

SABOTAJE: UNA HISTORIA DESMITIFICADORA DEL PARÍS QUE SE RINDIÓ ANTE LOS NAZIS

EMILIO RAMÓN GARCÍA
Universidad Católica de Valencia

Recepción: 11 de diciembre de 2024 / Aceptación: 5 de octubre de 2025

Resumen: La precisa descripción de un tiempo y un lugar es imprescindible para recrear su atmósfera, mostrar los mecanismos del poder y recrear las tensiones y conflictos que allí se generan (Harvey). En el caso de la ficción de espías supone presentar una crítica hacia las injusticias y las desigualdades, incluidas las relacionadas con los gobiernos y sus historias clandestinas (Castellet, Seed). La atmósfera del París del Frente Popular recreada en *Sabotaje* desmitifica la visión popularizada de un pueblo luchador contra los nazis que, en realidad, está abocado a ceder sus libertades, aceptar al invasor y, en algunos casos, incluso hacerse cómplice de este. El presente trabajo explora, en primer lugar, las problemáticas de la historiografía a la hora de representar el pasado (Eco, Koselleck, White), especialmente cuando se trata de un pasado doloroso y la consiguiente tendencia a mitificarlo (Wright, Seniavskii y Seniavskaia), las similitudes entre el discurso histórico y el literario (Iglesias, Montaner) y la importancia del modo en que se recrea la atmósfera de un lugar (Geherin, Lutwack, Montaner). En segundo lugar, analiza los recursos usados por Pérez-Reverte para desmitificar aquella época huyendo de los binarios de buenos y malos presentes en la memoria colectiva (Seniavskii y Seniavskaia).

Palabras clave: Novela de espías, Arturo Pérez-Reverte, atmósfera, memoria colectiva, Historiografía, desmitificación.

Abstract: The precise description of a time and place is essential to recreate its atmosphere, show the mechanisms of power and recreate the tensions and conflicts that are generated there (Harvey). In the case of spy fiction, it means presenting a critique of injustices

and inequalities, including those related to governments and their clandestine histories (Castellet, Seed). The atmosphere of the Paris of the Popular Front recreated in *Sabotaje* demystifies the popularized vision of a people fighting against the Nazis who, in reality, are destined to give up their freedoms, accept the invader and, in some cases, even become their accomplices. The aim of this work is, first of all, to explore the problems of historiography when representing the past (Eco, Koselleck, White), especially when it is a painful past and the consequent tendency to mythologize it (Wright, Seniavskii and Seniavskaia), the similarities between historical and literary discourse (Iglesias, Montaner) and the importance of the way in which the atmosphere of a place is recreated (Geherin, Lutwack, Montaner). Secondly, it analyzes the resources used by Pérez-Reverte to demystify that era, fleeing from the binaries of good and bad present in collective memory (Seniavskii and Seniavskaia).

Keywords: Spy novel, Arturo Pérez-Reverte, atmosphere, collective memory, Historiography, demystification.

Introducción

Arturo Pérez-Reverte tiene cierta predilección por París y personajes como Lucas Corso (*El club Dumas*), los protagonistas de *Hombres Buenos* o su espía Falcó viven parte de sus experiencias en una ciudad con un largo recorrido en la narrativa internacional especialmente desde las novelas de Alexandre Dumas o las de Victor Hugo. También resulta una ciudad ideal para el crimen: Edgar Allan Poe, por ejemplo, escoge el París decadente de finales del siglo XIX para situar ahí a su detective Dupin; Gaston Leroux hace lo propio con su popular detective Rouletabille en *Le Mystère de la chambre jaune* (1907) y Georges Simenon pone a deambular por sus calles, tiendas y casas a su detective Maigret. La elección del lugar no es casualidad. En una ciudad como esta, el paisaje urbano se muestra como «a metaphor for a site or container of power [que revela el dinamismo de] its inner tensions» (Harvey, 1989: 213), así como de todos los conflictos que de ellos se generan. En esta línea, la narrativa criminal, sobre todo desde Dashiell Hammet, Raymond Chandler, Mickey Spillane y Chester Himes, sirve de vehículo para poner de relieve los problemas que acucian al grupo social que representa y supone «an opportunity for the writer to present a veiled critique, affording oblique glimpses of economic injustice [and] social inequality» (Colmeiro, 2008: 114-115), sin, por ello, olvidar las esperanzas de quienes las habitan. Unas esperanzas que en el París del Frente Popular se irán diluyendo. En este orden de cosas, Arturo Pérez-Reverte, considerado uno de los maestros del género criminal en una de las cunas del género, como lo atestigua su inclusión en *Philosophies du roman policier* y en *Formes policières du roman contemporain* (Montaner, 2003: 10), se sirve de este para sacar a la luz la historia de la antesala de la Segunda Guerra Mundial, de un «mundo [que] es una gama de grises [en el que reina la] incertidumbre» (Albilla,

2021: s. p.), y que va camino de su rendición ante los nazis. El objetivo del presente trabajo es analizar cómo *Sabotaje* maneja la historia, el espacio y el subgénero de espías para desmontar la visión popularizada del París idealista y antifascista que acaba sucumbiendo a la invasión nazi. Un período que, pese a la visión mitificada en cine y televisión, supone para Juan Manuel de Prada: «uno de los episodios más oscuros de la historia. De repente, una nación libre se entrega a la esclavitud y, salvo contadas excepciones [...] los franceses mayoritariamente aceptaron el dominio alemán, e incluso lo aceptaron en algunos casos gustosamente, hasta convertirse en cómplices de los ocupantes» (2019: s. p.).

La Historiografía, los lugares y el subgénero de espías

Para Hayden White, una de las problemáticas de la historiografía es que «there is no such thing as a single scale for the ordering of events; rather, there are as many chronologies as there are culture-specific ways of representing the passage of time» (1987: 134). En este orden de cosas, al depender de la forma y manera en que se interroguen las fuentes, la historiografía condicionará lo que estas nos dirán del pasado (Koselleck, 2009) y, puesto que el discurso histórico consiste en «una suma de finalidades, [en] la proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores» (Eco, 2001: 219), cuando este discurso trata con momentos de crisis, se genera una tendencia a querer mitificar las esencias del pasado, a menudo en busca de una «esencia nacional», algo inmutable a través del tiempo (Wright, 1985: 177). Por este motivo, cuando hay aspectos que se prefieren ocultar, como ocurre con la Francia de los años cuarenta del siglo pasado, el resultado suele suponer «attempts either to forget or to shift emphases to head off negative emotions and instead elicit positive ones. Various means are used to that end—for example, the heroicization of individual episodes in the war and of combatants and commanders, the search for “objective reasons” for defeat, and so on» (Seniavskii y Seniavskaia, 2010: 74). Traducido al caso francés, esto conlleva el hacer énfasis en el papel de los comandos franceses antinazis al tiempo que en ocultar muchas otras cosas. Y el motivo para hacerlo es sencillo; la visión de la historia que se ofrece a una comunidad no se basa en «people’s desire to know the truth about yesterday but their desire to live comfortably in the present... This trait explains why various people and peoples have such diverse readings of the same historical event... People seek support and validation for the present in the past» (Seniavskii y Seniavskaia, 2010: 74). En este sentido, señala Carmen Iglesias, el discurso histórico no está tan lejos del literario (2002). Para la historiadora, ambas disciplinas son complementarias, por lo que la mejor historiografía proviene de quien sabe traducir el pasado alejándose de las verdades totalitarias y acercándola a la buena ficción. En esta línea, David Lowenthal (1985) apunta que varias de las mejores

narraciones históricas nos han llegado de la mano de grandes narrativas ficcionalizadas, como es el caso de las narraciones de Walter Scott o las de Alexandre Dumas. No es, por tanto, casualidad que Arturo Pérez-Reverte ponga en boca de uno de sus personajes, Balkan, que Dumas se sirve de la historia para «respetar el marco y alterar el cuadro» (1998: 28) en sus novelas. Una tarea que requiere un trabajo previo de mucha documentación para cuidar hasta el último detalle.

