



Motivos, símbolos y obsesiones en la narrativa de Carlos Ruiz Zafón

Dr. Eduardo Ruiz Tosaus

tosaus@hotmail.com

Resumen: La narrativa de Carlos Ruiz Zafón está estructurada, desde su primera novela, por una serie de temas, motivos, imágenes y estructuras que se repiten continuamente en todos sus libros. Su mundo literario apenas

presenta divergencias desde su primera novela hasta la última y las diferencias existentes entre ellas son especialmente aquéllas marcadas por los años de diferencia en su escritura y por la lógica madurez que presenta el escritor. Es nuestro interés el tratar de estructurar este mundo literario que ha trascendido con tanto éxito al lector contemporáneo en una serie de parámetros que ordenen esta peculiar concepción narrativa.
Palabras clave: Ruiz Zafón, novela española contemporánea

Hemos intentado sintetizar en diez puntos todo este universo literario del escritor barcelonés

1. Las estructuras comunes
2. La narrativa gótica
3. Los objetos y fetiches
4. El binarismo y la dualidad
5. El fuego y el agua purificadores
6. Ángeles y demonios
7. El mito de Frankenstein: el fabricante de juguetes, autómatas y engendros
8. Las casas laberínticas, proyección de sus dueños
9. Referencias cinematográficas y culturales
10. La reflexión sobre el hecho literario

Las estructuras comunes

El relato de misterio, sea cuento, novela o drama, es quizá una de las formas más puras y poderosas con las que la ficción se apodera de nuestros mecanismos de percepción. En esencia, podríamos definir el misterio literario como aquel relato en el cual existen dos estructuras narrativas superpuestas; una, falsa y aparente, la que percibe el lector; otra, verdadera e invisible, la que emplea el autor para narrar la historia, reemplazando fragmentos de la primera por la segunda hasta una conclusión en la que el lector descubre que, al igual que la vida, el autor le había estado engañando desde el principio, sólo que con resultados infinitamente más amenos e inofensivos. [1]

En este primer apartado vamos a tratar de analizar los parámetros externos e internos de sus trabajos. A lo largo de la literatura antigua y moderna, los relatos de aventuras han contenido en su desarrollo un alto valor simbólico: la sucesión de las peripecias de un héroe señala el proceso de búsqueda de sí mismo, de la salvación,

del sentido de la vida o de la misma felicidad, y las diversas pruebas que soporta el héroe antes de salir definitivamente airoso recuerdan las exigencias iniciáticas que le mueven en su búsqueda particular. Para diversas mentalidades, lo encumbrado y valioso no puede ser ganado sino penosamente y con grandes riesgos. Uno de estos riesgos que el héroe debe afrontar es el misterio de sus propósitos que debe superar en cada una de sus peripecias. Por tanto, uno de los elementos unificadores de todas sus novelas es el misterio. Como señala Anabel Sáiz, “por lo general, un personaje - que suele ser adolescente- destapa, de manera casual, una historia del pasado que parecía dormida y olvidada y esta historia va despertando a sus protagonistas -los que aún quedan- y a sus conciencias y todos nos ofrecen su verdad a medias. Porque casi nunca nadie dice la verdad, bien porque no la conoce, porque quiere protegerse o porque quiere despistar. Y con estas piezas el lector va componiendo un puzzle narrativo; a veces la pieza no encaja y hay que acudir a otra fuente porque nos movemos en el terreno de la ficción, de las falsedades, de las mentiras piadosas... [2]

El prototipo de personaje central en las novelas de Zafón es lo que Federico Revilla denomina “adolescente autosuficiente” [3]. Se trata de un arquetipo que obedece a los deseos de emancipación de niños y adolescentes respecto a los adultos, que recoge la vieja nostalgia edénica instaurando una armonía alterada y que, en muchos casos, ni siquiera se alude a su inserción en el grupo familiar, sin referencias a sus padres o a su hogar familiar. Pensemos en los protagonistas de novelas de Ruiz Zafón como *Marina* o *El palacio de la medianoche*.

