



## *El Club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte como paradigma de la narrativa posmoderna española

*The Club Dumas* by Arturo Pérez-Reverte as paradigm of the Spanish postmodern narrative

Isaac GÓMEZ LAGUNA

*Aristotle University of Thessaloniki, Grecia*

**Resumen:** El presente artículo ofrece un análisis de los diferentes rasgos posmodernistas que aparecen de manera explícita en *El Club Dumas*, novela insignia de la narrativa posmoderna en España, en torno a tres ejes centrales: a) género de la obra e intertextualidad, b) indeterminación e irrealidad, y c) individuo y sociedad. Mediante esta reflexión pretendemos evidenciar que su autor, Arturo Pérez-Reverte, no solo crea una novela puramente posmoderna, sino que su obra le sirve para teorizar acerca del posmodernismo.

**Palabras clave:** narrativa española; siglo XX; posmodernismo; *El Club Dumas*; Arturo Pérez-Reverte.

**Abstract:** The present article offers an analysis of the different postmodern features that explicitly appear in *El Club Dumas* [*The Club Dumas*], novel-flag of the postmodern narrative in Spain, focusing in three main points: a) gender of the book and intertextuality, b) indetermination and unreality, c) individuals and society. Through this research, we wish to prove that the author, Arturo Pérez-Reverte, not only creates a pure postmodern novel, but through his creation he also theorizes about postmodernism.

**Keywords:** Spanish Narrative; 20<sup>th</sup> Century; Postmodernism; *The Club Dumas*; Arturo Pérez-Reverte.



## Introducción

El *posmodernismo* es un movimiento cultural del tardío siglo XX resultado del cambio de mentalidad que sufrió la sociedad desde finales de los setenta ante las frustradas expectativas de cambio hacia un *mundo mejor*<sup>1</sup>, y caracterizado por una actitud de *indeterminación* con respecto a la realidad. Se trata de una concepción del mundo totalmente diferente a la del modernismo precedente, pues, si bien se aleja de los dogmatismos colectivos, también conlleva una sensación general de desengaño, de pérdida de ideales, de desinterés por los asuntos sociales y de desconfianza en el futuro (González-Allende, 2011: 52-53). Este planteamiento vital se expresa desde un punto de vista técnico como una negación de la pureza de las formas y los métodos, una renuncia a la primacía de la funcionalidad y una mezcla de estilos del pasado y del presente (Bruña Bragado, 2010: 1350-1351)<sup>2</sup>.

*El Club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte manifiesta todas estas características como si de un ejemplar paradigmático de narrativa posmoderna se tratase, pues, además de dar muestras expresas de todos los aspectos mencionados, teoriza sobre los diferentes aspectos del planteamiento vital posmoderno por medio de sus personajes casi a modo de manifiesto.

## Género e intertextualidad

Es propio del posmodernismo interpretar los textos como el producto de la *reutilización y recreación* de otros textos precedentes (Kristeva, 1969: 52). En esta línea, también es una característica posmoderna mezclar géneros y estilos literarios *tradicionales* y *populares* con otros más *elitistas* (Lozano Mijares, 2014: 188-199), favoreciendo la amenidad sobre la funcionalidad. En *El Club Dumas* todo ello está muy presente pues, a diferencia de la literatura experimental modernista, posee la estructura tradicional del relato (con principio, desarrollo y desenlace) y revaloriza la literatura popular mediante el recurso a la *novela detectivesca* y al *folletín decimonónico*, géneros de los que se había separado el modernismo (Benson, 1994: 57; Prado Alvarado, 2008: 51, 61; Muñoz Ogáyar, 2009: 17-18). Ambas influencias, la detectivesca y la folletinesca, se evidencian ya desde las páginas introductorias, en las que los policías y el juez que están levantando acta del presunto suicidio de Enrique Taillefer prestan atención al fragmento marcado en el libro que este había dejado abierto:

---

<sup>1</sup> Para una aproximación cronológica a los orígenes del posmodernismo véase Lozano Mijares (2014: 29-33) y Anderson (1998). Como nota característica merece la pena mencionar que Félix Duque (2005) ubica el punto culminante del posmodernismo en el año 1991, con la caída del muro de Berlín, y su fin en el año 2001, tras el atentado terrorista contra las Torres Gemelas.

<sup>2</sup> La obra de Spitzmesser (1999) se centra en el sentimiento de *desengaño* reinante en el posmodernismo. Para un acercamiento a las características generales del posmodernismo recomendamos leer el artículo ya clásico de Hassan (1986). En relación con las interpretaciones del posmodernismo y su dependencia (o no) del modernismo, véase Benson (1994: 55 y ss.) y Lozano Mijares (2014: 67-106).

Al apartarse, el juez se ladeó para esquivar a un policía uniformado que, bajo el cadáver, buscaba huellas digitales. Había un jarrón roto en el suelo y un libro abierto por una página subrayada con lápiz rojo. El libro era un viejo ejemplar de *El vizconde de Bragelonne...* (Pérez-Reverte, 1998: 11-12)<sup>3</sup>.

Las dos tramas que conforman la novela, respectivamente relacionadas con el manuscrito de *Las nueve puertas* y con el de *El vino de Anjou*, se presentan como dos casos detectivescos que el protagonista, Lucas Corso, debe resolver. Los hechos, los personajes y el desarrollo de la acción se presentan tal como cabría esperar en una novela policiaca: el protagonista se comporta como un antihéroe de novela negra, es solitario, sarcástico, bebedor y fumador, vive al margen de la sociedad y lleva a cabo *misiones* por encargo en un ambiente sombrío que muestra la fatiga de una vida intensa y decepcionada. A este escenario de novela negra se le suman unos personajes estereotipados propios del folletín decimonónico, en concreto, los protagonistas de *Los Tres Mosqueteros* de Alejandro Dumas: D'Artagnan (Lucas Corso), Athos (Flavio La Ponte), Rochefort (Laszlo Nicolavic), Milady de Winter (Liana Taillefer) y Richelieu (Varo Borja). Los héroes de Pérez-Reverte se hacen eco de las particularidades estereotipadas de los personajes dumasianos, llegando incluso a identificarse con ellos y a imitar sus comportamientos y seudónimos (Martinová, 2013: 59):

[Lucas Corso] - Liana Taillefer -dijo-. O deberíamos llamarla, quizás, Ana de Brioul, condesa de la Fére. Que también usó los nombres de Carlota Backson, baronesa Sheffield y señora de Winter. Que fue asesina y envenenadora, además de agente de Richelieu... Y más conocida por su alias -hizo la pausa conveniente-: Milady (p. 406).