La preocupación por el detalle en Pérez-Reverte podría ser considerada como una obsesión a tenor de lo que el autor publica en «Un gazapo de Joseph Conrad» (2022), explicando cómo, ofuscado por una palabra concreta relativa al mundo de los barcos que aparece en la edición en español de *The Rover* de Joseph Conrad, consulta en su vasta biblioteca todas las ediciones que tiene de dicha obra en otras lenguas para averiguar si la palabra que en español le chirriaba había sido fruto de un gazapo del autor, lo cual le parecía improbable, un fallo del traductor, o tenía otra explicación. Y no cesa hasta encontrar su respuesta. Así, con esta pasión por estar bien documentado, afirma que «jamás he escrito sobre algo que desconociera» (Belmonte, 2002: 223). Solo así puede recrear la atmósfera de un sitio y un momento concretos.

Según lo expresado anteriormente, si un autor quiere seducir al lector ha de conseguir que este se sienta que está en el lugar y el tiempo que ha escogido para la historia. Esto implica que el autor ha de proporcionar todo aquello que ayude al lector a recrear en su mente todos los pormenores que hacen posible el mundo en el que se mueven los personajes, pero sin un exceso de detalles que pueda perder al lector (Geherin, 2008: 3). No se trata, por tanto, de presentar un mero decorado, sino de que la cantidad de información proporcionada resulte «so essential to their overall artistic vision that one could not imagine these novels taking place anywhere else» (Geherin, 2008: 4). En otras palabras, ha de saber transmitir el espíritu, el alma del lugar (Geherin, 2008: 5). Para conseguirlo, señala Leonard Lutwack, el novelista pone en marcha «a wide range of choice in the amount of emphasis he puts upon place in his work, from the barest suggestion of the scene of his action to the most detailed description, from geographical verisimilitude to symbolical reference» (1984: 17-18). De esta manera se consigue recrear el mundo en el que los personajes, los sucesos y el ambiente tienen lugar (Lutwack, 1984: 37). La cuestión, por tanto, no es si el lugar descrito en la narración es más o menos fiel al original en el que se basa, sino «how effective the writer is in using language to capture the way the setting feels» (Geherin, 2008: 5). En este sentido, merece la pena recordar la manera en que Raymond Chandler hace que Philip Marlowe comente el efecto que produce el viento cálido que sopla desde el desierto sobre la ciudad de Los Ángeles en *Red Wind*. Sus palabras no transmiten realmente una sensación atmosférica, sino lo que el investigador siente que este fenómeno atmosférico supone para la propensión de las personas hacia la violencia y el crimen:

There was a desert wind blowing that night. It was one of those dry Santa Anas that come down through the mountain, passes and curl your hair and make your nerves jump and your skin itch. On nights like that every booze party ends in a fight. Meek little wives feel the edge of the carving knife and study their husband's necks. Anything can happen (1995: 187).

Con unas pocas líneas, Chandler es capaz de transmitir que, en semejantes condiciones, la gente parece propensa a cometer un crimen o una estupidez, lo cual pone en alerta a Marlowe. Hablar de espacios en la ficción criminal, sobre todo si se trata de una gran urbe, supone hablar de una estructura «a la vez constriñente y habilitante» (Corcuff, 2014: 30), lo cual provoca que, cuanto más coarte y dificulte la vida de los individuos, con mayor facilidad se sucederán los crímenes. Y con la guerra a las puertas, todavía más.

La narrativa de espías comparte con el resto de la novelística criminal la esencia de la intriga. Se caracteriza por la búsqueda de una verdad acerca de un misterio, pero añadiendo además una reflexión «sobre la traición basada en la ‘falsedad’, muchas veces inexplicable, de unos personajes que no actúan siempre por dinero o por razones ideológicas» (Castellet, 1997: 6), a lo que se le suma que, además, el personaje principal suele cometer uno o más crímenes (Seed, 2000: 233). A esto se le añade que el radio de acción de la ficción de espías alcanza a gobiernos y naciones que actúan de manera clandestina, de modo que ofrece «what was called the “secret history” of nations. [...] it should really be called the “literature of clandestine political conflict” [...] This description adds to secrecy a further defining characteristic: the political dimension of the narrative, where the ultimate players are the governing institutions of the countries concerned» (Seed, 2000: 233). Se trata, por tanto, de ficciones que sacan a la luz la corrupción, como ocurre en el *hard-boiled* norteamericano, solo que, en estos casos, está involucrado el que se supone que debe ser el avalista del sistema: el estado-nación (Boltanski, 2015: 232). De esta manera, el que debiera ser el garante de una vida social ordenada y predecible, se convierte en fuente de ansiedad y de tensiones. La narrativa criminal en todas sus variantes se muestra, por tanto, como la novela social de nuestro tiempo al adquirir «un carácter de crónica de un tiempo y un espacio concretos» (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2011: 17). Y en el caso que aquí nos ocupa, ese espacio y ese tiempo concretos es el París del Frente Popular (1936-1938).

El ambiente del espacio histórico parisino

Alberto Montaner comparte con Carmen Iglesias la importancia «de las novelas [...] situadas en épocas históricas reconstruidas con mimo, de Dumas a nuestro brillante Pérez-Reverte, [que sean] capaces de incitar a nuevas valoraciones o profundizaciones en el pasado» (2003: 5). Esto es algo que consigue Pérez-Reverte

gracias a la exactitud de la expresión y la precisión del vocabulario, pues el autor consigue que el lenguaje forme parte del ambiente, elemento que, además de las descripciones, ayuda a crear la atmósfera de la historia y el carácter de los personajes (Montaner, 2003: 14).

