo amasado con nuestro barro humano.” *El Cultural* 3/09/2006. 1/4/2010.
<<http://www.perezreverte.com/articulo/criticas/467/el-horror-de-nuestro-mundo-amasado-con-nuestro-barro-humano/>>
- Caputo, John D. *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press, 1997.
- Castilla, Amelia. “Arturo Pérez-Reverte traza el horror de la guerra en un mural.” *El País* 15/3/2006. 1/4/2010.
<<http://www.perezreverte.com/articulo/noticias-entrevistas/375/arturo-perez-reverte-traza-el-horror-de-la-guerra-en-un-mural/>>
- Charcán, José Luis. “Los desastres de la guerra.” *La Razón* 2/3/2006. 1/4/2010.
<<http://www.perezreverte.com/articulo/criticas/464/los-desastres-de-la-guerra/>>
- Derrida, Jacques. “Différance.” Eds. Hazard Adams & Leroy Searle. *Critical Theory Since 1965*. Tallahassee, Florida: Florida State University Press, 1990. 120-136.
- . “Of Grammatology.” Eds. Hazard Adams & Leroy Searle. *Critical Theory Since 1965*. Tallahassee, Florida: Florida State University Press, 1990. 94-119.
- . *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl’s Theory of Signs*. Trad. David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- . “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences.” Eds. Hazard Adams & Leroy Searle. *Critical Theory Since 1965*. Tallahassee, Florida: Florida State University Press, 1990. 83-94.
- . *The Work of Mourning*. Eds. Pascale-Anne Brault & Michael Naas. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 2001.

- . *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1978.
- Encinar, Angeles & Kathleen Glenn, Eds. *La pluralidad narrativa: escritores españoles contemporáneos* (1984-2004). Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Hägglund, Martin. "The Necessity of Discrimination: Disjoining Derrida and Levinas." *Diacritics* 34.1 (2004): 40-71.
- Harasym, Sarah, ed. *Levinas and Lacan: The Missed Encounter*. Albany: State University New York Press, 1998.
- Izquierdo, José María. "Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea: unos ejemplos." *Anales* 3-4 (2000-2001): 101-128.
- López de Abiada, José Manuel & Augusta López Bernasocchi, Eds. *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Madrid: Editorial Verbum, 2000.
- Murillo, Enrique. "Arturo Pérez-Reverte." *XL Semanal* 2/19-25/2006. 2/13/2007. *Blog Retales de Ithilien* 2/25/2006. 7/10/2009. <<http://ausswhitelady.blogcindario.com/2006/02/00202-entrevista-a-arturo-perez-reverte.html>>
- Norris, Christopher. *Derrida*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987.
- Ormart, Elizabeth B. "La in-operancia de la venganza: comentario a la novela *El pintor de batallas* de Pérez-Reverte." *Aesthetika* 5.1 (2009): 34-39.
- Pérez-Reverte, Arturo. *El pintor de batallas*. Madrid: Alfabeta, 2006.
- Perona, José. "Poesía de la experiencia." *La verdad de Murcia* 9/3/2006. 1/4/2010. <<http://www.perezreverte.com/articulo/criticas/468/poesia-de-la-experiencia/>>
- Pozuelo Yvancos, José María. "Arturo Pérez-Reverte, en el corazón de las tinieblas." *ABC* 4/3/2006. 1/4/2010. <<http://www.perezreverte.com/articulo/criticas/466/arturo-perez-reverte-en-el-corazon-de-las-tinieblas/>>
- Rojo, Andrés. "'En *El pintor de batallas* están muchas claves que explican mis libros anteriores.'" *El País* 21/1/2006. 1/4/2010. <<http://www.perezreverte.com/articulo/noticias-entrevistas/381/en-el-pintor-de-batallas-estan-muchas-claves-que-explican-mis-libros-anteriores/>>
- Sánchez Ron, José Manuel. "La razón de la desesperanza." *El País* 4/3/2006. 1/4/2010. <<http://www.perezreverte.com/articulo/criticas/465/la-razon-de-la-desesperanza/>>
- Urbizu, Guillermo. "*El pintor de batallas*: lo mejor de un Pérez-Reverte introspectivo." *El semanal digital* 11/3/2006. 4/1/2010. <<http://www.perezreverte.com/articulo/criticas/469/el-pintor-de-batallas-lo-mejor-de-un-perez-reverte-introspectivo/>>
- Walsh, Anne L. *Arturo Pérez-Reverte: Narrative Tricks and Narrative Strategies*. London: Tamesis Books, 2007.
- Welz, Franz. "Identity and Alterity in Sociological Perspective." Trad. Glen Newey. Presented at JNU-Freiburg Sociology Workshop, "Culture and Society in the Era of Globalization," New Delhi, 12/10/2006. 1/4/2010. <http://www.zmk.uni-freiburg.de/Online_Texts/Welz_Identity.pdf>

Wicks, Robert. *Modern French Philosophy: From Existencialism to Postmodernism*.
Oxford, United Kingdom: OneWorld, 2003.