Liana Taillefer acepta plenamente ser identificada con Milady de Winter, pues la pasión que siente por este personaje la llevó a tatuarse una flor de lis, al igual que ella. Por su parte, Laszlo Nicolavic tiene una marca en la cara como Rochefort y, como este, es el agente visible de un cabecilla oculto:

[Habla Lucas Corso refiriéndose a Laszlo Nicolavic] -¿Rochefort?... -Corso torcía la boca de un modo muy poco simpático-. Tuvo un accidente.

[Boris Balkan] - ¿Le llama Rochefort?... Es gracioso y apropiado. Veo que es de los que asumen las reglas, naturalmente (p. 431).

El engaño-desengaño posmodernista de *El Club Dumas* conduce a Lucas Corso y al lector a pensar que Varo Borja es el personaje oculto que dirige la confabulación y, por lo tanto, a identificarlo con el Richelieu de *Los tres mosqueteros*, independientemente de que al final del libro se descubra que Varo Borja, en realidad, no guarda relación alguna con la trama dumasiana ni conoce a Liana Taillefer o a Laszlo Nicolavic (Milady y Rochefort):

[La Ponte dice refiriéndose a Varo Borja] (...) pero hay varias coincidencias interesantes: al cardenal Richelieu, el personaje perverso de *Los tres mosqueteros*, le gustaban los libros de las artes ocultas. Los pactos con el diablo proporcionan poder, y Richelieu fue el hombre más poderoso de Francia. Y para redondear el

<sup>3</sup> Todas las citas de *El Club Dumas* han sido tomadas de A. Pérez-Reverte (1998), *El Club Dumas*. Madrid: Alfaguara (recogido en la bibliografía). A partir de ahora citaremos únicamente el número de página, es decir, p. 8, p. 11, etc. En todos los casos se conservará la puntuación y el estilo de fuente que aparece en el original.

*dramatis personae*, resulta que, en el texto de Dumas, el cardenal tiene dos agentes fieles que secundan sus órdenes: el conde de Rochefort y Milady de Winter (p. 389).

Ahora bien, aunque el posmodernismo revaloriza efectivamente la literatura popular, en ningún caso reniega de los temas, géneros o estilos considerados tradicionalmente como *elevados* o *elitistas* (Benson, 1994: 58). Se podría pensar que el elitismo de *El Club Dumas* depende del propio contexto bibliófilo y del retrato de sus extraordinariamente cultivados personajes, o incluso del vocabulario especializado que empapa toda la obra (colofón, bullones, chagrín, desbarbar, diente de perro, elzebir, encuadernación en abanico, enlomar, florones, gofrados, incunables, infolio, intonso, nervios, proporción áurea, tafilete, vitela, etc.). Se trata de características que, efectivamente, podrían caracterizar una obra literaria de elite, pero que también podrían no ser sino el barniz culto que se aplica a una narración absolutamente popular. No, en realidad, el elitismo de la obra descansa en su inmensa *intertextualidad*, en la existencia de una enorme cantidad de bien fundamentadas referencias y alusiones históricas, artísticas y literarias. Todas estas menciones constituyen un entramado de cultura, de conocimiento y de pensamiento que podría llegar a impedir una lectura fluida por parte del gran público si no fuera porque la maestría de Pérez-Reverte consigue que, a pesar de los variados niveles de lectura (algunos de los cuales solo pueden ser interpretados por auténticos eruditos), cualquier lector pueda disfrutar de la obra sin perder ni un ápice de la intriga narrativa.

Para el posmodernismo la *intertextualidad* no es simplemente un recurso literario, sino que se trata de un elemento clave mediante el que se consigue evitar que una obra quede sometida a una única perspectiva (Prado Alvarado, 2008: 61), pues, como afirma Boris Balkan “en literatura no hay lindes nítidos; todo se apoya en algo, las cosas se superponen unas a otras, y terminan siendo un complicado juego intertextual” (p. 127)<sup>4</sup>. En el caso de *El Club Dumas*, cuya(s) trama(s)

---

<sup>4</sup> Hemos de aclarar que entendemos que un *texto* puede ser literario, plástico, audiovisual, etc. Por otro lado, tomamos el término *intertextualidad* en el sentido amplio que indican Marchese y Forradellas (1986: 217), es decir, como “el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado”. La intertextualidad es, pues, todas las relaciones explícitas o implícitas que acercan un texto a otros, por lo que no hace referencia exclusivamente a las menciones y alusiones literarias, sino a todo el tejido textual (códigos, estructuras, arquetipos, etc.).

El término *intertextualidad* fue acuñado en 1967 por Julia Kristeva en el artículo “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”. En este artículo Kristeva, siguiendo de cerca la teoría de Bajtin (Bakhtine), afirma que los textos: a) tienen un carácter *polifónico* y *dialogico*, pues en ellos se sienten las voces del autor y de los personajes; y, b) no se caracterizan por la *intersubjetividad*, entendiendo por ello la comunicación que se establece entre el autor y el lector, sino por la *intertextualidad*, pues es la obra en conjunto (como producto de un escritor que está influenciado por todo su bagaje previo) la que se comunica con el lector, quien, a su vez, la interpreta de acuerdo con todo lo que ha leído, visto y escuchado anteriormente.