En este orden de cosas, y consciente de que «los escenarios, aunque se limiten a unas pocas líneas, [f]acilitan el ambiente adecuado para los personajes y la trama» (Pérez-Reverte, 2015: 59), Pérez-Reverte presenta una ciudad rebosante de artistas e intelectuales que se mueven en ambientes de lujo, pero que, a la vez, vive pendiente de las disensiones en la sociedad francesa; con el trasfondo de la Guerra Civil española por un lado y el ascenso nazi en Alemania por otro. Un momento en el que el gobierno de León Blum pende de un hilo, mientras una parte de la población y algunos gobiernos internacionales ven con buenos ojos su caída. Algo que no suele salir reflejado en la ficción que recrea este momento ni en su historiografía, pues la memoria colectiva tiende a presentar el pasado de un modo simbólico y simplificado a base de «binary values (black/white, good/bad, hero/villain, etc.). Historical memory knows almost nothing of the shadings, transitional forms, complexities, and contradictions that characterize real life» (Seniavskii y Seniavskaia, 2010: 57). Lo cual es justo lo contrario de lo que hace Pérez-Reverte: presentar las escalas de grises, las contradicciones, las complejidades y huir de los binarios de buenos y malos.

En un lado del espectro presenta una ciudad alegre, llena de posibilidades y de espíritu liberal en la que es fácil encontrar a dos jóvenes exhibiendo «bonitas piernas, [con] medias de mala calidad y zapatos de cincuenta francos, [que], de vez en cuando, abrían los bolsos para retocarse el maquillaje. [...] A la espera del pintor que les pidiera posar desnudas o del coup de chance que las sacara del mostrador de una tienda» (Pérez-Reverte, 2018: 96). Una ciudad en la que el espía Lorenzo Falcó se hace pasar por un adinerado hombre de negocios y coleccionista de arte que se mueve por una zona de bancos y establecimientos de lujo como

el Crédit Lyonnais, boulevard des Italiens, y luego en el Crédit Commercial de los Campos Elíseos y en la Banque de Paris et des Pays-Bas, rue d'Antin. En todos ellos, en cuentas abiertas a nombre de Ignacio Gazán, hizo importantes transferencias de dinero a la oficina de la banca norteamericana Morgan en la place Vendôme, y desde ésta ordenó enviar el monto total, 100.000 francos, a una cuenta suiza numerada en la sucursal de Morgan en Zúrich —la cuenta la había abierto su antiguo socio en el tráfico de armas Paul Hoffman, a cambio de una sustanciosa comisión— (Pérez-Reverte, 2018: 139).

En este mundo todo tiene un precio y Falcó lo usa a su favor para desacreditar al filocomunista Leo Bayard —alter ego ficticio del histórico André Malraux—¹.

¹ Curiosamente, el nombre ficcional coincide con el de la revista infantil *Leo* de la editorial Bayard.

Un novelista que estuvo al mando de una escuadra de aviones peleando a favor de la República y que se perfilaba como posible ministro en el gobierno francés de Blum.

Posteriormente, Falcó entró en Charvet, una sastrería de alta gama donde era conocido con el nombre de Montes, pero en la que, acostumbrados a agradar a su adinerada clientela, no tienen el menor problema en acomodarse a su nueva identidad. Ante la petición del espía, acompañada de un billete de cien francos, de que le llamen Ignacio Gazán, el encargado le responde que «—Por supuesto, señor. En Charvet, nuestros clientes se llaman como les parece oportuno» (Pérez-Reverte, 2018: 142). A base de pinceladas como esta ubica al lector en el lugar y en el momento, incluyendo referencias a la realidad española de la época, como cuando comenta que cerca de allí hay «una tienda de automóviles de lujo donde se exhibía el último modelo norteamericano: un reluciente Chrysler Imperial descapotable que costaba 21.120 francos —lo que suponía casi 27.000 pesetas de la España nacional y el triple en la zona republicana—» (Pérez-Reverte, 2018: 142). Todo esto se halla en una parte de la ciudad con forma de cuña o trozo de pastel, cuya punta toca el «Louvre and whose rounded end meets the trees between the Pont d'Auteuil and the Porte des Ternes. There it is the best part of town. All the rest is wretchedness and rubble» (Dudley y Ungar, 2005: 82-83). La ciudad está claramente dividida.

En la parte rica de la ciudad, los locales de música y espectáculos, notorios por su «eroticism, particularly exploited at the Folies Bergère and the Casino de Paris, brought visitors from around the world who ate and drank in grand style» (Dudley y Ungar, 2005: 202). En ellos se toca música francesa y jazz americano, y las bandas se especializan en canciones «mainly escapist, catering to romantic fantasies, cheap exoticism, and mindless comedy at odds with the ever more somber mood of the decade» (Dudley y Ungar, 2005: 184). En esta zona se encuentra el Mauvais Filles; un local cuyos «precios [...] eran aterradores— [y en el que] rumoreaban el dinero, la política, la bohemia y el turismo. Pasiones lentas y adulterios rápidos» (Pérez-Reverte, 2018: 165). Aquí se reúnen «estrellas de cine, artistas y gente de negocios [con] traficantes de cocaína, blanqueadores de cheques, diputados gubernamentales que olían el vino antes de probarlo arrugando la nariz como si hubieran nacido en un château» (Pérez-Reverte, 2018: 166-167), e incluso gente de conciencia proletaria como Bayard (Malraux). El local está regentado por Toni Acajou, «un gigoló turco-armenio llamado Arif Cajouljian, llegado a Berlín en 1931, [cuyas habilidades le posibilitaron el] acceso a varias esposas influyentes de la burguesía y la política locales, ayudándole a abrir un cabaret, el Blaunacht, que desde el primer momento fue un éxito» (Pérez-Reverte, 2018: 167). El espía también frecuenta otros locales de lujo como el «Lipp [donde] servían el mejor ginfizz de París [además de excelentes cocktails], mariscos y botellas de vino en cubos de hielo» (Pérez-Reverte, 2018: 224). Aquí conocería a Marlene Dietrich y al personaje inspirado en Ernest Hemingway, Gatewood.

En Alemania los nazis están en alza y, mientras suena «Top Hat» de fondo, una canción que invita a disfrutar de un ambiente con clase, Acajou cuenta cómo tuvo que cerrar su prestigioso club en Berlín después de que arrestaran a su socio Hans y lo llevaran al campo de concentración de Leichtenburg. El motivo fue que «en Alemania se detiene a los judíos, a los comunistas, a los socialdemócratas y a los homosexuales» (Pérez-Reverte, 2018: 168) y su socio era esto último. Tras la detención,

su novia, Britta, que es muy larga de lengua y no sólo en la cama, empezó a frecuentar a un Oberguppenführer de las SS: un tipo muy rubio, muy ario, muy nacionalsocialista y muy hijo de puta . . . Así que, viendo acercarse el chubasco, vendí el club, cogí mis ahorros y me vine a París. Conocía a la gente adecuada y no fue difícil abrir el Mauvaises Filles (Pérez-Reverte, 2018: 168-169).

Esto último lo cuenta mientras suena la música de «Saint Louis Blues», canción que canta la tristeza por la pérdida sufrida. A esta le sigue «A Good Man is Hard to Find», canción que parece describir a la cantante de color María Onitsha, a quien Falcó también conocía del Blaunacht berlinés. El título no solo hace referencia a lo complicado de las relaciones amorosas, sino que recuerda al relato breve de Flannery O'Connor del mismo nombre en el que todo el mundo es malo y nadie tiene razón, una cuestión recurrente en la novelística del autor (Montaner, 2009: 82-83).

