



Algunas consideraciones sobre *La sombra del viento* de Ruiz Zafón

Dr. Eduardo Ruiz Tosaus

IES Argentona (Barcelona)
tosaus@hotmail.com

Resumen: La aparición en el mercado literario de ciertas novelas en lengua castellana ha supuesto, en los últimos años, la renovación de un género que, cada vez más, se ha convertido en un género híbrido capaz de albergar en su interior los más variados recursos culturales al alcance del escritor. Voy a centrarme en este artículo en una de las novelas que creo que encaja en este fenómeno, *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón. La literatura de Carlos Ruiz Zafón se caracteriza unitariamente por un estilo muy elaborado, con gran influencia de la narrativa audiovisual, una estética gótica y expresionista y la combinación de muchos elementos narrativos en un registro técnicamente perfecto. Esa técnica le permite combinar elementos dispares, desde la tradicional novela del siglo XIX a un empleo impactante de imágenes y texturas de gran fuerza sensorial.

Palabras clave: Ruiz Zafón, best-sellers, crítica literaria

La aparición en el mercado literario de ciertas novelas en lengua castellana ha supuesto, en los últimos años, la renovación de un género que, cada vez más, se ha convertido en un género híbrido capaz de albergar en su interior los más variados recursos culturales al alcance del escritor. Más allá de discusiones posmodernistas, la nueva novela juega con el lector a proporcionarle multitud de situaciones y contenidos que van muchas veces más allá de lo estrictamente literario. Y, si además, estas novelas cuentan con el favor mayoritario del público lector, nos encontramos ante un fenómeno literario que debemos empezar a estudiar con una profundidad que vaya más allá de las reseñas literarias que con mayor o menor éxito se hacen en nuestro país.

Voy a centrarme en este artículo en una de las novelas que creo que encajan perfectamente con lo que hemos comentado hasta ahora: *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón (Editorial Planeta, 2001). Mi intención inicial es establecer algunos parámetros de base que permitan explicarnos, en parte, el éxito abrumador de esta novela del escritor barcelonés.

Carlos Ruiz Zafón (Barcelona, 1964) recrea en sus novelas gran parte de su propio quehacer biográfico [1]; educado en el colegio barcelonés de los Jesuitas de Sarriá, se dice que ya en el colegio de los jesuitas hacía gala de una desmedida afición a las historias tenebrosas e insomnes. El personaje de Carax, por tanto, tiene también rasgos del propio Zafón:

De chiquillo se pasaba la vida contándole historias a los críos de aquí por en barrio. (*La sombra del viento*, 138) (...) Una vez, Julián le contó a los críos de la escalera que tenía una hermana que sólo él podía ver, que salía de los espejos como si fuese de vapor y que vivía con el mismísimo Satanás en un palacio debajo de un lago. (144)

Su primera novela -*El príncipe de la niebla* (1993)- ganó el premio juvenil Edebé, cosa que le animó a seguir escribiendo, aunque siempre encasillado en la literatura juvenil. Fruto de este interés son sus novelas posteriores: *El palacio de la medianoche* (1994), *Las luces de septiembre* (1996) y *Marina* (1999). Dejó el trabajo de publicista y se fue a Los Ángeles, ciudad donde reside desde 1994, a escribir guiones de cine. *La sombra del viento* fue finalista del premio Fernando Lara del 2000 y se publicó en mayo de 2001. La literatura de Carlos Ruiz Zafón se caracteriza unitariamente por un estilo muy elaborado, con gran influencia de la narrativa audiovisual, una estética gótica y expresionista y la combinación de muchos elementos narrativos en un registro técnicamente perfecto. Esa técnica le permite

combinar elementos dispares, desde la tradicional novela del siglo XIX a un empleo impactante de imágenes y texturas de gran fuerza sensorial.

La primera consideración que todo lector vislumbra en su lectura inicial es que está ante una novela que fusiona multitud de géneros, como el propio Ruiz Zafón se ha encargado de comentar [2]. Aunque no es el motivo esencial de nuestro trabajo, lo cierto es que las palabras del escritor barcelonés nos conducen, sin duda, a situarlo en la órbita del tan manido posmodernismo. Sin embargo, todavía no existe consenso crítico sobre su significación [3] y por tanto su aplicación a la novela española a veces ha aportado conclusiones contradictorias [4]. Intentaremos establecer los elementos fundamentales de su historia y rasgos más sobresalientes. El término, difícil de precisar, viene a definir el final de un proyecto histórico, una continuación del modernismo en la que se opta por un cambio de registro. Heterodoxia, eclecticismo, marginalidad, revuelta, deformación o ruptura son algunos de los temas clave que pretenden definir este movimiento propio de finales del siglo XX que se emplea en antropología, sociología, filosofía, geografía, estudios teológicos, crítica literaria o economía, por mencionar sólo algunas áreas. Así, la literatura posmoderna ya no puede ser realista en el sentido tradicional de la realidad porque la propia realidad ha sido puesta en cuestión. Por lo tanto, la literatura sólo puede ser autorreferencial: se borra, así, la frontera entre realidad y ficción, el tratamiento al mismo nivel narrativo de hechos supuestamente reales y de hechos de ficción, el autor indigno de confianza, mentiroso, la multiplicidad de códigos narrativos en la misma obra: novela policíaca, cómic, novela filosófica, todo ello animado frecuentemente por una intención irónica o paródica. Hemos descubierto que nada puede saberse con certeza, la posmodernidad desdibuja los grandes relatos, no lucha contra casi nada, carece de convicciones firmes, da por perdidas las grandes causas por las que luchó la modernidad; se vuelca en las pequeñas causas, en lo fragmentario y episódico, en lo instantáneo. No es de extrañar, por tanto, que en las novelas de Ruiz Zafón, los géneros se entremezclen sin un orden aparente. Quizá el eje genérico vertebrador de sus novelas sea su particular concepción de la novela folletinesca. Lo folletinesco siempre se ha identificado por lances exagerados, historias inverosímiles, personajes de maldad o bondad sobrehumanas, y, desde luego, por un diseño narrativo delirante, repleto de golpes de efecto y con una intriga suspensiva. La importancia de la incorporación de algunos rasgos de la novela gótica, de multitud de aventuras y situaciones en la concepción de la novela del escritor barcelonés; resulta casi una "aventura" tratar de sintetizar el argumento de cualquiera de estas dos novelas. El lector se verá completamente abrumado por multitud de situaciones, personajes, laberintos y descubrimientos sorprendentes que recuerdan a las mejores novelas del género. Emilio Carilla [5], al estudiar el origen y desarrollo de la novela bizantina en España, observa una serie de características comunes a todas ellas, que coinciden prácticamente con la visión del género empleada por nuestro novelista: preponderancia de aventuras sobre un paisaje cambiante; eje amoroso, vinculado a los protagonistas, y puesto a prueba por esas separaciones y desencuentros; abundancia de personajes episódicos; movimiento inusitado; sueños y visiones (y presencia circunstancial de la magia); toques de humor; relato *in media res*; comienzo por un episodio avanzado, para ir descubriendo después la iniciación y el encadenamiento. No faltan, tampoco, referencias a la novela picaresca, especialmente de la mano de Fermín Romero de Torres quien relata así parte de su origen familiar:

De niño sentí la llamada del verso y quise ser Sófocles o Virgilio, porque a mí la tragedia y las lenguas muertas me ponen la piel de gallina, pero mi padre, que en gloria esté, era un cazurro de poca visión y siempre quiso que uno de sus hijos ingresara en la Guardia Civil, y a ninguna de mis siete hermanas las hubiesen admitido en la Benemérita, pese al problema del vello facial que siempre caracterizó a las mujeres de mi familia... (102)

El personaje de Fermín Romero es una figura muy antiheroica que se resiste durante gran parte de la novela a revelarnos su nombre y esto tiene que ver con su final rechazo del papel social que le han otorgado. El pícaro tradicional, siendo una persona sin estatus social, vuelca todo su fervor por ser reconocido por las capas superiores de la sociedad. La distancia que gana alejándose de la sociedad le ayuda a permanecer justo y sincero consigo mismo y a conservar, por lo menos hasta cierto punto, su integridad frente a la ideología vigente de la sociedad. La recurrencia al problema de la identidad en la literatura actual a su vez revela la precaria posición en la que se encuentra el ser humano en la sociedad contemporánea etiquetada a menudo como deshumanizada. Una vez puesta en tela de juicio, la integridad del sujeto se disocia en la multitud de "yos" de nuestro protagonista. El pícaro es en el fondo un transgresor, es en esencia un criminal pero realista y autocrítico. Si nuestro protagonista es un rufián, los demás lo son aún más, a pesar de pertenecer a los privilegiados y poderosos en el mundo de las apariencias en el que se mueven.

No resulta difícil tampoco encontrar ecos de la novela negra y novela policíaca; la historia de Carax, sus contactos con los bajos fondos y el mundo del hampa, sus asesinatos y el misterioso final de la novela son elementos propios de este género así como la inefabilidad e invulnerabilidad del investigador, utilización de métodos científicos o racionales y la sorpresiva resolución final del problema en que se descubre al culpable en la persona menos sospechosa de las participantes. El detective antiheroico (Fermín) parodia a su vez la postura ética tanto del investigador de la novela policíaca clásica como la del investigador de la novela negra. No está interesado en reestablecer el orden social (Holmes), ni su actuación está orientada por un código superior al de la injusta sociedad (Spade, Marlowe). El protagonista, como un pícaro, se mueve guiado por la necesidad de recuperar su perdida libertad. Progresivamente, parece ir integrándose cada vez más en la sociedad que le envuelve. Siempre deja claro su deseo de formar parte de ella: quiere resolver los casos para probar su cordura, para obtener su propia libertad, para conseguir el mínimo nivel de vida de la clase media. Otros géneros aparentemente dispares también tienen cabida en *La sombra del viento*, como la propia tragedia clásica. El propio Fermín se encarga de presentarla:

Durante el desayuno, Fermín dio por inaugurada la jornada detectivesca con un esbozo general del enigma.

—Todo empieza con la amistad sincera entre dos muchachos, Julián Carax y Jorge Aldaya, compañeros de clase desde la infancia, como don Tomás y usted. Durante años todo va bien. Amigos inseparables con toda una vida por delante. Sin embargo, en algún momento se produce un conflicto que rompe esa amistad. Por parafrasear a los dramaturgos de salón, el conflicto tiene nombre de mujer y se llama Penélope. Muy homérico. ¿Me sigue? (232)

La sombra del viento hunde sus raíces en el modelo de la tragedia occidental codificada en la *Poética* de Aristóteles pero en la que los conflictos entre dioses y héroes han sido sustituidos por los del vivir cotidiano y los de las gentes que en otro tiempo padecieron en sus carnes los avatares de un destino histórico, social, político o humano que condicionó sustancialmente su existencia. *La sombra del viento* se plantea como una tragedia que manifiesta todos los rasgos característicos del género. Carax ocupa el lugar del *héroe trágico* poseído por la desmesura o *hybris*, actitud que lo induce al convencimiento de que puede llevar a cabo empresas imposibles; pero el novelista no ha sido ni es un hombre puro, pues, como él mismo admite, ha llevado a cabo acciones poco honestas para ascender en el terreno social y, en el plano individual, no ha sabido mantener la estabilidad de su propia casa ni el amor que tuvo por su mujer; así pues, ha cometido errores o *amarrita* que lo convierten en reo de castigo o *catástrofe* final. Esa condena consiste en el destierro y en verse obligado a

vivir con quien ya no ama y abandonar a quien aprecia. El *destino* también está presente en la pieza, aunque, tal como Ruiz Zafón lo concibe, no es una fuerza ciega e incontrolable, sino el resultado de las acciones erróneas del ser humano. La *peripezia* se estructura, como en tantas tragedias clásicas, con el paso de la felicidad (la posición privilegiada) a la desgracia (la caída). En ese proceso, el personaje y el espectador irán reconociendo y reconociéndose (*anagnórisis*), hasta llegar a la verdad. Desde un punto de vista externo, algunos elementos de la obra tienen también relación con otros de la tragedia clásica: la presencia del *coro*, expresado en las voces del pueblo. Como en la *ataraxia* final de la tragedia griega, la obra desvelará los errores cometidos por los personajes en el pasado o ante los ojos del espectador y mostrará las consecuencias de sus actos, que se descubren como de implacables efectos, por mucho que se desee rehuirlos. Se despliegan así en el escenario los elementos que permitirán interpretar la obra, pero el autor buscará reiteradamente que sea el público quien construya el sentido. No resulta difícil comparar a personajes como Julián Carax con la esencia de la tragedia shakesperiana. Toda obra trágica gira en torno a un protagonista heroico que, por sus virtudes, posición social o prestigio personal, destaca de entre los demás y es admirado por los otros personajes y por el público; en el transcurso de la acción se ha de asistir al progresivo deterioro de su elevada posición, hasta contemplar su derrota física y moral, que culmina en la llamada "catástrofe". Los espectadores, normalmente, se compadecen de su caída puesto que simpatizan con él. El mecanismo que provoca el desenlace trágico suele partir de un error cometido por el protagonista en un momento de libre elección (en el caso de Carax, el enamoramiento de un ser superior social y económicamente), ya que una de las características de la tragedia es la imperiosa necesidad que tiene el personaje de actuar, de tomar una decisión penosa y arriesgada que pueda implicar su propia destrucción. Pero el hecho mismo de poder elegir y equivocarse demuestra, paradójicamente, la propia grandeza y la limitación del ser humano.

