El club Dumas como paradigma

Para una gramática del best-séller desde el canon literario: *El club Dumas* como paradigma

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA

AUGUSTA LÓPEZ BERNASOCCHI

Universidad de Berna

Ponencia extraída de *Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. José Manuel López de Abiada y José Belmonte Serrano (editores) Murcia: Nausícaä, 2003

PARTE I: ASPECTOS GENERALES

INTROITO

Como queda anunciado en el título de nuestra ponencia, deseamos centrar nuestra atención en una sola obra de Arturo Pérez-Reverte: *El club Dumas*. Las razones son varias y variadas. Adelantamos las que nos parecen más significativas:

1. En la encuesta a los lectores que se lleva a cabo desde hace algún tiempo en el sitio del escritor, la novela que hemos elegido es la más votada (20%), seguida muy de cerca por la serie de las Aventuras del capitán Alatriste (17%).

2. Si consideramos su alto grado de intertextualidad y el hecho de que uno de los protagonistas por antonomasia es el libro, cabe afirmar que *El club Dumas* es la novela revertiana más especificada y ostensiblemente "literaria".

3. Hay además en la novela una clara toma de posición a favor de la literatura y de una tradición literaria que rinde homenaje a la literatura universal.

4. Es así mismo un abierto homenaje explícito a uno de los clásicos del género de la novela de aventuras: *Los tres mosqueteros*, de Alexandre

Dumas. Con ello queda apuntado que el autor remite a otro relato precedente, consciente de que ninguna historia puede ser cabal y plenamente original, dado que encarna e incorpora (al menos parcialmente) ecos de historias anteriores.

5. La trama, la acción y la intriga de la novela presentan varios de los principales componentes del best-séller moderno: un argumento verosímil, un protagonista escasamente heroico (y por tanto humano), una extraordinaria tradición literaria sobre la que armar una novela de intriga, escenas dramáticas, un conflicto básico con ramificaciones "internacionales", corrupción, odios, traiciones, complots y amores difíciles o de mal agüero. A estos elementos se suman el renombre del autor y la envergadura de la casa editora.

6. Entre los títulos de la producción revertiana, *El club Dumas* sigue siendo nuestro libro preferido.

Nos proponemos, por tanto, analizar los aspectos de la narración más relevantes y pertinentes para responder a los tres interrogantes o términos recogidos en el título (gramática, best-séller y canon literario), aunque sin olvidar que nuestro cometido se ciñe a la narración *sensu lato*, a sabiendas de que se trata de un fenómeno relativo a su vez a otras disciplinas, entre las que figuran la cinematografía, la literatura, la historia, el derecho, los cuentos populares o los sueños. Se trata, en suma, en última instancia y *stricto sensu*, de reunir los elementos más característicos de una posible gramática de una narración concreta – *El club Dumas* – que a su vez deberá ser en buena medida representativa o incluso paradigmática, tanto desde el punto de vista del canon literario como del best-séller (también literario).

¿Está, empero, justificado el término en una acepción y en un contexto como los que aquí dilucidamos y ejemplificamos? Consideramos que sí, puesto que una gramática es también compilación, relación enumerativa, clasificación y explicación de las interrelaciones y del funcionamiento de una nutrida serie de elementos en concordancia y sintonía con unas reglas y unos patrones que combinan y permiten variaciones y permutaciones de los elementos de un conjunto determinado, aquí constituido por una narración de dimensiones y complejidad considerables. Dichos elementos, que

componen y conforman el texto, respetan y obedecen a un conjunto de reglas o principios que a su vez constituyen o forman un sistema.

En lo que a la ficción se refiere, sabido es que posee una nutrida gama de características semánticas concretas que pueden ser reunidas, calibradas y analizadas de forma sistemática, debido a que sus elementos esenciales y de mayor alcance están constituidos precisamente por un guarismo casi incalculable de contenidos cognoscitivos. Dicho de otro modo: todo texto ficcional está ordenado en respetuosa concordancia con unas coordenadas temporales y espaciales sobre las que a su vez se apoyan otros muchos elementos variables (los personajes y los argumentos o temas suelen ser lo más poderosos, pero no los solos) a través de los cuales se define la narración desde la función referencial del lenguaje. Así se explica que hayamos llevado a cabo un minucioso "vaciamiento" de la novela según criterios que responden directamente a cada uno de los términos y conceptos mencionados en el título de nuestro trabajo.

Abundando aún en el concepto de gramática, quisiéramos hacer nuestras algunas de las afirmaciones y conclusiones de Todorov en su pionero estudio narratológico sobre el *Decamerón*[1]. P.ej., la antigua hipótesis metodológica relativa a la existencia de una gramática universal en el sentido formulado por Robert Kilwardby, según el cual la gramática puede constituir una ciencia sólo bajo la condición de que sea una para todos los individuos[2]. Y si se admite, como señala Todorov, la existencia de una gramática universal, no hay razón para limitarla a las solas lenguas. Y no hay razón para dicha limitación porque también tiene una "realidad psicológica" (pág. 15), que a su vez hace plausible "la existencia de la misma estructura en lugares distintos al lenguaje", con lo que esa gramática

---

[1] Tzvetan Todorov: *Grammaire du Décaméron*, The Hague - Paris: Mouton, 1969.

[2] "La grammaire ne peut constituer une science qu'à la condition d'être une pour tous les hommes. C'est par accident que la grammaire énonce des règles propres à une langue particulière, comme le latin ou le grec; de même que la géométrie ne s'occupe pas de lignes ou de surfaces concrètes, de même la grammaire établit la correction du discours pour autant que celui-ci fait abstraction du langage réel [l'usage actuel nous ferait inverser ici les termes de *discours* et *langage*]. L'objet de la grammaire est le même pour tout le monde." (Todorov: *Grammaire du Décaméron*, cit., págs. 14-15).

universal sería entonces la fuente de todos los universales[3], por lo que todas las lenguas y todos los sistemas significantes obedecen a la misma gramática. En suma: la gramática es una, porque uno es el universo. La hipótesis que Todorov formula para el relato puede, a nuestro juicio, ser considerada como axioma: el universo de la narración obedece así mismo a una gramática universal. Nuestro objetivo será, por tanto, descubrir, definir y establecer las estructuras del discurso narrativo del best-séller de calidad desde el canon literario, disponiéndolas como si de una gramática en la tradición europea clásica se tratara. Una disposición de los elementos y sus interrelaciones que podrán conformar en mayor grado un sistema tras el análisis pormenorizado de treinta obras bestseléricas escritas entre 1950 y 2000 por autores españoles, europeos, americanos, africanos y asiáticos entre las que figura la novela elegida de Arturo Pérez-Reverte. Este trabajo es, por tanto, un adelanto de resultados de un proyecto de considerables dimensiones.

SOBRE EL CANON

Toda definición del canon literario es precaria, pues en literatura – como en los demás dominios del arte – carecemos de un decálogo para calibrar el grado de adecuación o discrepancia de ese ente abstracto llamado norma y apreciar y clasificar en consecuencia. Quizá la definición más concisa del concepto de *canon* la hallemos en el conocido verso quevediano (el segundo del soneto "Desde la Torre") "Con pocos, pero doctos, libros juntos" y en la máxima latina *non multa, sed multum*. En todo caso, el uso del término es reciente, considerado en términos absolutos, ya que se debe al filólogo alemán David Ruhnken, que fue quien introdujo el término en la disciplina de la crítica literaria en 1768: "[...] lista de autores selectos de un

[3] "[...] et elle nous donne la définition même de l'homme. Non seulement toutes les langues mais aussi tous les systèmes signifiants obéissent à la même grammaire." (Todorov: *Grammaire du Décaméron*, cit., pág. 15). Todorov recuerda que la hipótesis de la gramática universal ha sido formulada por los modistas en sus "gramáticas especulativas", en las que postulaban la existencia de tres clases de "modos": *modi essendi, inteligendi* y *significandi*. La primera clase corresponde a la estructura del universo; la segunda, a la del pensamiento; la tercera, a la del lenguaje.

género literario"[4]. Una definición más concreta podría parecer la que nos brinda D. Fokkema en un trabajo reciente: "Un canon de literatura puede ser definido a grandes trazos como una selección de textos bien conocidos y prestigiosos, que son usados en la educación y que sirven de marco de referencia en el criticismo literario"[5].

Así las cosas, parece lícito preguntarse, rememorando el verso quevediano: ¿Cuáles son esos "pocos, pero doctos, libros juntos"?, para responder con Matamoro: nunca los mismos, salvo para los fundamentalistas, para quienes la cuestión del canon es otra, al considerar que el Libro es y reemplaza todos los libros[6]. Aunque sin olvidar que para llegar a los *pocos doctos libros* que el paso del tiempo y las relecturas convertirán en tenencia y pertenencia de cada uno de nosotros es ineludible haber pasado – aquí hacemos nuestros unos conocidos versos de Jaime Gil de Biedma, a sabiendas de que el guarismo es simbólico – "cuatrocientas noches con cuatrocientos libros diferentes"[7].

Para llegar, por tanto, a ese canon personal, difícil de definir, parece inevitable haberse extraviado en los laberintos de la promiscuidad lectora, entreverando a los pocos y doctos títulos "canónicos" un sinnúmero de títulos menos doctos, aunque acaso no menos atractivos. ¿Coincidirían esos hipotéticos títulos canónicos con una – también hipotética – lista de "clásicos"? Sólo en parte, puesto que esa supuesta lista puede – y debe – cambiar sustancialmente de país a país, por estar vinculada a una determinada tradición literaria. Dice bien Borges cuando asevera, en su breve ensayo "Sobre los clásicos": "Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuáles méritos; es un libro que las

---

[4] Para más detalles, cfr. Carlos García Gual: "Sobre el canon de los clásicos antiguos", *Ínsula*, 600, diciembre de 1996, págs. 5/7 [*Un viaje de ida y vuelta. El canon*].

[5] "A European canon of Literature", *European Review*, 1, 1993, págs. 21-29. Más información en el artículo de García Gual, del que tomamos la cita y la referencia.

[6] Blas Matamoro: "El doble fondo. Cervantes y los muchos libros", *Cuadernos hispanoamericanos*, 562, abril de 1997, pág. 155.

[7] Aludimos a dos versos de Jaime Gil de Biedma: "Pandémica y Celeste", de *Moralidades*, en *Las personas del verbo*, Barcelona: Seix Barral, 1982, pág. 135: "Para saber de amor, para aprenderle, / haber estado solo es necesario. / Y es necesario en cuatrocientas noches / – con cuatrocientos cuerpos diferentes – / haber hecho el amor. [...] Porque en amor también / es importante el tiempo, / y dulce, de algún modo, / verificar con mano melancólica / su perceptible paso por un cuerpo [...]." (págs. 135-136).

generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad"[8].

SOBRE EL BEST-SÉLLER

El libro se ha convertido en una mercancía, sujeta como tal a las implacables leyes del mercado. Y como producto de consumo, lleva fecha de caducidad: en general, el libro de éxito ocupa un lugar estratégico y privilegiado en lugares preferentes de librerías y grandes superficies poco más de un mes; después pasa al anonimato de las estanterías. Es más: alrededor del 70% de los casi 50.000 títulos publicados en EE.UU. en 1989 no llegaron nunca a los estantes de las librerías. De ese 30% restante, los títulos presentes en los estantes de las secciones de libros de las grandes superficies apenas llegan al 3%. Y los títulos que adquieren estatuto de superventas no suelen alcanzar las dos docenas por temporada[9]. Claro que en esta cifra no están incluidos los nombres y los títulos de los llamados best-séllers ocultos - e.d., la novela rosa y la novela policíaca de autores desconocidos y con frecuencia escritas en equipo, los libros de cocina, las varias y variadas guías prácticas, etc. -, que tampoco figuran en las listas de los libros más vendidos.

En España y en varios países hispanohablantes se da un fenómeno desconocido en EE.UU.: las novelas de género ceden los primeros puestos a obras de auténtica calidad literaria. Las obras de García Márquez constituyen el ejemplo más significativo, pero no el único[10]. Queremos decir que la calidad literaria no está obligadamente reñida con las ventas millonarias.

---

[8] Se trata del último párrafo del último ensayo de *Otras inquisiciones* (1952), en *Obras completas*, II, Barcelona: Bruguera, 1980, págs. 301-303.

[9] Para mayor información, cfr. *The Readers Catalog*, en el que Geoffrey O'Brien informa sobre más de 40.000 títulos distribuidos en más de doscientas categorías.

[10] El lector recordará quizá que de *Crónica de una muerte anunciada* salieron, simultáneamente – en Bogotá, Buenos Aires y Madrid –, un millón y medio de ejemplares. Además, la novela no se vendía sólo en librerías, sino en quioscos y supermercados. Es sin duda de interés la observación de García Márquez al respecto: "La crítica ha sabido entender un fenómeno que es nuevo y raro en lengua castellana, que es el libro con valor literario que se vende mucho, que llega a ser popular. No sé por qué ha habido siempre una tendencia de los intelectuales a considerar que el libro que se vende mucho no tiene un gran valor literario, y viceversa." (*El País*, 1-V-1981, pág. 29).

Como es sabido, el best-séller moderno nace como tal en los EE.UU., en la última década del siglo XIX, y desde principios del siglo pasado influye de forma creciente las literaturas y las culturas del mundo occidental. Sin embargo, pese a ser un fenómeno de más de un siglo, la atención crítica dedicada al superventas ha sido tardía, exigua y, excepción hecha de contadas aportaciones individuales, escasamente significativa hasta la década de los 60. Las razones del desinterés crítico son conocidas. Nos contentamos con señalar las que consideramos de mayor peso: a) los profesores de literatura se negaban hasta hace poco a tratar en sus cursos o seminarios obras bestseléricas recientes, y b) la interdisciplinariedad de un fenómeno sumamente complejo y multifactorial (que concierne tanto a la ciencia de la literatura y de la cultura como al periodismo, la sociología de la literatura, los medios de comunicación, la mercadotecnia, la publicidad, las editoriales y las agencias literarias).

La opinión de Arturo Pérez-Reverte sobre el best-séller de calidad es, por otro lado, suficientemente conocida. Remitimos a los lectores interesados a su ensayo "La vía europea al best-séller", recogido en la miscelánea que editamos en Verbum[11].

---

[11] José Manuel López de Abiada - Augusta López Bernasocchi (eds.): *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid: Verbum, 2000, págs. 361-367. Entresacamos, a modo de decálogo, los pasajes más significativos:
1. "[T]oda novela es en principio respetable, desde Marcial Lafuente Estefanía a Dostoievski, mientras haya un lector que encuentre en ellas diversión, reflexión, compañía, esperanza, sabiduría, consuelo o cualquiera de las innumerables posibilidades que ofrecen los libros. En ese contexto, el llamado best-séller, etiqueta con la que a menudo, en un exceso de simplificación, se clasifican globalmente los libros más vendidos, constituye en principio un género tan digno como cualquier otro."
2. "[El best-séller, entendido como novela popular en su más primario sentido, que es el de entretenimiento o aventura, resulta perfectamente legítimo y respetable si está bien hecho."
3. "[L]o que el best-séller anglosajón posee son unas técnicas narrativas altamente eficaces, que arrancan tanto de la novela popular europea del XIX como del lenguaje cinematográfico. Unas técnicas muy interesantes cuyo estudio y aplicación, al menos como referencia, resultan de extraordinaria utilidad a la hora de abordar cualquier materia novelesca de un modo actual, para un público lector que posee [...] una amplia enciclopedia audiovisual en continua recarga y evolución."
4. "Entendida la novela, por supuesto, como se entendió siempre [...]: el planteamiento de un problema narrativo basado en acción, pensamiento, o la combinación de ambos, y la resolución de ese problema mediante las herramientas más eficaces, trama, personajes, estilo y estructura, que el autor sea capaz de aplicar en su trabajo. [...] Se escriben echándoles muchas horas, y días, y meses de constante disciplina y trabajo."
5. "[Q]uien sitúe *El ojo de la aguja* y *El nombre de la rosa*, ambas indiscutibles best-séllers, o *La tapadera* y *El perfume* [...] en un mismo paquete, es un perfecto simple y un cretino. Porque frente al clásico best-séller anglosajón, frente a un planteamiento novelesco que tiene por objeto exclusivo el mercado, y donde pocas ambiciones suelen plantearse [...], a

PARTE II. ANÁLISIS

EL PRIMER PROTAGONISTA: LUCAS CORSO

Lucas Corso sabía, mejor que nadie, que aún era posible elegir campo de batalla y cobrar el estipendio como soldado perdido y lúcido, montando guardia entre fantasmas de papel y cuero, entre la resaca de millares de naufragios. (pág. 66)

En el mundo de Corso, todos los héroes estaban cansados. (pág. 235)

Lucas Corso es el verdadero protagonista, "héroe" a su manera, un héroe desganado, de desmañada apariencia, debido menos a sus cuarenta y

---

menudo la novela europea con éxito de ventas posee en buena parte, y ganado por derecho propio, un amplísimo margen de independencia y de calidad perfectamente compatible con las ventas masivas, y que es al mismo tiempo fiel a sus propias raíces y a su memoria. Y que además goza del respaldo del número de lectores suficiente [...] para justificarla y sostenerla con plena salud."

6. "[L]a novela vocacionalmente europea, entendida ésta como un amplio paisaje cultural que incluye Iberoamérica y no excluye absolutamente a nadie, cuenta con un denso y riquísimo pasado a sus espaldas. Una herencia de tres mil años de solera que nace en la *Biblia* y la cultura mediterránea oriental, pasa por Grecia y Roma, llega a España y al sur de Europa [...] puede plantar cara con pleno éxito a la invasión del huérfano [...] best-séller anglosajón a palo seco."

7. "Otra cosa muy distinta sería que [...] los escritores europeos no se resignaran a pasar por el aro de la crítica «culturalmente correcta» y volvieran la vista hacia ese inmenso caudal narrativo, hacia esa larga tradición e inmensa memoria que es su orgullo y su fuerza. Y que aplicando, eso sí, técnicas narrativas eficaces, modernas, extraídas sin complejos del mismo cine o la misma literatura anglosajones, consolidaran un género de novela de amplias ventas y futuro, [...] capaz de competir en el mercado internacional con la dignidad de su rica memoria. Haciendo compatibles tradición, profundidad y entretenimiento."

8. "Cervantes, Shakespeare, Tolstoi, Dostoievski, Galdós, Valle, Stendhal, Quevedo, Virgilio, Homero, Dickens, Dumas, Stevenson, Melville y todos los otros, los de siempre, los viejos maestros que nos enseñaron a contar historias como siempre se contaron, siguen siendo necesarios antes de dar el primer teclazo; porque en ellos obtenemos el aplomo y el equipaje y en ellos afinamos las armas de la lengua, el estilo y la estructura."

9. "A base de recrearse en su propia agonía, de escribir y aplaudir novelas basadas en personajes incapaces de escribir una novela, cierto tipo de gente mató la novela en Francia y en Italia y han estado a punto de matarla también de verdad en España [...].
Por fortuna, no todos se «benetizaron» en España por una palmadita en la espalda y un elogio en las páginas de turno. Y hubo gente que se arriesgó, con suerte o sin ella. Y gracias a la resistencia individual opuesta por nombres como Mendoza, Marsé, Sampedro, Torrente y algún otro, la novela de toda la vida, la escrita como Dios manda, siguió viva aquí, mantuvo el cordón umbilical con sus lectores de siempre y pudo enlazar con una generación de novelistas más jóvenes [...]."