La efervescencia cultural de París va mucho más allá del mundo de los espectáculos musicales. No en vano, desde los años veinte, se la considera «a city of writers and intellectuals [...] the cultural capital of Europe, [...] the site of world-shaking events» (Dudley y Ungar, 2005: 177). Desde comienzos de siglo, los museos y galerías de arte parisinos se consideran «institutions equivalent in their own domain to the Sorbonne in the world of ideas» (Dudley y Ungar, 2005: 240), por lo que no resulta extraño que, mientras la mayoría de las capitales europeas cuenta con una treintena de museos y galerías de arte en la primera mitad del siglo xx, París sume ciento treinta. En esta línea, la Exposición Internacional de 1937 supone la presentación oficial de la ciudad como capital de Europa y pintores como Matisse o Picasso son sus grandes estrellas. Todo artista quiere ver su obra ahí expuesta y, por eso, Dalí ofrece al gobierno republicano «sus servicios para pintar el mural, argumentando que el año pasado ya hizo algo a favor de la República» (Pérez-Reverte, 2018: 68): *Construcción blanda con judías hervidas*, cuadro al que tituló *Premonición de la Guerra Civil*. Pero «el agregado cultural de la embajada de España, un tal Aub, habría pagado ya a Picasso 150.000 francos por el encargo» (Pérez-Reverte, 2018: 68). El cuadro del inventor del cubismo para la causa republicana, el motivo principal de la misión del espía en París, supone una nueva pincelada para recrear la atmósfera del París del Frente Popular.

Picasso, que disfruta de que se le denomine «el sumo sacerdote [o] si prefriere lo formal, maestro» (Pérez-Reverte, 2018: 149-150), es «alguien acostumbrado a ser, desde hacía casi tres décadas [...], objeto de veneración ajena» (Pérez-Reverte, 2018: 150). Afirma ser «un hombre fundamentalmente de izquierdas» (Pérez-Reverte, 2018: 154), pero considera que es más útil a la República desde su estudio en París. El caso es que, según comentan en la novela, su anhelo real es que el Guernica llegue a disfrutar de la consideración de la «*Balsa de la Medusa*» (Pérez-Reverte, 2018: 211) de Gericault, uno de los cuadros más monumentales del Romanticismo. Para el jefe del servicio secreto del SNIO, Picasso es un gran pintor, pero también, «un estafador del arte que se ha hecho millonario gracias a la estupidez mundial» (Pérez-Reverte, 2018: 318). No obstante, el recelo del jefe de los espías es todavía más exacerbado cuando se menciona el nombre del poeta Alberti, «que se pasea por Valencia pistolón al cinto, del brazo de su mujer, denunciando a gente honrada y pavoneándose en los cafés sin haber visto el frente más que de visita, para arengar a los camaradas proletarios» (Pérez-Reverte, 2018: 318). Lo que más le molesta es aquellos que hablan de ideales desde la distancia mientras que otros se juegan la vida de verdad en el frente. Algo en lo que coincide con Falcó, quien, pese a no tener ideales políticos ni patrióticos, sabe apreciar a gente como Fabián Estévez, que prefiere estar en el frente peleando antes que dedicarse a dar los paseos y demás actividades que «huelen a revancha y vergüenza» (Pérez-Reverte, 2016: 63).

Significativamente, Pérez-Reverte escoge como libro código para la misión *La bolchevique enamorada* de Chaves Nogales. Al contrario que la mayoría de los personajes de *Sabotaje*, Nogales, que no aparece como tal, sí que vive y lucha por unos ideales que no son la fama ni el dinero. Viaja a Rusia como periodista en 1929, al poco de instaurarse el primer régimen comunista del mundo, y entrevista en París a la diáspora de rusos blancos que la revolución esparció. Fruto de estas experiencias son dos compilaciones de artículos y una serie de novelas entre las que se encuentra *La bolchevique*. Situada doce años después de la Revolución Rusa, la narración muestra las contradicciones que la revolución generó en su propia dinámica por su pretensión no solo de instaurar un nuevo orden socioeconómico, sino también un nuevo orden espiritual. En este nuevo orden, los sentimientos tradicionales como el sentimentalismo o la piedad deben ser abolidos por su condición de burgueses y reemplazados por un igualitarismo que impregne todas las relaciones sociales, incluyendo la práctica del amor libre. Unas ideas muy similares a las que expresa la espía rusa Eva Neretva, quien concibe la causa comunista como una «inmensa, justa e inevitable lucha» (Pérez-Reverte, 2017: 146).

Al estallar la guerra civil en España, Nogales se pone al servicio de la República y, cuando el gobierno abandonó Madrid, se exilia en París. Allí colabora en diarios hispanoamericanos y escribe su testimonio de la guerra civil, *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, publicado en Chile en 1937. Hastiado de la

violencia por ambas partes, esta obra es un alegato contra las brutalidades de la guerra por parte de los dos bandos, a quienes tilda de crueles y estúpidos, apestados por el comunismo los unos y por el fascismo los otros, lo cual recuerda a los comentarios de Falcó, a quien le resulta tan imposible creer en «esa idílica República donde los comunistas gastáis más balas en matar trotskistas y anarquistas que soldados de Franco» (Pérez-Reverte, 2017: 340-341) como creer en sus «criminales jefes fascistas» (Pérez-Reverte, 2017: 369).

Otro de los detalles que contribuyen a recrear la atmósfera de esta época es la mención por parte de los servicios secretos a Joaquín Belda. Su celebridad se debió sobre todo a que la mayor parte de sus novelas pertenecen al género erótico salpicado con un tono jocoso, cercano a la parodia. De ahí que el comentario sea que una clave que buscaban los servicios secretos resultó ser «una italiana de hace seis meses, más sobada que una novela de Joaquín Belda» (Pérez-Reverte, 2018: 95). Al igual que ocurre con las ideas de Nogales, el erotismo y la ironía son también elementos recurrentes en la novelística de Pérez-Reverte para transmitir el espíritu del momento y el lugar.