Y, también, podemos encontrar ecos de una novela histórica algunas veces en su aspecto más transgresor que nos recuerda vivamente la concepción de Eduardo Mendoza. Es evidente, pues, que Ruiz Zafón está menos interesado por la ruptura con la historia que por el deseo de crear lo más fielmente posible la atmósfera de una época, sin las arbitrariedades que conlleva una historia unitaria, dirigida a un fin. Si bien inicialmente escoge estos referentes históricos por una finalidad estética, después se da un acercamiento al hecho histórico desde un cuestionamiento, desde una contestación a la versión tradicional, de ahí algunas transgresiones históricas, como el caso de la historia rocambolesca del director cinematográfico Fructuós Gelabert (281). Gelabert (Barcelona 1874-1955) fue director cinematográfico; en 1897 construyó su primera cámara cinematográfica y realizó la película *Pelea en un café*, así como documentales al estilo de los Lumière. Su reportaje sobre una visita de Alfonso XIII a Barcelona (1898) se convirtió en la primera película española que fue exportada. En 1916 fundó los estudios Boreal Films y a partir de 1917 se centró en labores de producción y fotografía y en la construcción de aparatos cinematográficos. En la novela *La ciudad de los prodigios* se le cita imaginativamente también como colaborador de Onofre en su incursión cinematográfica y en *La sombra del viento* como director de una película centrada en el palacio de los Aldaya, aunque con ingredientes paródicos:

Durante semanas, Gelabert y sus hombres rodaron kilómetros de película que habría de ser revelada en diferentes tanques con soluciones químicas de líquidos de revelado diluidos con Aromas de Montserrat, vino tinto bendecido en la parroquia del Ninot y toda suerte de cavas de la huerta tarraconense. (283)

La historia de Jacinta Coronado se desarrolla de forma similar:

El ángel le confesó que acudía él porque Dios no pensaba contestar a sus plegarias. (...) Se inclinó sobre ella, susurró la palabra Tibidabo, y la besó en los labios muy tiernamente. Al contacto de aquellos labios finos, de caramelo, la Jacinta tuvo una visión...(311)

La narrativa se convierte así en juego, parodia, falsificación o, en palabras de Federman "toda distinción entre lo real y lo imaginario, entre lo consciente y lo subconsciente, entre el pasado y el presente, entre la verdad y lo no verdadero, será abolida". Esta misma transgresión iniciada en lo histórico se extiende en nuestro novelista al escepticismo frente a los géneros establecidos, el pastiche, la parodia, la valoración de la parodia, la simulación de la realidad en tanto se es consciente de su inaprehensibilidad. La historia o, lo que es aún peor, la realidad, puede observarse desde puntos de vista muy diversos y sólo la contemplación de todas las posibilidades, nos puede llevar a ella. Así pues, el retrato de Barcelona predomina sobre el puramente histórico. Se pretende recoger el espíritu colectivo para poder indagar en la propia colectividad de esa Barcelona de múltiples caras

Como consecuencia de esta particular concepción narrativa, *La sombra del viento* persigue una estructura narrativa laberíntica, muy del gusto del propio novelista que verá su reflejo, por ejemplo, en forma de digresiones (la historia de Jorge Aldaya, la de Jacinta Coronado, el origen del palacete del Tibidabo...). En la digresión se hace visible el enredo, la complicación de la mente en que recuerdos y reflexiones se agolpan, piden paso, se adelantan a lo que va diciéndose o vuelven atrás. Otras veces el laberinto se forma mediante un relato fragmentario y desordenado que salta en el tiempo y en el espacio, mediante imágenes recurrentes que "se enlazan y refieren mediante una ley de continuidad que la memoria ignora, pero que el sentido de lo vivido advierte". [6]. Se trata de una narración progresiva que fragmenta la información, la transmite a partir de multitud de voces narrativas para volcar al final la resolución definitiva. Uno de los rasgos sobresalientes en la novela de Ruiz Zafón es el uso de multitud de acciones, acontecimientos y anécdotas que recorren la línea argumental de sus narraciones. Este hecho hace que el lector se vea materialmente abrumado por el número de situaciones argumentales que transcurren en una sola narración. El hilo argumental se ve así completado, página a página, por multitud de acontecimientos, retrocesos en el presente narrativo, personajes y anécdotas, que hacen que la novela se convierta en un laberinto. Este tipo de estructura narrativa, cercano a la novela bizantina o gótica, tiene que ver, en mi opinión, con la concepción vital que Ruiz Zafón añade a sus obras. La consideración de la vida como un laberinto lleno de dificultades, como un caos casi insalvable, como una continua reiteración de cosas absurdas, le lleva en la mayoría de sus novelas a colocar a sus personajes ante situaciones (físicas o imaginarias) semejantes a los laberintos, tan del gusto de Borges: la misma Barcelona en la mayoría de sus novelas son claros ejemplos del gusto por lo enrevesado y complejo:

Un laberinto de corredores y estanterías repletas de libros ascendía desde la base hasta la cúspide, dibujando una colmena tramada de túneles, escalinatas, plataformas y puentes que dejaban adivinar una gigantesca biblioteca de geometría imposible (16)

A diferencia de los cuentos de Borges, el final del laberinto en sus novelas no supone la solución del proceso de búsqueda sino un elemento más de esa búsqueda. A este gusto por lo laberíntico, contribuye la concepción que Ruiz Zafón tiene de la ciudad de Barcelona, con sibilinos recovecos, subterráneos laberintos y fortificados colegios o talleres. Encontramos multitud de ejemplos en sus novelas:

A medida que avanzaba, la estructura del relato empezó a recordarme a una de esas muñecas rusas que contienen innumerables miniaturas de sí mismas en su interior. (19)

Cuando llegué a la calle todavía llevaba su rostro, su voz y su olor clavados en el alma. Arrastré el roce de sus labios y de su aliento sobre la piel por calles repletas de gente sin rostro que escapaba de oficinas y comercios. Al enfilar la calle Canuda me embistió una brisa helada que cortaba el bullicio. Al cruzar las Ramblas me abrí paso hasta la calle Tallers y me perdí en su angosto cañón de penumbras... (207)

En una narración donde el personaje central, para desarrollar su investigación y búsqueda personal, busca un punto de destino continuo, no es de extrañar que la ciudad que lo acoge, lo guía y dirige, se convierta en algo más que un paisaje, sino más bien en un aliado y cómplice que esconde gran parte de los secretos de la búsqueda (en la novela aparecen casi 100 referencias a calles, locales, barrios y plazas de Barcelona) Éste es, sin duda, el caso de la ciudad de Barcelona en *La sombra del viento*. Una ciudad que se presenta a Daniel con multitud de imágenes diferentes pero atrayentes a la vez: peligrosa, adinerada, empobrecida, monumental...