Los personajes centrales de sus novelas son jóvenes que acaban de dejar una infancia casi siempre traumática para enfrentarse a un mundo de adultos que no entienden pero que, sin embargo, se mueven en él como peces en el agua. En la mayoría de los casos no se entiende la infancia como una época inicial idealizada y evocada con nostalgia. Recordemos en este caso la infancia de Kolvenik en *Marina* (la enfermedad degenerativa de su hermano, su adopción, su ingreso en el manicomio de Praga); la infancia llena de represión de Lazarus en *Luces de septiembre* (el encierro durante una semana por parte de su madre), la “castración” del padre de David Martín, el protagonista de *El juego del ángel*:

A mi padre no le gustaba ver libros por casa. Había algo en ellos, además de letras que no podía descifrar, que le ofendía. Me decía que en cuanto tuviese diez años me iba a poner a trabajar y que más me valía quitarme todos aquellos pájaros de la cabeza porque de lo contrario iba a acabar siendo un desgraciado y un muerto de hambre (...) En una ocasión me sorprendió leyendo de noche y montó en cólera. Me arrancó el libro de las manos y lo tiró por la ventana.

—Si vuelvo a encontrarte gastando luz leyendo esas bobadas te arrepentirás. (pág. 51)

Significativas son también las referencias a las figuras maternas, a las que los personajes de sus novelas no han conocido (*El palacio de la medianoche*, *Marina*), han muerto prematuramente (*La sombra del viento*) o han dejado el hogar familiar en extrañas circunstancias (*El juego del ángel*):

Poco después de la guerra civil, un brote de cólera se había llevado a mi madre. La enterramos en Montjuïc el día de mi cuarto cumpleaños. Sólo recuerdo que llovió todo el día y toda la noche, y que cuando le pregunté a mi padre si el cielo lloraba le faltó la voz para responderme. Seis años después, la ausencia de mi madre era para mí todavía un espejismo, un silencio a gritos que aún no había aprendido a acallar con palabras. (*La sombra del viento*, pág. 13)

Algunos de estos personajes centrales (Marina, Daniel Sempere) presentan una figura materna extranjera, artista y fallecida prematuramente. 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. 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 palacio de la medianoche*, Aryami recuerda a Mr Carter en referencia a su nieto Ben que “hay algo de lo que usted ni yo podremos protegerle durante más tiempo: el pasado”. (pág. 76). 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)

Los personajes de Zafón parecen seguir el ideal cristiano de la infancia, es decir, una infancia madura y responsablemente asumida, una limpidez que no equivale a ignorancia y una autenticidad duramente labrada. Algunos personajes de sus novelas relatan a los jóvenes, de forma sentenciosa, el sentido de la madurez. Jawahal, el lado malo del ingeniero Chandra, aconseja a su hijo antes de morir:

Madurar no es más que el proceso de descubrir que todo aquello que creías cuando eras joven es falso y que, a su vez, todo cuanto rechazabas creer en tu juventud resulta ser cierto. *El palacio de la medianoche*, pág. 290)

En la totalidad de las novelas de Zafón, el personaje principal es un chico adolescente que “abre la caja de los truenos” y se ve involucrado en una aventura que lo fortalece en una especie de viaje iniciático. Entendemos la iniciación como el rito o conjunto de ritos que señalan y al propio tiempo causan el paso de un individuo de un estado a otro, frecuentemente, el paso de la niñez a la adultez [4]. La iniciación suele comportar la adquisición previa de determinados conocimientos o méritos y está generalmente emparentada con la noción de muerte y regeneración en el ciclo vital. Los protagonistas de las novelas de Zafón plasman en los relatos su tránsito de la infancia a la madurez; Max en *El príncipe de la niebla*, por ejemplo, inicia su relato al cumplir trece años. En muchos casos, son los propios personajes los que fortalecen este viaje iniciático mediante relaciones amorosas, como es el caso de Alicia y Roland en *El príncipe de la niebla*; 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” [5]. Los personajes de *La sombra*, por ejemplo, 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 permanencia 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 plasman 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)