Después de este artículo surgieron diversos autores que teorizaron acerca de la intertextualidad. Así Jean Ricardou (1967, 1973) diferencia entre la intertextualidad que se da entre varios autores, la que se da entre las obras del mismo autor y la que se da en el seno de una única obra. Por su parte, Michael Riffaterre (1980, 1981, 1990) opina que la inter-

y héroes tienen su razón de ser en la bibliofilia, la intertextualidad es fundamentalmente literaria. Las citas y referencias literarias son exuberantes e inagotables y tienen la particularidad, por un lado, de ser conocidas por todos los caracteres de la novela (de manera que estos no sienten la necesidad ni de anunciarlas ni de explicarlas) y, por otro, de actuar como entidades con personalidad propia que se sirven de la novela y de sus personajes como vehículo de transmisión:

[Dice Boris Balkan acerca de los libros] Se dirían quietos y silenciosos pero hablan entre sí, aunque parezcan ignorarse unos a otros (...). Utilizan a los autores para comunicarse entre ellos, igual que el huevo recurre a la gallina para producir otro huevo (p. 433).

Carecería de sentido intentar hacer un elenco exhaustivo de todas las referencias literarias que aparecen en la obra, pues su abundancia nos obligaría a continuar de manera infinita<sup>5</sup>, por lo que nos limitaremos a resaltar el hecho de que la intertextualidad literaria aparece ya desde las primeras páginas. El propio título de la obra, *El Club Dumas*, es ya un caso de intertextualidad pero, además, nada más llegar a la segunda página de nuestra edición, en la parte introductoria donde se describe la escena del suicidio de Enrique Taillefer, aparece la primera cita textual, traída de la historia *El vizconde de Bragelonne*, de *Los tres mosqueteros*:

- Me han vendido -murmuró-. ¡Todo se sabe!
- Todo se sabe al fin -repuso Porthos, que nada sabía (p.12).

A continuación, en la primera página del primer capítulo, encontramos una referencia al *Asesinato de Roger Ackroyd* de Agatha Christie:

---

textualidad no es la relación que hay entre dos o más textos, sino la percepción que de esta relación tiene el lector.

El término *intertextualidad* quedó definitivamente arraigado cuando Gérard Genette escribió en 1989 *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. No obstante, hemos de aclarar (aun a riesgo de extendernos demasiado) que Genette (1989: 10) reduce la intertextualidad a “una relación de copresencia entre dos o más textos”. Considera, además, que la intertextualidad es una de las cinco categorías de la *transtextualidad*, que son las siguientes: 1. *Intertextualidad*, la relación de copresencia entre dos o más textos. 2. *Paratextualidad*, todo aquello que acompaña, refuerza y presenta al texto de manera accesoria (títulos, subtítulos, división en capítulos, prefacios, epílogos, advertencias, notas a pie de página, epígrafes, ilustraciones, sobrecubiertas, etc.). 3. *Metatextualidad*, la relación exegética en la que un texto habla de otro (expresamente o no). 4. *Hipertextualidad*, la relación en la que un texto B (hipertexto) incluye a un texto A (hipotexto), que es anterior a B. Y, finalmente, 5. *Architextualidad*, la relación que emparenta textos basándose en su género, subgénero, clase, características literarias comunes, etc.

<sup>5</sup> Algunos de los autores que se mencionan en *El Club Dumas* son: Agrícola, Apolonio de Rodas, Baroja, Cervantes, Conan Doyle, Courtlitz de Sandras, d' Crespet, Aurevilly, Dickens, Escosura, Fernández y González, Féval, Galdós, Goethe, Graves, Hugo, Joyce, Kundera, Maturin, Mayne-Reid, Merimée, Ortega y Frías, Plutarco, Sabatini, Salgari, Shakespeare, Stendhal, Stoker, Sue, Suetonio, Terrail, Tory, Valle-Inclán, Verne, Virgilio, Zevaco, y un largo etcétera.

Como nota característica señalaremos que aparece citado un fragmento de *El caballero del jubón amarillo* (p. 433), novela folletinesca escrita por José Pérez-Reverte (padre de Arturo Pérez-Reverte) bajo el seudónimo de Lucus de René. Esta obra se perdió, pero en el año 2003 (fecha posterior a la publicación de *El Club Dumas*) Arturo Pérez-Reverte publicó una novela de la saga del Capitán Alatriste con el mismo título.

Nada espectacular, me temo; sobre todo en estos tiempos donde los suicidios se disfrazan de homicidios, las novelas son escritas por el médico de Rogelio Ackroyd... (p. 15).

Y, solo una página después, el narrador-personaje Boris Balkan cita textualmente el *Scaramouche*:

*Nació con el don de la risa -cité, señalando el retrato-... y con la sensación de que el mundo estaba loco...* (p. 16)

*El Club Dumas* es fiel al principio posmodernista según el cual la intertextualidad es el puente que une las diferentes percepciones de la cultura y la realidad (Benson, 1994: 57). Por ese motivo, además de las referencias de carácter puramente literario, ofrece una amplia gama de referencias al cine, al teatro, a la pintura y, en general, a todo aquello que tenga relación con el arte y la cultura:

Y aunque el momento temporal de esta narración es, sin duda, posterior al desenlace de los graves sucesos que ocurrieron después, el mismo carácter del bucle -recuerden los cuadros de Escher, o al bromista Bach- nos obliga a retomar continuamente al principio, ciñéndonos a los estrechos límites de la mente de Corso (p. 136).