Mi Barcelona favorita siempre fue la de octubre, cuando le sale el alma a pasear y uno se hace más sabio con sólo beber de la fuente de Canaletas.
(128)

La Barcelona de *La sombra del viento* es la Barcelona del contraste; la Barcelona de los Aldaya (Vía Augusta, Tibidabo, Ganduxer, Plaza Molina) y la Barcelona de Daniel (una especie de rectángulo entre la Ronda Sant Antoni y Vía Layetana por los lados y la Plaza Catalunya y el Paseo Colón por arriba y abajo). Del mismo modo que en la ciudad los mitos se transforman o mueren bajo el peso de la voluntad individual de transformación del propio destino histórico, así mismo la novela forja un mundo en el que los hombres escogen o se libran de destinos diversos e imprevisibles -pero verosímiles- y se mueven en un marco simbólico a la búsqueda de algo que tiene que burlar, esquivar o sustituir todo tipo de hados predeterminados o inevitables. Si bien es cierto que anteriormente ya se había producido este dialogismo que se enfrentara al carácter estanco de la ley (diálogos socráticos, Erasmo, Cervantes, Gracián), nunca se había llevado tan lejos esta capacidad del novelista como paradigma y concentración de la individualidad nacida alrededor de la ciudad, como se ha extremado en el caso de la novela del siglo XIX, y aún más del siglo XX.

Desde principios de los 70, se ha desarrollado una corriente de reflexión sobre la ciudad diferente de la que giraba alrededor del marco ideológico racionalista, y que se puede ordenar en torno a tres ejes: la literatura como testimonio sobre la ciudad y la ciudad como referencia en la obra literaria; la forma urbana como homóloga a la forma artística y la ciudad respecto a los medios de comunicación y a la comunicación no verbal. Todos ellos tienen en común un enfoque simbólico, psicológico o semiótico que intenta indagar cómo se establece el diálogo entre el ciudadano y el espacio construido. A diferencia de lo que ocurría a finales del XIX, cuando se acaba el siglo XX la crítica sobre la ciudad real no conduce a utopías de las que en mayor o menor medida se nutrieron los teóricos del primer tercio de nuestro siglo. En una entrevista [7], Umberto Eco afirmaba que para él la ciudad ideal era la griega simbolizada por el ágora. El ágora nos transmite hoy lo que ha perdido nuestra ciudad: valores urbanos como los de sociabilidad, belleza, libertad, que históricamente han nacido en nuestras ciudades y que habría que recuperar frente a una ciudad donde predomina el espectáculo entendido como derrocamiento de la vida, como relación de subordinación de personas entregadas a las imágenes de consumismo rápido. Estos textos, como *La sombra del viento*, nos remiten a la ciudad como metáfora del laberinto en una imagen similar a la de otros escritores como Baudelaire. Éste percibe la ciudad a través de la calle como espacio donde se mueve la multitud y en medio de ella, anónimo, el "flaneur", ese paseante que sólo busca el placer de mirar. La multitud como significante de la calle de la ciudad moderna transmitirá significados contrapuestos.

Otra de las consideraciones que encontramos en la novela es que, además de la fusión de géneros y tendencias, la novela está plagada de influencias, referencias, guiños y homenajes a multitud de autores. Desde el *Quijote* (la credibilidad de las obras de imaginación, la relación entre la historia y la ficción -*poesía*, para emplear la palabra aristotélica-, la relación de la literatura con la vida o los efectos de aquélla en ésta en un caso determinado) hasta el mundo del cine. Por su concepción del humor y de la historia o por su eterno conflicto realidad-fantasía, la narrativa de Ruiz Zafón es deudora, sin duda, del mejor Cervantes. Quizá el primer punto de unión entre ambos recaiga en el concepto mismo de la obra literaria: escribir literatura de entretenimiento asequible a todos, sin menoscabo de las reglas del arte y las exigencias del buen gusto. Así, el estilo de sus textos presenta una armoniosa síntesis de lo culto y lo popular que afirma su propia individualidad jugando burlescamente con los elementos trillados o fosilizados de la lengua, sea cual sea su nivel de procedencia. Además, en el centro nuclear del *Quijote* se encuentra un problema de teoría literaria. Este problema puede expresarse de varias maneras: la credibilidad de las obras de imaginación, la relación entre la historia y la ficción (*poesía*, para emplear la palabra aristotélica), la relación de la literatura con la vida o los efectos de aquélla en ésta en un caso determinado. Ruiz Zafón también recupera de la obra de Cervantes, además de hechos puntuales, como el gusto por el simbolismo de los nombres propios, esa ingente galería de variados personajes que componen sus novelas. Además, la elección de héroes soñadores que deben afrontar la realidad.

Otro de los nombres propios con los que Ruiz Zafón elabora *La sombra del viento* es Eduardo Mendoza [8]. Muchos son los aspectos que parecen compartir: el sentido irónico de sus personajes, el espacio de una Barcelona multicultural y multiidiomática, el gusto por los antihéroes, los espacios laberínticos, la combinación de géneros literarios, el cuestionamiento del poder, las estructuras narrativas laberínticas, las digresiones, la transgresión histórica... De Eduardo Mendoza, como hemos podido comprobar, Ruiz Zafón recoge y vuelca en sus novelas infinidad de rasgos, alguno de ellos incluso casi miméticos [9]. La obsesión por la comida de Fermín nos recuerda vivamente al anónimo-loco investigador de novelas como *El misterio de la cripta embrujada* o *El laberinto de las aceitunas*:

—Dígame, Jacinta -oí decir a Fermín-. A usted le gustan los Sugus, ¿verdad? (335)

En algunos casos son similitudes puntuales. La historia del homosexual Federico Flavio nos recuerda al personaje de don Braulio de *La ciudad de los prodigios*:

...sorprendieron a don Federico poco después de la medianoche de ayer ataviado de mujerona y entonando cuplés de letra picante (...) Al parecer el relojero, que en el momento de su detención respondía al nombre artístico de *La niña er peine*... (183)

Don Federico vivía con una madre octogenaria y totalmente sorda, conocida en el barrio como *La Pepita* y famosa por soltar unas ventosidades huracanadas que hacían caer aturridos a los gorriones de su balcón. (185)

Llegaban de las tabernas rasgueo de guitarras y canciones. Por aquellas calles andaba la desconocida con paso decidido (...)