Pero este viaje iniciático se topa siempre con el peor de sus enemigos: el pasado, ya sea del propio personaje central o de aquéllos por los que, por distintos motivos, se siente atraído, de ahí la proliferación obsesiva de las huellas de ese pasado: álbums de fotografías, recortes de periódicos (*Las luces de septiembre*, *Marina*) o los propios libros (*La sombra del viento*, *El juego del ángel*). Personajes como Kolvenik o Lazarus intentan huir de un pasado que les destruye: “El tiempo, querido Max, no existe; es una ilusión” nos recuerdan en *El príncipe de la niebla* (199). 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. 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. El padre de David, el protagonista de *El juego del ángel*, lo sintetiza en unas palabras dirigidas a su hijo:

Mi padre me puso una mano sobre el hombro y me miró como si, por un breve instante que nunca habría de volver, estuviese orgulloso de mí (...)

—Todo lo malo que uno hace en la vida vuelve, David. Y yo he hecho mucho mal. Mucho. Pero he pagado el precio. Y nuestra suerte va a cambiar. Ya lo verás. Ya lo verás... (pág. 57)

Sus palabras resultan totalmente irónicas y trágicas puesto que el padre de David morirá asesinado por unos pistoleros que lo confunden con su patrón, Pedro Vidal.

Casi todos ellos optan, en el mejor sentido freudiano, por la huida, el viaje físico o la isla renovadora: Óscar Draí en *Marina*, Ian en el *El palacio de la Medianoche*, el propio David Martín en *El juego del ángel* escapa en un barco hacia paraísos perdidos hasta que es encontrado por el propio Corelli en el epílogo de la novela en una onírica isla desierta.

No es de extrañar, por tanto, en este elemento tan unificador que el novelista relata al lector, la presencia de personajes comunes en varias de sus novelas; el personaje satánico de Andreas Corelli (*Las luces de septiembre*, 131) es, aparentemente, un distinguido caballero que compra al relojero Hermann Blockin un reloj que esconde su propia alma. En *El juego del ángel* Corelli es el diabólico editor que propone el libro de una nueva religión al protagonista. Los Sempere, el Cementerio de los libros olvidados, Gustavo Barceló, son comunes en *La sombra del viento* y *El juego del ángel*. De igual manera aparecen prototipos de personajes; es el caso, por ejemplo, de los policías que investigan los casos (Víctor Florián en *Marina*, Víctor Grandes en *El juego del ángel*).

Por tanto, todas las novelas del escritor barcelonés giran en torno a una investigación, al descubrimiento de un enigma principal. Mientras se lleva a cabo este proceso de investigación, se van introduciendo otra constelación de “enigmas

secundarios” [6] que refuerzan la intriga y se relacionan con el enigma principal. Se van entreverando pistas y enigmas a modo de muñecas rusas, se detiene en algunos personajes, deriva la atención del lector hacia otras problemáticas. Juega con el ritmo del relato lentificándolo mediante descripciones que paralizan el tiempo, equívocos o respuestas suspendidas y parciales, a base de diálogos o cambios rápidos de escena. Otros elementos estructurales son también comunes en la narrativa del escritor barcelonés; en un continuo conflicto realidad-apariencia, las historias narradas de boca de sus personajes suelen aparecer como medias verdades, seguramente la peor de las mentiras [7]. Como señala Beti, se trata de un efecto de dosificación de la información y su manipulación, en el sentido de que en varias ocasiones el lector intuye que hay aspectos incompletos o falsos en la información que reciben algunos personajes. En este sentido utiliza la técnica de “la identidad falsa”, muy frecuente en el thriller y en la novela policíaca, de manera que algunos personajes no son lo que parecen. En *El príncipe de la niebla*, el abuelo Víctor Kray demora la auténtica realidad de la historia que le ocupa hasta las últimas páginas del libro; Ayrami Bosé no cuenta la verdad completa a sus nietos en *El palacio de la medianoche*, como tampoco lo hace Nuria Monfort en *La sombra del viento*. La declaración de verdad en las palabras de estos personajes soluciona los casos empleados y conducen el hilo narrativo hacia un final inminente. Como señala Anabel Sáiz, “con estas piezas el lector va componiendo un puzzle narrativo; a veces la pieza no encaja y hay que acudir a otra fuente porque nos movemos en el terreno de la ficción, de las falsedades, de las mentiras piadosas”.