Podía ser Paul Henreid cantando La Marsellesa en el café Rick; Rutger Hauer inclinada la cabeza, moribundo, en los últimos planos de Blade Runner; John Wayne con Maureen O'Hara ante la chimenea, en Innisfree; Custer con Arthur Kennedy la víspera de Little Big Horn; O'Toole-Jim engañado por el caballero Brown; Henry Fonda camino del O.K. Corral; o Mastroianni hundido hasta la cintura en el estanque (...) (p. 282).

[Lucas Corso] solo la vio llegar con increíble rapidez (...) o más bien moviéndose hacia un ángulo de la pantalla entre remolinos de niebla, como la capa del fantasma de la Opera (p. 346)<sup>6</sup>.

El segundo tipo de intertextualidad, muy propia de la literatura posmoderna y frecuentísima en *El Club Dumas*, se produce cuando los protagonistas expresan su sospecha de ser personajes literarios<sup>7</sup>. Se crea así un tipo de comunicación y complicidad con el lector, quien se ve obligado a hacerse partícipe de la historia y a especular sobre los límites de la realidad y la ficción:

Pues de libros se trataba, [Lucas Corso] 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 (p. 143).

Además, a semejantes alturas del guion [Lucas Corso] había asumido por completo el carácter de lector cualificado y protagonista, que alguien, quien tejiese nudos al otro lado del tapiz, en el envés de la trama, parecía proponer con un guiño (...) (p. 254).

[Lucas Corso] 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

<sup>6</sup> Véanse también las páginas 124, 169, 173 y 377 (entre otras) de la edición de *El Club Dumas* que manejamos.

<sup>7</sup> No podemos citar todas las ocasiones en las que los personajes expresan su consciencia de ser seres literarios, pero recomendamos consultar las siguientes páginas de la edición que manejamos: 127, 147, 148, 255, 256, 259, 314, 346 y 391.

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* (p. 355).

Hay un último tipo de intertextualidad que requiere de nuestra atención: nos referimos a aquel mediante el que Arturo Pérez-Reverte se retrotrae un peldaño más en la escala intertextual (*intertextualidad dentro de intertextualidad*) y se recrea en explicar el modo en que Alejandro Dumas creó a los personajes de *Los tres mosqueteros* tomando características de seres históricos y literarios preexistentes:

[Boris Balkan] (...) - ¿Conoce esto?... Lo escribió Gatien de Courtitz de Sandras, un mosquetero que vivió a finales del siglo XVII. Son las memorias de d'Artagnan, el auténtico: Carlos de Batz-Castelmore, conde de Artagnan (p. 26).

[Boris Balkan] Athos existió; se llamaba Araldo de Sillegue, señor de Athos. (...) Aramis fue Henri de Aramitz, escudero, abate laico en la senescalía de Oloron (p. 27).

[Lucas Corso] - No me diga que también hubo un Porthos.

[Boris Balkan] - Lo hubo. Se llamó Isaac de Portau y tuvo que conocer a Aramis, o Aramitz (...) (p. 27).

[Lucas Corso] - De un momento a otro va a decirme que también existió una Milady...

[Boris Balkan] - Exacto. (...) era agente de Richelieu (p. 28).

[Boris Balkan] (...) el Rochefort de la cicatriz no tuvo existencia real. Dumas tomó este personaje de otro libro, las *Memories de MLCDR (Monsieur le comte de Rochefort)*... (p. 128).

[Boris Balkan] (...) Richelieu suministra el personaje imprescindible en todo folletín: un enemigo misterioso en la sombra (...). Para la historia de Francia Richelieu fue un gran hombre... (p. 138).

## Indeterminación e irrealidad

La mezcla de géneros y la intertextualidad están directamente relacionadas con la piedra angular de la sensibilidad posmoderna, la *indeterminación* ante la realidad que impide que ningún modo de percibir la realidad pueda ser legitimado sobre el resto y niega la existencia de una única verdad. Ello supone considerar que la *fantasía* y el *engaño* son modos tan válidos como cualquier otro de percibir la realidad y que el *desconocimiento* es una parte de la naturaleza humana que hemos de aceptar (Benson, 1994: 62; Spitzmesser, 1999; Bruña Bragado, 2010: 1352). No es un posicionamiento necesariamente pesimista, sino que consiste en la aceptación de una situación ineludible, en el sentido de "if one cannot prevent Rome burning then one might as well enjoy the fiddling that is let open to one" (Hawthorn, 1997: 84).

Esta concepción de la realidad permite, entre otras cosas, que se considere legítimo que una obra literaria emplee artificios que conduzcan al lector a conclusiones erróneas (a diferencia del género detectivesco, que proporciona pistas sesgadas para mantener la intriga sobre un determinado suceso que se presenta como real). En *El Club Dumas* Boris Balkan es uno de los engaños más evidentes y decisivos, pues aprovecha la ventajosa posición que le otorga su doble naturaleza como narrador y como personaje para conducir al lector a equívocos. Y lo hace sin mentir en ninguna ocasión, limitándose a seleccionar sus palabras, los pasajes

que expone y el modo en que los describe pues “la información que proporciona un libro suele ser objetiva. Quizá pueda estar planificada por un autor malvado para inducirle a errar, más nunca es falsa. Es usted quien la hace falsa” (p. 457). Así pues, hay escenas en las que Boris Balkan se muestra a sí mismo como personaje que desconoce ciertos datos y escenas en las que aparece ocultando información de manera consciente. Ambas actitudes obedecen al entramado posmoderno de engaño-desengaño, pues el lector debe realizar una segunda lectura para comprender en qué Boris Balkan oculta información y en cuáles no:

[Lucas Corso] - (...) ¿Le dice algo el nombre de Aristide Torchia?

[Boris Balkan narrador] Hice memoria, ni la más remota idea.

[Boris Balkan personaje] -En absoluto -respondí-. ¿Tiene relación con Dumas? (p. 134).

[Boris Balkan narrador] Solo entonces me animé a formular la pregunta:

[Boris Balkan personaje] -Le confieso que siento curiosidad por saber dónde encontraron eso...