10. "[B]est-séller como definición de libros más vendidos, de acuerdo. Nada que objetar al término, porque en él caben Ken Follett, Mendoza, Sepúlveda, Eco, Martín Gaite, Le Carré, D'Ormesson, Prada, Grisham, Marías, Gala, Terenci, Vázquez Figueroa, Clancy, Sampedro, King, Rivas, Baricco, Marsé, Almudena y tantos otros. Libros de éxito, vale."

cinco años (pág. 84) que a su crecido escepticismo. Ya en el primer retrato salta a la vista la antítesis «apariencia *vs* realidad»[12]:

> Bajo la falsa apariencia de fragilidad [...] era sólido como un ladrillo obstinado. [...] A veces, sobre todo cuando estaba quieto, daba la impresión de ser más desmañado y lento de lo que era en realidad. Pertenecía a esa clase de tipos desamparados a quienes los hombres ofrecen tabaco, los camareros invitan a una copa extra y las mujeres sienten deseos de adoptar en el acto. Después, cuando caías en la cuenta de lo que estaba ocurriendo, era demasiado tarde para echarle el guante. Galopaba en la distancia añadiendo muescas a su navaja. (pág. 20)

De ahí la frecuencia de metáforas animalescas referidas a nuestro protagonista, construidas sobre una contraposición parecida: "conejo" *vs* "lobo":

> Yo acechaba su reacción y observé que sonreía a medias al sentarse: una mueca juvenil, de conejo al cabo de la calle; de esas que captan de inmediato la benevolencia incondicional del público en cualquier película de dibujos animados. Con el tiempo supe que también era capaz de sonreír como un lobo despiadado y flaco, y que podía componer uno u otro gesto según lo exigieran las circunstancias [...]. (pág. 16)[13]

Ávido lector desde la niñez ("Era uno de esos lectores compulsivos que devoran papel impreso desde la más tierna infancia", pág. 20)[14], se considera fríamente un "mercenario de la bibliofilia" ("Conocí a Lucas Corso cuando vino a verme con *El vino de Anjou* bajo el brazo. Corso era un mercenario de

---

[12] Y además: "Tenía un modo singular de situarse frente a otros, de mirar a través de las gafas torcidas y asentir despacio con cierta duda razonable y bienintencionada; igual que una furcia al encajar, tolerante, un soneto sobre Cupido." (págs. 23-24); "No pude menos que detenerme a considerar su aspecto equívocamente apacible, con aquellas gafas metálicas nunca estables sobre la nariz. [...] Y sin embargo, ateniéndonos al rigor con que narro esta historia, debo precisar que en su desmañada apariencia, justo en aquella torpeza que podía ser – ignoro cómo lo conseguía – cáustica y desamparada, ingenua y agresiva al mismo tiempo, acechaba eso que las mujeres llaman *gancho* y los hombres *simpatía*. Positivo sentimiento que se esfuma cuando nos palpamos el bolsillo para comprobar que acaban de quitarnos la cartera." (pág. 29); "su torpeza calculada a medias, la mueca resabiada y simpática, conejil, el aire ausente y desvalido que no lo era en absoluto" (pág. 277). Muy ilustrativo es su comportamiento con la baronesa Ungern: primero, la conquista; luego, cuando ella no quiere dejarlo solo con el ejemplar número Tres de *Las Nueve Puertas*, la chantajea con la foto en la que la noble señora aparece con Himmler (págs. 326-327), de manera que tiene que aceptar sus condiciones.

[13] Otros ejemplos en los que Corso es comparado con un conejo en las págs. 48, 50, 56, 63, 69, 133, 152, 169, 277, 301, 326; con un lobo en las págs. 69, 144, 183, 237, 238, 254, 342, 344, 365, 398, 407, 471, 493; y con un mamba en la pág. 23.

[14] Otras referencias: "devorador ávido de libros ilustrados con grabados de campañas gloriosas" (pág. 178); "lector precoz" (pág. 293).

la bibliofilia; un cazador de libros por cuenta ajena.", pág. 15)[15]. Hábil estratega – destreza fortalecida por su añeja afición a los juegos de simulación de campañas napoleónicas[16] –, es un hombre muy listo ("aquel tipo tenía una intuición endiablada.", pág. 434), demasiado quizá ("–También Napoleón comete el error de confundir a Blucher con Grouchy, porque la estrategia militar implica tantos riesgos como la literaria...", pág. 457), pues conoce al dedillo trucos y reglas[17]. Así se explica su función de detective de libros ("–Una especie de detective, no? [...] Un detective de libros.", pág. 50), aunque no sólo: su investigación, como veremos, será doble. De ahí que no acepte la inversión de roles que tiene lugar a lo largo de su investigación ("Lucas Corso, que tantas veces ofició como verdugo, no tenía el hábito de considerarse víctima de nadie. Y eso lo desconcertaba.", pág. 96; "Esa ausencia de compromiso, esa neutralidad ante los acontecimientos, excluía todo protagonismo. Hasta aquella mañana en la callejuela de Toledo, su papel había sido siempre de ejecutor. Las víctimas eran otros.", pág. 95).

---

[15] En la novela abundan los ejemplos a este respecto: "Corso era un profesional." (pág. 18); "cazador a sueldo" (pág. 29); "cazador de libros" (págs. 54, 69, 79, 113, 135, 136, 139, 142, 146, 166, 168, 170, 173, 179, 199, 226, 227, 229, 231, 232, 236, 237, 244, 253, 256, 288, 291, 292, 300, 303, 325, 346, 352, 358, 368, 382, 388, 392, 395, 409, 414, 417, 420, 430, 460, 471, 474, 492); "sicario a sueldo" (pág. 69); "cazador" (pág. 72, 224, 254, 269, 342, 469); "lansquenete a sueldo" (págs. 78, 197); "mercenario culto" (pág. 81; cfr. también 87, 95, 170, 291); "yo no alquilo su fe, sino su eficacia." (pág. 82); "gente de espada" (pág. 87); "ejecutor", "tercer hombre indiferente" (pág. 95); "–Usted trabaja por dinero. [...] Se vende al mejor postor.", "Por lo general lo que hago es alquilarme. Como Humphrey Bogart en las películas. O como las furcias." (pág. 169); "Mi interés no es estético, sino lucrativo." (pág. 195); "yo cobro por comprobarlo" (pág. 206); "lebrel de caza" (pág. 239); "–Usted es del oficio. [...] Del oficio más viejo del mundo." (pág. 266); "En realidad trabajo por dinero." (pág. 302); "depredador" (pág. 342); "Tengo entendido que cobras por esto." (pág. 391).

[16] "Más tarde supe que vivía solo, entre libros propios y ajenos, y además de cazador a sueldo era experto en juegos de simulación napoleónicos, capaz de reproducir sobre un tablero, de memoria, el orden de batalla exacto en la víspera de Waterloo" (pág. 29); "Para moverse es necesaria una estrategia, y no podía quedarme quieto esperando. En cualquier estrategia, uno termina elaborando un modelo de adversario que condiciona sus siguientes pasos... Wellington hace esto pensando que Napoleón piensa que hará esto. Y Napoleón..." (pág. 457). Cfr. también las págs. 59-62 y la escena del intento – fracasado – de acostarse con Irene Adler (págs. 359-360), enteramente construida sobre imágenes bélicas. Sin olvidar las númerosas metáforas pertenecientes al campo semántico militar aplicadas a Corso: "viejo soldado" (págs. 225, 230, 382), "soldado cansado, indiferente" (pág. 388), "viejo granadero" (pág. 280), "Wellington" (pág. 345), "lansquenete" (págs. 78, 197, 398), "gladiador" (pág. 446).

[17] Como revelan, sobre todo, las discusiones con Balkan (págs. 24-25) y con la viuda Taillefer (págs. 46-57). Y cfr. además los ejemplos siguientes: "Hizo una corta pausa, cauto. Además de precaución y reserva, cautela significa astucia." (pág. 18); "pertenecía al género concienzudo; antes de ir a verme le echó un vistazo a cuanto sobre mí pudo encontrar." (pág. 20); "su mente acostumbrada a la lógica" (pág. 135); "Usted parece un tipo listo" (pág. 231); "–Eres listo. / –Claro que lo soy. Por eso me metieron en esto." (pág. 286); "–Tú eres listo, Corso." (pág. 354); "–Son chicos listos [...]. Al menos uno de ellos." (pág. 417).

Pero sobre esta transformación de ejecutor en víctima volveremos más adelante.

Mercenario y detective, Corso se beneficia en su labor por ser un hombre sin pasado: sin madre (pág. 46), sin recuerdos, sin rastro de vida personal[18], sin amigos[19] y, tras el abandono de Nikon, sin amor de mujer[20]. Así se explica su indiferencia y su "neutralidad ante los acontecimientos" (pág. 95), lindantes con el cinismo ("en política, negocios y sexo traicionar es sólo cuestión de fechas", pág. 367)[21], su fatalismo y resignación[22]. O, por ejemplo, la función de las gafas (que de vez en cuando se quita para distanciarse de su entorno)[23], de los cigarrillos (que enciende

---

[18] Como bien indica la metáfora del caracol: "Con eso podía, en todo momento, desaparecer sin dejar nada tras de sí, igual que un caracol con su concha." (pág. 96).
"En las paredes no había recuerdos, cuadros ni fotos. Sólo el antiguo sable de la Vieja Guardia en su funda de latón y cuero. [...] salvo los libros y el sable, ningún rastro de vida personal, cualquiera de esos anclajes que todo ser humano establece, por instinto, con su memoria o su pasado. [...] Igual que los objetos ausentes de aquella casa, el mundo del que procedía Lucas Corso llevaba extinguido mucho tiempo." (pág. 63).

[19] "–Amistad– Corso miró alrededor, esperando que alguien le explicara la palabra –. Los bares y los cementerios están llenos de amigos imprescindibles." (pág. 44); "No hay nadie a quien me apetezca recordar" (pág. 167); "Quién sólo se interesa por los libros no necesita a nadie" (págs. 282-283).

[20] "Y aquella vez, años atrás, el día que amaneció abrazado a Nikon, su primer gesto fue descolgar el teléfono para decirle a La Ponte que había conocido a una mujer hermosa y que todo se parecía mucho a estar enamorado. Cada vez que lo deseaba, Corso era capaz de cerrar los ojos y ver a Nikon despertar despacio, el cabello desbordando la almohada. Con el auricular pegado a la oreja se la había descrito a La Ponte, sintiendo una extraña emoción, una ternura inexplicable y desconocida mientras hablaba por teléfono y ella escuchaba mirándolo en silencio [...]. Desde entonces había transcurrido mucho tiempo. Corso apagó la lámpara. La lluvia seguía cayendo en la noche. En el dormitorio, sentado al borde de la cama vacía, encendió un último cigarrillo inmóvil en la penumbra, acechando el eco de la respiración ausente, entre las sábanas. Después alargó una mano para rozar el cabello que ya no estaba allí, sobre la almohada. Nikon era su único remordimiento. [...] Pronunció su propio nombre en voz alta igual que solía hacerlo ella, la única que siempre lo llamó así." (págs. 64-65).

[21] "Estás muerto como tus libros. Jamás quisiste a nadie, Corso." (pág. 66); "–Hace tiempo creía en cosas... Pero entonces era joven y cruel. Ahora tengo cuarenta y cinco años: soy viejo y cruel." (pág. 84); "Depredador sin hambre ni pasión, sin estremecimiento ante la carne o la sangre. Sin otro objeto que la caza en sí. Muerto como tus presas, Lucas Corso." (pág. 342); "un individuo testarudo y rencoroso que se obstinaba en permanecer insensible." (pág. 436).

[22] "Pues de libros se trataba, tenía que plantearse el problema más a modo de lector, lúcido y crítico, que como el protagonista de consumo barato en que alguien se empeñaba en convertirlo. [...] A fin de cuentas, ya que era de naturaleza escéptica y tensión arterial baja, resultaba difícil que el sudor perlase su frente o la palabra ¡*fatalidad*! brotara de sus labios. [...] Así que subió con calma por la escalera mientras intentaba imaginar la siguiente escena." (pág. 143); "Más bien veía todas las cosas, incluso las extraordinarias, con fatalismo meridional estilo viejo soldado" (pág. 225).

[23] "La viuda estaba un poco desenfocada ante sus ojos, insólitamente más próxima. [...] se puso las gafas, y los contornos de la mujer se perfilaron de nuevo, nítidos, en su retina" (pág. 50); "Quizás esa actitud [la de "tercer hombre indiferente"] le permitió sentirse siempre

compulsivamente en un vago intento de autodestrucción)[24], de la ginebra Bols[25] (en la que ahoga sus desilusiones, su soledad, su desapego a los tiempos modernos)[26]; o su predilección por los viajes en taxi en cuanto momento de aislamiento del mundo exterior[27].

Un retrato de Lucas Corso que congrega los rasgos mencionados nos lo brinda Varo Borja:

---

a salvo, del mismo modo que, cuando se quitaba las gafas, las personas y objetos lejanos se diluían en contornos imprecisos, desenfocados, cuya existencia podría ignorar al privarlos de su envoltura formal." (págs. 95-96); "Las gafas estaban empañadas, así que se las quitó, limpiando los cristales con cuidado. Las líneas del ordenador quedaban ahora desenfocadas ante sus ojos, igual que otras extrañas imágenes que no lograba identificar." (pág. 116); "Se quitó las gafas para limpiarlas con el pañuelo. Su gesto convirtió la calle en una sucesión de contornos difuminados, de siluetas con rostro impreciso." (pág. 252). Tampoco es una casualidad que sus gafas se rompan durante el ataque de Rochefort: "uno de los cristales de las gafas estaba roto y le era preciso guiñar un ojo para ver por el otro" (pág. 349; cfr. también las págs. 352, 356, 365, 389-390, 454).

[24] "Había sacado de alguna parte, escamoteando el paquete, un cigarrillo sin filtro tan arrugado como su viejo gabán y sus pantalones de pana." (págs. 16-17); "En el dormitorio, sentado al borde de la cama vacía, encendió un último cigarrillo inmóvil en la penumbra" (pág. 65); "se echó atrás en el asiento mientras encendía otro de sus arrugados cigarrillos" (pág. 111); "Encendió un cigarrillo." (pág. 178); "Corso, que se disponía a seguir su camino, se demoró para sacar un cigarrillo. Lo hizo igual que siempre, directamente del bolsillo a los labios" (pág. 180); "Emitió un gruñido de aprobación mientras encendía el cigarrillo." (pág. 198); "la llama del candelabro hacía bailar luces y sombras en su cara al inclinarse para encender un cigarrillo." (pág. 224); "Movió Corso la cabeza, suspicaz, antes de ir en busca de un cigarrillo." (pág. 241); "Después encendió el cigarrillo que llevaba colgado de la boca desde hacía rato." (pág. 249); "Así que extrajo dos cigarrillos del gabán y le ofreció uno que ella rechazó, no sin mirarlo antes con cierta aprensión. Ignorando el gesto, Corso encendió el suyo." (pág. 303); "Corso encendió otro cigarrillo sin hacer comentarios." (pág. 325); "Corso intentaba encender un pitillo" (pág. 349); "Observé que Corso buscaba en el interior del gabán hasta encontrar un cigarrillo arrugado." (pág. 451); "Reía entre dientes, como un lobo cruel, cuando inclinó la cabeza para encender el último cigarrillo." (pág. 493).

[25] "La ginebra le daba una grata sensación de distanciamiento, acolchaba sonidos e imágenes del exterior." (pág. 93); "se metió en el cuerpo dos ginebras sin pestañear, una tras otra, hasta que las fosas nasales se le dilataron y ocupó despacio, como el ajuste de una lente en busca de foco, su lugar exacto en el universo. La señal de alarma se convirtió en un lejano sonido apenas audible, y los ecos del mundo exterior llegaban ahora filtrados de modo conveniente." (pág. 330); "allí, en la luz y el calor, con el fondo de humo de cigarrillos y rumor de conversaciones a su espalda, estaba temporalmente a salvo del presagio oscuro, del peligro sin nombre ni forma que intuía abriéndose paso hacia él a través del colchón amortiguador de la ginebra diluida en su sangre" (pág. 343); "las sensaciones exteriores se distanciaron igual que si mediara en ello una botella de ginebra" (pág. 345); "Bebo, luego existo. Así que salió disparado hacia el minibar, hizo saltar el precinto y se calzó un botellín de ginebra de un trago, a palo seco. Casi sonreía al incorporarse cerrando la puerta del minibar a la manera de quien cierra un sagrario. Lentamente, las cosas ocuparon de nuevo su lugar en el universo." (págs. 355-356); "Corso se limitó a levantar el vaso de ginebra para mirarlo al trasluz. Su patria estaba allí adentro." (pág. 445).

[26] No falta en Corso la añoranza de otros tiempos en los que los héroes eran todavía héroes (aquí el narrador parafrasea y cita a Gertrud Stein: "Entonces una bandera todavía era una bandera, el Emperador era el Emperador, una rosa era una rosa era una rosa.", pág. 315). Por eso se sentirá atraído por Irene Adler, chica de "otros tiempos".

[27] "Era lo más parecido a una tregua con el mundo exterior: todo en suspenso, al otro lado de la ventanilla" (pág. 58).

–¿Sabe lo que me gusta de su carácter, Corso?... La naturalidad con que asume el papel de sicario a sueldo, entre tanto demagogo y cantamañanas que anda por ahí... Parece uno de esos individuos flacos y peligrosos de los que recelaba Julio César... ¿Qué tal duerme?

–A pierna suelta.

–Seguro que no. Apostaría un par de góticos a que es de los que pasan mucho rato con los ojos abiertos en la oscuridad... ¿Quiere que le diga una cosa? Yo recelo por instinto de los hombres flacos voluntariosos y entusiastas. Sólo me sirvo de ellos cuando se trata de mercenarios bien pagados, gente desarraigada y sin complejos. Desconfío de quien alardea de una patria, una familia o una causa. [...] ¿Tiene amigos, Corso?... A veces me pregunto si alguien como usted puede tenerlos. [...] Su amistad no me interesa lo más mínimo, pues le compro lealtad mercenaria, sólida y duradera. ¿No es cierto?... El pundonor profesional de quien cumple su contrato aunque el rey que le empleó haya huido, aunque la batalla esté perdida y aunque no haya salvación posible... (págs. 69-70)

Sin embargo, el encuentro con Irene Adler le volverá a dar emociones y vida[28]. Esta es otra de las transformaciones que vive Corso a lo largo de su doble investigación.

EL SEGUNDO PROTAGONISTA: EL LIBRO

–Nunca se está solo con un libro cerca, ¿no cree? [...] Cada página nos recuerda un día pasado, revive las emociones que lo llenaron. (pág. 434)

Los libros tienen, como hemos anticipado, un protagonismo determinante en la novela: desencadenan la acción, provocan crímenes, incluso, como veremos, despistan – por exceso de intertextualidad – a Corso. Por otro lado, la mayoría de los personajes mantienen relaciones estrechas con los libros: son lectores empedernidos, críticos literarios, libreros, restauradores (y falsificadores) de libros y/o bibliófilos. Por eso algunos libros – especialmente el manuscrito dumasiano *El vino de Anjou* (que corresponde al cap. 42 de *Los tres mosqueteros)* y *Las Nueve Puertas*[29] –

[28] "[H]echo singular, tratándose de Corso – eso le hizo sentir alguna turbación." (pág. 183); "El contacto en su hombro despertaba una sensación insólita, no del todo desagradable pero inesperada. Era sentirse tierno por dentro, igual que los caramelos blandos." (pág. 352); y cfr. también la escena de amor (págs. 358-364), en la que Corso acaba más enternecido de lo que hubiese deseado: "Te amo, Corso. [...] él tuvo que morderse la lengua para no decir idéntica gilipollez. Se veía a sí mismo desde lejos, asombrado e incrédulo, sin apenas reconocerse: atento a ella, pendiente de sus latidos, de sus gestos, anticipándose al deseo mientras descubría los resortes secretos, las claves íntimas de aquel cuerpo suave y tenso a un tiempo, sólidamente enlazado al suyo." (págs. 363-364).

tienen una función determinante en el arranque y la andadura de la investigación y, más en general, de la novela; algunos tienen función bibliográfico-erudita, otros son títulos canónicos o referencia obligada de la que manan los veneros de la intertextualidad. Huelga decir que un inventario exhaustivo de dichos textos desbordaría con creces el espacio a disposición, por lo que nos limitamos a los más significativos:

1. El libro que aparece al lado del cadáver de Taillefer, *El vizconde de Bragelonne*, cierra el ciclo de los mosqueteros. Desde el comienzo se plantea – a través del pasaje marcado por el difunto (*"–Me han vendido – murmuró. ¡Todo se sabe! / –Todo se sabe al fin – repuso Porthos, que nada sabía."*, pág. 12) – lo que, con la investigación múltiple, será uno de los temas fundamentales de la novela: la intertextualidad, sus conexiones y la multiplicidad de las posibilidades interpretativas. Por otro lado, las expresiones "Todo se sabe" y "nada sabía" – sumadas a la imagen de la puerta *("Alguien abrió una puerta al otro lado de la habitación, y la ráfaga de aire le trajo gotas de agua contra el rostro. / –Cierren esa puerta – ordenó sin volverse."*, pág. 12) – juegan evidentemente con la afirmación *"Nunc scio*" (págs. 323, 470, 492) del final, subrayando así la conclusión cíclica de la novela.