—Pero, ¿por qué demonios viene usted a este lugar inmundo a que le peguen, señor Braulio? ¡Y vestido de mujer! (*La ciudad de los prodigios*, 82)

La historia de Fumero, inicialmente pistolero al servicio de la FAI, que espiaba y vendía información de un bando a otro nos recuerda también la trama original de la que parte el caso Savolta; las incorporaciones literales de supuestos diarios de la época (405) están también presentes en *La verdad sobre el caso Savolta*; el simbolismo de los nombres propios como Villa Inmunda, el pueblo de Fermín (405) aparecen continuamente en sus novelas. Y quizás, también, la presencia física de un personaje con un nombre familiar:

Me despertaron unos pasos en la puerta y me pareció ver la silueta de mi padre al pie del lecho, o quizá fuera en doctor Mendoza que no me quitaba un ojo de encima (553)

Otro nombre propio es el de Jorge Luis Borges. El propio origen de la novela nos lleva, irremisiblemente, a Borges [10]. En su cuento "La biblioteca de Babel", Borges juega con la idea de un lugar colmado de libros, tan grande como el universo y tal vez infinito, que ha existido siempre y existirá por siempre. Y aunque ha sido construido con orden acaba siendo un laberinto por la sencilla razón de que es imposible conocerlo en su totalidad". El concepto existencial del laberinto humano en Borges también posee concomitancias con parte de la visión de Ruiz Zafón. Borges parte de una visión magicorrealista del mundo. La verdad es más extraña que la ficción y los sucesos más inesperados pueden ocurrir. Como señala el personaje Unwin en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto": "no precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es". En el cuento "Tema del traidor y del héroe", Borges construye un laberinto complejo que resume en una frase su concepción vital:

De esos laberintos circulares lo salva una curiosa comprobación, una comprobación que luego lo abisma en otros laberintos más inextricables y heterogéneos: ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte, fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de *Macbeth*. Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible... (Edición de Cátedra, 1990, pág. 127)

El tema del laberinto es el más significativo de toda la obra de Borges; casi no hay cuento, poema o ensayo donde no asome este tema. El tema del laberinto responde a toda una cosmovisión borgeana: para Borges el mundo es caos, y dentro del caos, el hombre está perdido como en un laberinto. Sólo que el hombre, a su vez, es capaz de construir laberintos propios: laberintos mentales, con hipótesis que procuran explicar el misterio del otro laberinto, ese dentro del cual andamos perdidos. El laberinto es el símbolo del universo, un universo regido por un dios tan caótico como su creación, un dios que se ha olvidado de su creación. Para comprender el laberíntico y caótico universo en que estamos metidos, no nos basta la idea de un dios, puesto que este dios puede ser también defectuoso, irracional y arbitrario como el propio universo. En la obra de Borges, este laberinto puede desglosarse en un bosque, un río, un libro, un jardín o el tiempo mismo, entendido como acumulación de momentos y como la posibilidad humana de elegir o renunciar. Un laberinto es algo hecho por el hombre, que combina una engañosa apariencia de orden con una realidad caótica. También la idea del laberinto encierra la idea de una búsqueda: la de la realidad caótica; esta búsqueda ilustra la tendencia humana a encontrar un falso centro del laberinto; esta búsqueda ilustra la tendencia humana a encontrar un falso centro en el laberinto existencial.

En la imaginación de Borges, el libro es muy semejante al laberinto, aunque éste último es una obra más premeditada y arbitraria. El único objeto de un laberinto es llegar al centro, y el centro no significa nada, excepto la terminación del recorrido y la comprensión de un orden o esquema. Hay una analogía obvia con la existencia humana en la que la "meta" es la muerte. Llegar a la muerte y entender el camino

recorrido es morir. La mayor parte de los cuentos de Borges culminan en este punto, cuando el protagonista "comprende" el conjunto, y por medio de este acto de comprensión comprende también que está condenado. Para Borges somos nosotros mismos entes sumamente misteriosos que gozamos de poca información acerca de los móviles profundos de nuestra conducta y no podemos comprender la realidad de ahí que, según Borges, "toda cosa estrafalaria es posible y todo (lógico e ilógico) puede suceder". Umberto Eco en *El nombre de la rosa* recrea también el tema de la biblioteca, el laberinto y los espejos, todos ellos elementos del universo borgiano.

Otro tema esencial de los mejores cuentos de Borges que podemos poner en relación con *La sombra del viento* es la ambigüedad misteriosa, incluso la ininteligibilidad de la realidad que nos circunda y en la que nos sentimos tan cómodamente instalados. Borges sugiere que nuestro modo de ver la realidad, lejos de ser objetivo, está condicionado por nuestras categorías mentales y avanza la idea de que toda tentativa de ordenar y explicar el mundo no produce sino ficciones. En una entrevista publicada en *La Vanguardia* el 2 de noviembre de 2003, el propio Ruiz Zafón lo sintetizaba así:

La imagen de partida me la dieron esos grandes hangares de libros viejos que hay en California; me sugerían la idea de que en el mundo existen cosas muy valiosas que están olvidadas en algún lado. Redondeé esta imagen con laberintos y túneles, que es mi forma de visualizar las cosas, y la trasplanté a Barcelona, donde este tipo de almacenes no existe, pero me permitía iniciar un tratamiento de ciudad misteriosa.

Las referencias cinematográficas, siguiendo con este repaso, son numerosas en la novela; *La sombra del viento* tiene, en algunos de sus pasajes, una clarísima vocación de guión cinematográfico. Por ejemplo, es especialmente curioso el recurso de introducir otras voces que (durante varias páginas) se convierten en narradoras principales. De buenas a primeras la narración se interrumpe y emergen -en algunas ocasiones no se sabe bien de dónde- textos impresos en una tipografía diferente con información fundamental para el desarrollo de la novela. No son desdeñables, tampoco, ciertos guiños que el escritor realiza a grandes obras del cinematógrafo como *Ciudadano Kane*, de Orson Welles:

Por espacio de casi media hora deambulé entre los entresijos de aquel laberinto que olía a papel viejo, a polvo y a magia. Dejé que mi mano rozase las avenidas de los lomos expuestos, tentando mi elección. Atisbé, entre los títulos desdibujados por el tiempo, palabras en lenguas que reconocía y decenas de otras que era incapaz de catalogar. (17)

Incluso, muchas de estas intercalaciones parecen finalizar con fundidos en negro que vuelven a traer al lector a la realidad lineal de la historia.