[Lucas Corso] -El manuscrito se lo compró mi cliente a un tal Taillefer.

[Boris Balkan narrador] Me permití una mueca de sorpresa, sin exageraciones (p. 30).

[Boris Balkan] (...) yo mismo estaba al corriente de todos los detalles sobre *El vino de Anjou*, incluso de ciertas claves ocultas para el cazador de libros... (p. 135).

Como venimos indicando, no es hasta haber concluido el libro que estos párrafos adquieren pleno significado. Así, el lector descubre que la afirmación “ni la más remota idea” del primer fragmento es cierta, pues en aquel momento Boris Balkan lo desconocía todo acerca del manuscrito *Las nueve puertas*. Por el contrario, en el segundo fragmento (el cual solo cobra sentido cuando sabemos que Boris Balkan pertenece al grupo de devotos de Alejandro Dumas que pretende recuperar *El vino de Anjou*) las afirmaciones “Solo entonces me animé a formular la pregunta” y “Me permití una mueca de sorpresa, sin exageraciones” demuestran ser artificios para engañar a Corso, pues Boris Balkan sabía perfectamente que el manuscrito había pertenecido a Enrique Taillefer. Y lo mismo sucede en el tercer fragmento, en el que Balkan afirma poseer información desconocida para el propio Corso.

La figura de Irene Adler también da cabida a algunos de los engaños más sorprendentes de la obra, siendo el mayor de todos ellos que el lector crea que ella tiene relación tanto con la trama de *Las nueve puertas* como con la de *El vino de Anjou*, aunque en realidad está totalmente al margen de esta última historia. De hecho, el lector inquisitivo que relee la novela encuentra pasajes en los que Irene Adler da muestras efectivas de su indiferencia con respecto al manuscrito dumasiano:

Impresionados por la incursión folletinesca de aquella tarde, los estudiantes tomaban notas o escuchaban boquiabiertos. Solo la chica de los ojos verdes se mantenía imperturbable, un poco al margen; igual que si estuviera allí solo de paso, por casualidad (p. 138).

[Irene Adler] -¿Quién es Liana Taillefer?

Corso la miró con dureza, pero sólo encontró serenidad en los ojos de la chica.



[Lucas Corso] -¿No conoces a la desconsolada viuda? (p. 383).

[Lucas Corso] -Tú lo sabías todo desde el principio -dijo-. Eran dos historias sin relación alguna; por eso nunca te importó la variante Dumas (p. 464).

[Lucas Corso] -(...)¿Por qué me ayudaste contra Rochefort?...

[Irene Adler] -Pretendía robar el manuscrito Dumas; pero también estaban dentro *Las Nueve Puertas*. (...) Además, no me gustó que te pegara.

[Lucas Corso] -¿Y en Sintra? Me avisaste de lo de Fargas.

[Irene Adler] -Claro. Estaba el libro de por medio.

[Lucas Corso] -Y la clave de la cita de Meung...

[Irene Adler] -No sabía nada de eso; me limité a deducirlo de la novela (p. 465).

Pero el personaje de Irene Adler sirve para introducir otras irrealidades, como es el hecho de que no tengamos ningún dato seguro sobre ella. No sabemos realmente ni quién es, ni dónde vive, ya que su nombre ha sido tomado de *Un Escándalo en Bohemia* y su dirección es la misma que la de Sherlock Holmes. Dos casos más de intertextualidad:

[Lucas Corso] -Irene Adler... -repitió fingiendo hacer memoria-. ¿*Estudio en escarlata*?

[Irene Adler] -No -respondió ella con calma- *Un escándalo en Bohemia*... - Ahora sonreía también, y su mirada era un trazo esmeralda en la penumbra del pasillo-. *La Mujer*, querido Watson (p. 183-184).

El conserje extrajo una ficha de bajo el mostrador. -Irene Adler -leyó-. Pasaporte británico, expedido hace dos meses. Diecinueve años. Domiciliada en 221 b de Baker Street, Londres (p. 279).

Tampoco sabemos si su naturaleza es humana o demoniaca, pues, aunque todo el texto sugiere que se trata de un demonio, en ningún momento hace o dice algo que ratifique esta sospecha:

[Lucas Corso] -¿Viaja mucho?

[Irene Adler] -Mucho. Desde hace siglos (p. 230).

[Irene Adler] Jamás conocí un dios imparcial. Ni un diablo (...) ¿Crees en el diablo, Corso? (p. 271).

[Irene Adler] -Se lo oí contar a Bileto, un amigo (p. 274)<sup>8</sup>.

Observó que [la sombra de] 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 (p. 394)<sup>9</sup>.

La figura de Irene Adler se inscribe en el aura satánica que emana del manuscrito *Las nueve puertas*, del que se dice que fue escrito para invocar al demonio. Se trata de un libro que solo existe como material literario de *El Club Dumas*,

<sup>8</sup> Según el *Diccionario Infernal* de Collin de Plancy, el demonio Bileto es uno de los reyes infernales.

<sup>9</sup> Para más referencias a la posible naturaleza demoníaca de Irene Adler véanse, entre otras, las páginas 273, 287, 290, 293 y 468.

pero para dotarlo de autenticidad Pérez-Reverte emplea un título semejante al de otros tratados ocultistas reales (*Las ocho puertas* de Jaim Vital y el *Libro de las doce puertas* de George Ripley) y describe su recorrido histórico a lo largo de los siglos mezclando información falsa con referencias a personajes reales (Hermes Trismegisto, Roger Bacon y Giordano Bruno) (García, 2012).