2. Entre los libros y autores mencionados durante la conversación de Corso y Balkan destacan – además de *Los tres mosqueteros* (pág. 17) – *Veinte años*

---

[29] De esta obra se conocen tres ejemplares: uno en Sintra, en la colección Fargas (págs. 201-225); otro en París, en la fundación Ungern (pág. 297), que había pertenecido a mme. De Montespan, amante de Luis XIV, y al conde de Saint Germain, quien se lo vendió a Jacques Cazotte (págs. 311-312); y el tercero de propiedad de Varo Borja (pág. 38), que antes había pertenecido a don Gualterio Terral y Claymore (págs. 79, 151). Editado por Aristide Torchia y quemado con él en la hoguera de la Inquisición en 1667, se sitúa en la tradición de los libros malditos (un "libro condenado", pág. 159; "Una especie de manual para invocar al diablo...", pág. 39; "Lleva tres siglos y medio dando vueltas por el mundo, y cuando se abre parece tan fresco como si saliera de la prensa... Se diría que el impresor hizo un pacto con el diablo.", pág. 204). Su supuesta versión original es el *Delomelanicon*, "el clásico de los libros negros" (pág. 39) – cuya pista "aparece y desaparece en la Historia, entre incendios, guerras y catástrofes." (pág. 82) –, del que reproduce nueve grabados, "nueve enigmas mágicos" (pág. 82): "Según la leyenda, Lucifer, tras su derrota y expulsión del cielo, compuso un formulario mágico para uso de sus adeptos: el recetario magistral de las sombras. El terrible libro guardado en secreto, quemado varias veces, vendido a precio de oro por los escasos privilegiados que le poseyeron... Esas ilustraciones son en realidad jeroglíficos infernales. Interpretadas con ayuda del texto y los conocimientos adecuados, permitirían convocar al príncipe de las tinieblas." (pág. 81); "[Giordano] Bruno hace una referencia expresa al *Delomelanicon* utilizando, incluso, las palabras griegas *Delo* y *Melas*, y añade: *«En el camino de los hombres que quieren saber, hay nueve puertas secretas»*" (págs. 83-84); "Quizá la clave no esté en cómo y cuándo fueron impresos, sino en lo que hay dentro." (pág. 165).

después y *El conde de Montecristo* (págs. 22-23), *El siglo de Luis XV, José Bálsamo, Los mohicanos de París* (pág. 141), todos de Dumas; *La Cartuja de Parma* (págs. 15, 22); *Scaramouche*, de Sabatini (pág. 17); las *Mémoires de M. D'Artagnan* (1704), de Gatien de Courtilz de Sandras (págs. 26-28); las memorias de La Rochefoucauld (pág. 28); las *Mémoires de MLCDR (Monsieur le comte de Rochefort*)(pág. 128); Zévaco, Féval, Salgari, Sabatini, Verne, Kundera (pág. 129); *Yo, Onán, En busca de mí mismo, Oui, c'est moi* (pág. 130); *D'Artagnan, capitaine des mousquetaires du roi, histoire véridique d'un héros de roman* (1912), de Charles Samaran, y *Le vrai d'Artagnan* (1963), del duque de Montesquieu-Fezensac *[sic]*(pág. 135); *En Flandes se ha puesto el sol*, de Marquina (pág. 137); y la *Historia pintoresca de la francmasonería*, de Clavel (pág. 141).

3. Entre los libros y autores mencionados en las conversaciones de Corso con La Ponte figuran el *Persiles* y el *Fuero Real de Castilla* (págs. 31-32); el *Diccionario de rarezas e inverosimilitudes bibliográficas*, de Julio Ollero, y *Moby Dick* (págs. 34-35).

4. Los títulos más apreciados por la Makarova: *Los tres mosqueteros* ("¡Es la mejor novela que leí nunca!") y, debido también al asesoramiento literario de Corso, *Guerra y Paz, La colina de Watership* y *Carol*, de Highsmith (pág. 41).

5. En la biblioteca de Taillefer figuran – amén de varios títulos de Dumas (*La condesa de Charny, Las dos Dianas, Los Mosqueteros, El conde de Montecristo, Los Cuarenta y Cinco, El collar de la reina, Los compañeros de Jehú*) – Ponson du Terrail (*Rocambole*), Zévaco (*Pardellanes*), Hugo, Féval (entre otros, *El Jorobado*), Dickens (*Pickwick*), Barbey D'Aurevilly, Sue (*Los misterios de Paris*), Mérimée (*Venganza corsa*), Sabatini, Ortega y Frías, Conan Doyle, Manuel Fernández y González, Mayne Reid y Patricio de la Escosura (pág. 52).

6. Los libros preferidos de Corso son el *Memorial de Santa Helena*, de Les Cases, y *El rojo y el negro* (pág. 61).

7. Entre los autores y títulos mencionados durante las conversaciones entre Corso y Varo Borja se hallan *La Hypnerotomachia di Poliphilo*, de Colonna (1545)(pág. 68); el *Tratado del Arte de la Esgrima*, de Astarloa (1870), y la *Académie de l'espée* (elzevir del XVII)(pág. 71); el *Quijote*; *Champfleury*, de Geoffroy Tory (pág. 74); entre los autores y libros "diabólicos" o de ciencias

ocultas – además del *Delomelanicon* (págs. 72-88) – se citan Juan Rivio (*De spectris et apparitionibus*), Pierre Crespet (*La haine de Satan*), Benedicto Casiano (*Summa diabolica*), Abad Tritemio (*Steganografía*), Pontiano (*De Consummatione saeculi*)(pág. 77); *Ars Diavoli*...(pág. 78); *Corpus Hermeticum* y *Asclemandres* (pág. 81); Thot, Nicolás Flamel, Roger Bacon y Giordano Bruno (págs. 82-83).

8. En la conversación de los hermanos Ceniza y Corso se mencionan el *Speculum vitae* (pág. 152, falsificado por los hermanos y considerado durante ocho años entre los libros más cotizados de la Universidad de París); la *Biblia Políglota*, del Barón Bielke, y Chaucer (pág. 153); las Bulas de la Santa Cruzada (1483)(pág. 156).

9. Entre los libros o autores que lee Corso o que se mencionan en sus conversaciones con Irene Adler están, evidentemente, *Los Mosqueteros* y las *Aventuras de Sherlock Holmes* (pág. 180); y además: Agatha Christie (pág. 182); Charles Maturin (*Melmoth el errabundo*, pág. 229); Jacques Cazotte: *El diablo enamorado* (1878)(pág. 273).

10. La colección de Fargas cuenta con un Vasari de 1588 y ejemplares del *Tractatus*, de Berengario de Carpi; del *De Symmetria*, de Durero (1557)(págs. 190-191); del *De revolutionis celestium*, de Copérnico (1566); la *Vulgata Clementina*; la *Políglota*, de Cisneros; el *Cronicarum* de Nuremberg; el *Praxis criminis persequendi*, de Simon de Colines (1541); *La leyenda áurea*, de Jacobo de la Vorágine (1493); el *Quijote* de Ibarra (1780) y la primera edición de *Os Lusiadas* (págs. 193-194); el *De re metallica*, de Georgius Agricola (1560)(págs. 197, 247); una edición veneciana de Giunta de Virgilio (1544)(págs. 198, 247); libros demonológicos: *Les trois livres de l'Art, Destructor omnium rerum, Disertazioni sopra le apparizioni de' spiriti e diavoli; De origine, moribus et rebus gestis Satanae..*; el *Diccionario infernal*, de Collin de Plancy (1842); los *Compendi dei secreti*, de Leonardo Fioravanti (1571); el *Libro de los prodigios*; el *Oedipus Aegiptiacus*, de Atanasius Kircher (1652)(págs. 202-203).

11. Replinger menciona títulos de Auguste Maquet (*El bueno de Buvat, o la conspiración de Cellamare*, convertido por Dumas en *El caballero de Harmental*), las memorias de Courtilz, La Porte, La Rochefoucauld y las *Intrigas políticas y galantes de la corte de Francia*, de Roederer (pág. 264); de

Dumas: los *Mosqueteros, La reina Margarita, El caballero de Casa Roja, De Madrid a Cádiz* (págs. 264-268).

12. Entre los tratados demonológicos de la fundación Ungern hay volúmenes de Nicolás Remy (*Daemonolatriae Libri*), Francesco Maria Guazzo (*Compendium Maleficarum*), Ludovico Sinistrari (*De Daemonialitate et Incubus et Sucubus*), Martín del Río (*Disquisitionum Magicarum*)(págs. 295-296).

13. *Mujercitas* y *Los tres mosqueteros* eran las lecturas juveniles preferidas de Liana Taillefer (pág. 411).

14. En la biblioteca del castillo de Meung están, entre *Los Pardellanes* (de Zévaco) y *El caballero del jubón amarillo* (de Lucus de René), *Los tres mosqueteros* (pág. 433).

15. En la ceremonia final de Borja participan el *Theatrum diabolicum* (1512), la *De magna imperfectaque opera*, de Valerio Lorena (pág. 476), y la *De occulta Philosophia*, de Cornelio Agripa (pág. 484).

EL TEMA PRINCIPAL: LA INVESTIGACIÓN

Nemo pervenit qui non legitime certaverit. (pág. 82)

Lucas Corso tiene que llevar a cabo – por encargo del librero y coleccionista Varo Borja – una investigación sobre *Las Nueve Puertas*, un libro, como hemos visto, maldito, del cual se han salvado tres ejemplares, y cuya autenticidad Corso tiene que averiguar:

> –Averígüelo. Investigue *Las Nueve Puertas* como si de un crimen se tratara. Rastree pistas, compruebe cada página, cada grabado, el papel, la encuadernación... Remonte hacia atrás esa pesquisa para descubrir de dónde procede mi ejemplar. Después, en Sintra y París, haga lo mismo con los otros dos. (págs. 85-86)

Al mismo tiempo Corso tiene que llevar a cabo – por encargo del amigo librero Flavio La Ponte – una segunda investigación sobre la autenticidad de *El vino de Anjou*, un manuscrito dumasiano que también ha causado una muerte (¿homicidio o suicidio?): la del editor Enrique Taillefer:

> Quería que yo vendiese el manuscrito dándole publicidad al asunto [...]... «Alguien se llevará una sorpresa», me dijo, muy misterioso. Guiñándome un

> ojo igual que quien se dispone a correr una juerga. Y cuatro días después estaba muerto. [...] Había un manuscrito dudoso y un muerto seguro: suficiente para justificar la trama. (pág. 43)

Las pistas acaban cruzándose:

> – Dices que solo se salvó un libro – objetó –. Pero antes hablabas de tres ejemplares conocidos. [...]
>
> –Ahí está el problema – dijo –. Los libros han ido apareciendo y desapareciendo entre guerras, robos e incendios. Se ignora cuál es el auténtico.
>
> –Quizá todos sean falsos – sugirió el sentido común de Makarova.
>
> –Quizá. Y yo tengo que despejar la incógnita, averiguando si Varo Borja tiene el original o le dieron gato por liebre. Por eso voy a Sintra y a París – se ajustó las gafas para mirar La Ponte –. De paso me ocuparé de tu manuscrito. (pág. 40)

La doble investigación de Corso – por un lado literario-filológica y por el otro casi policíaca – seguirá caminos y encontrará enigmas que, en su opinión, deben tener una clave común ("parecía buscar en la noche [...] la palabra perdida, la clave que convertía en una sola todas las historias que flotaban, hojas secas y muertas, en las aguas negras del tiempo.", pág. 142). Sin embargo, el desenlace no está exento de sorpresas. Pero veamos, en primer lugar, cómo se construye esta doble investigación y si se recurre a los moldes típicos de las novelas policíacas y a los ingredientes al uso.

INGREDIENTES BESTSELÉRICOS EN LA NOVELA

Después de todo, concluyó, las quinientas páginas de un best-seller *tenían que llenarse con algo.* (pág. 319)

Menudo folletín le habían escrito entre todos. (pág. 368)

Aquello era un complot con todos los ingredientes del género, y tenía que haber alguien moviendo los hilos. (pág. 380)

Intento descifrar el folletín que alguien está escribiendo a mi costa... (pág. 391)

1. LOS ENIGMAS (que deben / deberían ser resueltos):

Esta es una historia de misterio [...]. (pág. 148)

Son de carácter:

a) policíaco, e.d., se trata de aclarar tres crímenes: el suicidio (disfrazado de homicidio) de Taillefer (págs. 11-13)[30]; la muerte de Víctor Fargas ("¿Un suicidio como a Enrique Taillefer?", pág. 286); y la muerte de la baronesa Ungern en el incendio de su fundación (págs. 381-384)[31];

b) literario-filológico, puesto que Corso debe averiguar la autenticidad del manuscrito dumasiano y de los tres ejemplares de *Las Nueve Puertas* (amén de dar con las claves de los grabados, págs. 81-82).

Las pistas del manuscrito y del libro parecen cruzarse[32]. Y como se trata de libros, bibliofilia y demonología, no sorprende que la terminología pertenezca al campo semántico de la interpretación literaria, de la hermenéutica y del ocultismo[33]. Utilizados al comienzo para describir el enigma de *Las Nueve Puertas*, tales términos acaban refiriéndose a la entera novela[34], sumados a otras marcas y señales "reales", como la flor de lis (el tatuaje que Liana lleva grabado desde su juventud como señal de su

---

[30] *"Después le habló al policía –: Hay homicidios que se disfrazan de suicidios. / –Y viceversa – matizó tranquilo el otro."* (pág. 12); "Como tampoco el suicidio de Enrique Taillefer S.A., por extraño – y lo era mucho, pardiez, con el paje de la reina de por medio y el manuscrito volador – que pareciera. Pero, igual que la hermosa viuda, esos no eran asuntos suyos. De momento." (pág. 55).

[31] "El cadáver apareció carbonizado en su despacho. El fuego empezó allí. Incendio fortuito, dicen los vecinos; una colilla mal apagada. / –La baronesa no fumaba – dijo Corso. / –Anoche fumó." (pág. 382).

[32] "[E]l cazador de libros siguió con *Las Nueve Puertas*. Pero otras imágenes le ocupaban el pensamiento, desviando su atención hacia el manuscrito Dumas." (pág. 113). Sobre las "conexiones" véase también el apartado 9.

[33] "[F]ormulario mágico" (pág. 81), "jeroglíficos" (págs. 81, 310, 323), "enigmas mágicos", "química hermética" (pág. 82), "clave de terribles misterios" (pág. 83), "magia" (págs. 83, 304, 305), "nueve puertas secretas" (págs. 83-84), la imagen de la luz ("«*Sic luceat Lux*»", págs. 84, 98, 111), "significados ocultos" (pág. 111), "señal" (pág. 113), "magia negra" (págs. 120, 140-142, que podría ser, según Corso, el hilo entre Dumas y *Las Nueve Puertas*), "canon [...] secreto" (págs. 124-125), "notas dispersas y enigmáticas" (pág. 125), "clave(s) oculta(s)" (págs. 135, 309), "ciencias ocultas" (págs. 139-140, 295), "Cábala" (pág. 140), "arte(s) oculta(s)" (págs. 140, 317), "clave" (págs. 142, 306, 317, 323), "fórmula" (págs. 204, 304, 310, 323), "magia demoníaca" (pág. 296), "saber oculto" (pág. 304), "saber hermético", "claves pitagóricas", "palabras mágicas", "*goecia*", "palabra que convoca las tinieblas" (pág. 305) y los pactos con el diablo (págs. 306-308, 328), "combinación de letras espantosa" (pág. 307), "secreto" (págs. 317, 319), "puertas cerradas" (págs. 318), "puertas amuralladas" (pág. 319), "filosofía oculta" (págs. 318, 320), *"verbum dimissum"* (págs. 323, 470) "misterio" (pág. 330). Todo ello para "conseguir el conocimiento" (pág. 308), e.d., el *"Nunc scio"* final (págs. 323, 470, 492).

[34] Véanse, sobre todo, los términos "misterio" ("Esta es una historia de misterio", pág. 148; "*Este misterio parece insoluble*", pág. 380; "El misterio arranca de ahí.", pág. 391), "trampa" ("No imaginaba al bibliófilo millonario recurriendo a esa muchacha para tenderle una trampa", pág. 389), "clave" ("hay una clave de lo que está pasando", pág. 393), "enigma" ("la resolución del enigma en torno a *El club Dumas*", pág. 31; "se preguntó qué mezcla de sangres, o de enigmas [...] se había concitado en el tiempo", pág. 361; "Era el único cabo del enigma que le quedaba en las manos", pág. 397).

admiración por Milady) o la cicatriz de Rochefort (una cicatriz verdadera, debida probablemente al "oficio") que – en la distorsionada interpretación de Corso, fruto de sus abundantes lecturas – van asumiendo paulatinamente connotaciones incluso diabólicas.

2. EL DETECTIVE:

Sabemos que las actividades laborales del cazador de libros Corso presuponen ciertas cualidades detectivescas. De ahí que – émulo de Sherlock Holmes[35] – proceda como si lo fuera: con perfecto conocimiento de las reglas del juego ("Deformación profesional o lo que fuera, a veces se abandonaba a la absurda costumbre de razonar como un policía.", pág. 56). Así lo prueban, por ejemplo, el interrogatorio a Liana Taillefer (págs. 45-57) y las preguntas que se hace al salir de su piso[36]; sus reflexiones al constatar que Liana y el hombre de la cicatriz le traían a la memoria recuerdos, asociaciones y ciertas coincidencias, que, como veremos, son esencialmente literarias[37]; o sus reflexiones durante el coloquio con Varo Borja (págs. 72-73): "Supo que había tirado el dado; que avanzaba la primera casilla en un peligroso juego de la oca y que era tarde para echarse atrás. Pero le apetecía jugar." (pág. 88)

---

[35] Hay varias referencias en la novela al famoso personaje de Conan Doyle. Una de las más significativas la encontramos en un pasaje en el que Corso – con una evidente alusión a la *Eneida* – expresa su escepticismo hacia el regalo que la misteriosa Irene Adler quiere ofrecerle: "–Temo a los caballos de madera, a la ginebra barata y a la chicas guapas. Sobre todo cuando traen regalos. Y cuando usan el nombre de la mujer que derrotó a Sherlock Holmes." (pág. 271-272).

[36] "Imaginaba al menos cinco preguntas que requerían respuesta, así que iba siendo necesario situarlas por orden de importancia." (pág. 57).

[37] "Su aspecto avivó en Corso un recuerdo familiar, fugaz, esfumado sin concretarse." (pág. 44); "Su aspecto produjo en Corso una sensación familiar: se parecía a alguien. Tal vez, recordó, al hombre alto que jugaba con la tragaperras en el bar de Makarova. Aunque había algo más. Su aspecto removía en Corso un recuerdo remoto, impreciso [...]. Tenía la certeza de no haberlo visto en su vida, antes del bar de Makarova. Pero un recuerdo irracional percutía en su interior. Te conozco, se dijo. Estoy seguro. Cierta vez, hace mucho tiempo, tropecé con un fulano como tú. Y sé que estás ahí, en alguna parte. En el lado oscuro de mi memoria." (págs. 57-59); "Los recuerdos arrastran recuerdos. De pronto Corso quiso retener una imagen fugaz, familiar, que acababa de cruzarle el pensamiento. Consiguió fijarla antes de que se desvaneciese, y resultó ser otra vez el individuo del traje negro, el chófer del Jaguar frente a la casa de Liana Taillefer, al volante del Mercedes en Toledo... El hombre de la cicatriz. Y era Milady quien había removido su memoria." (pág. 123); "Rochefort siempre tuvo una marca en la cara. [...] Una ligera cicatriz en la sien. [...] Ahora la escena estaba completa, y en color: Lana Turner en *Los tres mosqueteros* [...] junto a un Rochefort adecuadamente siniestro: [...] moreno, con chambergo emplumado y una gran cicatriz [...] surcándole de arriba abajo la mejilla derecha. El recuerdo, por tanto, era más cinematográfico que literario" (pág. 124).

Lo anima además la curiosidad, motor de toda investigación[38]. Pese a ello, Corso tiene cada vez más la sensación de ser víctima. Y terminará siéndolo, al menos en parte: en su papel de D'Artagnan, como pieza del juego perverso organizado por Balkan/Richelieu (cap. XV); y en su función de detective de libros, como pieza del juego criminal de Varo Borja (que ni siquiera le paga por sus servicios)(cap. XVI).

3. LOS AYUDANTES:

La función de ayudante no presenta las nítidas contexturas tradicionales, de modo que, por ejemplo, la aparente función narratológica de **Boris Balkan** es la de ayudante – oficia, dice, de doctor Watson –, pero sólo en la medida en que – como narrador casi omnisciente[39] – nos revela la historia de Corso relacionada con el enigma de *Las Nueve Puertas*:

> Algún tiempo después, cuando todo hubo terminado, Corso accedió a contarme el resto de la historia. Puedo así reconstruir ahora con razonable fidelidad ciertos hechos que no presencié: el encadenamiento de circunstancias que condujeron al fatal desenlace y la resolución del enigma en torno a *El club Dumas*. Gracias a las confidencias del cazador de libros puedo oficiar de doctor Watson en esta historia y contarles que el siguiente acto se inició una hora después de nuestra entrevista, en el bar de Makarova. (pág. 31)

En realidad, Balkan sólo conoce la parte de la historia relativa al manuscrito dumasiano, ya que – en su encarnación de Richelieu[40] y en su papel de fundador del club – es su arquitecto y, por tanto, antagonista de

---

[38] "[N]o siento curiosidad por esta historia. / –Miente. Se muere de ganas, y a estas alturas lo haría gratis." (pág. 76); "Reflexionaba sobre ello, confuso por la sucesión de acontecimientos, aunque con menos inquietud que curiosidad." (pág. 95).

[39] "En ese momento, aunque yo mismo estaba al corriente de todos los detalles sobre *El vino de Anjou*, incluso de ciertas claves ocultas para el cazador de libros, me veía, en cambio, lejos de imaginar las complejas implicaciones que el asunto de *Las Nueve Puertas* iba a tener en la historia." (pág. 135); "De nuevo tengo que pasar a segundo plano, como narrador casi omnisciente de las andanzas de Lucas Corso. Así, de acuerdo con ulteriores confidencias del cazador de libros, podría ordenarse la relación de trágicos sucesos que vinieron después." (pág. 142).