No deja, también, de ser sintomático en las novelas de Ruiz Zafón la presencia de personajes anclados en el pasado, presos de sus recuerdos, que deciden dirigirlos hacia presencias fantasmales o espectrales que vuelven una y otra vez sobre los pasos que ya dieron en busca de una redención muchas veces inútil [11]. El Kolvenic de *Marina* o el Julián Carax de *La sombra* viven en un purgatorio especial: su propia memoria, su propio pasado y recuerdos que les atormentan hasta acercarse al Mal, al asesinato o a las vejaciones más horribles. En el caso de Carax, la memoria se fusiona con su propia obra literaria hasta el punto de ser indisociables:

—Julián vivía en sus libros. Aquel cuerpo que acabó en la morgue era sólo una parte de él. Su alma está en sus historias. En una ocasión le

pregunté en quién se inspiraba para crear sus personajes y me respondió que en nadie. Que todos sus personajes eran él mismo.

—Entonces, si alguien quisiera destruirle, tendría que destruir esas historias y esos personajes, ¿no es así? (206)

Son muchas las similitudes de *La sombra del viento* con respecto a otras novelas de Zafón, especialmente *Marina*: personajes obsesionados en construir seres o máquinas con piezas de otros seres o máquinas:

La casa roja relataba la atormentada vida de un misterioso individuo que asaltaba jugueterías y museos para robar muñecos y títeres, a los que posteriormente arrancaba los ojos y llevaba a su vivienda, un fantasmal invernadero a orillas del Sena. (35)

Aquella misma tarde, Tomás me invitó a merendar a su casa y me enseñó la colección de extraños artilugios hechos a partir de piezas y chatarra que guardaba en su habitación (...) su interés en el mundo real se concentraba en aspectos como (...) los autómatas del parque de atracciones del Tibidabo. (116)

El olor que envuelve a los personajes. Tras la visión de Coubert en el cine, Daniel y Fermín comentan:

Un aliento invisible barría el patio de butacas.

—Huele raro -comentó Fermín Romero de Torres-. Como a pedo rancio, de notario o procurador.

—No. Huele a papel quemado. (13)

Las fotografías antiguas de estudio:

Me dirigía de nuevo a la trastienda cuando vi aquel papel encima del mostrador. Al acercarme, comprobé que se trataba de una fotografía, una vieja estampa de estudio de las que acostumbraban a imprimirse en una lámina de cartón grueso (124)

; La disposición tipográfica: Hijos de Antonio Fortuny... (125), las digresiones en la narración en forma de letra cursiva: la historia de Fortuny (152-157); Julián compartía el piso con un inmenso gato blanco al que llamaba *Kurtz* (432), al estilo del *Kafka* de *Marina*, la obsesión por objetos como las plumas...

En las novelas de Ruiz Zafón, como él mismo confiesa, el peso de la acción lo llevan unos adolescentes en el momento de iniciarse a la vida adulta, lo que los anglosajones llaman el relato del *coming of age*. En estos libros “los personajes suelen darse de bruces con un mundo que no es como les habían explicado y se enfrentan por primera vez a la pérdida, a situaciones extremas” [12]. Los personajes de *La sombra* son herederos de un pasado que no les ha tocado vivir pero sí padecer, entre el pasado y el presente se produce un efecto de espejo inevitable. Daniel, el personaje principal, tiene una misión que lo convierte en un héroe: la permanecía en el tiempo de *La sombra del viento*. Cual “novela de aprendizaje o iniciación”, el niño Daniel, al borde de la adolescencia, se enfrenta por primera vez al mundo adulto, descubriendo por sí mismo lo malo que le han ocultado durante su infancia. Pero también lo nuevo y diferente que ese mundo le ofrece, el de los sentimientos amorosos, por ejemplo. Este tipo de novelas de formación estudiadas por Lukacs [13]

plasma la formación del héroe, que se realiza por medio de una dura relación con la sociedad burguesa, llena de disidencias y heridas, de la cual el héroe puede salir espiritualmente maduro, aunque esta madurez pueda conducir a su destrucción. Es un viaje siempre doloroso. Y con Clara ciega -quizá otro guiño a Borges- realiza el viaje al fin de su inocencia. Pero Daniel debe también rendir una cuenta más: la de perseguir al espectral Carax con el que guarda unas semejanzas físicas y mentales que no dejan de ser la búsqueda del propio yo:

—Se parece usted un poco a Julián -dijo de repente-. En la manera de mirar y en los gestos. Él hacía como usted. Se quedaba callado, mirándote sin que pudieses saber lo que pensaba. (196)

Es el caso de Fermín Romero de Torres, la distancia que gana alejándose de la sociedad le ayuda a permanecer justo y sincero consigo mismo y a conservar, por lo menos hasta cierto punto, su integridad frente a la ideología vigente de la sociedad. La recurrencia al problema de la identidad en la literatura actual a su vez revela la precaria posición en la que se encuentra el ser humano en la sociedad contemporánea etiquetada a menudo como deshumanizada. Una vez puesta en tela de juicio, la integridad del sujeto se disocia en la multitud de "yos" de nuestro protagonista. Creo que es en este sentido por lo que Ruiz Zafón recurre a este personaje en su narrativa; el pícaro es en el fondo un transgresor, es en esencia un criminal pero realista y autocrítico. Si nuestro protagonista es un rufián, los demás lo son aún más, a pesar de pertenecer a los privilegiados y poderosos en el mundo de las apariencias en el que mueven. Beatriz, de nombre inequívocamente dantiano es, como las heroínas clásicas, imagen vaporosa del ideal:

Pelirroja y pálida a morir, se la veía siempre enfundada en carísimos vestidos de seda o lana fresca.(119)

El resto de personajes completan el cuadro. El inspector Fumero, el perseguidor, es la encarnación de toda la maldad. Julián Carax es el personaje que se convierte en espectro, un reflejo maligno de sí mismo que con sigue redimirse al final de la historia, muy similar al personaje de Kolvenic en *Marina*.

Tampoco escapa como ingrediente esencial de la novela el humor, cercano también a los postulados de Mendoza pero bastante atenuado con respecto al autor de *La ciudad de los prodigios*:

—No seas malicioso, Daniel. Seguro que Adrián te cae divinamente.