La narración central se llena de pequeñas historias que van llenando sus relatos de digresiones que suele señalar en letra cursiva. Es en *La sombra del viento* donde creemos que es el propio Zafón el que mejor describe la estructura de sus relatos. Al referirse a la novela de Julián Carax, Daniel Sempere la describe así:

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. Paso a paso, la narración se descomponía en mil historias, como si el relato hubiese penetrado en una galería de espejos y su identidad se escindiera en docenas de reflejos diferentes y al tiempo uno solo. (pág. 19)

Tras el final sólo queda un paso: el epílogo final común en sus novelas. Se trata de un epílogo que trata de evidenciar los cambios que se producen en los personajes tras el paso del tiempo. Por ejemplo, *Marina* escribe al final de la novela la historia que ha compartido con Óscar Draí. Quizá el eje genérico vertebrador de sus novelas sea su particular concepción de la novela como suma de diversas y heterogéneas tendencias novelescas. Además del gusto por la novela gótica que luego estudiaremos, está también muy presente 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. El lector se verá completamente abrumado por multitud de situaciones, personajes, laberintos y descubrimientos sorprendentes que recuerdan a las mejores novelas del género. Sus narraciones se llenan de rasgos propios de esta narración: 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 resulta difícil tampoco encontrar ecos de la novela negra y novela policíaca especialmente en sus dos últimas novelas; 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 infabilidad 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. La misma situación es aplicable perfectamente en, por ejemplo, *Marina* o *Las luces de septiembre*. Otros géneros aparentemente dispares también tienen cabida en sus novelas, como la propia tragedia clásica. El propio Fermín se encarga de presentarla en *La sombra del viento*:

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)

Las novelas de Zafón hunden 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. Carax, Chandra, Kolvenik o Lazarus ocupan 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 no han sido ni son unos hombres puros, pues, como ellos mismos admiten, 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 obligados a vivir con quien ya no aman y abandonar a quien aprecian. El *destino* también está presente en las piezas, 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 sus obras 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, las obras desvelarán los errores cometidos por los personajes en el pasado o ante los ojos del espectador y mostrarán 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 o Kolvenik con la esencia de la tragedia shakesperiana. 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; en el caso de Kolvenik, tratar de superar la naturaleza de su enfermedad), 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.

Como consecuencia de esta particular concepción narrativa, sus novelas persiguen una estructura narrativa laberíntica, muy del gusto del propio novelista que verá su reflejo, por ejemplo, en forma de digresiones. 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. 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 (*La sombra del viento*, pág. 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.

En las novelas de Zafón son habituales también los sueños premonitorios, una de las fuentes principales del material simbólico, para Cirlot. Desde la Antigüedad se les prestó gran atención ya que se creyó en la existencia de sueños premonitorios, en una verdadera adivinación por medio del sueño, sea de hechos generales y lejanos, o de hechos concretos e inmediatos. Los mejores ejemplos se encuentran en la *Biblia*: los sueños de José en el *Génesis*. Desde Freud, la interpretación simbólica de sueños ha constituido una de las vías mayores del psicoanálisis. Alicia, una de las protagonistas de *El príncipe de la niebla*, ve anticipada en sus sueños la imagen del maléfico payaso Caín:

Alicia posó su mano sobre la de Roland y éste alzó la mirada:

—He soñado con ese payaso cada verano desde que tengo cinco años.
(91)

En *El Juego del ángel* son varios los sueños premonitorios que se producen. David Martín, el protagonista de la historia, sueña con la muerte de su mentor Pedro Vidal, hecho que acaecerá al final de la novela:

Soñé que acudía al entierro de don Pedro. Un cielo ensangrentado atenazaba el laberinto de cruces y ángeles que rodeaban el gran mausoleo de los Vidal en el cementerio de Montjuïc.. Una comitiva silenciosa de velos negros rodeaba el anfiteatro de mármol ennegrecido (...) Cada figura portaba un largo cirio blanco. (pág. 242)