[40] Véanse las palabras de Rochefort, que acompaña a Corso hacia la cita con Balkan/Richelieu en la biblioteca del castillo de Meung: "–Su Eminencia aguarda, caballero" (pág. 423) y el autorretrato del propio Balkan: "procuré mantener la máscara imperturbable compuesta para la ocasión", "tenía bien planificado el efecto", "vestía [...] una chaqueta de terciopelo rojo que resultaba fácilmente asociable a la púrpura cardenalicia" (pág. 430).

Corso/D'Artagnan. De ahí que dé a Corso (y a los lectores) las claves de lectura de uno de los enigmas:

> Ha llegado el momento de situar nuestro punto de vista narrativo. Fiel al viejo principio de que en los relatos de misterio el lector debe poseer la misma información que el protagonista, he procurado ceñirme a los hechos desde la óptica de Lucas Corso, excepto en dos ocasiones: los capítulos primero y quinto de esta historia, donde no tuve otro remedio que plantear mi propia aparición. En ambos casos, como ahora me dispongo a hacer por tercera y última vez, recurrí a la primera persona del pretérito imperfecto por razones de coherencia [...]. También hay otra causa, quizá relativamente perversa: contar la historia a la manera de un doctor Sheppard frente a Poirot se me antojaba, más que ingenioso – ahora esas cosas las hace todo el mundo –, un truco divertido. Y a fin de cuentas, la gente escribe por diversión, para vivir más, para quererse a sí misma o para que la quieran otros. Yo incluyo algunos de tales propósitos. Citando al viejo Eugenio Sue, los malvados de una sola pieza, si me permiten la expresión, son fenómenos muy raros. Suponiendo – tal vez sea mucho suponer – que yo sea de verdad un malvado.
>
> El caso es que quien suscribe, Boris Balkan, estaba allí en la biblioteca, aguardando a nuestro invitado [...] (págs. 429-430)

Al contrario de Balkan, **Irene Adler**[41] – la misteriosa chica con los ojos verdes que aparenta muchos más años de los que tiene[42] – aparece desde un principio, a juzgar por las muchas alusiones al diablo y a la magia[43], como

---

[41] "–Ése no es un nombre." (pág. 183); "–Irene Adler [...]. Pasaporte británico, expedido hace dos meses. Diecinueve años. Domiciliada en 223b de Baker Street, Londres." (pág. 279).

[42] "[I]nquietantes ojos verdes" (pág. 131; cfr. también pág. 245); "–¿Viaja mucho? / –Mucho. Desde hace siglos.", "–Es usted una joven misteriosa. ¿Qué edad tiene? ¿Dieciocho, diecinueve?... A veces cambia de expresión, como si tuviera mucha más edad." (pág. 230); "Sus ojos parecieron cobrar vida, y el cazador de libros vio agitarse en ellos reflejos familiares. Había algo de conocido, de entrevisto ya en aquella mirada." (pág. 231); "el cazador de libros tuvo la certeza de que había una desproporcionada madurez en ese aplomo a un tiempo profundo y frívolo. Aquella jovencita funcionaba por códigos singulares; bajo estímulos y pensamientos más complejos de lo que permitían suponer su edad y apariencia." (pág. 244); "los ojos de la chica, mudos y sin memoria, reflejaban viejos fantasmas que el cazador de libros sentía aflorarle a la piel." (pág. 256); "No parecía tan joven, en aquel momento. Cargaba consigo un cansancio viejo de siglos: oscura herencia, culpas ajenas que él, sorprendido y confuso, no era capaz de identificar. Después de todo, se dijo, tal vez no fuese real ninguna de las dos" (págs. 289-290); "se preguntó qué mezcla de sangres, o de enigmas, saliva, piel, carne, semen y azar, se había concitado en el tiempo para unir los eslabones de la cadena que culminaba en ella. Todas las mujeres, todas las hembras creadas por el género humano estaban allí, resumidas en aquel cuerpo de dieciocho o veinte años." (pág. 361); "–Te sorprendería saber lo vieja que parece a veces." (pág. 387).

[43] "La maldita bruja." (pág. 245); "Endiabladamente bonita" (pág. 252); "ángel perdido" (pág. 293). Cfr. también el sueño de Corso, entre humo e imágenes infernales (págs. 258-259), las discusiones sobre el diablo (pág. 271), el regalo de *El diablo enamorado* (pág. 273): "–¿Quién eres? / –El diablo –dijo ella–. El diablo enamorado." (pág. 287; cfr. también págs. 364, 381, 394, 421 y 463). Y la alusión continua a las sombras: "Casual o premeditado, el movimiento la situó de forma que su sombra se proyectara sobre los fragmentos de *Las Nueve Puertas* esparcidos sobre la colcha. [...] tenía ahora el rostro en penumbra [...]. Corso miraba

una posible antagonista. Sin embargo, Irene es la verdadera ayudante. Su función es, como ella misma indica explícitamente, la de cuidar de Corso, la de "ángel de la guarda" (pág. 394): "Mi misión, como tú dices, era asegurarme de que recorrías el camino a salvo." (pág. 467)[44]. Es la que permite a Corso llegar al final, la que le permite comprender y volver a vivir:

> Ahora, a través de ella y demasiado tarde, comprendía bien a Nikon, sus fantasmas y el ansia desesperada con que intentaba aferrarse a la vida. [...] Porque Dios y el diablo podían ser la misma cosa, y cada cual la interpretaba a su manera. (pág. 466)

Unidos por el cansancio que sigue a la lucha, Corso e Irene se parecen en muchos aspectos[45]: ambos son lectores ávidos (de ahí que para los dos valga la afirmación "Cada uno posee los gestos de lo que ha vivido y lo que ha leído.", pág. 230), listos (un lobo y un ángel caído) y carecen de pasado y de amigos ("Hace mucho que estoy sola.", pág. 465). Por eso la chica – como Corso – puede permitirse ser neutral hacia ciertos acontecimientos[46]; y por

---

alternativamente ambas siluetas: una de sombra, estilizada sobre la colcha y los fragmentos del libro. En pie la otra, penumbra corpórea ante la fuente de luz.", "añadió ella, o su sombra" (pág. 289); "Después de todo, se dijo, tal vez no fuese real ninguna de las dos: ni la sombra en la colcha ni la silueta que se perfilaba en el contraluz de la lámpara. [...] su sombra avanzó, acercándose a la de Corso como si tuviera voluntad propia. [...] La sombra cubría todos los fragmentos del libro y casi tocaba la de Corso. [...] Las sombras ya estaban juntas, casi fundidas entre los fragmentos arrebatados a la chimenea de la Quinta da Soledade. La chica y Corso allí, sobre la colcha, entre las nueve puertas del reino de otras sombras, o tal vez se tratase de las mismas" (pág. 290); "La chica, o su silueta recortada en contraluz, se movió hacia el cazador de libros. Sólo un poco, un paso; suficiente para que la sombra de éste desapareciera por completo bajo la suya." (pág. 291); "La sombra del campanario de la iglesia venía a proyectarse en el suelo, cerca de ellos. La silueta ancha y oscura se había ido moviendo poco a poco en sentido opuesto al sol. Observó que la cruz del remate quedaba a los pies de la chica, muy cerca de ella, pero sin que en ningún momento llegase a tocarla. Prudente, la sombra de la cruz se mantenía a distancia." (pág. 394).

[44] Cfr. también las págs. 250, 255, 286, 381, 387.

[45] Irene es también una vencida, una heroína cansada: "–Una vez peleé con un arcángel. Ganó él, pero pude cogerle el truco." (pág. 351); "Y fue muy duro. Peleé cien días y cien noches sin cuartel ni esperanza... [...] Ése es mi único orgullo, Corso: haber luchado hasta el final. Retrocedí sin volver la espalda, entre otros que también caían de lo alto, ronca de gritar mi coraje, el miedo y la fatiga... Por fin me vi, después de la batalla, caminando por un páramo desolado; tan sola como fría es la eternidad... Todavía, a veces, encuentro una señal del combate, o un antiguo compañero que cruza por mi lado sin atreverse a levantar los ojos." (pág. 468). Y cfr. también "muy cansada" (pág. 249); "Parecía cansada." (pág. 350); "una niña exhausta" (pág. 353): "Parecía muy desvalida así" (pág. 357).

[46] Véase, por ejemplo, su actitud distanciada en Meung, que contribuye a crear misterio: "no había abandonado su actitud de mantenerse al margen" (pág. 385); "Estaba sentada en el alféizar, todavía con la capucha de la trenca puesta, observando la escena." (pág. 405); "El viento silbaba en el marco de la ventana, donde la chica seguía inmóvil." (pág. 407); "se volvió hacia la joven que seguía junto a la ventana" (pág. 409); "Buscaba una página con toda la tranquilidad de su actitud de espectadora neutral." (pág. 413); "ella permanecía

eso, desde un principio, Corso parece entrever en ella algo ya conocido, una mezcla de pasado y juventud.

El librero **Flavio La Ponte** podría ser también una especie de ayudante de Corso, si no fuera tan cobarde y si comprendiera algo más de lo que pasa a su alrededor[47].

Entre los aliados de Corso cabe mencionar también al policía portugués **Amílcar Pinto** (págs. 224, 227-228, 232-236, 253), a **Grüber** (el discreto conserje del hotel Louvre Concorde, donde Corso se hospeda en París, págs. 277-279) y a **Makarova**, la propietaria del bar al que suelen acudir Corso y La Ponte (págs. 31/36-44).

4. LOS ANTAGONISTAS:

4.1 En la trama Dumas:

El antagonista número uno de Corso es, como hemos visto, **Balkan**/Richelieu:

---

impasible, observándolos cual si nada fuese asunto suyo" (pág.414); "La supuesta Irene Adler se había sacudido de los hombros el brazo de La Ponte para recostarse otra vez en la ventana, desde donde ahora los observaba, inexplicablemente distante. Resuelta, en absurda apariencia, a mantenerse fuera del espectáculo." (pág. 419); "Había vuelto la espalda [...], desinteresándose de cuanto allí ocurría. Apoyada en la ventana miraba hacia afuera, absorta en el viento y la lluvia, recortada a contraluz en los relámpagos que iluminaban la noche." (pág. 423).

[47] "–¿Te molestaría explicarme de qué estás hablando?", "parpadeando cinco veces seguidas, una por dedo. Al terminar se acarició de nuevo la cara, pero su gesto ya no era dolorido sino perplejo [...] –¿Qué tenemos que ver con todo eso?" (pág. 369); "La Ponte se rascó la cabeza", "Sus ojos desconcertados", "–Exijo una explicación", "Dudó La Ponte [...]. Parecía humillado" (pág. 370); "–¿Se puede saber por qué me has pegado?", "–No estoy metido en nada. Y aquí el único vapuleado soy yo." (pág. 371); "–Eres un imbécil, Flavio." (pág. 373); "yo soy un simple turista accidental" (pág. 376); "–Oye, no sé por qué la tomas conmigo. En toda esta película, lo único que he hecho yo es echar un polvo." (pág. 377); "La Ponte no captaba nada. [...] desconcertado" (pág. 383); "el pobre tipo no se daba cuenta del lío enorme en que todos estaban metidos" (pág. 384); "–No seas idiota." (pág. 388); "Yo soy un librero pusilánime. Pacífico. Todo lo contrario de un hombre de acción. Si me presentase a un concurso de cobardes, seguro que los jueces me descalificaban. Por cobarde." (pág. 394); "desconcertado", "–¿Qué pasa?" (pág. 395); "–¿Y yo?" (pág. 396); "Hace rato que toda esta historia me viene grande." (pág. 397); y cfr. su reacción, sin comprender, al mencionar el uno de abril, págs. 398-399; "siempre era el último en enterarse de todo", "–Soy gilipollas – concluyó el librero. Entonces fue hasta el marco de la ventana y empezó a dar cabezazos en él. [...] –Soy gilipollas – repetía La Ponte, atizándose unos golpes tremendos." (pág. 414); y cfr. su reacción ponciopilatesca frente al revólver de Rochefort: "–Yo sólo pasaba por aquí – declaró, conciliador, buscando con los ojos una jofaina para lavarse las manos de todo aquello. / –Qué haría yo, Flavio – dijo Corso, resignado –. Sin ti." (pág. 418); "sin entender nada ni osar siquiera preguntarlo, arponero desacreditado e inútil" (pág. 461).

> –Para Dumas [...] Richelieu suministra el personaje imprescindible en todo folletín romántico de aventuras y misterio: un enemigo poderoso en la sombra, la encarnación del Mal. [...] encarna a la perfección el papel del malvado. Su Eminencia es a d'Artagnan lo que el príncipe Gonzaga a Lagardère, o el profesor Moriarty a Sherlock Holmes. Esa presencia oculta y diabólica. (págs. 138-139)[48]

Cómplice de Balkan es **Rochefort** o el "hombre con bigote y cicatriz", en realidad Laszlo Nicolavic, actor especializado en papeles secundarios, intérprete de Rochefort y así mismo apasionado del género (pág. 453). En su función de antagonista de Corso lleva a cabo una firme y permanente persecución del protagonista: aparece por primera vez en el bar de Makarova (pág. 44) y, luego, frente a la casa de Taillefer, apoyado en el capó de un Jaguar, cuando Corso va a visitar a la viuda (págs. 57-58); más tarde, cuando Corso se entrevista con Varo Borja en Toledo, intenta atropellarle con un Mercedes (págs. 89, 94); después penetra en su piso como reparador de televisores (pág. 143) y deja una colilla de Montecristo en su cenicero (pág. 144); disfrazado de fontanero, se introduce en casa de La Ponte (pág. 145). Reaparece, fumando un Montecristo, en Sintra, cuando Corso visita a Víctor Fargas (págs. 226-227), y en París vigila la fundación Ungern donde nuestro héroe se ha dado cita con la baronesa (págs. 313, 327). En los muelles del Sena ataca a Corso por primera vez (pág. 344) y luego en el hotel Crillon (págs. 374-375), donde le roba la bolsa con el manuscrito dumasiano y *Las Nueve Puertas* (pág. 381). Vuelve a reaparecer empuñando un revólver en el albergue de Saint-Jacques de Meung para acompañar a Corso al castillo (págs. 416-428).

En realidad es Corso quien establece la asociación con Rochefort:

> Apagó la luz y se fue a dormir. Pero tardó un rato en conciliar el sueño porque una imagen no se iba de su mente; con los ojos abiertos la veía flotar ante sí en la oscuridad. Era un paisaje lejano, el de sus lecturas juveniles, poblado de sombras que volvían veinte años después, materializándose en fantasmas próximos y casi tangibles. La cicatriz. Rochefort. El hombre de Meung. El sicario de Su Eminencia. (pág. 125)

Ni que decir tiene que Balkan en su tertulia echa más leña al fuego:

---

[48] Cfr. al respecto Dumas: *Les trois mousquetaires*, cap. XVII: "Qui dit Richelieu, dit Satan."

> Al principio, Rochefort es el enemigo [...]. Simboliza las fuerzas ocultas, la trama negra... Es el agente de la conspiración diabólica en torno a d'Artagnan y sus amigos; la intriga del cardenal que se anuda en la sombra, poniendo sus vidas en jaque... [...] La máscara del misterio marcada con su cicatriz. (págs. 130-131)

para luego concluir: "simboliza la trama negra en torno a D'Artagnan" (pág. 138).

El tercer antagonista de Corso y segundo cómplice (amén de amante) de Balkan es **Liana Taillefer**, la "rubia tremenda" (pág. 41) que, en sus manos, se convierte en *Milady* ("alenté su fantasía, dando suelta a la Milady que anidaba en ella desde que leyó *Los mosqueteros*.", pág. 453). Su intento de seducción, primero, y la agresión para arrebatarle a Corso el manuscrito, después, y sus amenazas – "Lo matarán por esto" (pág. 173) – concuerdan perfectamente, en la memoria literaria del cazador de libros, con las de Milady cuando intenta matar a D'Artagnan:

> Una vez más los recuerdos despertaron despacio, invadiéndolo poco a poco, aunque esta vez no fue preciso, para revivirlos, ningún esfuerzo de la memoria. Era una imagen nítida como el lugar exacto del que procedía. Sobre la mesa de trabajo estaba la edición facsímil de *Los tres mosqueteros*. La abrió en busca de la escena: página 129. (pág. 175)

También hay que contar entre los cómplices de Balkan (y miembros del club) a **Achille Replinger**, "una especie de Porthos" (pág. 260), librero parisiense experto en Dumas y en la literatura del siglo XIX francés.

4.2 En la trama de *Las Nueve Puertas:*

El antagonista de Corso es **Varo Borja**, el librero más importante del país (págs. 37, 67), apasionado coleccionista de libros demonológicos (págs. 77, 204). Hombre de turbio pasado (pág. 68) y profundo conocedor de las debilidades humanas, su amor por los libros parece casi religioso:

> El dinero es la llave que abre la puerta oscura de los hombres. Que le compra a usted, por ejemplo. O me concede lo único que respeto en el mundo: estos libros [...]. Son espejos a imagen y semejanza de quienes escribieron sus páginas. Reflejan preocupaciones, misterios, deseos, vidas, muertes... Son materia viva: hay que saber darles alimento, protección... (pág. 85)

> [...] hay libros para vender y libros para guardar. En cuanto a estos últimos, se ingresa en bibliofilia como en religión: para toda la vida. (pág. 75)

Su fanático culto a los libros[49] le lleva, unido a un exceso de información literaria, a buscar las claves de *Las Nueve Puertas* que le permitan alcanzar la inmortalidad del Anticristo, el poder:

> A buscar la piedra que el Gran Arquitecto rechazó, y que es la maestra del ángulo; la base de la obra filosófica. Del poder. Al diablo, Corso, le gustan las metamorfosis: desde el perro negro que acompañaba a Fausto, hasta el falso ángel de la luz que intentó vencer la resistencia de San Antonio. Pero sobre todo le aburre la estupidez y detesta la monotonía... [...] el advenimiento del Anticristo ocurrirá en la península Ibérica, en una ciudad de tres culturas superpuestas, a orillas de un río profundo como el corte de un hacha, que es el Tajo. [...] Es lo que estoy a punto de conseguir. El hermano Torchia me mostró el camino: *Tenebris Lux*. [...] Espero que todo encaje [...]. Los viejos maestros del arte negra con quienes el impresor Torchia aprendió los arcanos más terribles y valiosos, conocían el recorrido al reino de la noche... *Es el animal ouróboro el que circunda el lugar*. ¿Comprende? El *ouroboros* de los alquimistas griegos: la serpiente del frontispicio, el círculo mágico, la fuente de la sabiduría. El círculo donde se inscribe todo. [...] *Serpens aut draco qui caudam devoravit*. [...] Ellos custodian los tesoros: árbol de la sabiduría en el Paraíso, manzanas de las Hespérides, Vellocino de Oro... [...]. Son esas serpientes o dragones que los antiguos egipcios pintaban formando círculo, mordiéndose la cola para indicar que procedían de una misma cosa y se bastaban a sí mismas... Guardianes insomnes, orgullosos y sabios; dragones herméticos que matan al indigno y sólo se dejan seducir por quien ha combatido de acuerdo con las reglas. Guardianes de la palabra perdida: la fórmula mágica que abre los ojos y permite ser igual a Dios. (págs. 478-480)

El delirante experimento fracasa, pues la lámina del ejemplar número Uno de *Las Nueve Puertas* es una falsificación perfecta, realizada con gran habilidad por los hermanos Ceniza (pág. 492). Lo que no empece, sin embargo, para que Varo Borja sea, además de antagonista de Corso en la medida en que le va sistemáticamente engañando (intenta incluso transformarlo en indiciado, en principal sospechoso de haber cometido los delitos), el asesino de la novela ("Sepa, al menos, para qué murieron Fargas y la baronesa Ungern.", pág. 486, son casi las últimas palabras de Borja a Corso).

Por su parte, los hermanos **Pedro y Pablo Ceniza** (¡*nomen est omen*!), habilísimos restauradores (y falsificadores) de libros, cuya máxima es "vive y

---

[49] De ahí su retrato final, que revela su total locura. Cfr., en este trabajo, las notas 57, 58, 59.

deja vivir" (pág. 155), engañan a Corso, dándole informaciones inexactas sobre el libro, y, como hemos visto, a Varo Borja, falsificando la última lámina.

5. LAS VICTIMAS:

5.1 De la trama Dumas:

El editor **Enrique Taillefer** – "un tipo raro" (pág. 42), en opinión de La Ponte; "de esos tontos que se pasean por el mundo coleccionando fotos de monumentos y no se enteran de nada." (pág. 411), según su viuda – es el desencadenante de toda la historia, ya que a) es el propietario del manuscrito; b) informa del manuscrito a Balkan y le amenaza con divulgar la noticia del plagio dumasiano[50]; c) entrega el manuscrito a La Ponte para que haga algunas pesquisas sobre su autenticidad y lo ponga en venta[51]; y d) es el autor del folletín moderno *La mano del muerto*, cuya procedencia reconoce Balkan y revela sin compasión al autor plagiario, que se suicida[52]. Taillefer es, por tanto, víctima indirecta de Balkan.

5.2 De la trama de *Las Nueve Puertas*:

---

[50] "«Me vengaré», dijo, calcando tono y ademán al conde de Montecristo. «Voy a dar publicidad a todo el fraude que se montó tu admirado Dumas para dar su nombre a novelas ajenas. Sacaré el manuscrito a la luz, y verán cómo fabricaba folletines aquel farsante. [...]»." (pág. 450).