Como un piano de cola desde un séptimo piso, pensé. (54)

Un humor que, como el de Mendoza, suele recaer a veces en los personajes de baja clase social o en las "interferencias" castellano-catalán propias del hablar barcelonés:

—Qué bien habla el señor. Se conoce que ha ido a la universidad esa del sorbete.

-Sorbona -corregía Barceló, sin acritud. (59)

Nos refugiamos en un viejo café junto al teatro Poliorama. Nos retiramos a una mesa junto a la ventana, y pedimos unos bocadillos de jamón serrano y un par de cafés con leche para entrar en calor. Al poco, el

encargado, un tipo escuálido con mueca de diablillo cojuelo, se acercó a la mesa con aire oficioso.

—¿Vosotros ustede soy lo que habéi pedío lo entrepane de jamong?

—¿De dónde es ese acento? ¿Jaén?

—Santa Coloma de Gramanet -precisé-. Tú coges poco el metro, ¿verdad? (212)

Además, sin llegar a extremos cercanos al esperpento, la animalización aparece también en algunos pasajes:

(El padre Fernando Ramos) se adelantó exhibiendo una sonrisa cortés y las manos cruzadas sobre el pecho con gesto obispal. Debía de rondar la cincuentena y su delgadez y una cabellera rala le conferían un aire de ave rapaz. (238)

Un hombrecillo con rasgos de ave rapaz y caballera plateada nos abrió la puerta (15). Tenía el pelo grasiento y aplastado sobre la frente, la mirada porcina y pícara (149)

O un humor insertado en la propia esencia del personaje:

Me acuerdo yo de una mulatita que dejé en Cuba. Óigame, otro mundo, ¿eh?. Y es que la hembra caribeña se te arrima al cuerpo con ese ritmo isleño y te susurra “ay, papito, dame placer, dame placer”, y un hombre de verdad, con sangre en las venas, qué le voy yo a contar... (79)

Don Federico vivía con una madre octogenaria y totalmente sorda, conocida en el barrio como *La Pepita* y famosa por soltar unas ventosidades huracanadas que hacían caer aturridos a los gorriones de su balcón. (185)

Otro de los aspectos llamativos de la narración es la defensa a ultranza que el autor hace de la lectura, del apasionamiento del hecho mismo, probablemente influido, en parte, por su primera producción juvenil [14]. *La sombra del viento* puede leerse como una novela que defiende el placer de la novela, de desgranar poco a poco los elementos que componen la intriga hasta el final, muy semejante a la novela decimonónica de autores como Dickens, Balzac o Galdós:

Bea dice que el arte de leer se está muriendo muy lentamente, que es un ritual íntimo, que un libro es un espejo y que sólo podemos encontrar en él lo que ya llevamos dentro, que al leer ponemos la mente y el alma, y que éstos son bienes cada día más escasos. (564)

La sombra del viento es una novela de novelas, que nace, se desarrolla y finaliza con la historia de alguien que narra historias y que desea que sus historias trasciendan las polvorientas estanterías del Cementerio de los Libros Olvidados; que trata de que sus relatos (Carax) consigan amenizar a los lectores del propio autor (Zafón), al igual que el mimetismo se repite hasta la extenuación en la novela: Carax-Daniel, Beatriz-Penélope, Jorge Aldaya-Tomás Aguilar para confluir en una sola realidad literaria: *La sombra del viento*. Una victoria de la lectura por la lectura, de la esencia del relato en sí mismo y con principios tan primarios como esenciales: la búsqueda de un misterio sin resolver y la identificación entre realidad y ficción. No es sorprendente, pues, la cantidad de referencias literarias que el autor vuelca a lo largo de la novela [15].

En mi opinión, el valor de *La sombra del viento* reside en una narración amena, sencilla, que raya en algunos casos una mentalidad de literatura infantil y juvenil que Ruiz Zafón no puede abstraer. En ningún caso esta sencillez revierte en una prosa pueril sino en una frescura e ingenuidad que arrastra al lector a lo largo de sus más de quinientas páginas. A Ruiz Zafón, como hemos podido comprobar, le “pesa” su bagaje anterior, pero lejos de convertirse en una pesada carga, es, seguramente, un fiel compañero que lleva consigo, con sus obsesiones, espacios y planteamientos habituales. Sin la profundidad estructural y temática de autores reconocibles en la novela como Eduardo Mendoza, el relato de Ruiz Zafón presenta la amenidad y la correcta escritura como principales alicientes para un lector que busca una buena historia, bien escrita, pero seguramente sin grandes recovecos y laberintos, tan del gusto, por cierto, del escritor barcelonés. Creemos, por tanto, que *La sombra del viento* no será, sin duda, la mejor novela en lengua castellana del siglo XXI, pero los valores por pulir y los grandes bosquejos que proyecta, dejan intuir a un autor con todavía muchas cosas por decir, mal que le pese a puristas que creen que calidad y éxito deben ir siempre separados de la mano.

NOTAS

[1] “A los 10 años, en el colegio al que fui durante toda mi vida escolar los jesuitas de Sarrià, un enorme castillo, gótico, lleno de torreones y pasadizos, monté una editorial con dos amigos. Escribía historias truculentas que se vendían muy bien. Hasta que el jefe de estudios se enteró y nos cerró la editorial.” (*La Vanguardia*, 28 de junio de 2001)

[2] “Una de las muchas cosas que *La sombra del viento* aspira a ser es una fusión de géneros y técnicas que, retomando la ambición de la novela del siglo XIX, la del gran libro de la vida, incorpore muchos elementos técnicos que nos ha aportado la evolución de la narrativa del siglo XX, desde las vanguardias a la novela negra. En este contexto, la sintaxis del cine, de la imagen, es un factor más que nos ayuda a enriquecer los recursos de la novela y crear una experiencia de lectura más intensa, más sensorial y táctil. La novela siempre ha evolucionado como gran síntesis y amalgama de todo lo que otros géneros y dramaturgias han puesto sobre la mesa a lo largo de los siglos. No vamos a pararnos ahora y despreciar todo lo que el turbulento siglo XX nos ha puesto a tiro” . (GARCÍA, Luis (2003): “Entrevista con Carlos Ruiz Zafón”, *Literaturas.com*)

[3] También ha sido cuestionado por varios críticos. Ernest Gellner en *Posmodernismo, razón y religión*, Barcelona, Ed. Paidós 1994, págs. 38-39 afirma:

"El posmodernismo es un movimiento contemporáneo. Es fuerte y está de moda. Por encima o más allá de esto, no está nada claro qué diablos es. De hecho, la claridad no está nada presente entre sus atributos más acusados (...); el movimiento posmoderno, que es una moda cultural pasajera, tiene interés sólo en tanto que espécimen vivo y actual del relativismo, que posee en sí mismo cierta importancia y que permanecerá entre nosotros durante bastante tiempo."

