VÉRTIGO METAFICCIONAL EN *LA TABLA DE FLANDES* DE ARTURO PÉREZ-REVERTE

MAGDALENA DOBROWOLSKA DE TEJERINA

Universidad de Varsovia

La tabla de Flandes puede considerarse una obra representativa de la narrativa española del último cuarto del siglo XX, cuando se recuperan los elementos tradicionales del relato (argumento, protagonista, espacio, tiempo) sin perder de vista las aportaciones del experimentalismo y del *boom* hispanoamericano (*cf.* Langa Pizarro 24-7). En este *best- seller* Pérez-Reverte combina varias tendencias características de la narrativa del mencionado periodo, entre las que vamos a destacar tres: juego, intriga y metaficción.

Lo primero que nos puede llamar la atención cuando nos acercamos a *La tabla de Flandes* y a su autor son algunos curiosos contrastes o contradicciones. Pérez-Reverte, después de trabajar muchos años como reportero de guerra, se convirtió en autor de novelas superventas. Debido al gran éxito popular de su obra algunos le negaron valor literario, sin embargo, el autor ha llegado a conseguir el reconocimiento de los críticos, y desde 2003 forma parte de la Real Academia Española (*cf.* Amorós 19-20; Ferrari). Por su parte, *La tabla de Flandes*, publicada en el año 1990, es un *best-seller* a pesar de que plantea un largo debate sobre una partida de ajedrez que se juega no solo hacia delante, sino también hacia atrás, hecho que exige bastante atención y esfuerzo, es decir, colaboración por parte del lector. Parece una contradicción porque se suele pensar que un *best-seller* es una novela fácil de leer y banal (*cf.* Vila-Sanjuán 6:09-6:20). Creo que *La tabla de Flandes* contradice este tópico.

Para empezar, voy a apuntar algunos datos sobre la novela, eso sí, sin desvelar quién es el asesino. Al restaurar una antigua tabla flamenca que representa una partida de ajedrez, Julia, la protagonista, descubre la pregunta tapada: "¿quién mató al caballero?" que "en términos ajedrecísticos" significa "¿[q]uién se comió el caballo?" (Pérez-Reverte 74-5). Resulta que para descubrir al asesino del caballero representado en el cuadro hay que resolver el problema de ajedrez. "Cuando [el pintor] pregunta quién se comió el caballo nos obliga a estudiar la partida […] nos está invitando a jugar al ajedrez. A Julia se le iluminaron los ojos. —Juguemos, entonces —exclamó, volviéndose hacia el cuadro" (77). Muñoz, jugador de ajedrez que ayuda a Julia, analiza la partida y reconstruye las jugadas

anteriores, es decir, juega a un ajedrez retrospectivo que se identifica con la investigación del crimen, ya que "se empieza por los resultados y llega a las causas" (106). Una vez solucionado el acertijo, Muñoz se ve obligado a seguir hacia delante la misma partida a partir del punto donde la dejó el pintor. Esta vez se propone desvelar la identidad de un misterioso adversario que ha retomado la partida relacionando las jugadas con los asesinatos en el entorno de Julia. Se plantea, pues, una partida de ajedrez que atraviesa épocas y niveles narrativos distintos: "la partida de ajedrez que se prolongaba a través del tiempo y el espacio para continuar aún, como el lento e implacable mecanismo de un reloj que desafiara a los siglos, sin que nadie pudiese prever su final" (281).

A continuación, voy a centrarme en el juego metaficcional de *La tabla de Flandes,* prestando especial atención a los elementos relacionados con la herencia literaria de los maestros hispanoamericanos, especialmente Cortázar y Borges. Lo que más me ha llamado la atención en la novela es el juego metaficcional que contribuye al efecto fantástico, por eso los principales puntos de referencia van a ser "La continuidad de los parques" de Cortázar y "Las magias parciales del "Quijote" de Borges.

En primer lugar, quería recordar el significado del término "metaficción". La narrativa de metaficción se refiere a sí misma, se centra en su construcción, y en la reacción del lector, transgrede las fronteras entre diferentes niveles narrativos, cuestiona los "límites entre realidad y ficción" y "exige la presencia de un lector cómplice" (Orejas 121, 113, 142; *cf.* Dobrowolska de Tejerina 11). En relación con la definición que acabamos de ver, los elementos metaficcionales en la novela de Pérez-Reverte pueden resumirse de la siguiente manera:

- Relaciones especulares entre diferentes niveles de ficción.
- Transgresión de las fronteras entre los niveles de ficción.
- Comentario y análisis dentro de la obra de las cuestiones indicadas en los dos primeros puntos.