[51] "El difunto Taillefer le había garantizado la autenticidad: puño y letra de don Alejandro. Y Taillefer era de confianza. / –Solía llevarle antiguos folletines; los compraba todos [...]. El caso es que un día lo veo abrir un cajón. Pone *El vino de Anjou* sobre la mesa. «Es suyo«, me dice a bocajarro, «si se encarga usted de un peritaje formal y lo saca en el acto a la venta...»." (págs. 41-42); cfr. también las págs. 450-451.

[52] "Yo estaba harto y no tolero que me hagan chantaje; así que, sin tener conciencia exacta de lo que hacía, le asesté el golpe mortal. Su folletín, a pesar de ser muy malo, me había dejado al leerlo cierta sensación familiar. Entonces, cuando Enrique me organizó la segunda escena, fui a mi biblioteca, busqué un viejísimo tomo de *La novela popular e ilustrada*, publicación poco conocida de finales del siglo pasado, y lo abrí por la primera página de un relato que firmaba un tal Amaury de Verona, imagínese el asunto, titulado: *Angelina de Gravaillac, o el honor inmaculado*. En cuanto leí en voz alta el primer párrafo vi palidecer a Enrique, igual que si el espectro de la tal Angelina se hubiera alzado en su tumba. Y más o menos así era. Confiando en que nadie recordaría el relato, lo había plagiado, copiándolo casi al pie de la letra salvo un capítulo íntegramente robado a Fernández y González que, por cierto, era lo mejor de la historia... Lamenté no tener mi cámara cerca y hacerle una foto, porque se llevó una mano a la frente para exclamar «¡Condenación!»; mas no le oí articular palabra. Sólo una especie de gargarismo asmático a punto de ahogarse. Luego dio media vuelta, fue a su casa y se colgó de la lámpara." (págs. 451-452).

Como para Varo Borja, la bibliofilia es también para el coleccionista arruinado de Sintra **Víctor Fargas**, maniático de intonsos (págs. 194-195), una especie de religión. De ahí su descomunal sufrimiento al tener que despedirse de sus libros para poder sobrevivir: "Usted sabe, creo, lo que significa ser un bibliófilo apasionado; pero yo soy bibliópata. El sufrimiento era atroz con sólo imaginar dispersa mi biblioteca." (pág. 190); "Cada vez que encaro el problema siento lo que un cura renegando de su fe... ¿Le sorprende que use la palabra sacrilegio?" (pág. 195)[53]. Fargas es la primera víctima de Borja.

La segunda víctima de la bibliofilia delirante de Borja es la baronesa **Frida Ungern**, una "vieja loca [que] se había hecho millonaria escribiendo libros sobre ocultismo y demonología. Su último éxito, *Isis desnuda*, pulverizaba las cifras de ventas en los grandes almacenes." (págs. 38-39); su fundación "contenía la más importante biblioteca europea especializada en ciencias ocultas" (pág. 295).

La tercera víctima – que, sin embargo, no paga con la vida – lo es de las dos tramas: Lucas Corso.

6. EL SUSPENSE:

6.1 Abundan las descripciones y los ambientes góticos que contribuyen a crear situaciones de suspense propias del género[54]:

---

[53] "[C]on las viejas familias pasa lo que con las civilizaciones: un día se agostan y mueren [...]. Al principio uno recurre a los bárbaros para que vigilen el *limes* del Danubio, después los enriquece y termina convirtiéndolos en acreedores... Hasta que un día se sublevan y lo invaden a uno, y lo saquean" (págs. 188-189); "el Virgilio sobre la mesa, tal como lo dejó el bibliófilo cuando, sacerdote a punto de consumar el sacrificio, había pronunciado la fórmula sacramental" (pág. 247).
Para Fargas, como para Borja, la bibliofilía roza el fanatismo y la demencia: "Latía algo singular en el extraño rictus de la boca, en la obsesionada fijeza de sus ojos" (pág. 196); "el vacío inmenso que llenaba los ojos de su interlocutor. Este miraba a través de Corso, sin verlo. En sus pupilas dilatadas y ausentes sólo había libros." (pág. 197); "la expresión de Fargas volvía a sumirse en el vacío" (pág. 199).

[54] Ése es también el caso de las películas de miedo; a veces tenemos la impresión de estar detrás de una cámara. Efectivamente, las referencias de carácter cinematográfico son frecuentes en la novela: son explícitas (a películas concretas o a actores, mediante el juego intertextual y/o, respectivamente, el recurso a metáforas) e implícitas (mediante el recurso a la construcción cinematográfica de varias escenas, como la de Corso atacado por Rochefort, la de la noche en Meung, la de la visita al castillo y a la biblioteca o la de la ceremonia final de Varo Borja).

•La lluvia y las tormentas[55] (no es una casualidad que la tormenta cese cuando el enigma del manuscrito se soluciona)[56].

•Las uñas y las manos de los antagonistas (instrumento del crimen por excelencia, según la mejor tradición policíaca)[57].

•Los ojos de los antagonistas[58].

---

[55] "Llovía con saña bíblica." (pág. 31); "Había [...] tejados húmedos de lluvia al otro lado del mirador oscuro.", "esa noche resbalaban gotas de lluvia" (pág. 63); "La lluvia seguía cayendo en la noche." (pág. 65); "Abrió la ventana, sintiendo el frío húmedo de la noche mientras las gotas de agua le mojaban el rostro.", "Llovería esa noche también sobre otros paisajes." (pág. 66), "en el cristal oscuro de una ventana cuando la lluvia venida del País Que Ya No Existe golpeaba afuera, en la noche" (pág. 178); y la noche en Meung (págs. 401-424).

[56] "La tormenta se alejaba por fin, extinguiéndose el resplandor de los relámpagos más allá del Loira" (pág. 438); "La tormenta había cesado; despuntaban estrellas sobre nuestras cabezas." (pág. 443).

[57] De Liana (a cuyas uñas casi letales se contraponen a las "uñas cortas y sin barniz" de Irene, pág. 255): "uñas largas, lacadas en rojo sangre" (pág. 47); "golpeaba con una de sus uñas rojas las fundas de plástico" (pág. 49); "lo necesario para que las uñas de Liana Taillefer iniciasen un tamborileo impaciente en el brazo del sofá" (pág. 51); "Deslizó un dedo con uña lacada en rojo sangre sobre la carpeta" (pág. 168); "alzó una mano y puso los dedos de uñas lacadas en rojo exactamente sobre la bragueta de su pantalón de pana", "las uñas de la mujer clavadas sin piedad en los riñones de Corso" (pág. 171); "sus uñas lacadas en rojo sangre desmenuzaban una de las tostadas", (pág. 370); "Una de sus uñas lacadas en rojo sangre se deslizaba sobre la colcha [...] igual que si aquella uña fuese un aguijón mortal" (págs. 407-408); "La uña roja de Liana Taillefer estaba ahora inmóvil" (pág. 408); "La uña lacada en rojo se hundió en la colcha del mismo modo que si buscara la carne de Corso" (pág. 410).
De Varo Borja: "Corso miró aquella mano ancha y velluda, con un enorme sello de oro en el meñique. La conocía demasiado bien. La había visto firmar cheques sobre cuentas inexistentes, apoyar rotundas falsedades, estrechar manos que iba a traicionar." (pág. 73); "hizo un gesto desdeñoso con la mano" (pág. 83); "hizo una pausa para pasarse la mano por la calva" (pág. 86); "incluso una mano golpeaba con mecánico desdén las tapas del libro" (pág. 87); y sobre todo el final: "Le temblaba la mano" (pág. 485); "Sus manos temblaban tanto que las enlazó una con otra, engarfiando los dedos sucios de tiza, manchados de tinta y cera." (pág. 486).
De los hermanos Ceniza: "sus dedos huesudos, amarillos de nicotina" (pág. 151); "Se frotaba las manos", "alzó una mano amarillenta, de uñas demasiado largas" (pág. 153); "sostenía entre las uñas", "tocaba las páginas con sus manos frías y pálidas" (pág. 155); "hizo ademán de frotarse las manos en el guardapolvos, para secar un sudor imposible" (pág. 165).

[58] De Liana: "los ojos [...] azul acero, grandes y fríos" (pág. 46); "los ojos azul acero no miraban la carpeta, sino a él" (pág. 47); "la inquisitiva mirada de los ojos azul acero" (pág. 57); "había un toque de acero en los ojos azules, tan helados que daban frío" (págs. 167-168); "Los ojos azul acero continuaban fijos en él" (pág. 171); "ella endurecía la mirada", "El acero brilló con un relámpago de cólera" (pág. 172); "Ojos mortales como una daga" (pág. 175); "el azul acero [...] tenía idéntica expresión que un par de charcos de agua helada" (pág. 368); "sus ojos glaciales fijos en él – los ojos de Milady de Winter" (pág. 373); "venenosas miradas" (pág. 405); "lo fulminó con la mirada", "Los ojos de la mujer eran mortales como agujas de acero." (pág. 406); "los ojos parecieron deshelarse con destellos de furia", "los ojos clavados en Corso" (pág. 410); "Un rayo de ira rompió otra vez el hielo en los ojos de Liana Taillefer. Si las miradas mataran, el cazador de libros habría caído en ese instante aniquilado a sus pies.", "el azul acero seguía clavado en Corso como una daga" (pág. 414); "lo miraba con tal desprecio" (pág. 418).
De Borja: "pequeños, móviles y astutos" (pág. 68); "Miraba a Corso con aire de guasa, provocador" (pág. 70); "la mirada hosca" (pág. 71); "sus ojos no se apartaban de Corso" (pág. 73); "seguía con atención sus movimientos" (pág. 77); "acechaba el efecto" (pág. 78); "atento

•La (son)risa de los antagonistas[59].

•En general las descripciones de varios personajes, de quienes – además de los rasgos ya mencionados – emanan señales inquietantes[60]: Rochefort, zurdo (pág. 417) y con una cicatriz; Liana Taillefer con un tatuaje: la flor de lis (págs. 121, 448); los hermanos Ceniza, borrachines con perenne tos de fumadores (págs. 149-150); Fargas, inválido de una pierna y con una mirada vagamente alucinada (pág. 187); Grüber con la columna destrozada por una bala rusa (pág. 277); Frida Ungern con un brazo amputado (pág. 293); el finado Taillefer – "un tipo raro" (pág. 42) – con un aire "vagamente masónico", retratado en el acto de "cortar un cochinillo al estilo segoviano" (pág. 48); sin olvidar a Lucas Corso, con una vista muy disminuida y una fuerte afición a la ginebra y al tabaco.

---

a sus gestos" (pág. 82); "le dirigió una mirada hostil" (pág. 85); "parpadeaba, desconcertado" (pág. 87); y cfr. sobre todo el final, donde los ojos contribuyen a subrayar su aspecto diabólico: "cercos oscuros bajo los párpados", "los ojos le brillaban de un modo especial, febriles e intensos" (pág. 472); "mirada febril, distante [...] enajenada" (pág. 473); "un aire espectral, con profundas simas en las cuencas de los ojos", "mirándolo con aquellas profundas cuencas oscuras" (pág. 479); "Tenía las pupilas muy dilatadas: sin duda con el líquido oscuro había ingerido algún tipo de droga." (pág. 482); "le dirigió una mirada maligna" (pág. 486); "unos ojos vacíos, pozos de oscuridad que traspasaban su imagen sin verla; inexpresivos y fijos en las simas del reino de las sombras", "Los ojos en sombras" (pág. 489).

De los hermanos Ceniza: "ojos grises, de ratón [...] igual que su apellido" (pág. 151); "sin apartar los ojos de Corso" (pág. 152); "mirando el libro de reojo", "Sus ojillos ratoniles brillaron al posarse de nuevo en *Las Nueve Puertas* (pág. 153); "El mayor de los hermanos miró al otro, luego el libro" (pág. 155); "Ambos tenían ahora la mirada fija en *Las Nueve Puertas"* (pág. 161); "con una lucecita maligna en los ojillos de ratón astuto" (págs. 165-166). Sin olvidar los misteriosos ojos verdes de Irene Adler (cfr., en este trabajo, la nota 42).

[59] De Liana: "esbozó una sonrisa indefinible" (pág. 53); "su risa sonó, en efecto, dramática y siniestra como la de Milady" (pág. 411); "la risa de Liana Taillefer sonó como un insulto" (pág. 413).

De Borja: "ni siquiera se tomó el trabajo de sonreír un poco" (pág. 67); "sonreía como un tiburón en busca de bañista", "sonrió, irónico" (pág. 69); "soltó una risa seca, desprovista de humor", "sonrió lenta y deliberadamente" (pág. 70); "media sonrisa", "soltó una carcajada teatral" (pág. 73; "sonrió a medias, misterioso" (pág. 76); "Sonó la risa despectiva de Varo Borja" (pág. 77); "una risita chirriante" (pág. 81); "sonreía enigmático, igual que un alquimista" (pág. 83); y cfr. el final: "Se puso a reír lo mismo que un loco" (pág. 486); "una sonrisa alucinada, absurda, de extraño gozo" (pág. 489); "Varo Borja abría la última de las nueve puertas con una sonrisa de enajenada felicidad; línea oscura y diabólica que le cortaba la cara, la boca sangrante, igual que el tajo asestado por un cuchillo de noche y sombras" (pág. 490).

De los hermanos Ceniza: "Sonreían agriamente", "sonreír, malicioso" (pág. 153); "sonreía torcidamente" (pág. 154); "sonrieron a la vez, seguros de sí" (pág. 162); "soltando una risa lúgubre" (pág. 166).

[60] Según la ficha de la baronesa, traducción de un párrafo de *Las Nueve Puertas*: "*Reconoceré a tus siervos, mis hermanos, por la señal impresa en alguna parte de su cuerpo, aquí o allá cicatriz o marca tuya*..." (pág. 328).

•Las descripciones de lugares decadentes y con connotaciones inquietantes (sombras, silencio, soledad y afines): el piso de Corso, en el que prevalecen las sombras y la dejadez (y cuando hay sol se trata de un sol vagamente infernal)[61]; una atemorizante Toledo[62]; el ruinoso taller de los Ceniza[63]; el turbador viaje en tren hacia Lisboa[64]; la desierta Sintra[65]; la desolada Quinta da Soledade sobre la que planea una sensación de muerte inminente[66]; una

---

[61] "[E]l sol de poniente se filtraba entre el humo de las calefacciones y la contaminación de la calle" (pág. 63); "la habitación estaba en sombras; a través de los cristales del mirador ascendía la claridad débil de las farolas de la calle." (pág. 110); "los rincones oscuros de la habitación" (pág. 111); "la habitación en sombras" (pág. 118); "abrió una de las correderas, respirando el aire frío de la noche. La calle seguía desierta, en apariencia." (pág. 120); "La viuda se presentó en su casa sin avisar, a esa hora incierta en que [...] el cazador de libros veía arder en rojos y ocres los tejados de la ciudad." (pág. 166); "una grieta en la ajada tapicería de cuero, por donde se veía el relleno de crin", "Ella había tirado de un cabo de crin de los que asomaban por el brazo roto del sofá" (pág. 169); "El sol se había puesto definitivamente al otro lado de la ciudad, y los ángulos de la casa se llenaban de sombras." (pág. 173); "las sombras de los tejados recortarse en la claridad de la luna" (págs. 173-175).

[62] Además de la referencia a las hogueras de la Inquisición (pág. 91): "Del Tajo subía una humedad desagradable" (pág. 88), "El lugar se veía desierto, y sus pasos resonaban bajo la bóveda." (pág. 93); "Salió por la verja de hierro que comunicaba con una calle angosta y oscura, de paredes desconchadas por el roce de los vehículos." (págs. 93-94).

[63] "[U]na ventana con cristales opacos de polvo", "un rótulo cuarteado, lleno de grietas, descolorido por el tiempo y la humedad. El taller de los hermanos Ceniza estaba en el entresuelo de un edificio antiguo [...] en una calle umbría del Madrid viejo" (pág. 149); "la escalera con peldaños de madera gastados por el uso. La puerta chirrió al abrirse" (pág. 150); "El linóleo estaba lleno de quemaduras" (pág. 155).

[64] "[U]na fría corriente de aire corría entre el pasaje de fuelle que iba del coche-cama al contiguo", "el aire frío del exterior" (pág. 179); "El aire frío" (pág. 180); "El tren vibró con estruendo al entrar en un túnel. La chica se volvió entonces cual si la tiniebla exterior atrajese su atención" (pág. 181); "Las luces de un poste de señales pasaron como relámpagos. Después fue un andén mal iluminado, desierto, con un rótulo ilegible por la velocidad. La luna ascendía recortando brutal, a intervalos, confusas siluetas de árboles y tejados" (pág. 182).

[65] "[U]n cielo de nubes bajas que difuminaban, monte arriba, las melancólicas torres grises del castillo Da Pena", "paisaje quebrado, espeso y verde, donde despuntaban tejados y torres de las viejas quintas, entre jardines centenarios cubiertos de hiedra", "Los cascos del caballo resonaron en las oquedades de los muros umbríos [...]; entre la hiedra espesa cubriendo paredes, rejas, troncos de árbol, escaleras de piedra tapizadas de musgo y antiguos azulejos de las quintas abandonadas" (pág. 184); "la carretera desierta. No había salido la luna, y Corso se adentraba en extensas manchas de sombra al pasar bajo los árboles que cubrían el camino como una bóveda negra. El silencio era casi absoluto, roto únicamente por el crujir de sus zapatos sobre la gravilla de la cuneta, o el goteo de los canalillos de agua ladera abajo, entre la jara y la hiedra, invisibles en la oscuridad. / Un coche se acercó por detrás, rebasándolo, y Corso vio su propia silueta, de contornos agigantados y fantasmales, deslizarse ondulante sobre los troncos de los árboles cercanos y la espesura del bosque." (pág. 225); "pareció que una máscara negra se abatiera sobre las facciones del desconocido. De nuevo fue una sombra, siluetada apenas por el resplandor tenue del cuadro de mandos" (págs. 226-227).

[66] "[U]na fachada cuyo revoque ocre estaba descolorido en regueros y manchas", "dos estatuas de piedra verdegris, enmohecida. Una representaba un busto de mujer; la otra parecía idéntica, pero de facciones ocultas bajo la hiedra que trepaba hasta ella, inquietante parásito que se hubiera adueñado del rostro ", "escuchó el sonido de sus pasos sobre las hojas muertas. Era un sendero flanqueado por estatuas de mármol, casi todas caídas y

brumosa y fantasmal París[67] (descripción a la que sigue el ataque nocturno de Rochefort en los muelles del Sena); la escena de novela negra por

---

rotas junto a los pedestales vacíos. El jardín estaba en completo abandono, invadido por la vegetación que subía por los bancos y miradores, cuyos forjados oxidaban la piedra cubierta de musgo. [...] una fuente de azulejos rotos cobijaba a un angelote mofletudo, de ojos vacíos y manos mutiladas [...] Todo llevaba impresa una infinita tristeza, a la que Corso no pudo sustraerse. Quinta de la Soledad, repitió. El nombre era adecuado.", "el cielo gris, un antiguo reloj de sol no marcaba hora alguna en su cifras romanas. Lo presidía una leyenda: *Omnes vulnerant, postuma necat.*" (pág. 185); "enorme casa vacía, las paredes desnudas, las pinturas de los techos desmenuzadas en lagunas mohosas, roídas por el yeso y la humedad", "habitaciones también vacías, o con restos de muebles inservibles tirados en un rincón. De los techos, al extremo de cables eléctricos, colgaban casquillos desnudos o bombillas polvorientas." (pág. 186); "paredes vacías y huellas de objetos que antaño las adornaron impresas en su viejo empapelado: marcas rectangulares de cuadros desaparecidos, contornos de muebles, clavos oxidados, puntos de luz para lámparas inexistentes. Sobre aquel triste paisaje gravitaba un techo pintado imitando bóveda de nubes con la figuración, en el centro, del sacrificio de Abraham", "una puerta-ventana, sucia y con algunos vidrios sustituidos por recortes de cartón", "Había un par de sillones desparejos", "antiguas alfombras deshilachadas o tapices deslucidos por el tiempo", "luz plomiza" (pág. 187); "Observó también por los rincones una docena de ratoneras oxidadas. La mayor parte, sin queso.", "la copa, los tres dedos de coñac de la botella, la casa despojada", "las paredes vacías" (pág. 188); "la habitación desnuda y los libros en el suelo" (pág. 196); "las paredes desnudas, las huellas de los cuadros sobre el empapelado con manchas de humedad", "El humo del cigarrillo iba hacia las deterioradas pinturas del techo, recto como el humo de un sacrificio en un amanecer tranquilo", "jardín invadido de maleza", "paredes desnudas" (pág. 201); "un deslucido tapiz", "el deshilachado perfil del macedonio" (pág. 202); "el desolado salón" (pág. 204); "Lo guió por el pasillo desnudo, hasta otra habitación pequeña que tenía un piano hecho astillas en un rincón. Había una mesa con una vieja menorah de bronce cubierta de goterones de cera, y un par de sillas desvencijadas" (pág. 207); "Una de las velas, consumida se apagó en corta espiral de humo. En algún lugar de la casa sonaba un violín [...], mientras la llama del candelabro hacía bailar luces y sombras en su cara [...]. La música sonaba igual que un lamento que se deslizara por las estancias vacías, oscuras, sobre los restos de muebles carcomidos y polvorientos, bajo los techos pintados sobre telarañas y sombras que sólo cobijaban huellas en las paredes, ecos de pasos, voces muertas tiempo atrás. Y afuera, sobre la verja oxidada, los dos rostros de mujer, abiertos en la noche los ojos de uno, cubierto el otro por la máscara de hiedra, escuchaban inmóviles, con la quietud del tiempo detenido en el vacío, la música que Victor Fargas arrancaba al violín para conjurar los espectros de sus libros perdidos." (págs. 224-225); "Las hojas muertas crujían bajo sus pies cuando empujaron la verja de hierro, cruzando el sendero flanqueado por estatuas rotas y pedestales vacíos. Sobre la escalera de piedra, el reloj de sol, desprovisto de sombra bajo la luz plomiza de la mañana, seguía sin marcar hora alguna. *Postuma necat.*" (pág. 242); "el angelote de piedra, ojos vacíos y manos mutiladas, seguía vertiendo un hilillo de agua en el estanque", "las paredes vacías" (pág. 243); "el deshilachado tapiz" (pág. 244); "triste y descuidado jardín", "Había en el aire tanta humedad que se quedó flotando ante él, condensado, antes de irse desvaneciendo poco a poco" (pág. 249).