Muchos de los representantes de la cultura de esta época tienen la sensación de estar cambiando el mundo y pocos encarnan esta actitud como Ernest Hemingway, Gatewood en la novela. La primera vez que Hemingway estuvo en París, esta era la capital, en palabras de Stein, «“where the twentieth century was”». Many of the most profoundly experimental currents in modern art, music, and literature flowed from the City of Light» (Kennedy, 1996: 198). Allí conoce a intelectuales de la talla de James Joyce, Ford Madox Ford y Ernest Walsh. El trabajo que realiza para varias revistas y periódicos le lleva a Grecia, Turquía, Italia, Alemania y España, lo cual le proporciona una perspectiva de la violencia de la guerra que enriquece sus primeros escritos de ficción. Cuando vuelve a París durante la Guerra Civil lo hace acompañado de su nueva compañera, Martha Gellhorn, aunque en *Sabotaje* aparece junto a la actriz Marlene Dietrich. Su experiencia en conflictos internacionales es innegable, pero, a ojos de sus conocidos, Gatewood (Hemingway) es un «fanfarrón de mierda» (Pérez-Reverte, 2018: 117), que todo lo sabe mejor que nadie, lo que le vale comentarios irónicos del tipo «Qué sería de la República sin ti» (Pérez-Reverte, 2018: 119). Acostumbrado a escucharse a sí mismo, apela constantemente a sus experiencias para aleccionar a todo el mundo con comentarios del tipo «Todos los españoles deberían ser héroes. Hay momentos de la Historia en que ser héroe es obligatorio... Si yo fuera español, me avergonzaría estar en París, en la barra de un bar» (Pérez-Reverte, 2018: 121). Autoproclamado conocedor supremo de la verdad acerca de la guerra, Gatewood imparte lecciones a todo el mundo en tono displicente y provoca el hastío de los presentes, los cuales le replican «Lo sabemos, Gat —apuntó Eddie—. Sabemos que estuviste allí comiéndote las balas sin pelar. También nosotros estuvimos en esa jodida y puta guerra» (Pérez-Reverte, 2018: 243). Pagado de sí mismo, su altanería es inmune a las

ironías y los sarcasmos excepto cuando se trata de algo relacionado con su machismo y su relación con Marlene Dietrich.

Tal y como se desprende de la correspondencia personal real entre Hemingway y Dietrich, ambos son muy amigos desde que coincidieron a bordo del *Normandie* en el trayecto de París a Nueva York. Y, si bien no parece que fueran amantes, en una de sus cartas el novelista le escribe que la imagina borracha y desnuda (Open, 2018: s. p.). Dietrich, a la que se la relaciona en la novela con la película *El expreso de Shanghai* y cuya «apariencia [resulta] imponente» (Pérez-Reverte, 2018: 241), se topa con Falcó a la salida del tocador de señoras mientras la banda toca «Cheek to Cheek», una canción acerca de sentirse en el cielo mientras se baila mejilla con mejilla, que enmarca uno de los momentos más sensuales de la novela. Cuando Falcó se queda paralizado mirándola y pensando que «en esas pestañas oscuras y larguísimas [...] podría colgarse cualquier cosa: una reputación, un crimen, una pasión o una vida» (Pérez-Reverte, 2018: 245), la actriz, divertida, le invita a besarla y él, «con mucha sangre fría, acercó su boca a la de la Dietrich y besó con suavidad los labios que se le ofrecían entreabiertos» (Pérez-Reverte, 2018: 246). El cuidado por el detalle de Pérez-Reverte le lleva incluso a mencionar la mancha de carmín que la actriz deja en Falcó, algo que, según las declaraciones del encargado de maquillaje de la actriz en la vida real, era muy común pues, de lo fuerte que lo hacía, se le iba el carmín cada vez que besaba (Bach, 1992: 406). Cuando Gatewood ve a los dos juntos, este pierde los papeles y le espetta: «—La Dietrich es demasiada mujer para ti, Pedro. ¿Comprendes?... Ni en sueños la conseguirías» (Pérez-Reverte, 2018: 249). Iracundo y dispuesto a golpear a Falcó en el baño del local, el espía acaba propinándole una serie de golpes rápidos y precisos hasta acabar con él en el suelo. Una cuestión de justicia poética para el autor (EFE, 2002: s. p.).

Gracias a la fotógrafa Eddie Mayo —alter ego ficticio de Lee Miller—, consigue Falcó entrar en el círculo de Picasso y de Bayard/Malraux. En la vida real, André Malraux contaba entre sus conocidos a Pablo Picasso, Marc Chagall, Georges Braque, Jean Cocteau, André Gide o Pierre Reverdy y tenía contactos con personalidades del Ministerio del Aire francés. Esto último le permitió movilizar una escuadrilla de bombarderos, cazas y aparatos de escolta pagados con fondos del gobierno español pese a que oficialmente el gobierno galo se comprometiera a no intervenir en la contienda española. El escritor reclutó a sus propios aviadores, ametralladores y mecánicos sin subordinarse a las Brigadas Internacionales, respondiendo directamente ante el general Ignacio Hidalgo de Cisneros, jefe del Ministerio del Aire. Conforme avanza la contienda, las bajas, la falta de suministros y las presiones para que se integre en las Brigadas Internacionales hacen que la escuadrilla vaya mermándose paulatinamente, lo que no impide que, dado que «el propio Bayard había participado en misiones de combate, [se] reforza[ra] su leyenda» (Pérez-Reverte, 2018: 81). A su vuelta a París, Bayard/Malraux «saboreaba la gloria adquirida, escribía influyentes artículos a favor de la causa republicana y

sonaba para ministro de Cultura en el próximo gabinete del frentepopulista León Blum» (Pérez-Reverte, 2018: 81).

El Malraux histórico publica *L'espoir* (1937) en prensa por fascículos y trata temas como la muerte, la fraternidad, el destino trágico y el compromiso político en España. Se trata de un relato lleno de admiración hacia el sentido de la disciplina y de la eficacia de los comunistas, pero que no elude la paradoja de tener que optar por sacrificar los valores humanos individuales en aras de un dogma político, de lo cual se hace eco Pérez-Reverte por boca del personaje: «reconozco que Stalin es el único que de verdad ayuda a la República. Y que sólo la cirugía de hierro de los comunistas puede salvarla» (Pérez-Reverte, 2018: 111). Tras su publicación decide filmar una película del mismo nombre basada, principalmente, en sus experiencias en Valdelinares, en la Sierra de Teruel, cuando su avión fue derribado. Anticipándose en cierta manera al neorrealismo italiano, su idea es filmar «en los mismos frentes de batalla, sí. Con personas reales, no actores: auténticos milicianos, campesinos, mujeres antifascistas» (Pérez-Reverte, 2018: 229), con el propósito de poner su arte al servicio de un futuro comunista. Su visión del Arte como Conquista, compartida en el Primer Congreso de Escritores celebrado en Moscú en 1934, implica ponerlo al servicio del colectivo. Por eso, expresa el personaje, el cine «reúne la totalidad de una civilización: películas cómicas en los países capitalistas, bélicas en los países fascistas, épicas y trágicas en los comunistas... Esa última es la nuestra» (Pérez-Reverte, 2018: 228). En la vida real, Malraux acude a los Estados Unidos como representante de la República para recaudar fondos para hospitales y propaganda, en donde le ofrecen la posibilidad de tener a su servicio 1800 salas de cine. En la ficción, la ayuda económica se la prestará Falcó haciéndose pasar por hombre de negocios, coleccionista de arte y simpatizante de la República. La película, a la que en la ficción quiere llamar *Cielos de España*, pretende «denunciar que, por miedo a enfrentarse a Hitler y a Mussolini, las democracias europeas están abandonando a la República» (Pérez-Reverte, 2018: 113) lo cual, como veremos, no anda desencaminado².