La propia Cristina Sagnier, vaticina, mediante su sueño, el final de la novela:

Empezó a hablarme de un sueño que había tenido, la historia de una niña que vivía en una ciudad laberíntica y oscura cuyas calles y edificios estaban vivos y se alimentaban de las almas de sus habitantes. En su sueño, como en el relato que le había estado leyendo durante días, la niña conseguía escapar y llegaba a un muelle tendido sobre un mar infinito. Caminaba de la mano de un extraño sin nombre ni rostro que la había salvado y que la acompañaba ahora hasta el fin de aquella plataforma de maderos tendida sobre las aguas donde alguien la esperaba, alguien que nunca llegaba a ver, porque su sueño, como la historia que estaba leyendo, estaba inacabado. (pág.543)

El tiempo es quizá el motivo aglutinador de las novelas de Zafón; la obsesión por el pasado, por el tránsito de la infancia a la madurez que se plasma ya en sus primeras novelas como *El príncipe de la niebla*:

Max había leído alguna vez en uno de los libros de su padre que ciertas imágenes de la infancia se quedan grabadas en el álbum de la mente como fotografías, como escenarios a los que, no importa el tiempo que pase, uno siempre vuelve y recuerda (13)

Como señala Anabel Sáiz, en la mayoría de las novelas “se cuenta algo que ha ocurrido hace años y que remueve los recuerdos de los que lo vivieron y marca también a los personajes ajenos a esa historia, que se ven involucrados en ella” [8]. Sus novelas se pueblan de seres oscuros que arrastran un pasado siniestro, que huyen de ellos mismos por alguna extraña relación con el mal.

-El tiempo, querido Max, no existe; es una ilusión. Incluso tu amigo Copérnico hubiese adivinado eso si hubiese tenido tiempo. ¿Irónico, verdad? (*El príncipe de la niebla*, 199)

Quince años después regresé a la ciudad y recorrí los escenarios que ya creía desterrados de mi memoria (...) A veces dudo de mi memoria y me pregunto si únicamente seré capaz de recordar lo que nunca sucedió (*Marina*, págs. 285-286)

Aunque de forma atenuada con respecto a otros novelistas contemporáneos, también están presentes en sus novelas algunos nombres simbólicos que contienen rasgos humorísticos: Caín, Otilio, Lazarus, Marujita la piquillo, El ensueño, los agentes Marcos y Castelo, los editores Barrido y Escobillas.

La narrativa gótica

De entre los distintos géneros literarios que Zafón vuelca en sus novelas, quizás destaca, por lo que supone de recuperación de un género siempre vivo, la narrativa gótica. El término gótico enmarca un estilo de literatura popular surgido en la Inglaterra de finales del siglo XVIII, ubicada sus historias en castillos y monasterios medievales. El renacimiento del gótico fue la expresión emocional, estética y filosófica de la reacción contra el pensamiento dominante de la Ilustración. A pesar de las ideas dominantes de orden y sobriedad que la Ilustración promulgaba, la afición por el exceso gótico captaría pronto el interés de los intelectuales británicos. Desde esta afición creció una escuela de literatura gótica, frecuentemente derivada de modelos alemanes. La sucesión de narrativas góticas que proliferaron entre 1765 y 1820, con un nuevo brote a través de la era victoriana (especialmente en la década de