[4] José María Ripalda en *De Angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad*, Madrid, Ed. Trotta, 1996, págs. 58-59 define así la cuestión:

"El término postmodernidad es de por sí ambiguo y utilizable como un todoterreno ideológico (...) Como cualquier otra realidad histórica, la postmodernidad no es homogénea ni cultural ni socialmente, perviven en ella restos preindustriales y aun ancestrales, y recibe flujos periféricos a medida que se extiende (...) La postmodernidad sería como una veta que ha ido cobrando densidad y amplitud en medio de nuestra época, sin abarcarla pero caracterizándola; y ni siquiera esa veta sería homogénea".

- [5] Carilla, Emilio (1966): "La novela bizantina en España", *Revista de Filología Española*, XLIX, págs. 275-287.
- [6] Benet, Juan (1970): *Una meditación*, Barcelona, Ed. Seix Barral, pág. 32.
- [7] *El País*, 6 de diciembre de 1992.
- [8] El marco urbano, el imaginario de esa ciudad misteriosa, me interesa muchísimo. Barcelona, como ente enigmático y plagado de dobleces, ofrece mucho campo para desatar la fábula y tramar un personaje tan determinante, vivo y complejo como los de carne, hueso, papel y tinta. La referencia a Mendoza es quizás la más directa, sobre todo en lo hace al humor y a esa ciudad embrujada de sus dos grandes obras "La verdad sobre el caso Savolta" y "La ciudad de los prodigios". GARCÍA, Luis (2003): "Entrevista con Carlos Ruiz Zafón", *Literaturas.com*
- [9] La obsesión de Fermín Romero de Torres por los caramelos *Sugas* es idéntica a la obsesión del loco investigador de *El misterio de la cripta embrujada* por la *Pepsi-Cola*.
- [10] "La referencia a ese Babel laberíntico es clara. De hecho existe un nivel de lectura de la novela que juega con el lector y emplea numerosas referencias literarias enterradas en la trama, casi un jeroglífico de narrativas. No es necesario entrar en ese juego para leer la novela y disfrutarla, pero añade una dimensión adicional a la experiencia de la lectura". (GARCÍA, Luis (2003): "Entrevista con Carlos Ruiz Zafón", *Literaturas.com*)
- [11] "Hay una idea que me interesa, la de que hay muchas versiones diferentes de nosotros mismos, que están en la repisa esperando el momento de salir a escena. Las circunstancias nos impulsan a un lado o a otro pero en último término somos nosotros quienes decidimos qué versión escogemos. Por otro lado, los personajes oscuros permiten dramatizar un cierto concepto del Mal destructivo, real, que surge del rencor, de la envidia, de la codicia, del resentimiento". Entrevista con Sergio Vila-Sanjuán.
- [12] Entrevista con Sergio Vila-Sanjuán.
- [13] Lukacs, George (1962): *The historical novel*, London, Merlin Press.
- [14] *La sombra del viento* es una novela de novelas, un relato que está muy relacionado con el acto de leer, de fabular, de vivir la literatura desde ambos lados de la barrera. Toda lectura, consciente o inconsciente, es una influencia. Es un canto al propio acto de leer, sin prejuicios, racismos literarios o estrecheces mentales de ninguna clase. Por ese motivo creo que cada lector encontrará en la novela un espejo de su propio bagaje literario y personal. (GARCÍA, Luis (2003): "Entrevista con Carlos Ruiz Zafón", *Literaturas.com*)

- [15] Alejandro Dumas (15), Lord Byron (22), García Lorca, El Cid (24), *Madame Bovary* (34), Gustave Flaubert (36), Esopo (39), Dante (39), Hemingway (43), Lope de Vega (43), Víctor Hugo (44), Ortega y Gasset (53), George Bernard Shaw (58), don Quijote (58), Julio Verne (83), Kafka (83), Simone de Beauvoir (91), Jovellanos (94), Moratín (94), *Curial e Güelfa* (94), Spinoza (94), Juan Valera (94), Blasco Ibáñez (122), *Episodios Nacionales* (157), Madariaga (188), Los Hermanos Karamazov (191), Thomas Hardy (217), Hemingway (223), Conrad (248), Freud (252), Alejandro Casona (268), Gómez de la Serna (292), Voltaire (355), Balzac (500), Zola (500), Dickens (500).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ALSINA, Alba (2003): “El difícil art del fulletó”, *Avui*, 13 de marzo.

AYÉN, Xavier (2002): “Radiografía de un éxito literario”, *La Vanguardia*, 26 de noviembre.

DIRDA, Michael (2004): “Reseña de *La sombra del viento*”, *The Washintong Post Book Review*, 25 de abril.

DORIA, Sergi (2006): “Ruiz Zafón, a la sombra del viento”, *ABC*, 23 de julio.

EDER, Richard (2004): “In the cemetery of forgotten books”, *The New York Times books review*, 25 de abril.

GARCÍA, Luis (2003): “Entrevista con Carlos Ruiz Zafón”, *Literaturas.com*

IBÁÑEZ, M. Eugenia (2002): “*La sombra del viento* sortirà en càtala al novembree”, *El Periódico*, 27 de octubre.

KING, Stephen (2004): “It’s alive, alive” (Reseña de *La sombra del viento*) *Entertainment Weekly*, 21 de mayo.

LLORT, Lluís (2002): “Fulletó d’una Barcelona vertical”, *Avui*, 24 de enero.

NEUMAN, Lilian (2001): “La Barcelona de un gran fabulador”, *La Vanguardia*, 29 de junio.

PITA, Elena (2006): “Entrevista a Carlos Ruiz Zafón”, *Magazine El Mundo*, domingo 23 de abril.

RÀFOLS, Josep Maria (2002): “L’ombra de la Barcelona de postguerra”, *El Periódico*, 25 de diciembre.

SÁIZ RIPIO, Anabel (2004): “Sólo recordamos lo que sucedió: análisis de la obra de Carlos Ruiz Zafón”, *CLIJ*, año 17, núm. 177.

SUÁREZ, Mario (2004): “*El código Da Vinci, La sombra del viento: mecanismos y construcción de un bestseller*”, *Consensus*, año 8, núm. 9.

VILA-SANJUÁN, Sergio (2006): “Entrevista con Ruiz Zafón”, *La Vanguardia*, 28 de junio.

© *Eduardo Ruiz Tosaus 2008*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