Empecemos con el último de estos puntos. Podemos observar que en la novela se encuentran numerosos fragmentos que la explican. No se llega nunca a hacer una referencia explícita a la novela que leemos, pero sí se comentan las ideas centrales de la misma y se analiza con detalle la construcción en abismo en la que se basa la estructura de la obra. Estos comentarios teóricos se ponen en boca de los personajes, en sus diálogos, pero también se expresan mediante esquemas que sintetizan las reflexiones de los protagonistas-investigadores. Especialmente perspicaz en este sentido es Muñoz,

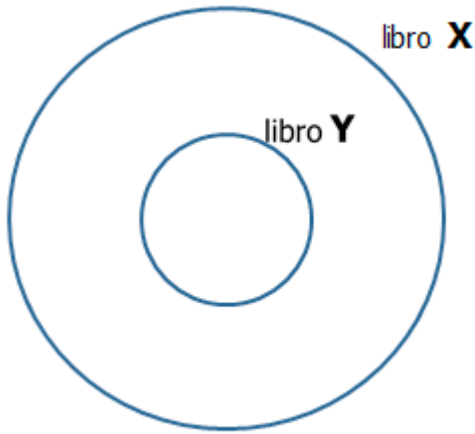
el jugador de ajedrez que lleva a cabo el estudio de la partida y la investigación de los asesinatos. Sus análisis permiten relacionar las tramas que viven los personajes (tanto los del cuadro, como los del relato primario, es decir Julia y su entorno) con el desarrollo de la partida de ajedrez. Como vemos, su indagación atañe también, indirectamente, a la construcción de la novela, a pesar de que es uno de sus protagonistas.

Además de esta teorización, aparecen también en la novela frecuentes chistes metaliterarios cuando los personajes, creyéndose reales, comparan su "realidad" con la propia de una obra literaria. Veamos dos ejemplos. "[Julia] tenía la impresión de que si ocurría algo malo, eso iba a sucederle a los demás. Nunca le pasaba nada a la protagonista, recordó […] había vivido ya cien aventuras parecidas, y siempre salió con la piel intacta, voto a Dios" (170). En la siguiente cita vamos a ver cómo reacciona Julia ante las explicaciones de Muñoz:

"— Es increíble. De novela policíaca —César frunció los labios—. Me temo, querida, que es exactamente de lo que se trata" (141).

Junto a estos fragmentos en los que se sugiere de forma ambigua la autoconciencia metaficcional de los protagonistas, hay también muchos guiños parecidos que parecen hacer referencia al autor de la obra. Por ejemplo, al descubrir las relaciones especulares entre la partida de ajedrez y la trama, Muñoz opina: "—Aquí no hay coincidencia que valga. Quien ha planteado esto es un maestro" (202).

Volviendo al listado los elementos metaficcionales en *La tabla de Flandes*, fijémonos ahora en los dos primeros puntos: relaciones especulares y transgresión de las fronteras entre diferentes niveles de ficción. Las novelas de metaficción más conocidas, como por ejemplo el *Quijote*, *Cien años de soledad* o *Rayuela* se basan en el esquema del libro dentro del libro, es decir, el texto que se descubre dentro de la novela se asocia o se identifica con la novela misma. Podemos representarlo con el siguiente esquema:

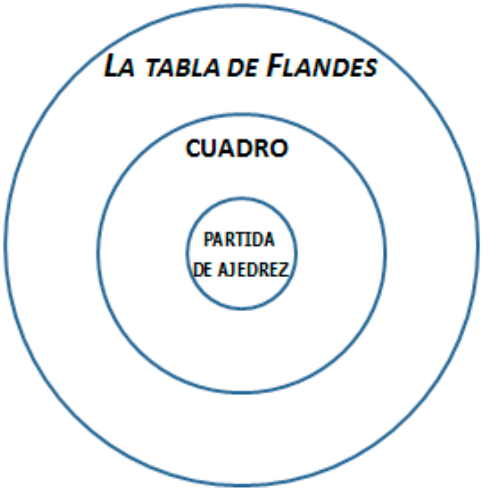


Cuadro I. Esquema clásico del libro dentro del libro

En el señalado esquema clásico el libro X trata del libro Y. El libro X es un reflejo del libro Y o incluso se identifica con él. Si evocamos una de las novelas mencionadas, X correspondería a *Cien años de soledad*, e Y, por su parte, correspondería al manuscrito de Melquíades. Así, el argumento de *Cien años de soledad* reflejaría o se identificaría con lo anticipado por Melquíades. Cuando el último Aureliano, protagonista de *Cien años de soledad* […] descifra los pergaminos de Melquíades lee su destino "como si se estuviera viendo en un espejo hablado" [el subrayado es mío] (García Márquez 559; *cf.* Oviedo 309).

El caso de *La tabla de Flandes* es un poco diferente. Dentro de esta novela no encontramos otro libro, sino un cuadro y una partida de ajedrez que, no obstante, narran una historia y se leen, se estudian como si fueran textos[1]. Además, observamos un juego de espejos muy parecido al que hemos visto en el esquema anterior:

1 Según Genette, un relato "metadiegético […] a veces puede ser la traducción a palabras de un elemento visual (v.g., una pintura)" (Rimmon 188).



Cuadro II. Relaciones especulares en *La tabla de Flandes*

Esta estructura de muñeca rusa ya se anticipa en la primera frase de la novela: "Un sobre cerrado es un enigma que tiene otros enigmas en su interior" (9). Se adelanta, también, en la cita del poema "Ajedrez" de Borges[2] que encabeza el primer capítulo.

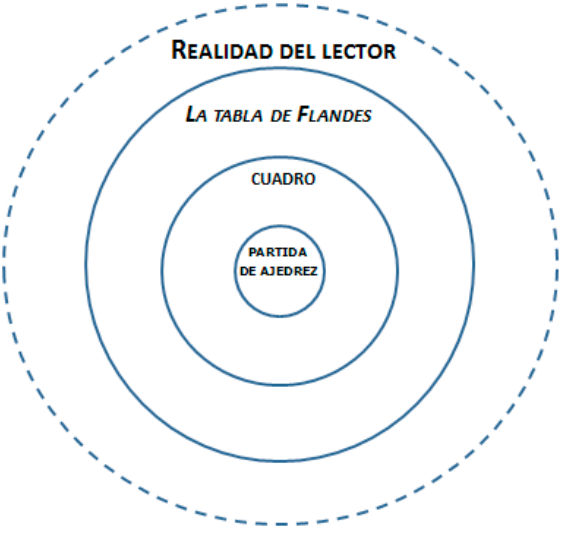
Echando mano de la teoría de Genette (Rimmon 188), en *La tabla de Flandes* podemos distinguir tres niveles narrativos (tres niveles de ficción): el nivel intradiegético, es decir, los "sucesos narrados en el relato primero" que trata de la investigación realizada por Julia y Muñoz, y dos sucesivos niveles metadiegéticos: es decir, el segundo y el tercer grado de ficción que corresponden, respectivamente, a la historia representada en el cuadro, y al relato expresado por la partida de ajedrez. Las piezas pintadas en el tablero dentro del cuadro simbolizan tanto a los personajes del cuadro como a los protagonistas del relato primero, es decir a Julia y sus ayudantes[3] (Pérez-Reverte 224-25).

2 Las principales ideas de *La tabla de Flandes* parecen estar inspiradas, precisamente, en este poema de Borges.

3 Según Genette, una de las funciones de las narraciones metadiegéticas es "la de establecer relaciones de semejanza y contraste entre diégesis y metadiégesis. La estructura conocida con el nombre de *mise en abyme* es un ejemplo extremo de esta función, mediante la analogía raya en la identidad. Cuando la analogía es percibida por el público ficticio puede tener una influencia sobre los sucesos del relato primero" (Rimmon 189).

> Julia […] presintió que el tablero había dejado de ser una simple sucesión de cuadros blancos y negros para convertirse en un terreno real que representaba el curso de su propia vida. Y como si el tablero se hubiera tornado espejo, descubrió algo familiar en la pequeña pieza de madera que representaba a la reina blanca (200-201).