Tanto el glamur como los ideales de lucha antifascista son un espejismo que tiene los días contados. París acoge a algunos artistas huidos de la Alemania nazi, como la cantante de jazz María Onitsha y su compañero Melvyn el trompetista. Antes de que los nazis se hicieran con el poder, María «era una estrella . . . Aquello se llenaba para oírme cantar. Pero en los últimos tiempos esos bestias me veían

² Al contrario que la película de ficción, que no llega a terminarse porque Bayard/Malraux acaba desaparecido tras ser declarado traidor a la causa soviética, la película real *L'espoir* se comienza filmando el 20 de julio de 1938 en los estudios de Montjuich (Barcelona) y se acaba filmando y editando en Francia ante los avances de las tropas franquistas. Cuando los nazis entran en París en junio de 1940, destruyeron todas las copias que encontraron, salvo una cuya etiqueta no se correspondía. Una vez finalizada la guerra mundial, se hicieron nuevas copias en 1945, pero en España no se vio hasta 1977; un año después de la muerte de Malraux.

como basura inferior» (Pérez-Reverte, 2018: 183) y empezaron a pintar en las paredes del local: «Ni negros ni judíos, . . . Basta de música degenerada» (Pérez-Reverte, 2018: 183). Cuando metieron en un campo de concentración al socio de Acajou, Melvyn y María deciden ir a París ya que él es «negro y homosexual, [y] Lo único que [l]e mantiene vivo y libre es [su] pasaporte norteamericano» (Pérez-Reverte, 2018: 183). Una vez en París, Acajou se siente a salvo porque allí «no oyes el Horst Wessel en la radio, ni suenan botas desfilando por la calle, ni te obligan a despejarlas para los batallones pardos [y cree que] París siempre será París» (Pérez-Reverte, 2018: 252). Pero el trompetista tiene más claro cuál es la realidad que les acecha y replica: «Hasta que deje de serlo» (Pérez-Reverte, 2018: 253). El estadounidense se hace eco de la fragilidad del gobierno francés dentro y fuera del territorio nacional.

La realidad de aquel momento es que el *Front Populaire* había alcanzado el poder bajo el slogan «Pan, Paz y Libertad» y su composición era muy heterogénea, pues supone una triple alianza que conformaba un gabinete de dieciséis socialistas, catorce radicales (pequeños empresarios de diferentes ideologías políticas) y dos neosocialistas. La necesidad de paz viene impuesta por las dramáticas secuelas de la Primera Guerra Mundial, «que habían tenido 1.300.000 muertos y desaparecidos, el equivalente a la décima parte de su población activa masculina en 1913, a los que había que sumar 1.100.000 hombres cuyas heridas de Guerra les habían dejado secuelas permanentes» (Borrás, 1986: 167). La formación de semejante gobierno de coalición solo se puede entender a la luz de las mencionadas secuelas y de la crisis global que ocurrió pocos años después de la contienda, el *crash* de 1929 y las revueltas obreras de los años 30 en diferentes partes de Europa. En Francia, hubo más huelgas en junio de 1936 que en los quince años anteriores juntos, y a estas se les sumaron diversas ocupaciones obreras de fábricas y de lugares de recreo de la burguesía (Graham y Preston, 1987). Si bien los Acuerdos de Matignon supusieron la aprobación de la jornada laboral de 40 horas y de vacaciones pagadas, la fuerte deflación, la debilidad del gobierno y la percepción de un complot comunista internacional por parte de la burguesía francesa pondrá en peligro su propio sistema político e institucional (Borrás, 1986: 125). Lo cierto es que la política exterior de Stalin, que consideraba en un primer momento a los socialistas como enemigos tan peligrosos como Hitler, optó a partir de 1934 por una alianza a nivel mundial «with labor unions and Socialists, but also with petty bourgeois and bourgeois political parties—and eventually with any anti-fascist party» (La Botz, 2011: s. p.) ante el incremento de poder de Hitler. En el caso francés, el partido comunista procuró sacar adelante un programa democrático mínimo para formar coalición con los socialistas y los radicales. Este gobierno entraba dentro de los planes de Stalin para parar el avance de Hitler (La Botz, 2011: s. p.).

La debilidad del gobierno de Blum proviene tanto de dentro como de fuera de sus fronteras, y no solo por el lado soviético. Consciente de que el país podía

encontrarse rodeado por potencias hostiles, —Alemania, Italia y un posible gobierno, el de Franco, aliado de estas—, Francia sabía que si se producía un conflicto a gran escala se vería abocada a recurrir a sus tropas de África del norte, lo cual dejaría desguarnecida la ruta Argel-Marsella. El conflicto español suponía, además, un grave problema de suministros, pues «España era el primer productor mundial de piritas, principal materia prima para la obtención del ácido sulfúrico, que era un componente básico en varios sectores de la industria química, incluida la fabricación de explosivos» (Avilés, 1992: 166). Cuando el gobierno español pide ayuda y armas al francés en el verano de 1936, aún están en el ambiente las huelgas y las ocupaciones de fábricas. La percepción pública era que, si se les proporcionaba armas, afirmaba «André Liesses, era seguro que ello contribuiría a potenciar la ‘hegemonía comunista’». Con otras palabras, lo que más aterraba era la simple eventualidad de que se llegara a imponer desde el gobierno una insoportable cruzada de clase» (Borrás, 1986: 344) en un país donde «los patrones representaban de hecho alrededor del 38 % de la población activa» (Boltanski, 2015: 82). En este ambiente, la prensa de derechas, «inflamada por las noticias de los asesinatos masivos cometidos por las izquierdas en España, [...] advertía al gobierno que si se probara su colaboración en la matanza española ello podría empujar a los más moderados hacia la violencia» (Borrás, 1986: 173).

En estas circunstancias veía la luz la *Croix de Feu*, una organización integrada «por excombatientes que pretendían mantener el espíritu de trinchera en defensa de los valores tradicionales franceses [y a la que su líder en 1930] el teniente-coronel François La Rocque (1885-1946), conocido como el Mussolini francés, les proveerá de una organización paramilitar» (Monge, 2012: 44). Otro elemento desestabilizador para el gobierno es el Comité Secret d’Action Revolutionnaire (CSAR), comúnmente conocido como *La Cagoule*: «una organización clandestina de extrema derecha, antisemita y radical. Gente violenta que no dudaba en adoptar tácticas criminales. Odiaban el Frente Popular francés y la República española con toda su alma» (Monge, 2012: 92). Al mantener «contactos entre algunos mandos del ejército», actuaban con bastante impunidad (Monge, 2012: 57), lo cual resulta obvio para el espía perez-revertiano. Cuando Falcó se topa con ellos, la opinión de los miembros de *La Cagoule* de lo que necesita Francia no deja lugar a dudas de su postura:

Francia está al borde del abismo, [...] Tenemos un gobierno de izquierda estúpido y demagogo, y una sociedad apática, cobarde, incapaz de reaccionar. Sólo la fortaleza de las ideas nuevas podrá regenerar Europa. Las democracias están podridas. Disciplina y mano dura, cauterizando las partes enfermas: ésa es la receta... En Alemania, en Italia, en España la están aplicando ya (Pérez-Reverte, 2018: 137).