[67] "Del Sena subía una niebla baja que desbordaba el parapeto de piedra, deslizándose por los adoquines húmedos de la calzada. Las luces amarillentas de las farolas que iluminaban a trechos los muelles del río se reflejaban en el suelo, alumbrando el banco vacío", "venteó el peligro en la calle desierta, en el vapor húmedo que subía del río" (pág. 329); "la neblina que rebasaba el parapeto antes de reptar por los adoquines" (pág. 330); "miraba la oscuridad sobre el Sena, al otro lado de las farolas que iluminaban parte de los muelles dejando profundas sombras bajo los árboles sin hojas." (pág. 342); "estaba temporalmente a salvo del presagio oscuro, del peligro sin nombre ni forma que intuía abriéndose paso hacia él [...] la neblina baja, siniestra, que subía del Sena", "un halo de bruma sucia", "La orilla y los muelles del Sena parecían desiertos" (pág. 343); "La neblina y los edificios oscuros daban a aquel escenario un aspecto sombrío, sin época." (págs. 343-344); "Fue entonces cuando

excelencia de Meung, con la recreación de ambientes infernales que recuerda muy de cerca la famosa noche de la ejecución de Milady en *Los Mosqueteros*[68]; el castillo de Meung, escenario ideal para crear suspense[69]; la

---

Rochefort se le echó encima. Pareció materializarse de las sombras, surgiendo del río" (pág. 344); "Entre la humedad del río y sus tinieblas particulares" (pág. 345); "remolinos de niebla" (pág. 346); "luces brumosas del puente" (pág. 347); "barcazas atracadas a lo lejos que parecían buques fantasmas sobre la niebla baja" (pág. 350); "la brumosa claridad de las farolas del Louvre" (pág. 352).

[68] Cap. 65: "C'était une nuit orageuse et sombre.": "Era una noche lúgubre. El Loira corría turbulento [...]. La tormenta rugía desde antes del atardecer y, a intervalos un relámpago recortaba en la negrura la mole del castillo, con zigzags de claridad restallando igual que latigazos sobre el empedrado desierto, húmedo por las rachas de lluvia, de las viejas calles medievales. [...] ráfagas de viento, agua y hojas arrancadas a los árboles" (pág. 401).
Y además: "Un relámpago cercano iluminó la pequeña terraza", "A la luz del siguiente resplandor pudo percibir con la intensidad de un gigantesco flash fotográfico el rostro mortecino de Flavio La Ponte, en un destello de luces y sombras que le daban [...] el aspecto de un monje atormentado", "la tercera sombra", "otro relámpago rasgó en diagonal la noche, y el trueno retumbó entre los tejados de pizarra" (pág. 402); "ráfagas de viento y lluvia, el Loira corriendo a la derecha como un páramo negro y rugiente", "calles desiertas, un barrio antiguo con tejados medievales, fachadas con gruesas vigas en forma de aspa y de cruz: Meung-sur-Loire. Fin de trayecto." (pág. 403); "un relámpago" (pág. 404); "El viento silbaba en el marco de la ventana [...]. A intervalos, un nuevo relámpago recortaba su silueta. El trueno llegaba luego, amortiguado y sordo, haciendo vibrar los cristales salpicados de lluvia."; "–Una noche apropiada" (pág. 407); "Un relámpago blanqueó brutalmente su rostro desencajado [...]. Después llegó la vibración de los cristales, el retumbar del trueno." (pág. 413); "A través de la ventana cerrada, entre el viento y la lluvia, llegó el sonido del reloj de un campanario." (págs. 415-416); "Apoyada en la ventana miraba hacia fuera, absorta en el viento y la lluvia, recortada a contraluz en los relámpagos que iluminaban la noche.", "Salieron a la calle, en la tormenta" (pág. 423); "Ráfagas de agua agitaban las ramas de los árboles, repiqueteando ruidosamente en los charcos y sobre los adoquines", "El pueblo estaba a oscuras y no se veía un alma; sólo el resplandor de la tempestad iluminaba las calles a intervalos, recortando tejados de edificios medievales, el perfil sombrío de Rochefort bajo el ala goteante del sombrero, las siluetas de los dos hombres en el suelo mojado, quebradas en violentos zigzags con las descargas eléctricas que sonaban igual que truenos del diablo al golpear, semejantes a latigazos, la agitada corriente del Loira." (pág. 424).

[69] "Sucesivamente, los relámpagos alumbraron un arco medieval, un puente sobre un antiguo foso, [...] una plaza desierta, una torre cónica y una verja de hierro" (pág. 424); "Siguieron un lienzo de muralla cubierta de hiedra hasta llegar a cierta poterna semioculta en el muro. Entonces Rochefort sacó una llave, una pieza de hierro enorme y antigua, y la introdujo en la cerradura. / –Juana de Arco utilizó esta puerta [...] y un último relámpago desveló peldaños que bajaban hacia las tinieblas." (págs. 424-425); "Rochefort empuñaba una pequeña linterna, alumbrando la escalera larga y estrecha que se perdía en dirección al sótano.", "Los pasos resonaban en las revueltas del pasadizo. Al cabo de un instante, Corso se estremeció bajo el gabán mojado; un aire frío, con olor a cerrado y humedad de siglos, ascendía hasta ellos. El haz de luz mostraba peldaños gastados por el uso, manchas de agua en las bóvedas. La escalera moría en un corredor angosto con rejas herrumbrosas. Rochefort iluminó un instante un foso circular, a la izquierda. / –Son los antiguos calabozos del obispo Thibault d'Aussigny [...]. Por ahí arrojaban los cadáveres al Loira. François Villon estuvo preso en este lugar." (pág. 425); "El subterráneo ascendía ahora bajo los arcos de la bóveda por la que goteaban más regueros de humedad. Los ojos brillantes de una rata se materializaron al extremo de la galería, desapareciendo después con un chillido. La linterna iluminó el ensanchamiento final del pasadizo [...]. La cripta", "Subían ahora por una escalera de caracol, cuyas saeteras filtraban estrechos resplandores de la tormenta que seguía retumbando al otro lado de los muros" (pág. 426); "Sin duda esperaba un pasadizo disimulado en la biblioteca, con alguna asechanza diabólica." (pág. 438); "El suelo de madera crujía bajo nuestros pasos. Había una armadura en el recodo del pasillo [...] y la luz

casi irreal e inquietante ciudad de Toledo de la escena final, suspendida entre la niebla[70], en la que, a medida que nos acercamos a la solución del último enigma y paralelamente a la aparición de la luz y del sol, hay una vuelta a la realidad muy significativa: "La niebla empezó a disiparse lentamente. Se diría que por fin la ciudad suspendida en el aire decidiese afirmar sus cimientos en la tierra." (pág. 469); la casa de Varo Borja y la sala/cripta de la ceremonia[71], lugar privilegiado en cuanto símbolo del acercamiento a la verdad:

> Cuando empujó la verja, el silencio se mantenía perfecto. Ni siquiera las suelas de sus zapatos levantaron el menor eco al caminar sobre la piedra que enlosaba el patio, gastada por pasos muertos y lluvia de siglos. La escalera arrancaba de allí, estrecha y empinada, bajo una bóveda de medio punto a cuyo término se veía la puerta, pesada y con gruesos clavos, oscura y cerrada: la última puerta. (pág. 471)

---

del candelabro arrancaba reflejos mate a las pulidas piezas de la coraza. Corso pasó mirándolo de reojo, como si hubiese alguien escondido dentro." (pág. 439).

[70] "Ceñido por viejas murallas, el casco antiguo flotaba sobre la neblina del río, suspendido en el aire igual que un islote azulado y fantasma. Era un mundo intermedio sin luces ni sombras" (pág. 459); "la ciudad suspendida en la niebla" (pág. 462); "la ciudad que parecía flotar sobre la bruma del río" (pág. 463); "la ciudad velada de bruma azul" (pág. 465); "el puente de piedra con los pilares en el agua oscura del río, tan parecido a una mano sospechosa que se tendiera entre las dos orillas", "mientras penetraban, despacio, en el mundo de tonos fríos e inmensa soledad que persistía en los últimos restos de bruma azulada.", "el puente que ahora se convertía en vago camino de contornos imprecisos, inquietantes" (pág. 469); "el paisaje recobró contornos, pero no ganó en aspecto tranquilizador. Desde allí la otra orilla se antojaba lejana, sombría; la corriente oscura bajo los pilares recordaba las aguas negras del tiempo y del Leteo. La sensación de peligro era concreta, aguda cual una aguja de acero en los restos de aquella noche que se resistía a morir.", "hacía frío" (pág. 470).

[71] "En cuanto a la casa [...] su mole de piedra gris presidía una angosta plaza, entre edificios medievales cuyas ventanas y puertas cerradas les daban apariencia de inmóviles comparsas, ciegos y mudos. La fachada era de piedra gris, con cuatro gárgolas en el alero: un macho cabrío, un cocodrilo, una gorgona, una serpiente." (págs. 470-471); "Las contraventanas estaban puestas para que no entrase luz exterior, y los muebles habían sido empujados al fondo, despejando la parte central del suelo de mármol negro. [...] Iluminaban la habitación docenas de bujías casi consumidas. La cera goteaba por todas partes [...]. Su luz era un resplandor rojizo y trémulo que se agitaba a cada corriente de aire, a cada movimiento. Olía como una iglesia, o una cripta.", "Los rodeaban números romanos y extraños objetos: un trozo de cuerda, una clepsidra, un cuchillo oxidado, un brazalete de plata en forma de dragón, un anillo de oro, un carbón encendido en un pequeño brasero de metal, una ampolla de vidrio, un montoncito de tierra, una piedra." (pág. 475); "Muchos de los libros que días antes admiró alineados en las vitrinas se encontraban allí sucios, rotos, con hojas cubiertas por dibujos y subrayadas, llenas de signos extraños, arrancadas y sueltas. Sobre varios volúmenes ardían velas, vertiendo sobre sus tapas o páginas abiertas gruesos goterones de cera, y algunas se habían consumido hasta chamuscar el papel.", "Se agachó Corso para estudiar de cerca los despojos, sin dar crédito a la magnitud del desastre." (pág. 476).

•La frecuencia de objetos de color negro: el hombre de la cicatriz es moreno, con bigote negro (pág. 44); el uniforme del chófer del Jaguar es "gris oscuro, casi negro" (pág. 57); el Mercedes de Rochefort en Toledo es negro (pág. 94); los tres ejemplares de *Las Nueve Puertas* tienen una cubierta de piel negra (págs. 237, 297, 327); el pasaporte de Irene Adler está forrado de piel negra (pág. 257); el revólver de Rochefort es "azul oscuro, casi negro" (pág. 417); el mármol del suelo de la casa de Borja es negro (pág. 475); el líquido que el bibliófilo toma en la última escena es oscuro y le deja un rastro negro en la mejilla (pág. 480).

•La presencia del fuego (símbolo infernal de destrucción): las alusiones a las hogueras de la Inquisición (págs. 39, 84, 90-91, 304, 306); la chimenea de Fargas en la que arde el ejemplar número Dos (pág. 246); el sueño con evidentes reminiscencias infernales de Corso (págs. 258-259); el incendio de la fundación Ungern (pág. 382); los relámpagos en las escenas de Meung (págs. 401-428); la ceremonia en casa de Borja, arropada por el humo de las bujías (págs. 475-491); y las muchas alusiones al humo (a través de los numerosos personajes que fuman), el apellido *Ceniza*, etc.

•Las indicaciones cronográficas (los eventos más peligrosos se producen siempre en horas tópicas: en torno a la medianoche o cuando menos de noche): Corso vuelve de Toledo con el ejemplar número Uno de noche[72]; la tertulia de Balkan se reúne de noche (pág. 142); el reloj de sol en la casa de Fargas no marca la hora y lleva la inquietante leyenda "*Omnes vulnerant, postuma necat*" (págs. 185, 242); Corso se queda en la Quinta de la Soledad "hasta el anochecer" (pág. 221); abandona el piso de la baronesa Ungern de noche (pág. 329); la fundación arde a las tres de la madrugada (pág. 382); Corso, Laponte e Irene llegan a Meung de noche[73]; la cita con Balkan y los

[72] "Anochecía cuando Corso llegó a su casa" (pág. 95); "Miró el reloj en la torre de la iglesia próxima: pasaban cinco minutos de la medianoche." (pág. 111); "Su reloj de pulsera [...] estaba parado en las doce y cuarto." (pág. 120).

[73] "[U]na noche lúgubre" (pág. 401); "las once de la noche" (pág. 402); "Casi al mismo tiempo, once campanadas gemelas se escucharon en el interior del edificio, pasillo y escaleras abajo. [...] Con la última campanada se había escuchado un ruido en ella [...] Todos miraron el pomo de la puerta. Giraba muy despacio, igual que en las películas de misterio." (pág. 416).

demás miembros del club en el castillo tiene lugar a medianoche[74]. Y, como hemos visto, tampoco es una casualidad que la explicación final del enigma en casa de Varo Borja tenga lugar por la mañana (págs. 458-459): de ahí la polisemía de la divisa del frontispicio de *Las Nueve Puertas: Sic luceat lux* (págs. 84, 98, 111) y de la expresión *Nunc scio tenebris lux* de la lámina IX (págs. 110, 323, 470, 479).

•Los cuadros, las esculturas y otros objetos altamente alusivos: el ángel de la xilografía de Durero en casa de Borja (pág. 87); las escenas del Juicio Final de la iglesia de Toledo[75], que en Corso despiertan una inevitable asociación con la Inquisición (pág. 91); el angelote "de ojos vacíos y manos mutiladas, que dormía con la cabeza sobre un libro y de cuya boca entreabierta manaba un hilillo de agua" (pág. 185) del estanque de la Quinta da Soledade (págs. 243, 248), debajo del cual Corso descubre el cadáver de Fargas (pág. 250); la mencionada leyenda del reloj de sol (págs. 185, 242); la figuración del sacrificio de Abraham en casa de Fargas (págs. 187, 192, 198, 201, 243, 474); el tapiz con escenas de la victoria de Alejandro sobre Darío en Arbelas (págs. 202, 244); las amenazadoras gárgolas de Nôtre-Dame (págs. 274-275); el tapiz en el castillo de Meung con la escena de Ulises recién llegado a Ítaca y "la tertulia de pretendientes al fondo, bebiendo vino sin imaginar lo que les espera" (pág. 438); las cuatro gárgolas de la fachada de la casa de Borja ("un macho cabrío, un cocodrilo, una gorgona, una serpiente.", págs. 470, 492). Lo mismo puede decirse de los grabados de *Las Nueve Puertas* y de la interpretación que hace Frida Ungern: Corso barrunta – y nosotros también – inquietantes paralelismos con su investigación (págs. 317-327).

6.2 Otras señales alarmantes que Corso va detectando y que le producen crecientes sospechas, inquietud, sensación de amenaza y peligro e incluso miedo:

---

[74] "[A]ún faltaban veinte largos minutos para las doce" (pág. 433); "Se hizo un silencio, roto por las campanadas del reloj marcando los tres cuartos de las once." (pág. 434); "estaban a punto de dar las doce" (pág. 437).

[75] "[U]n pantócrator de aspecto airado cuya mano derecha, alzada, sugería más castigo que clemencia. En la siniestra sostenía un libro abierto, y Corso no pudo sustraerse a la inevitable asociación de ideas." (pág. 90); "permaneció unos instantes mirando el airado pantócrator del pórtico" (pág. 93).

•En la primera entrevista con Liana Taillefer:

> La entrevista con la viuda de Enrique Taillefer dejaba demasiadas cuestiones en el aire, y eso le produjo una extraña inquietud. Algo se le iba de las manos en todo aquello, parecido a contemplar un paisaje desde la perspectiva errónea. (pág. 58)

•En la primera entrevista con Varo Borja:

> En el rincón de su cerebro donde residía el instinto de cazador, algo empezó a latir fuera de lugar. *Tic, tac.* El sonido casi imperceptible de una máquina desajustada. [...] Siguió escuchando el sospechoso *tic tac*. De pronto sentía una extraña fatiga. Ya no estaba seguro de desear el trabajo. [...] *Tic, tac*. Corso, que conservaba *Las Nueve Puertas* en sus manos, puso el cheque entre las páginas como una señal y sopló del libro un polvo imaginario antes de devolvérselo a Varo Borja." (págs. 72-73/87)

•Después del accidente del Jaguar:

> Ahora, sin embargo, el dolor concreto en la mano lastimada, la sensación de amenaza, dispuesta a irrumpir en su vida con violencia específica de la que él, y no otros, era objeto, sugerían inquietantes cambios en el panorama. (pág. 96)

•Las palabras de Corso a La Ponte:

> –En las historias de misterio siempre muere el amigo. ¿Captas el silogismo?... Esta es una historia de misterio y tú eres mi amigo [...]. (pág. 148)

•Las palabras de Víctor Fargas al referirse al libro que tiene que vender para sobrevivir:

> El que debe morir para que los otros sigan juntos. (pág. 192)
>
> Sacrificar uno para que los otros sigan unidos, desgajar una rama del tronco y seguir disfrutando el resto... (pág. 197)
>
> El sacrificado debe poner a salvo a los otros por seis meses más... Es mi tributo al Minotauro [...]. Todos tenemos uno en el centro del laberinto. (pág. 198)

•La pregunta de Amílcar Pinto al referirse a Rochefort y la respuesta de Corso: "–¿Peligroso? / –No lo sé. Me sigue desde Madrid." (pág. 235).

•La reflexión de Corso sobre la bolsa que lleva con el libro y el manuscrito: "Incómodo equipaje, se dijo mientras iba hasta el cuarto de baño [...]. Y por alguna razón que desconocía, peligroso." (pág. 237).

•Su reflexión sobre la muerte de Fargas y la desaparición del número Dos: "Todo se estaba complicando con demasiada rapidez." (pág. 245).

•Sus asociaciones le provocan miedo:

> Las sombras ya estaban juntas, casi fundidas entre los fragmentos arrebatados a la chimenea de la Quinta da Soledade. La chica y Corso allí, sobre la colcha, entre las nueve puertas del reino de otras sombras, o tal vez se tratase de las mismas. Papel chamuscado, claves incompletas, misterio velado varias veces: por el impresor, el tiempo y el fuego. Enrique Taillefer giraba, los pies en el vacío, al extremo del cordón de seda de su batín; Víctor Fargas flotaba boca abajo en las aguas sucias del estanque. Aristide Torchia ardía en Campo dei Fiori gritando el nombre del padre sin mirar al cielo sino a la tierra, bajo sus pies. Y el viejo Dumas escribía, sentado en la cumbre del mundo, mientras allí mismo, en París, muy cerca de donde Corso se hallaba een aquel instante, otra sombra, la de un cardenal cuya biblioteca contenía demasiados volúmenes sobre el diablo, anudaba los lazos del misterio en el revés de la intriga. (págs. 290-291)

•Sus reflexiones sobre las interpretaciones de la baronesa Ungern: "las puertas empezaban a abrirse con chirridos demasiado siniestros" (pág. 319).

•El multiplicarse de las señales de alarma y su reacción, nada habitual: "Entonces se le erizó la piel. Como a un vulgar aficionado.", "señal de alarma" (pág. 329); "presagio oscuro", "peligro sin nombre ni forma que intuía" (pág. 343); "Corso, inusitadamente inquieto, lobo que venteara el peligro, olfateaba el aire a derecha e izquierda." (pág. 344).

•El insistente acopio de referencias al diablo – sobre todo hacia el final de la novela – y la especie de viaje al otro mundo (o *descensus ad inferos*) de Corso y Rochefort, hasta llegar ante la presencia de Balkan/Richelieu/Satan[76].