Siendo que la trama de *Las nueve puertas* se relaciona con la magia y las ciencias demoníacas y que a lo largo de la obra a Irene Adler se le atribuye naturaleza diabólica (con independencia de que ello sea o no cierto), el lector cree ver magia y elementos sobrenaturales en todos los personajes y en todos los detalles, estando dispuesto a creer que incluso el Richelieu histórico y Alejandro Dumas tenían algo de diabólico:

[Lucas Corso] -Ha utilizado dos veces la palabra diabólico -dijo mirando sus notas-. Y las dos refiriéndose a Richelieu... ¿Era aficionado el cardenal a las ciencias ocultas?

[Boris Balkan] -(...) Lo que más ha sorprendido a los estudiosos es encontrar allí [en el catálogo de libros de Richelieu] muchos textos antiguos sobre ciencias ocultas, desde la Cábala a la magia negra (p. 139-140).

[Boris Balkan] -(...) Ningún otro escritor vivo conoció tanta gloria. De la nada, Dumas lo obtuvo todo; como si hubiera pactado con Dios.

[Lucas Corso] -Sí -dijo Corso-. O con el diablo (p. 268).

Y es precisamente por medio de la magia y lo oculto que Corso intenta establecer una conexión entre la historia de *El vino de Anjou* y *Las nueve puertas*:

[Lucas Corso] - Lo que sigo sin comprender -proseguía Corso- es la relación entre *Los tres mosqueteros* y *Las Nueve Puertas*... Solo se me ocurre que Alejandro Dumas también se sienta en la cima del mundo. Conoce el éxito y el poder que él desea: la fama, el dinero y las mujeres. Todo le sale redondo en la vida, como si gozara de un privilegio, de un pacto especial. Y cuando fallece, su hijo, el otro Dumas, le dedica un epitafio curioso: "Ha muerto como ha vivido; sin darse cuenta".

La Ponte le dirigió una mirada incrédula:

[Flavio La Ponte] -¿Insinúas que Alejandro Dumas había vendido su alma al diablo? (p. 391).

Todo lo expuesto provoca una sensación de *irrealidad* que dura hasta el encuentro final entre Lucas Corso y Boris Balkan, momento en el que comprendemos, por un lado, que este último es lo que dice ser, *un librero*; y, por otro lado, que no hay una única trama sino dos, cada una asociada a uno de los libros, y que unos personajes no tienen relación con los otros. Ello es parte inherente del *juego de engaño* al que la obra conduce al lector, por lo que no es de extrañar que haya innumerables referencias explícitas a palabras como *juego, jugar, regla, canon, norma, papel*, etc. Se trata de un juego en el que el lector no puede vencer y debe limitarse a extraer sus propias opiniones subjetivas pues, como es propio del posmodernismo, la novela no ofrece pistas fehacientes que le ayuden a resolver estas claves (a diferencia del modernismo, que plantea enigmas que sí pueden ser resueltos).

Cuando finalmente la sorpresa ha sido ya desvelada, Boris Balkan (y, por medio de él, Pérez-Reverte) le explica a Corso, quien representa ahora la frustra-

ción de los lectores, que nadie le había dicho ni demostrado que ambas historias estuvieran ligadas y que fue solo su imaginación la que las hizo una:

[Boris 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.

[Lucas Corso] -No sea absurdo.

[Boris Balkan] -No lo soy. 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... Pero los hechos son objetivos y no puede achacarles sus errores personales. La historia de *El vino de Anjou* y la de ese libro misterioso, *Las Nueve Puertas*, nada tienen que ver una con otra.

[Lucas Corso] -Ustedes me hicieron creer...

[Boris Balkan] -Nosotros, y me refiero a Liana Taillefer, a Laszlo Nicolavic y a mí mismo, no le hicimos creer nada. 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... (...) El verdadero culpable es su exceso de intertextualidad, de conexión entre demasiadas referencias literarias. (...) 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 (p. 456-457).

## Individuo y sociedad

La indeterminación ante la realidad supone la pérdida de los ideales comunes y una actitud de indiferencia ante la política y la sociedad<sup>10</sup>, lo que favorece el desarrollo de un individualismo que no significa necesariamente una creencia en la supremacía del *ego*, sino una existencia independiente al margen de la sociedad (Benson, 1994: 58). Quizá el máximo representante de este tipo de vida asociada sea el bibliófilo portugués Víctor Fargas, personaje que vive solo, sin familia, sin amigos, sin dinero, sin muebles y casi sin comida; y todo ello a cambio de mantener su biblioteca, su única razón para vivir. Se define a sí mismo como "bibliópata" (p. 190), les habla a sus libros y considera que la bibliofilia es una religión, de manera que cuando la venta de uno de sus libros se impone como un sacrificio necesario para que sobreviva el resto de su biblioteca, él se siente como un sacrílego, como "un cura renegado de su fe" (p. 195).

Pero, como no podía ser de otra manera, también Lucas Corso muestra excelentemente su apatía ante la sociedad y la política:

Cuando [Lucas Corso] recibía visitantes [en su casa], estos se extrañaban de no encontrar allí, salvo los libros y el sable, ningún rastro de su vida personal, cualquiera de esos anclajes que todo ser humano establece (...) Era como si el dueño de aquel recinto jamás hubiera tenido, o dejado, nada atrás. Como si se hubiese bastado siempre a sí mismo, con lo puesto. Igual que un vagabundo erudito y urbano que llevara su hatillo en el fondo del gabán (p. 63).

<sup>10</sup> Para mayor información sobre el tema, recomendamos leer a Lozano Mijares (2014: 184-185).

[Víctor Fargas] -Yo también sería capaz de matar por un libro.

[Lucas Corso] -No se lo aconsejo. Se empieza por eso que parece una minucia, y al final termina uno mintiendo, votando en las legislativas y cosas así (p. 195).