1890) estableció una iconografía que todavía nos es familiar a través, esencialmente, del cine: húmedas criptas, paisajes escarpados y castillos prohibidos habitados por heroínas perseguidas, villanos satánicos, hombres locos, mujeres fatales, vampiros, doppelgängers y hombres lobo [9]. Para muchos estudiosos, a los que seguimos [10], el periodo literario gótico temprano dio comienzo con la publicación en 1764 de *El castillo de Otranto. Una historia gótica*, de Horace Walpole y finaliza en 1820 con la publicación de *Melmoth, el errabundo* de Charles Robert Maturin. La novela gótica, desde sus orígenes, se caracterizó por su carácter sensacionalista y melodramático, la exageración de los personajes y las situaciones y un marco sobrenatural que facilita el terror, el misterio y el horror. En la narrativa gótica abundan los vastos bosques oscuros de vegetación excesiva, las ruinas, los ambientes considerados exóticos y los lugares solitarios y espantosos que subrayan así los aspectos más grotescos y macabros, reflejo de un subconsciente convulso y desasosegado. Desde sus comienzos, el gótico se impuso como una literatura de estructuras que se derrumban, de recintos horribles, de sentimientos prohibidos y caos sobrenatural. Deleitándose en lo maligno sobrenatural, el gótico trataba de subvertir las normas del racionalismo y del autocontrol apelando a la eterna necesidad del ser humano de elementos inhumanos. El recinto fatal, metáfora central de toda la ficción gótica, sirvió al objetivo implícito del gótico como una respuesta a la inseguridad política y religiosa de una época agitada. El empleo de Walpole de la palabra “gótico” en el subtítulo de su novela sirvió como ofensa a la belleza clásica, algo feo por su desproporción y por su carencia de gracia unitaria. Describiendo su obra como “una historia gótica”, Walpole no sólo elevó el estatus del adjetivo, sino que proporcionó una etiqueta para el torrente de narrativa de terror que le seguiría. La acción gótica solía producirse en localizaciones cerradas donde los lectores se podían sentir tan perdidos y desorientados como los propios personajes. El principal mecanismo de la trama gótica era un decorado sistema de artefactos arquitectónicos, efectos acústicos y accesorios sobrenaturales instalados por todo el castillo gótico, donde retratos itinerantes, armaduras peregrinas y otros objetos inorgánicos o inanimados se comportaban de modo humano. El espacio gótico fue modificado más tarde para adaptarse a las especiales preocupaciones de los lectores victorianos, convirtiendo el secuestro en mental y social, además de la detención física, con personajes atrapados por mentes, ciudades, familias y estructuras sociales obsesionadas. La importancia fundamental de la atmósfera era un elemento que se trasladará al cine de tendencia gótica y expresionista, donde los decorados construyen sombras para sugerir espacios y estados de ánimo. Ya en *El príncipe de la niebla*, destaca la descripción que se nos hace del mausoleo de Jabob Fleischmann revela su interés por el espacio mortuorio como espacio de encuentro con las fuerzas del más allá que representan al Mal. No es de extrañar, por ejemplo, que en todos ellos destaquen las imágenes de los habituales ángeles:

El cementerio del pueblo era un clásico recinto rectangular que se alzaba al final de un largo camino ascendente flanqueado por altos cipreses. Nada especialmente original. Los muros de piedra estaban moderadamente envejecidos y el lugar ofrecía el habitual aspecto de los cementerios de pequeños pueblos (...) La construcción se erguía en forma de una estrecha caseta de mármol ennegrecido y mugriento con un portón forjado en hierro flanqueado por las estatuas de dos ángeles que alzaban una mirada lastimera al cielo. (*El príncipe de la niebla*, 142-143)

Uno de los más curiosos a los que hace referencia Zafón es el cementerio de Sarriá. El incendio provocó que nos quede poca información histórica de este cementerio, del cual tenemos referencia escrita desde el año 1922. Destaca, sobre todo, el monumento funerario dedicado al farmacéutico Margenat, muy conocido en la época, que murió asesinado en 1843. También están enterrados los restos del pintor Jaume Mercader y de los poetas Carles Riba i Clementina Arderiu.