7. EL MÓVIL DEL DELITO:

[76] Como indican los pasajes siguientes: "truenos del diablo", "Corso lo hubiera seguido hasta las mismas puertas del infierno; parada y fonda que, por otra parte, no descartaba en absoluto encontrar al término de tan funesto recorrido", "peldaños que bajaban hacia las tinieblas" (págs. 424-425); "Sin duda esperaba un pasadizo disimulado en la biblioteca, con alguna asechanza diabólica." (pág. 438). Sobre la diabólica figura de Richelieu, cfr. arriba la nota 48.

> Se habría hecho matar por esos tres libros [El *Memorial*, las *Confesiones* de Rousseau y la recopilación de boletines de la Grande Armée]. Jamás creyó en ningún otro. (pág. 61)

> *Conozco gente capaz de matar por una colección así. [...] Usted, por ejemplo [...]. Aunque no personalmente. Se las compondría para que otros mataran en su lugar. [...] Esa es una de las ventajas del dinero: permite contratar esbirros para el trabajo sucio. Y uno se mantiene virgen.* (pág. 77)

> *Como en esa leyenda que tienen ustedes, la del librero asesino de Barcelona, yo también sería capaz de matar por un libro.* (pág. 195)

> *–Hay un libro [...]*
> *–Siempre hay un libro – asintió circunspecto.* (pág. 233)

El móvil del delito es el libro, concretamente los ejemplares número Dos y Tres del "*De Umbrarum Regni Novem Portis*", propiedad de Víctor Fargas y de la baronesa Ungern, respectivamente, y "objeto del deseo" de Varo Borja: "*–Ars Diavoli*...[...] Nunca les verá reunidos en otro sitio. Son los más raros, los más selectos. Me ha llevado años reunir esta colección, pero faltaba la pieza maestra." (pág. 78).

8. LAS REGLAS DEL JUEGO (o el código que hay/habría que respetar):

> *En el fondo, el juego es la única actividad universalmente seria; ahí no vale el escepticismo, ¿no cree?... Por muy incrédulo y descreído que uno sea, si se quiere participar no hay más opción que atenerse a las reglas. Sólo quien respeta esas reglas, o al menos las conoce y utiliza, puede vencer... Ocurre lo mismo al leer un libro: hay que asumir la trama y los personajes para disfrutar la historia [...].* (pág. 431)

Las referencias textuales al juego y a sus reglas son muy copiosas; las hemos clasificado de la forma siguiente:

8.1 El juego de Corso:

Hemos visto que Corso, como buen profesional (y apasionado de los juegos de batallas napoleónicas a escala reducida)[77], conoce las reglas del juego[78].

---

[77] Así lo prueba su apasionada lectura del *Memorial de Santa Helena* (cfr. también las págs. 29, 59-62, 64, 178, 239, 457 y, en este trabajo, la nota 16).

[78] De ahí que le caiga simpático a Grüber ("su característica gravedad de croupier impasible, reservada a los pocos que, como Corso, aún conocían las reglas del juego.", pág. 278) y que suscite la admiración de Balkan ("Veo que es de los que asumen las reglas, naturalmente.",

De ahí que asuma su investigación como juego, a sabiendas de que puede ser un juego peligroso[79]:

> Supo que había tirado el dado; que avanzaba la primera casilla en un peligroso juego de la oca y que era tarde para echarse atrás. Pero le apetecía jugar. (pág. 88)

Un juego, sin embargo, en el que no todos los que mueven los hilos respetan las reglas[80]. De ahí la caída de Corso en la trampa, sus errores y su papel de "víctima".

8.2 El juego del editor de *Las Nueve Puertas* (o el juego del diablo):

También Aristide Torchia recurre al juego para salvar su libro, un juego que Corso detecta a través de las tablas comparativas ("Después de todo, Varo Borja tenía razón. Aristide Torchia debió de reírse mucho a solas allí, sobre su pira en Campo dei Fiori, antes de que el fuego le quitara para siempre las ganas. Como broma póstuma era genial.", pág. 219), al que habrá que añadir la invención – nada innovadora, cabe decirlo – de un juego de palabras (el *verbum dimissum*)[81] cual clave de *Las Nueve Puertas* y arma diabólica a la vez, según explica la baronesa Ungern:

---

pág. 431). Cfr. además, en este trabajo, la nota 17 y el apartado 2. sobre la figura del «Detective».

[79] "Con las láminas enfrentadas se sintió de pronto infantil, igual que cuando jugaba a detectar los siete errores. Realmente – hizo una mueca –, se trataba de eso. La vida como juego. Y los libros como espejo de la vida." (pág. 218); "no sé a qué estás jugando, Corso, pero tú y yo no nos vimos anoche en Sintra" (pág. 253).

[80] "[É]l habia descubierto nuevas variaciones que confirman su hipótesis: cada ejemplar era diferente de los otros. Proseguía el juego de los errores" (pág. 325); "Presentía en todo el rompecabezas una pieza mal dispuesta" (pág. 329); "De lo que acaba de contarme deduzco que, jugando también con los hechos y con sus personales referencias literarias, elaboró una teoría y extrajo conclusiones erróneas..." (pág. 456); "Pasabas las páginas de tus *Mosqueteros*, dejándome jugar sobre casillas incorrectas..." (pág. 464); "Con amarga certeza, Corso vio encajar las piezas del enigma. Salvo los aspectos casuales del asunto – las falsas conexiones con la trama del Club Dumas –, Varo Borja era la clave que ordenaba todos los hechos inexplicables del otro hilo argumental; la faceta diabólica del problema." (pág. 474).

[81] "VERBUM DIMISSUM CUSTODIAT ARCANUM. Lo que podemos traducir como: *La palabra perdida guarda el secreto*. Y el grabado es significativo: un puente, la unión entre la orilla clara y la oscura. Desde la mitología clásica hasta el juego de la oca, su sentido está claro. Puede unir la tierra con el cielo o con el infierno, igual que el arco iris... Naturalmente, para cruzar éste hay que abrir antes las puertas amuralladas que lo cierran. [...] El arco es el arma de Apolo y de Diana, la luz del supremo poder. La ira del dios, o de Dios. Es el enemigo que acecha a quien cruza el puente. [...] Aquí significa una terrible advertencia. No es recomendable jugar con estas cosas." (pág. 319).

–¿Le gustan los juegos de adivinación? ¿Los problemas con clave oculta?... En cierto modo, ese libro que tiene en las manos lo es. Al diablo, como a todo ser inteligente, le gustan los juegos, los acertijos. Las carreras de obstáculos en las que se quedan los débiles e incapaces y sólo triunfan los espíritus superiores; los iniciados [...]. Quien sólo ve una serpiente en la figura que devora su cola, no merece seguir más allá. (pág. 309)[82]

De todos modos, los hermanos Ceniza son autores de la mayor broma, ya que falsifican la lámina IX del ejemplar de Varo Borja, la misma que – paradójicamente – lleva la divisa "*Nunc scio tenebris lux*" (pág. 492).

8.3 El juego del narrador[83] (y del club Dumas):

Como sabemos, Balkan es, en primer lugar, el arquitecto del juego dumasiano. Para llevarlo a cabo se sirve de una regla de oro: "Saber y callar, es la regla. Incluso cuando se hacen trampas, sin reglas no habría juego." (pág. 136). De ahí que – en el penúltimo capítulo de la novela y en perfecto estilo de presentador de juegos televisivos – felicite a Corso por haber sabido seguir la pista hasta allí[84]:

–Lo felicito [...]. Ha sido capaz de seguir el juego hasta el final. [...]
–¿Juego? – articuló con voz ronca.
–Sí, juego. Tensión, incertidumbre, destreza, habilidad... Acción libre, según reglas obligatorias, que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un

---

Sin embargo, ya la antigua propietaria del ejemplar número Tres, madame de Montespan, había detectado en él algo que no funcionaba: "*hay algo en él de inexacto, un juego de palabras que no terminase nunca de establecerse en la secuencia correcta*» (pág. 311).

[82] Sin olvidar, quedándonos en el tema del juego, la lámina VII, que representa a un rey y a un mendigo que "juegan al ajedrez en ese extraño tablero donde todas las casillas tienen el mismo color" (pág. 322)(la misma imagen vuelve al final del penúltimo capítulo, referida a Liana/Milady y Rochefort: "Ambos salían de su vida para retornar a las regiones inconcretas de donde emergieron; recobrado su carácter ficticio, irresponsables igual que piezas de ajedrez.", pág. 461).

[83] De ahí el significado del retrato de Sabatini sobre la mesa de Balkan (que Corso reconoce en seguida): "Se descolgó del hombro una bolsa de lona [...], antes de quedarse mirando el retrato enmarcado de Rafael Sabatini, que tengo sobre la mesa de despacho [...]. Eso me gustó, pues las visitas suelen dedicarle poca atención; lo toman por un viejo pariente. Yo acechaba su reacción y observé que sonreía a medias al sentarse [...] así que resolví arriesgar un santo y seña: / *–Nació con el don de la risa [...] ...y con la sensación de que el mundo estaba loco...* [...] No hay en la historia del folletín de aventuras dos primeras líneas comparables a esas." (págs. 16-17).

[84] Sobre la plena conciencia de Corso de ser una pieza de un juego concebido a sus espaldas, cfr. también "–Alguien me la está jugando." (pág. 254); "Y de ti, sea cual sea el papel que juegues en esto." (pág. 369); "–Te han tomado el pelo igual que a mí." (pág. 373); "–Aún no sé si todo esto es una monumental tomadura de pelo, o auténtico encaje de bolillos" (pág. 380); "Y a mi sí han intentado jugármela, anoche y esta mañana." (pág. 386); "Alguien tiene que estar disfrutando mucho con todo esto." (pág. 390).

> sentimiento de tensión y de la alegría de actuar de otro modo que en la vida corriente... [...] Ya lo dice el segundo libro de Samuel: «*Que aparezcan los niños* y *jueguen ante nosotros*...» Los niños son jugadores y lectores perfectos: todo lo hacen con la mayor seriedad. En el fondo, el juego es la única actividad universalmente seria; ahí no vale el escepticismo, ¿no cree?... Por muy incrédulo y descreído que uno sea, si se quiere participar no hay más opción que atenerse a las reglas. Sólo quien respeta esas reglas, o al menos las conoce y utiliza, puede vencer... Ocurre lo mismo al leer un libro: hay que asumir la trama y los personajes para disfrutar la historia. [...] Veo que es de los que asumen las reglas, naturalmente. [...] Lo importante es llegar [...]. En materia de hacer trampas hay ilustres precedentes... Teseo salió del laberinto merced al hilo de Ariadna, Jasón robó el vellocino gracias a Medea... Los Kauraba ganaron con subterfugios el juego de dados del *Mahabharata*, y los aqueos dieron jaque mate a los troyanos moviendo un caballo de madera... [...]. Espero [...] que el juego fuese, al menos, divertido. [...] Cuando hay literatura por medio, el lector inteligente puede disfrutar hasta con la estrategia que lo convierte en víctima. Y soy de los que creen que la diversión es un móvil excelente para jugar. También para leer una historia, o escribirla. (págs. 430-432)

Pero hay más: Balkan es también presidente del club Dumas, un club que subyace a determinadas reglas:

> –Ésa es la regla: nada de nombres, nada de protagonismos... Como puede ver, el asunto es algo erudito y un poco infantil al mismo tiempo; un juego literario y nostálgico que rescata algunas viejas lecturas y nos devuelve a nosotros mismos tal como éramos; con nuestra inocencia original. Después uno madura, se hace flaubertiano o stendhaliano, se pronuncia por Faulkner, Lampedusa, García Márquez, Durrell o Kafka... Nos volvemos distintos unos de otros; incluso adversarios. Mas todos tenemos un guiño de complicidad al referirnos a ciertos autores y libros mágicos, que nos hicieron descubrir la literatura sin atarnos a dogmas ni enseñarnos lecciones equivocadas. Ésa es nuestra auténtica patria común; relatos fieles no a lo que los hombres ven, sino a lo que los hombres sueñan. (págs. 444-445)

Un club que está organizado según normas "intertextuales"[85]. Enrique Taillefer muere por haber infringido esas reglas (págs. 449-452). De ahí el resentimiento de Corso hacia el inventor del juego: "–Déjese de tecnicismos. Ese capítulo de Alejandro Dumas lo desencadenó todo. [...] Su condenado club. Sus jueguecitos." Y la respuesta de Balkan: "–No me eche la culpa. Jugar es legítimo. Si en vez de una historia real esto fuese un relato de ficción, usted, como lector, sería el principal responsable." (pág. 456).

[85] "Utilicé los sesenta y siete capítulos del manuscrito para organizar la sociedad" (pág. 446).

Balkan, en fin, es un afamado crítico literario y como tal puede también opinar sobre el best-séller e indicar, también en este caso, las reglas y los trucos que permiten su confección:

> Usted sabe que una novela, o una película nacida para el simple consumo, puede convertirse en obra exquisita: desde el *Pickwick* a *Casablanca* y *Goldfinger*... Relatos llenos de arquetipos a los que el público acude para gozar, consciente o inconscientemente, con la estrategia de las repeticiones argumentales y sus pequeñas variaciones; con la *dispositio* más que con la *elocutio*... De ahí que el folletín, incluso el serial televisivo más tópico, puedan ser objeto de culto tanto para un público ingenuo como para uno exigente. Hay quien busca la emoción en Sherlock Holmes arriesgando su vida, y otros que buscan la pipa, la lupa y ese *elemental querido Watson* que, fíjese, Conan Doyle nunca escribió. El truco de los esquemas, sus variaciones y repeticiones, es tan viejo que incluso Aristóteles se refiere a él en su *Poética.* Y en realidad, ¿qué es el serial televisivo sino una modalidad actualizada de la tragedia clásica, el gran drama romántico o la novela alejandrina...? De ahí que un lector inteligente pueda gozar mucho con todo eso, de modo excepcional. Y es que también hay excepciones hechas a base de reglas. (pág. 446)

8.4 El juego de la intertextualidad:

> *[...] en literatura nunca hay lindes nítidos; todo se apoya en algo, las cosas se superponen unas a otras, y terminan siendo un complicado juego intertextual a base de espejos y muñecas rusas, donde establecer un hecho preciso, una paternidad concreta, implica riesgos que sólo ciertos colegas muy estúpidos o muy seguros de sí mismos se atreven a correr.* (pág. 127)

> *–No me diga...¿Eso pertenece a lo leído o a lo vivido?*
> *–Adivínelo [...]. Usted parece un tipo listo, señor Corso.* (pág. 231)

Corso, por su "deformación profesional" y, sobre todo, debido a su memoria literaria – que le trae asociaciones casi de continuo y le permite establecer conexiones – es la víctima ideal de los juegos de la intertextualidad, que son muchos: baste con recordar, por ejemplo, el juego del hombre de la cicatriz/*alias* Rochefort, de Liana/*alias* Milady, de Irene Adler(!)/*alias* diablo[86]; el ataque en París según el guión de *Los*

[86] "–¿Y qué les digo?... ¿Que Milady y Rochefort, agentes del cardenal Richelieu, nos han robado un capítulo de *Los tres mosqueteros* y un libro para convocar a Lucifer? ¿Que el diablo se ha enamorado de mí, encarnándose en una veinteañera para convertirse en mi guardaespaldas?... Dime qué harías tú si fueses el comisario Maigret y yo viniera con ese argumento." (pág. 381).

mosqueteros[87]; la cuartilla doblada/salvoconducto de Richelieu (págs. 376 y 432)[88]; la referencia al día uno de abril, lunes[89]; el camino hacia Meung[90]; los paralelismos entre el grabado del manuscrito y la lamina VIII[91].

Nos limitaremos a citar tan sólo dos pasajes representativos. El primero recoge una reflexión del propio Corso en París:

> Malos tiempos, se dijo de nuevo. Tiempos absurdos. Después de tantos libros, cine y televisión, después de tantos niveles de lectura posibles, resultaba difícil saber si uno se enfrentaba al original o a la copia; cuándo el juego de espejos devolvía la imagen real, la invertida o la suma de éstas, y cuáles eran las intenciones del autor. Resultaba tan fácil quedarse corto como pasarse de listo. [...] De cualquier modo, ahora, en París y para Corso, algo seguía claro: incluso como lector de segundo nivel estaba dispuesto a asumir el juego sólo hasta ciertos límites. (págs. 314-315)

El segundo pertenece a su diálogo final con Balkan:

> –Me temo [...] que su imaginación le ha jugado una mala pasada.
> Negó con un lento gesto de la cabeza.
> –Yo no imaginé a Víctor Fargas ahogado en el estanque, ni tampoco a la baronesa Ungern carbonizada con sus libros... Son cosas que sucedieron. Hechos reales. Las dos historias se mezclan una con otra.
> –Acaba de decirlo: dos historias. Quizá sólo las une su propia intertextualidad. [...] De lo que acaba de contarme deduzco que, jugando también con los hechos y con sus personales referencias literarias, elaboró

---

[87] "Justo en aquel sitio – capítulo XI: *La intriga se anuda* –, d'Artagnan había visto desembocar de la calle Dauphine, también camino del Louvre y en dirección al mismo puente, a Constanza Bonacieux acompañada por un caballero que resultó ser el duque de Buckingham, y a quien su aventura nocturna pudo valerle un palmo de la espada de d'Artagnan dentro del cuerpo [...]. Quizá la sensación del peligro fuese ficticia, una perversa trampa tramada por demasiadas lecturas y el extraño ambiente; pero la llamada telefónica de la chica y el BMW gris en la puerta no eran producto de su imaginación. [...]. Fue entonces cuando Rochefort se le echó encima." (pág. 344). De ahí las conclusiones de Corso: "el cazador de libros cerró los ojos resignado mientras aguardaba a que alguien pasara la página" (pág. 346).

[88] "Aquél era el salvaconducto extendido en el sitio de la Rochela al pedir Milady la cabeza de d'Artagnan. El mismo que resulta robado después por Athos a punta de pistola – «*Muerde, si puedes, víbora*» –, y sirve para justificar ante Richelieu la ejecución de la mujer, al final de la historia... En resumidas cuentas: demasiado para un solo capítulo." (pág. 377).

[89] "Y en cuanto leyó la primera línea supo dónde tenían que buscar a Milady." (pág. 399); "Falta poco más de una hora para el primer lunes de abril. / –También me gustaría saber cómo adivinó eso. / –No lo adiviné – se volvió hacia la joven [...]. Ella me puso el libro ante los ojos... Y en materia de investigación, un libro que es mejor que el mundo exterior: cerrado, sin perturbaciones molestas. Como el laboratorio de Sherlock Holmes. (pág. 409).

[90] "Desanduvieron camino, esta vez ya por la nacional 152 – el mismo itinerario que d'Artagnan en aquel primer capítulo" (pág. 403).

[91] "[L]a chica había hurgado en su mochila y ahora tenía *Los tres mosqueteros* en las manos. [...] Cuando dio con ella, arrojó el libro abierto sobre la cama sin decir palabra. Era el grabado descrito por Liana Taillefer. / –*Victa iacet Virtus* –murmuró Corso, estremeciéndose ante la semejanza de aquella escena con la octava lámina de *Las Nueve Puertas*." (pág. 413).