La indiferencia de Corso alcanza también a las personas de su entorno más cercano. Así, a pesar de que describe a su antigua amada, Nikon, como una "judía de ojos grandes, askenazi, con padre número 77 843" (p. 272-273), no tiene inconveniente en mantener una colaboración fluida y cómplice con Grüber, recepcionista del hotel *Louvre Concorde* de París y antiguo miembro de las SS. De la misma manera que, aunque coacciona a la baronesa Frida Ungern con una fotografía en la que ella aparece junto a dos destacados miembros del círculo de Hitler, no siente ninguna animadversión por ella y emplea la fotografía únicamente como herramienta para conseguir sus objetivos.

Y ello es debido a que lo que Corso había amado en Nikon no era tanto la persona, sino la vitalidad, la pasión y fuerza que ella mostraba en sus convicciones, igual que un lector admira los personajes de sus libros, sin necesidad de comprometerse ni de abrir su espíritu:

Había creído amar mucho a Nikon, antes. Cuando la encontraba bella e inteligente, infalible como una encíclica pontificia, apasionada (...) Cuando la veía defender la libertad de los pueblos y manifiestos en favor de los intelectuales encarcelados... (p. 65).

Es precisamente su negativa a comprometerse y su opacidad lo que hizo que Nikon finalmente lo abandonara:

Estás muerto como tus libros. Jamás quisiste a nadie, Corso (...) [dijo] antes de marcharse para siempre en busca de aquel hijo que él nunca quiso tener (p. 66).

Un día me iré sin haberte conocido nunca (p. 238).

El cine es cosa de muchos: colectivo (...) las películas se ven entre dos, se comentan. En cambio tus libros son egoístas. Solitarios. (...) Quien solo se interesa por los libros no necesita a nadie, y eso me da miedo (p. 282-283).

No obstante, aunque el individualismo es la opción vital elegida y asumida por Lucas Corso, ello conduce necesariamente a la *soledad* y el *desarraigo* del mundo presente (sentimientos muy propiamente posmodernos). Así pues, en algunos pasajes el narrador (conocedor de los más íntimos detalles del pensamiento del protagonista) nos describe a un Lucas Corso que sufre profundamente el peso de la soledad:

Y, sin embargo, los escasos privilegiados que lo vieron en alguno de esos rizados atardeceres, sentado en el mirador con los ojos deslumbrados hacia poniente, turbios de ginebra holandesa, dicen que esa mueca de torpe conejo desvalido parecía sincera (p. 63).

Nikon era su único remordimiento (p. 65).

Nadie le había enjabonado la espalda antes ni después de Nikon. Nunca. Nadie. Jamás (p. 238).

El desarraigo se manifiesta principalmente mediante la expresión de la nostalgia por un pasado idealizado y mediante la recreación de épocas pasadas (Benson, 1994: 65; Prado Alvarado, 2008: 61; de la Pava, 2008: 25-26). Como no podría ser de otra manera, en *El Club Dumas* el principal acercamiento al pasado se produce por medio de los libros antiguos, que oponen la seguridad de lo antiguo e inmanente al sentido práctico y efímero propio de nuestros tiempos:

Pedro Ceniza] -Dentro de un siglo -murmuró mientras levantaba una hoja y la estudiaba al trasluz, guiñando un ojo- casi todo lo que hoy está en las librerías habrá desaparecido. Pero estos volúmenes, impresos hace doscientos o quinientos años, seguirían intactos... Tenemos los libros, como el mundo, que merecemos... ¿No es verdad, Pablo? (p. 157).

Pero, en un nivel más personal, Lucas Corso se refugia en la memoria de su tatarabuelo, Jean-Pax Corso, bonapartista ferviente que luchó en la batalla de Waterloo (la cual Lucas Corso revive una y otra vez empleando un juego a escala sometido a estrictas reglas) y fue posteriormente cónsul de Francia en España. El recuerdo de su antepasado le permite sentirse cómplice de su abnegación e ideales, y aferrarse a algo más grande que su propia persona.

Siendo que el posmodernismo no acepta verse constreñido por una sola perspectiva, tampoco permite que unas fronteras físicas o temporales le impongan una determinada versión del mundo, lo que desemboca en el *cosmopolitismo* y la *atemporalidad* (Lozano Mijares, 2014: 171-174). Aunque la narración está necesariamente ubicada en un determinado contexto cronológico, el autor consigue dotarla de atemporalidad mediante la simple técnica de evitar cuidadosamente todo tipo de información y detalles que pudieran ubicar la trama en un marco sociotemporal particular (Muñoz Ogáyar, 2009: 33).

Por el contrario, el cosmopolitismo se consigue mediante un cúmulo de características. En primer lugar, se observa que el contexto espacial de *El Club Dumas* (urbano, como el de la mayoría de las obras de Pérez-Reverte) no se limita a una sola ciudad, ni siquiera a un solo país, pues los personajes se mueven con gran facilidad entre Toledo, Sintra, París y Lisboa:

Me voy a París (...) A ocuparme de tu *Vino de Anjou* (p. 35).

También me voy a Sintra, en Portugal (p. 37).

Varo Borja estaba sentado (...) con una espléndida panorámica de Toledo (p. 67).

Faltaban pocos minutos para la salida del expreso de Lisboa cuando vio a la chica. Corso estaba en el andén... (p. 177).

Todas estas ciudades funcionan como un único marco espacial, sin que haya diferencias esenciales entre ellas, ni menciones a horarios, costumbres, moneda<sup>11</sup>, etc. Ni siquiera el idioma parece ser un problema, pues los protagonistas se expresan en todo momento con una aguda prosa cargada de matices, ironías, sarcasmos y sobreentendidos, independientemente del país en el que se encuentren.