Y lo apuntillan citando a Spengler: «En los momentos críticos de la Historia siempre hay un pelotón de soldados que salva la civilización occidental» (Pérez-Reverte, 2018: 137). Ni la *Cagoule* ni la *Croix de Feu* son comunes en las ficciones que recuerdan este período de la historia de Francia como tampoco lo es el papel de los aliados en la caída del gobierno francés.

El gobierno británico ve en el conflicto español una posibilidad de mejora para sus intereses dado que, de facto, en España «no existía ningún gobierno. De un lado estaban actuando fuerzas militares y de otro se les oponía un Soviet virtual» (Moradiellos, 1985: 187). Según varios telegramas del Foreign Office, la disyuntiva es aceptar a Franco o a un comunismo atemperado por el momento, pero que podía tornarse más prosoviético y dañar, así, los intereses sajones. Por ese motivo, el especialista en asuntos españoles del Foreign Office expresa en octubre de 1936 que, dado que los militares «tienden por tradición hacia el Reino Unido y Francia [...], es un interés británico que surja una dictadura militar liberal» (Moradiellos, 1985: 193). En este orden de cosas, el secretario del Foreign Office, Anthony Eden, recomienda al gobierno de León Blum que no envíe armas a España. La situación del gobierno francés se vuelve cada vez más delicada y tensa y, a la petición británica, se suman las de los presidentes de la República, del Senado y de la Cámara de diputados aconsejando a Blum que no se dejara arrastrar al conflicto español. Presionado desde dentro y fuera de sus fronteras, el presidente francés pronuncia un discurso para defender la política de no intervención ante el riesgo de provocar una guerra generalizada en Europa de imprevisibles consecuencias. No obstante, «por presión de sus nacionales, vulneró la política de no intervención y propició una “No intervención atenuada” (Non Intervention relâchée) que suponía una ayuda encubierta por parte de Francia a la República española entre 1936 y 1939» (Monge, 2012: 287). Una ayuda consistente en diecinueve aviones que, carentes de armamento, tuvieron que ser armados con material «de los depósitos españoles, e iban pilotados por un improvisado grupo de mercenarios y voluntarios idealistas, bajo el mando nominal del escritor André Malraux» (Salas, 1974: 181). De todos estos discursos, divisiones y conflictos clandestinos de los gobiernos se hacen eco Falcó y Melvyn el trompetista:

—Francia está podrida —opinó—. Que no os despiste que ahora gobierne el Frente Popular. Sus generales son reaccionarios y antisemitas. Si los alemanes atacan, la mitad de los franceses se pasará al enemigo. Y tendréis que largaros de nuevo.

Movía Mel la cabeza, desanimado.

—Hasta los ingleses coquetean con Hitler. Y mis compatriotas de ultramar se lavan las manos (Pérez-Reverte, 2018: 257).

El resto del panorama geopolítico lo confirma poco después uno de los contactos en el servicio secreto al comentar la postura británica: «El grupo de presión

conservador es muy fuerte allí. Mire cómo bajo cuerda respaldan a Franco. Y lo mismo que en Francia, les preocupan más los comunistas que los nazis» (Pérez-Reverte, 2018: 285). En este orden de cosas, y dado que en la ficción de espías los gobiernos son los verdaderos jugadores en última instancia, la misión de Falcó está indirectamente sancionada por los británicos, pues «pretenden utilizar a Hitler contra Stalin. Así que en la operación Bayard cooperan de mil amores. [...] La clase dirigente británica no ocultaba su simpatía por el bando nacional en la guerra de España. Sabía lo que estaba en juego, y eso la incluía a ella. Su hegemonía y su futuro» (Pérez-Reverte, 2018: 285).

Sin apoyo exterior, con parte de la sociedad francesa a favor del fascismo y con otra parte asustada por el peligro que podía suponer el comunismo soviético, los días de París como capital de la cultura y como refugio de artistas e intelectuales están contados. Desde finales de los años 30, las posturas de la derecha francesa se radicalizaron, llegando a convertirse en «the right wing that would virtually welcome the Nazi invasion and that would form the political base for the Vichy government of France» (La Botz, 2011: s. p.). El gobierno de Blum duraría dos años y a este le sucedería el de Édouard Daladier (1938-1940). En mayo de 1940 Hitler iniciaría la invasión de Francia y el 25 de junio el gobierno francés firmó el armisticio. Alemania ocuparía una parte del país y la otra quedaba en manos del gobierno colaboracionista de Vichy.

Conclusiones

Para Seniavskii y Seniavskaia, cuando un país se pone en manos de alguien como Hitler durante la Segunda Guerra Mundial, con el paso del tiempo suele recurrir a «counterbalance the policy of the then-ruling regimes by highlighting the battle waged by their own antifascists» (2010: 63) en su historiografía posterior. De esa manera, «muchos episodios de ignominia colectiva, de cesión, de rendición, ya no militar, sino, sobre todo, social y moral» (de Prada par. 3) fueron suplantados por un gran episodio de amnesia colectiva respecto a las simpatías fascistas de parte de la población y de glorificación de la oposición a los nazis, dando lugar al mito «de la Francia que no había cedido en ningún momento ante el invasor, que había estado durante cuatro años haciendo su ocupación imposible: ese mito cristalizó» (de Prada, 2007: s. p.). Es decir, el discurso histórico mitificó lo que considera su «esencia nacional» (Wright, 1985: 177), porque la gente no busca saber la verdad, sino validar su pasado de modo que encaje con su presente (Seniavskii y Seniavskaia, 2010: 74).

En este orden de cosas, la misión en París de Falcó, un lobo solitario, audaz y profundamente desconfiado que recuerda en parte a Phillip Marlowe, el detective de Raymond Chandler al que su creador define como el mejor hombre posible