> una teoría y extrajo conclusiones erróneas... [...] Fue usted quien llenó por su cuenta los espacios en blanco, del mismo modo que si esto fuera una novela construida a base de trampas y Lucas Corso un lector que se pasara de listo... Nadie le dijo en ningún momento que las cosas ocurriesen como usted creía. Por eso eso la responsabilidad es sólo suya, amigo mío... El verdadero culpable es su exceso de intertextualidad, de conexión entre demasiadas referencias literarias. [...] Escuche, Corso: ya no hay lectores inocentes. Ante un texto, cada uno aplica su propia perversidad. Un lector es lo que antes ha leído, más el cine y la televisión que ha visto. A la información que le proporcione el autor, siempre añadirá la suya propia. Y ahí está el peligro: el exceso de referencias puede haberle fabricado a usted un adversario equivocado, o irreal. [...] Es usted quien hace una lectura falsa. (págs. 456-457)

En suma, Corso acaba enredado en la telaraña de la trama y en los mismos sucesos de un folletín[92], víctima de su exceso de intertextualidad:

> –[...] Somos parte del juego, como usted.
> –Un juego cuyas reglas ignoran.
> –Se equivoca de nuevo, Milady. La prueba es que estamos aquí [...]. Lo complicado era precisamente eso: aceptar el carácter del juego; asumir la ficción entrando en el relato y pensar con la misma lógica que el texto exige, en vez de recurrir a la lógica del mundo exterior... Después resulta fácil continuar, porque si en la realidad hay muchas cosas que suceden por azar, en la ficción casi todo discurre según reglas lógicas. [...]
> –¿También en las novelas?
> –Sobre todo en las novelas. En ellas, si el protagonista razona según esa lógica interna que es la del criminal, acaba llegando forzosamente al mismo punto. Por eso al final siempre terminan encontrándose el héroe y el traidor, el detective y el asesino – sonrió, satisfecho de su razonamiento –. (pág. 408)

---

[92] "Tierra a la vista. Francia. Próxima estación, París. O próximo capítulo, a continuar en el siguiente número. Final espada en alto, con misterio incluido; un recurso de folletín romántico." (pág. 256); "Ojalá supiera si el final de la historia venía escrito en alguna parte, o si era él mismo quien redactaba sobre la marcha, capítulo a capítulo." (pág. 257); "Estuvo a punto de añadir «Esto no es una novela policiaca, sino la vida real»; pero no lo hizo porque, a esas alturas de la trama, la línea que separaba lo real de lo imaginario se le antojaba un tanto difusa. Corso, ser concreto de carne y hueso [...] cedía cada vez más a la tentación de considerarse personaje real en un mundo irreal. Eso no encerraba maldita la gracia, porque de ahí a creerse, también, personaje irreal imaginándose a sí mismo real en un mundo irreal sólo había un paso [...]. Y se preguntó si alguien, un retorcido novelista o un borrachín autor de guiones baratos, lo estaría imaginando a él en ese momento como personaje *irreal* que se imaginaba *irreal* en un mundo *irreal*. Aquello podía ya ser la leche." (pág. 355); "Menudo folletín le habían escrito entre todos." (pág. 368); "De un modo u otro, todo empezaba a quedar fuera de control. Y no se trataba ya de coincidencias folklóricas, sino de un plan establecido; demasiado complejo y peligroso para considerar una simple parodia la actuación de la mujer y su esbirro de la cicatriz. Aquello era un complot con todos los ingredientes del género, y tenía que haber alguien moviendo los hilos. Nunca mejor dicho, una Eminencia Gris. Tocó el bolsillo donde llevaba la carta de Richelieu. Era demasiado excesivo. Y, sin embargo, precisamente en lo insólito, en lo novelesco de todo aquello, tenía que estar la solución. Recordaba algo leído una vez, en Allan Poe o en Conan Doyle: «*Este misterio parece insoluble por las mismas razones que lo hacen solucionable: lo excesivo, lo* outré *de sus circunstancias.*»" (pág. 380); "Intento descifrar el folletín que alguien está escribiendo a mi costa..." (pág. 391); "si aquello hubiera sido una maldita novela, que no era el caso. ¿O sí lo era?..." (pág. 472).

9. EL DESENLACE (o la solución de los enigmas):

Corso – en sintonía con su modo de ser – ha procedido de forma muy sistemática en sus pesquisas, investigaciones, reflexiones y conclusiones, estableciendo puntualmente conexiones y haciendo balances. Sin embargo, como hemos visto, las soluciones no dependen exclusivamente de él, puesto que están pergeñadas y armadas por otros arquitectos: algo se le ha escapado, por tanto. Por eso el viaje – un viaje real y mental y, a su manera, iniciático – le conduce al punto de partida (como el *ouroboros* del frontispicio de *Las Nueve Puertas*):

> –Pues ha sido un largo camino, para terminar en el punto de partida [...]. Y ahora debo entrar ahí.
> –No *debes*. Nadie te obliga. Puedes olvidar todo esto y marcharte.
> –¿Sin conocer la respuesta?
> –Sin afrontar la prueba. La respuesta la tienes en ti mismo. [...] Más a menudo de lo que la gente cree, las cosas son lo que uno quiere que sean. (pág. 467)

Sin embargo, es un viaje que aporta soluciones:

•La solución del enigma Dumas (págs. 428-458):

Debido a su exceso de asociaciones – e.d., por insistir en mantener sus conexiones entre las dos tramas –, Corso tarda en convencerse de la realidad, pese a que a esta altura de la historia los personajes que han "jugado" con él le proporcionen una clave interpretativa (Liana Taillefer: "–¿De qué me están hablando? [...] Veo que hay más locos en esta historia", págs. 415-416; "A Corso le extrañó que no mostrara idéntico interés por *Las Nueve Puertas*", pág. 419; Rochefort: "Y ahora que el asunto está a punto de acabar [...] debo decirle una cosa: a pesar de todo, usted lo hizo muy bien. La prueba es que ha llegado hasta aquí... Espero que no me guarde demasiado rencor por lo del Sena y el hotel Crillon. Son gajes del oficio.", págs. 426-427; Balkan: "no se daba cuenta de que realmente estábamos al final del misterio", pág. 441).

Dos puertas que se abren ante Corso, detrás de las que está la solución del enigma ("desvelar el enigma que lo había llevado hasta allí era lo único que le importaba", pág. 439):

> Encontró allí un rellano con puerta de gruesos herrajes y clavos hexagonales [...]. Al otro lado estaba la respuesta al enigma [...]. Y fue así, navaja en mano, el pelo revuelto y mojado de lluvia y los ojos brillando con resolución homicida, como vi a Corso entrar en la biblioteca. (pág. 428)
>
> –Permítame presentarle – dije, abriendo la puerta – a los miembros del club Dumas. (pág. 441)

•La solución del enigma de la muerte de Taillefer:

También aquí Corso tarda en convencerse de que se trataba de un suicidio en toda regla, pese a que se lo adelantasen Liana Taillefer ("–Está loco, Corso. Nadie mató a Enrique. Se ahorcó él mismo.", pág. 415) y Balkan ("–¿Asesinado Enrique?... No diga tonterías. Se ahorcó. Lo suyo fue un suicidio.", pág. 437). Un suicidio debido, como hemos visto, a una infracción y a un fracaso (págs. 447-452).

•El enigma de *Las Nueve Puertas:*

Corso sigue convencido de que hay vínculos entre las "dos historias", que existe una conexión entre ambas, que ambas convergen hasta fundirse y confundirse ("la conexión existe", pág. 455; "Las dos historias se mezclan una con otra.", pág. 456). Balkan incluso le contradice y trata de mostrarle su error ("La historia de *El vino de Anjou* y la de ese libro misterioso, *Las Nueve Puertas*, nada tienen que ver una con otra.", pág. 456)[93]. De ahí las conclusiones de Corso: "–Entonces hay otro autor [...]. Esta historia tiene dos autores" y el "posibilismo" de Balkan: "–Es posible [...]. Y tal vez uno sea más malvado que el otro... Pero lo mío es el folletín. La novela policíaca debe usted buscarla en otra parte." (pág. 458).

Sólo después de haber llegado a la última puerta, la de la casa de Borja ("La escalera arrancaba de allí, estrecha y empinada, bajo una bóveda de medio punto a cuyo término se veía la puerta, pesada y con gruesos clavos, oscura y cerrada: la última puerta.", pág. 471), Corso se convence, por fin, de la inexistencia de conexiones: "Eran dos historias sin relación ninguna" (pág. 464); "las falsas conexiones con la trama del Club Dumas" (pág. 474).

---

[93] Véase el pasaje citado en el apartado 8.4 («Juego de la intertextualidad»).

Detective y asesino se encuentran, por fin (y, por fin, se realiza lo que Corso había afirmado ante Liana Taillefer, aunque equivocándose de trama: "Por eso al final siempre terminan encontrándose el héroe y el traidor, el detective y el asesino", pág. 409). El enigma de *Las Nueve Puertas* llega así a su solución:

> Y fue él, Varo Borja, quien a la sombra de ese mismo libro, pegándose a sus talones como una serpiente criminal, mató a Victor Fargas y a la baronesa Ungern. No sólo para reunir las veintisiete láminas y combinar las nueve correctas, sino también para destruir las pistas, haciendo imposible que nadie más resolviera el acertijo planteado por el impresor Torchia. (pág. 473)

El arquitecto de la segunda trama es, por tanto, Varo Borja quien, en su alucinado viaje (auto)destructor, se sirve de los libros (y de Corso)[94] para llegar a una meta impracticable e imposible largamente acariciada[95]: convertirse en Anticristo:

> [...] el advenimiento del Anticristo ocurrirá en la península Ibérica, en una ciudad de tres culturas superpuestas, a orillas de un río profundo como el corte de un hacha, que es el Tajo. [...] Es lo que estoy a punto de conseguir. El hermano Torchia me mostró el camino: *Tenebris Lux*. (pág. 479)

Después de haber tomado unos sorbos del líquido oscuro (pág. 480) y haber pronunciado una frase de inconfundible y blasfema intertextualidad – "–Todo está consumado"[96] (pág. 485) –, se dispone al último acto: abrir la última puerta pronunciando las fórmulas que convocan las sombras ("la fórmula mágica que abre los ojos y permite ser igual a Dios", pág. 480):

> –*Sic exeo me*...
>
> El librero continuaba la letanía [...] De rodillas en el interior, inclinado hacia el suelo el rostro desfigurado y devoto, Varo Borja abría la última de las nueve puertas con una sonrisa de enajenada felicidad; línea oscura y diabólica

---

[94] "[D]e chivo expiatorio oficiaba él." (pág. 474); "–¿Engaño? [...] Se hace demasiado honor. Alquilé sus servicios sin confiarle mis razones, ni mis planes; un sirviente no tiene por qué participar en las decisiones de quien le paga... Usted iba a levantar las piezas que yo quería cobrar, y de paso a cargar con las consecuencias técnicas de ciertos actos inevitables." (págs. 477-478).

[95] "A medida que progresa en el camino, uno debe asegurarse de que nadie hace el mismo recorrido. Estos libros ya cumplieron su misión." (pág. 477); "–Quemo mis naves, destruyo puentes a mi espalda. Y me adentro en la *terra incognita*..." (pág. 478).

[96] Se trata de la última frase de Cristo, tras haber apurado el vinagre y antes de expirar (San Juan, 19, 30).

> que le cortaba la cara, la boca sangrante, igual que el tajo asestado por un cuchillo de noche y sombras. (pág. 490)

Sin embargo, la broma de los hermanos Ceniza (¿de Aristide Torchia?¿del diablo?) provoca el fracaso del acto[97]. De ahí la desesperación inhumana del adversario y acusador (ambos términos corresponden a la traducción literal de los términos Satán o Anticristo) de Corso: Varo Borja, un hombre cuyo poder siempre se ha apoyado en la falsedad, el engaño y el delito:

> Y en ese momento, al extremo de la escalera que dejaba atrás, al otro lado de la última puerta del reino de las sombras, allí donde jamás llegaría la luz de ese amanecer en calma, sonó un grito. Un alarido desgarrado, inhumano, de horror y desesperación, en el que apenas pudo reconocer la voz de Varo Borja. [...]
>
> Atrás, en la casa custodiada por cuatro gárgolas bajo el alero, Varo Borja ya no gritaba. O tal vez lo hacía desde algún lugar oscuro, demasiado lejano para que el sonido llegara hasta la calle. *Nunc scio*: ahora sé. (pág. 491)

CONCLUSIONES

¿Qué le queda a Corso? En primer lugar, un sentimiento de fracaso, la certidumbre de que ha jugado respetando las reglas, pero de manera equivocada:

> Dolía también, por supuesto, aquel sentimiento de derrota, incómodo cual un corte de cuchillo en la conciencia. La certeza de haber jugado según las reglas, *legitime certaverit*, pero en dirección equivocada. (pág. 462)

Un error que le ha impedido darse cuenta con antelación de las trampas y estratagemas de Borja ("Aquel era el hombre, y Corso asintió para sus adentros, viendo materializarse su propia estupidez.", pág. 473). De ahí su fracaso como detective:

> Con curiosidad casi científica, el cazador de libros se aplicó al estudio del rostro que volvía a tener ante sí. Intentaba ahora aislar los rasgos, los indicios que hubieran debido alertarlo mucho antes. Huellas que pasaron inadvertidas, ángulos de locura, de horror o de sombra en aquella fisonomía vulgar que creyó conocer en otro tiempo. Pero no pudo hallar nada [...]. (pág. 473)

---

[97] "Por eso a Varo Borja no le cuadraban las cuentas: en los tres ejemplares, la última lámina era falsa. *Ceniza sculpsit*. Por amor al arte." (pág. 492).

Y su fracaso también en cuanto mercenario de la bibliofilia, puesto que ni siquiera logra cobrar[98]. Un fracaso confirmado por su propia imagen reflejada en el espejo:

> Imagen y doble, el héroe y su cansancio infinito, Bonaparte agonizando encadenado a su roca de Santa Helena. Nada que perder, había dicho Varo Borja. Un mundo desolado y frío, donde los granaderos de Waterloo eran osamentas solitarias que montaban guardia en caminos oscuros, olvidados. Se vio a sí mismo ante la última puerta: tenía la llave en la mano, igual que el ermitaño de la segunda lámina, y la letra Teth se le enroscaba en el hombro a la manera de una serpiente. (pág. 487)

Una imagen que recuerda la reacción de Corso cuando la baronesa Ungern le interpretó, poco antes de morir, esa misma lámina:

> El Ermitaño del Tarot, muy parecido a éste, va a veces acompañado de una serpiente, o del bastón que la simboliza. En la filosofía oculta, la serpiente y el dragón son guardianes del recinto maravilloso, jardín o Vellocino, y duermen con los ojos abiertos. Son el Espejo del Arte.
>
> –*Ars diavoli* – dijo Corso al azar, y la baronesa sonrió a medias, asintiendo misteriosa. Sin embargo él sabía, por Fulcanelli y otras viejas lecturas, que el término *Espejo del Arte* no se encuadraba en la demonología, sino en la alquimia. Se preguntó cuánto de charlatanería encerraba la erudición con que lo obsequiaba su interlocutora y suspiró para sus adentros, sintiéndose como un buscador de oro metido en un río hasta la cintura y con el cedazo en las manos. (págs. 318-319)

Por eso, por ese sentimiento fatalista de derrota y de condenación que le provoca el reflejo de su imagen ("–De cualquier modo, el resultado final es el mismo: la condenación [...]. Se paga con la inocencia del alma. [...] Cada uno arrastra su propia condena desde el principio.", págs. 467-468), Corso rompe el espejo:

> Crujió el cristal bajo la suela del zapato cuando le puso el pie encima. Lo hizo despacio, sin violencia; y el espejo, al romperse, sonó con un chasquido. Los fragmentos multiplicaban ahora la imagen de Corso en

[98] Recordemos la insistencia con la que reclama el dinero a Borja: "–Ya me ha dado el libro... ¿Qué más quiere? / –Cobrar por mi trabajo." (pág. 475); "–Quiero mi dinero." (pág. 479); "–Déme mi dinero, he dicho." (pág. 480); "–Págueme de una vez." (pág. 481); "–Se lo repito. Déme mi dinero." (pág. 483); "–Quiero mi dinero. Ahora.", "–Por última vez. Mi dinero." (pág. 488); "Después fue a la mesa de despacho arrinconada con otros muebles, apartó los objetos tirándolos al suelo, buscó en los cajones. No había dinero; ni siquiera un talonario de cheques. Nada." (pág. 490).

> innumerables pequeños corredores de sombras a cuyo extremo otras tantas réplicas suyas permanecían inmóviles; demasiado lejanas e irreconocibles para que su suerte lo inquietara. (págs. 487-488)

Sin embargo, no todo está perdido. Ante tanto fracaso, aún le queda algo positivo: la satisfacción de haber sido elegido por Irene Adler ("–¿Por qué me elegiste a mí?", pág. 464). Así se explica que exactamente en el momento en que Corso sale de la casa de Borja – "del mismo modo que si desanduviera, a la inversa y en sólo unos segundos, un largo camino que hubiese tardado excesivo tiempo en recorrer" (págs. 491-492) – y descubre, con callado júbilo, que la chica sigue estando en el coche, la aparición del sol derrama sobre la conclusión de la novela una atmósfera positiva ("La misma claridad, primero rojiza y luego luminosa como una suspensión de polvo de oro, envolvió a Corso.", pág. 491; "Se detuvo en medio de la plaza, deslumbrado, envuelto en la atmósfera luminosa de aquel sol que lo cegaba.", pág. 492). Ante tanta luminosidad (y amor) el sentimiento de condenación llega incluso a disiparse:

> Corso caminó a su encuentro. Lo hizo mirando al suelo, resignado, dispuesto a despedirse de su propia sombra. Pero no tenía sombra bajo los pies. (pág. 492)

Derrota, por tanto, relativa, ya que la imagen final que nos queda de Corso es la de un "lobo cruel":

> Reía entre dientes, como un lobo cruel, cuando inclinó la cabeza para encender el último cigarrillo. Los libros gastan ese tipo de bromas, se dijo. Y cada cual tiene el diablo que merece. (pág. 493)

Corso parece aceptar con fatalismo y resignación el desenlace. Efectivamente, los libros pueden ser una formidable tomadura de pelo. Y *El club Dumas* un divertido, cultivado y sabio juego construido al hilo de la intertextualidad y de una serie de elementos bestseléricos que hemos ido desgranando a lo largo de las páginas precedentes. Un best-séller en el que la trama policíaca va de la mano de la tradición literaria, colocándose así en la estela de *El nombre de la rosa*.

EPÍLOGO

Los best-séllers son textos de dificultosa sistematización y difícil clasificación, puesto que *de facto* engloban todo tipo de novelas, desde el testimonio autobiográfico a la novela rosa[99]. Por si fuera poco, interrelacionan subgéneros literarios, transgreden sus fronteras, amplían sus lindes, imbrican géneros y dan nuevas formas a usanzas viejas. Su denominador común es sustancialmente de carácter cuantitativo: la vocación de ventas millonarias. Y es legítimo que así sea, puesto que en la literatura, según feliz y conocida expresión de Dámaso Alonso (referida, sin embargo, al cambio estético de la poesía del 27), "como bella inundación irrumpe la vida" por un antiguo sistema que el autor de *Hijos de la ira* denomina "entrecruzamiento de canalillos"[100]. Con ello queda dicho que no existen recetarios probados o fórmulas infalibles para escribir best-séllers. Si las hubiese, muchos serían los escritores que las aplicarían y a buen seguro que en sus filas también militarían literatos "puros" e incluso algunos "selectos". Sin embargo, pese a que los manuales de instrucciones sobre cómo escribir best-séllers carezcan de la efectividad deseada, es bien sabido que el éxito de ventas suele ir estrechamente unido – lo hemos adelantado en las páginas introductorias – a varios factores, entre los que figuran el (re)nombre del autor, la importancia de la casa editora, el lanzamiento de la novela, el momento u oportunidad de su aparición en el mercado, el lenguaje (en el que, en el caso de Pérez-Reverte, percibimos un estilo personal, transparencia, exactitud y concisión), el suspense, la amenidad y otros elementos que hemos estudiado en otro lugar[101], y sobre los que nos detendremos todavía con mayor detalle en una próxima ocasión.

---

[99] Viene acaso a cuento una rápida referencia a la máxima representante del subgénero, Corín Tellado. Como es sabido, la escritora asturiana es, con unos cuatro mil (*sic*) títulos publicados, la más prolífica de los escritores españoles: constituye un fenómeno socioliterario y de recepción (se calcula que ha vendido más de cuatrocientos millones de ejemplares) sin parangón en el mundo hispánico.

[100] "La poesía de Vicente Aleixandre", en *Poetas contemporáneos*, Madrid: Gredos, 1978, pág. 270. El pasaje aludido dice así: "Por muchas causas, por un entrecruzamiento de canalillos, como bella inundación irrumpe la vida (1927-1936)".

[101] José Manuel López de Abiada - Julio Peñate Rivero (eds.): *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-séller*, Madrid: Verbum, 1996; José Manuel López de Abiada - Hans-Jörg Neuschäfer - Augusta López Bernasocchi (eds.): *Entre*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Dámaso: *Poetas contemporáneos*, Madrid: Gredos, 1978.

BORGES, Jorge Luis: *Obras completas*, II, Barcelona: Bruguera, 1980.

CEBERIO, Jesús: "Gabriel García Márquez: «*Crónica de una muerte anunciada* es mi mejor novela»", *El País*, viernes, 1-V-1981, pág. 29.

DUMAS, Alexandre: *Les Trois Mousquetaires*, ed. de Jacques GOIMARD, Paris: Pocket, 1998.

FOKKEMA, D.: "A European canon of Literature", *European Review*, 1, 1993, págs. 21-29.

GIL DE BIEDMA, Jaime: *Las personas del verbo*, Barcelona: Seix Barral, 1982.

GARCÍA GUAL, Carlos: "Sobre el canon de los clásicos antiguos", *Ínsula*, 600, diciembre, 1996, págs. 5/7.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel - PEÑATE RIVERO, Julio (eds.): *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-séller*, Madrid: Verbum, 1996.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel - LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta (eds.): *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid: Verbum, 2000.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel - NEUSCHÄFER, Hans-Jörg - LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta (eds.): *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid: Verbum, 2001.

MATAMORO, Blas: "El doble fondo. Cervantes y los muchos libros", *Cuadernos hispanoamericanos*, 562, abril, 1997, págs. 154-155.

PÉREZ-REVERTE, Arturo: *El club Dumas o La sombra de Richelieu*, Madrid: Alfaguara, 1994[10].

——: "La vía europea al best-séller", en LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel - LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta (eds.): *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid: Verbum, 2000, págs. 361-367.

TODOROV, Tzvetan: *Grammaire du Décaméron*, The Hague - Paris: Mouton, 1969.

---

el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90, Madrid: Verbum, 2001.