El cosmopolitismo viene reforzado por el propio origen de los héroes de la novela. Así, aunque Lucas Corso, Flavio La Ponte y Enrique Taillefer son españoles, sus apellidos delatan un origen extranjero. Grüber y Frida Ungern residen en Francia pero provienen de Croacia y Alemania, respectivamente. De Makarova y de Laszlo Nicolavic únicamente sabemos que son extranjeros residentes en España. Mientras que de Irene Adler y de Nikon sabemos que la primera posee pasaporte británico y la segunda es hebrea askenazí, pero, aparte de eso, lo desconocemos todo. Lo que es más, con excepción de Makarova, a quien Pérez-Reverte atribuye un "aire báltico" (p. 36), no hay nada en el proceder de los personajes que los identifique con el país donde viven o del que proceden (Muñoz Ogáyar, 2009: 38).

## Conclusión

El hecho de que *El Club Dumas* fuera publicado en 1993 nos ha permitido estudiarlo desde la objetividad que proporciona el filtro del tiempo y destacar los dos puntos siguientes: a) los motivos que hacen que esta novela sea considerada como una de las obras más representativas del posmodernismo español; y, b) el modo en que Arturo Pérez-Reverte usa *El Club Dumas* para exponer su concepción de la narrativa no solo con el ejemplo de su propia creación literaria, sino también con afirmaciones de carácter teórico por medio de sus personajes.

Creemos que cada uno de los tres bloques en los que hemos dividido nuestro artículo (a. *Género e intertextualidad*; b. *Indeterminación y realidad*; y c. *Individuo y sociedad*) dan claras muestras de los rasgos posmodernistas presentes en *El Club Dumas*. Estos rasgos podrían haber sido analizados con mucha mayor profundidad y desde perspectivas muy diferentes, pero ello nos habría hecho sobrepasar los límites razonables de un artículo como el presente. Por otro lado, un nivel de detalle de tamaño envergadura redundaría negativamente en la consecución de nuestro objetivo, que no es otro que ofrecer una relación de los aspectos de *El Club Dumas* que más apropiadamente responden al paradigma del posmodernismo, tales como la mezcla de géneros, la intertextualidad, la metaliteratura, la relación entre ficción y realidad, la actitud del individuo frente a la sociedad y la indeterminación de los personajes con respecto a su estatuto ontológico.

---

<sup>11</sup> En el momento en que se publicó *El Club Dumas* no existía el euro y cada país europeo conservaba su propia moneda.

## Bibliografía

- ANDERSON, Perry (1998). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- BENSON, Ken (1994). "El postmodernismo y la narrativa española actual". En José M. Paz GAGO, José Ángel FERNÁNDEZ ROCA y Carlos GÓMEZ BLANCO (eds.). *Semiótica y modernidad (Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*. Vol. 2. La Coruña: Universidad de La Coruña: 55-72. [<http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/8615>].
- BRUÑA BRAGADO, María José (2010). "Ética y estética tras el desafío posmoderno en la literatura latinoamericana". En Eduardo REY TRISTÁN y Patricia CALVO GONZÁLEZ (coord.). *Actas del Congreso Internacional 1810-2010: 200 años de Iberoamérica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela: 1349-1359. [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00531168>].
- COLLIN DE PLANCY, Jacques (2009). *Diccionario infernal* (edición facsímil). Valladolid: Maxtor.
- DE LA PAVA, Alejandro (2008). *Novela histórico-posmoderna: Re-examinando el referente histórico-narrativo del Siglo de Oro en cuatro textos de Arturo Pérez-Reverte*. Tampa: University of South Florida. College of Arts and Sciences.
- DUQUE, Félix (2005). *Terror tras la Postmodernidad*. Madrid: Abada.
- GARCÍA, Marie-Thérèse (2012) [2002]. "Le livre au coeur du labyrinthe : *Le Club Dumas ou l'ombre de Richelieu* d'Arturo Pérez-Reverte". En *Babel*, 6/2002. [<http://babel.revues.org/1947>].
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Íker (2011). "Postmodernidad y metaficción en *Hipótesis* (1975)". En José Ángel ASCUNCE y Alberto RODRÍGUEZ (eds.). «*Haz lo que temas*». *La novelística de Raúl Guerra Garrido*. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Deusto: 51-73.
- HASSAN, Ihab (1986). "Pluralism in postmodern perspective". *Critical Inquiry*, 12/3: 503-520.
- HAWTHORN, Jeremy (1997). *Studying the novel: an introduction*. Londres: Edward Arnold.
- KRISTEVA, Julia (1967). "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique*, 23: 438-465.
- (1969). *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.
- LOZANO MIJARES, María del Pilar. (2014) [1ª ed. 2007]. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco Libros.
- MARCHESE, Ángelo y Joaquín FORRADELLAS (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARTINOVÁ, Katarina (2013). *El análisis y la comparación de las escogidas novelas revertianas*. Olomouc: Palacký University Olomouc.
- MUÑOZ OGÁYAR, Jorge (2009). *Y al séptimo día descansó. Arturo Pérez-Reverte, creador de universos posmodernos*. Murcia: Nausícaä.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (1998). *El Club Dumas*. Madrid: Alfaguara.
- PRADO ALVARADO, Agustín (2008). *Crímenes y misterios en El club Dumas, de Arturo Pérez-Reverte: (un análisis narrativo de los códigos de la novela de folletín de aventuras y el relato policíaco en El club Dumas)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- RICARDOU, Jean (1967). *Problèmes du nouveau roman*. París: Seuil.

- (1973). *Le nouveau roman*. Paris: Seuil.
- RIFFATERRE, Michael (1980). "La trace de l'intertexte". *La Pensée*, 215: 4-18.
- (1981). "L'intertexte inconnu". *Littérature*, 2/41: 4-7.
- (1990). "Un faux problème: l'érosion intertextuelle". Lawrence D. KRITZMAN (ed.). *Le Signe et le texte: Études sur l'écriture au XVIe siècle en France*. Lexington: French Forum: 51-59.
- SPITZMESSER, Ana María (1999). *Narrativa posmoderna española: Crónica de un desengaño*. New York: Peter Lang.