El juego de espejos en la novela va, sin embargo, más allá de lo que hemos representado en el último gráfico. Para completarlo vamos a añadir en nuestro esquema otro nivel: el que corresponde a la realidad del lector extradiegético, el lector que está fuera del relato[4]:



Cuadro III. Juego de espejos en *La tabla de Flandes*

La novela engancha al lector de diferentes maneras. No solo con el enigma, el suspense y un argumento atractivo y sorprendente, sino también creando una serie de

4 Al analizar las relaciones especulares el ajedrecista Muñoz (Pérez-Reverte 225) distingue hasta seis niveles: 1) Julia, 2) "Suelo en forma de tablero de ajedrez" dentro del cuadro, 3) "Personajes del cuadro", 4) "Tablero de ajedrez en el que dos personajes juegan la partida", 5) "Piezas que simbolizan a los personajes del cuadro (y […] también personajes reales)", 6) "Espejo pintado [dentro del cuadro] que refleja la partida y los personajes". Muñoz no llega, sin embargo, a hacer referencia explícita al nivel extradiegético.

correspondencias, analogías entre el lector y los investigadores del cuadro, que también tienen características de lectores[5], de forma que el lector extradiegético se vea involucrado en el juego de espejos de la novela. Es algo propio de la metaficción que incita al lector a "participar en el juego planteado por el autor" (Orejas 102). La identificación del lector extradiegético con el protagonista crea un vértigo propio de la metaficción, que cuestiona los "límites entre realidad y ficción" (Orejas 142). Ante la construcción en abismo, el lector, junto con la protagonista, puede experimentar un verdadero vértigo al descubrir una secuencia de niveles narrativos "que se contienen unos a otros" (Pérez-Reverte 136): un juego de espejos en el que los sucesivos mundos se reflejan, se rigen por las mismas leyes, y así pueden explicarse mutuamente.

Los protagonistas, al darse cuenta del juego de espejos que los atrapa, se preguntan qué es real y qué no:

> — La simple idea […] de que algo en el cuadro puede ser real y algo puede no serlo, ya nos hace caer en una trampa. Los personajes y el tablero están incluidos dos veces en la pintura, y una es, de algún modo, *menos real* que la otra. ¿Comprendes? Aceptar este hecho nos hace meternos a la fuerza en la habitación del cuadro, y borra los límites entre lo real y lo pintado… (86).

Esta reflexión recuerda mucho a la idea central del ensayo de Borges "Magias parciales del Quijote":

> ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (Borges 79).

Se genera así la sensación de lo fantástico, ya que se produce una "ruptura del orden reconocido" (Caillois, cit. por Todorov 19), una irrupción de lo inadmisible dentro de la realidad (*cf.* Roas 17).

5 Como ya se ha mencionado, Julia y sus ayudantes (sobre todo Muñoz) analizan el cuadro como si fuera un texto. Se subraya frecuentemente la fascinación que experimentan ante la historia que se va revelando cuando descubren los sentidos ocultos de la tabla. A lo largo de la novela se propicia la identificación entre estos "lectores" intradiegéticos y el lector extradiegético, que debe atravesar el mismo camino de indagación. El lector extradiegético va conociendo junto con los protagonistas todos los datos e incógnitas que van afrontando y solucionando a lo largo de la investigación. Por ejemplo, todos los croquis que Muñoz hace para César y Julia se le muestran y explican también al lector externo como si este formara parte del nivel narrativo al que pertenecen los protagonistas de la novela.

También la transgresión de niveles narrativos[6] (o "metalepsis narrativa" de acuerdo con la terminología de Genette) provoca un efecto fantástico (Rimmon 189). En *La tabla de Flandes* este recurso consiste en que una partida de ajedrez abarca diferentes niveles de ficción, subiendo de nivel narrativo: primero se descubre su relación especular con los sucesos representados en el cuadro del siglo XV; luego la misma partida continúa quinientos años después, relacionándose con los sucesos del relato primero. La protagonista siente pavor cuando se desdibujan las fronteras entre su realidad y la realidad representada en el cuadro[7] (Pérez-Reverte 90).