para el mundo en el que vive (1995: 992), saca a la luz la fractura social que daría lugar a que Francia se echase en manos de Hitler. Para transmitir el espíritu, el alma de aquel lugar (Geherin, 2008: 5), Pérez-Reverte ofrece un minucioso retrato de la ciudad, concebida como metáfora de poderes contrapuestos y de tensiones (Harvey, 1989: 213) y recrea su ambiente, ofreciendo una «combinación de historia y ficción [que da lugar a] una simbiosis de la que ambas salen ganando» (Montaner, 2009: 70-71). Así da cuenta de la efervescencia cultural de un París (Dudley y Ungar, 2005: 177) en el que muchos de los representantes de la cultura conciben el Arte como Conquista al servicio del colectivo, mientras que otros solo pretenden la diversión. Pero todo este glamur y este idealismo están abocados a su fin. Con un gobierno de coalición formado tras una crisis global, enfrentado a huelgas, a la deflación, a ocupaciones de fábricas y de lugares de recreo y con una parte importante de la población francesa que teme un complot comunista internacional (Borrás, 1986: 125), no es de extrañar que surgieran la creación de la *Croix de Feu* y de *La Cagoule*. En este panorama, y con el gobierno británico presionando al francés, el final de esta etapa está cerca. De esta manera, *Sabotaje* hace posible «comprender todo dentro del contexto [...] comprendiendo cómo pensaba la gente en ese momento» (Jo Nesbø, 2023: s. p.), y el París de esta novela de espías, lejos de los valores binarios del bueno/malo, blanco/negro, permite desmitificar la historiografía de la Francia que sucumbió al nazismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBILLA, M. (2021): «Arturo Pérez-Reverte. El botín de mi vida son la lealtad, la dignidad y el valor», *Diario Palentino*. En línea: <https://www.diariopalentino.es/> [consulta: 1 diciembre 2022].
- AVILÉS FARRÉ, J. (1992): «Francia y la guerra civil española: Los límites de una política», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, V, pp. 165-184.
- BACH, S. (1992): *Marlene Dietrich: Life and Legend*, William Morrow and Company, Inc., New York.
- BELMONTE SERRANO, J. (2002): *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*, Nausicaä, Murcia.
- BOLTANSKI, L. (2015): «Cómo se objetivó un grupo social: los “cuadros” en Francia, 1936-1945/How a social group objectified itself: “Cadres” in France 1936-1945», *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, 9, 2, pp. 75-88.
- BORRÁS LLOP, J. M. (1986): «Intereses económicos y actitudes políticas en las relaciones franco-españolas (1936-1939): el comercio de piritas», *Espanoles y franceses en la primera mitad del siglo xx*, CSIC, Madrid, pp. 65-70.
- CASTELLET, J. M. (1997): «Novelas de espías», *Literatura*, 9, pp. 6-7.

- CHANDLER, R. (1995): *Later Novels and Other Writings*, Library of America, New York. Ed. de F. MacShane.
- CHAVES NOGALES, M. (2015): *La bolchevique enamorada y otros relatos*, Editorial Renacimiento, Ediciones Espuela Plata, Sevilla.
- COLMEIRO, J. F. (2008): «Spanish Detective Fiction as a Political Genre», en M. E. Altisent (ed.), *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, Woodbridge, Boydell and Brewer, Woodbridge, pp. 114-126.
- CORCUFF, P. (2014): «Novela policial, filosofía y sociología crítica: referencias problemáticas», *Cultura y Representaciones Sociales*, 8, 16, pp. 30-51.
- DUDLEY, A. y S. UNGAR (2005): *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, Harvard University Press.
- ECO, U. (2001). *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Fábula. Trad. de A. Boglar.
- EFE (2002): «Arturo Pérez-Reverte. Hemingway era un fantasma y un embustero», *EFS*, 5. En línea: <https://efs.efeservicios.com/> [consulta: 2 diciembre 2002].
- GEHERIN, D. (2008): *The Importance of Place in Crime and Mystery Fiction*, McFarland & Company, Inc. Publishers, Jeffeson, North Carolina.
- GRAHAM, H. y P. PRESTON (eds.) (1987): *The Popular Front in Europe*, Palgrave Macmillan, New York.
- HARVEY, D. (1989): *The Urban Experience*, Johns Hopkins University Press.
- IGLESIAS, C. (2002): «De Historia y de Literatura como elementos de ficción», *Discurso leído el día 30 de septiembre de 2002, en su recepción pública, por la Excm. Sra. doña Carmen Iglesias y contestación del Excmo. Sr. don Ángel Martín Municio*. En línea: <https://www.rae.es> [consulta: 2 diciembre 2003].
- KENNEDY, G. (1996): «Hemingway, Hadley, and Paris: The Persistence of Desire», en S. Donaldson (ed.), *The Cambridge Companion to Hemmingway*, Cambridge University Press, pp. 197-220.
- KOSSELLECK, R. (2009): *Un texto fundamental de Reinhart Koselleck: la introducción al Diccionario Histórico de Conceptos Político-Sociales Básicos en Lengua Alemana*, Anthropos, Barcelona. Trad. de L. Fernández Torres.
- LA BOTZ, D. (2011): «The Popular Front, A Social and Political Tragedy: The Case of France», *New Politics*, XIII.2. En línea: <https://newpol.org/> [consulta: 2 diciembre 2022].
- LOWENTHAL, D. (1985): *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press.
- LUTWACK, L. (1984): *The role of Place in Literature*, Syracuse University Press.
- MONGE GIL, I. (2012): *Francia ante el estallido de la Guerra civil española*, Diputación de Badajoz.
- MONTANER FRUTOS, A. (2003-01-23): «Arturo Pérez-Reverte, Académicien?», *texte inédit d'une conférence publique à ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE LSH 15*, Parvis René Descartes, 69007 Lyon. DOI: 10.13140/RG.2.1.4147.3440.

- MONTANER FRUTOS, A. (2009): «Introducción», *El Capitán Alatriste* de Arturo y Carlota Pérez-Reverte, Alfaguara, Madrid, pp. 9-95.
- MORADIELLOS, E. (1985): «La política británica ante la Guerra civil española», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, v, pp. 185-210.
- NESBØ, J. (2023): «Cualquier conflicto es útil para construir una buena historia», *Conversaciones Culturplaza*. En línea: <https://valenciaplaza.com/> [consulta: 20 mayo 2023].
- OPEN CULTURE (2014): «Ernest Hemingway's "Love Letter" to His "Dearest Kraut", *Marlene Dietrich*. 1955». En línea: <https://www.openculture.com/> [consulta: 13 septiembre 2018].
- PÉREZ-REVERTE, A. (1998): *El Club Dumas*, Alfaguara, Madrid.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2008): «La mochila de Jim Hawkins», *II Cita internacional de la literatura en español, Lecciones y Maestros*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) y Fundación Santillana. En línea: <http://icorso.com> [consulta: 27 julio 2014].
- PÉREZ-REVERTE, A. (2015): *Hombres Buenos*, Alfaguara, Madrid.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2016): *Falcó*, Alfaguara, Madrid.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2017): *Eva*, Alfaguara, Madrid.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2018): *Sabotaje*, Alfaguara, Madrid.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2022): «Un gazapo de Joseph Conrad», *Patente de corso*. En línea: <https://www.zendalibros.com> [consulta: 2 septiembre 2022].
- PRADA, J. M. de (2007): «Los riesgos de la memoria histórica. ¿Es mejor olvidar?», *El Correo Digital*. En línea: <http://servicios.elcorreo.com/> [consulta: 13 diciembre 2019].
- SALAS LARRAZABAL, J. (1974): *Intervención extranjera en la guerra de España*, Editorial Nacional, Madrid.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÀ, A. (eds.) (2011): *Género negro para el siglo XXI: Nuevas tendencias y voces*, Laertes.
- SEED, D. (2000): «Crime and the Spy Genre», en C. J. Rzepka y L. Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction*, Wiley Blackwell, Hoboken, pp. 233-244.
- SENAVSKII, A. S. y SENIAVSKAIA, E. (2010): «The Historical Memory of Twentieth-Century Wars as an Arena of Ideological, Political, and Psychological Confrontation», *Russian Studies in History*, 49, 1, pp. 53-91.
- WHITE, H. (1987): *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press.
- WRIGHT, P. (1985): *On Living in an Old Country*, Verso, Londres.