> Y volvió a sentir el vértigo que ya había sentido antes, y pensó que a aquellas horas de la noche los espejos y los cuadros y los tableros de ajedrez jugaban malas jugadas a la imaginación. […] y sintió que si alargaba la mano podía dejar el vaso sobre la mesa cubierta por el tapete verde, justo sobre la inscripción oculta, entre la mano inmóvil de Roger de Arras y el tablero (170).

Gracias a que se suspenden las fronteras Julia se integra con el mundo de los personajes del cuadro que vuelven a la vida a través de su conciencia[8] (Pérez-Reverte 89-90, 184-89; Todorov 23). La compenetración de Julia con la dama-lectora del cuadro llega a rozar el motivo del doble, tan típico de la literatura fantástica (Pérez-Reverte 246).

Dado que el asesino de uno de los personajes representados en el cuadro parece amenazar a Julia, el esquema básico de la novela viene a ser el mismo que el de "Continuidad de los parques": recordemos que en este conocido relato de Cortázar hay un lector que está leyendo una novela, mientras que uno de los personajes de esta novela intenta matarlo (Cortázar 8); además, en "Continuidad de los parques" se sugiere que la transgresión de niveles puede constituir una amenaza también para el lector extradiegético, ya que este se identifica fácilmente con el lector intradiegético, es decir, con el protagonista del cuento.

6 Como destaca Spires, esta transgresión es propia de la metaficción: "a metafictional mode resuts when the member of one world violates the world of another" (cit. en Orejas 125).

7 Según subraya Roas (8, 13, 30) y otros teóricos, el efecto fundamental del género fantástico es el miedo, dado que la inesperada irrupción de lo sobrenatural se percibe como "una amenaza para nuestra realidad". La sensación de la protagonista de que se suspenden "los límites de la realidad" (173), se debe al realismo de la representación en la tabla flamenca (14-15, 106). Esto nos recuerda que el efecto fantástico, como señalan muchos teóricos del género, es posible debido al realismo que hace que el espectador reconozca como suya la realidad representada en la obra (*cf.* Roas 24-30, Todorov 19-24).

8 A través de la imaginación y percepción de Julia se reconstruyen los pensamientos y vivencias del pintor y de los personajes del cuadro. Julia actúa, pues, como un lector (jugador) cómplice que completa el significado de la obra.

Como conclusión, quiero señalar que en *La tabla de Flandes* el juego metaficcional contribuye al efecto fantástico como en los textos mencionados de Borges y Cortázar. Sin embargo, en la novela de Pérez-Reverte el efecto fantástico finalmente se reduce cuando desaparece la vacilación del lector[9]. Y es así porque el misterio encuentra una explicación que, como he prometido, no voy a desvelar aquí.

BIBLIOGRAFÍA

Amorós, Andrés. "Introducción". *La sombra del águila*. Madrid: Editorial Castalia, 1999. 19-49.

Borges, Jorge Luis. "Magias parciales del *Quijote*". *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. 74-79.

Cortázar, Julio. "Continuidad de los parques". *Los relatos 2. Juegos*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. 7-8.

Dobrowolska de Tejerina, Magdalena. "Juegos narrativos en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina". *Teorías narrativas e interdiscursivas en la prosa hispánica*. Eds. José Luis Losada Palenzuela, Justyna Ziarnkowska. Wroclaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego, 2014.

Ferrari, Enrique. "Arturo Pérez-Reverte". *Diccionario de autores*. Cátedra Miguel Delibes http://www.catedramdelibes.com/autores.php?id=46

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997 [1967].

Langa Pizarro, Mar M. *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-99). Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004.

Orejas, Francisco G. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/libros, 2003.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

Pérez-Reverte, Arturo. *La tabla de Flandes*. Barcelona: DeBols!llo, 2009 [1990].

Rimmon, Shlomith. "Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)". *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Ed. Enric Sullá. Barcelona: Crítica, 2001. 173-92.

9 Según Todorov, el efecto fantástico surge cuando se produce "la vacilación entre lo real e ilusorio", entre la explicación natural y la sobrenatural del fenómeno extraño. "Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre" (53, 19).

Roas, David. "La amenaza de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/libros, 2001. 9-44.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981.

Vila-Sanjuán, Sergio. "Los esquemas clásicos del best seller" [grabación sonora en línea]. Fundación Juan March (26 de enero de 2012) http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22825&l=1