El cementerio de Sarriá es uno de los rincones más escondidos de Barcelona. Si uno lo busca en los planos, no aparece (...) Los pocos que están en posesión del secreto de su ubicación sospechan que, en realidad, este viejo cementerio no es más que una isla del pasado que aparece y desaparece a su capricho (*Marina*, pág. 35)

En *La sombra del viento* se fusionan dos imágenes habituales de su ficción narrativa: los cementerios y los laberintos:

El conductor me dejó a las puertas del recinto. Una avenida de cipreses se alzaba en la bruma. Incluso desde allí, a los pies de la montaña, se entreveía la infinita ciudad de muertos que había escalado la ladera hasta rebasar la cima. Avenidas de tumbas, paseos de lápidas y callejones de mausoleos, torres coronadas por ángeles ígneos y bosques de sepulcros se multiplicaban uno contra otro (...) La ciudad de los muertos era una fosa de palacios, un osario de mausoleos monumentales custodiados por ejércitos de estatuas de piedra putrefacta que se hundían en el fango. Respiré hondo y me adentré en el laberinto. (pág. 416)

En *El juego del ángel* son dos los espacios mortuorios descritos con minuciosidad: el cementerio de Pueblo Nuevo y el de San Gervasio:

Me encaminé hacia las puertas del cementerio de San Gervasio siguiendo el sendero de luz amarillenta que las luces del tranvía taladraban en la lluvia. Los muros del camposanto se alzaban a una cincuentena de metros en una fortaleza de mármol sobre la que emergía un enjambre de estatuas del color de la tormenta. (pág. 433)

Nos adentramos en el recinto del cementerio buscando un lugar resguardado de la lluvia. El patrón eligió un viejo mausoleo que ofrecía una cúpula sostenida por columnas de mármol y rodeada de ángeles de rostro afilado y dedos demasiado largos. (pág. 371)

(En el cementerio del Pueblo Nuevo) apenas había alumbrado público y las luces del tranvía iban desvelando los contornos como una antorcha a través de un túnel. Finalmente avisté las puertas del cementerio y el perfil de cruces y esculturas recortado contra el horizonte sin fondo de fábricas y chimeneas que inyectaban de rojo y negro la bóveda del cielo. Un grupo de perros famélicos merodeaba al pie de los os grandes ángeles que custodiaban el recinto. (pág. 578)

La caracterización gótica, especialmente la polarización del bien y el mal en una doncella y un villano, tiene su origen en la novela de Samuel Richardson *Clarissa, The History of a Young Lady* (1748-1749). Los personajes góticos heredaron su naturaleza de la virgen atormentada Clarissa y del malvado violador Robert Lovelace. Lovelace se convirtió en el prototipo del satánico superhombre de la novela gótica, una criatura misteriosa que persigue sin piedad a la doncella mientras huye de sus propios impulsos oscuros. Esta figura nunca es completamente malvada, sino que es un "atormentado atormentador" hacia el cual la heroína se siente misteriosamente atraída. El gótico fue evolucionando posteriormente siguiendo líneas de desarrollo como la subversiva (Matthew Lewis) y la conservadora (Ann Radcliffe). A partir de 1820 y hasta, aproximadamente 1896, podemos hablar de distintos tipos de gótico: novelas por entregas, gótico polémico, el drama gótico, la parodia del género, el gótico francés y alemán o el cuento de terror breve (Dickens, Hawthorne, Edgar Allan Poe...). La confluencia de la bondad y la maldad en el mismo personaje sugiere un cambio en la naturaleza del villano gótico. A excepción del vampiro, el malvado

del relato gótico de la época victoriana conserva la naturaleza de ángel caído heredada de la figura del atormentador atormentado de la novela gótica del XVIII. Con la subjetivización del terror gótico se hizo más difícil identificar y afrontar la maldad, dado que ésta reside profundamente en nuestro interior. El tema del doble o doppelgänger se convirtió en la fórmula más popular del periodo y el encuentro con la bestia interior se puede apreciar brillantemente en relatos como *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado* de James Hogg, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde.

Las tensiones en las novelas góticas son claras reacciones a un orden conocido, expresan sentimientos constreñidos y oprimidos por las leyes y prácticas sociales y abordan imperativos psicológicos, emocionales y físicos. La liberación de estos miedos dio lugar a una rica tradición de escritoras dentro del género gótico: Ann Radcliffe, Mary Shelley, las hermanas Brontë, Charlotte Perkins Gilman, Joyce Carol Oates, Angela Carter, Lisa Tuttle...

Los objetos y fetiches

Todas las novelas de Zafón parecen reflejar una continua obsesión por los objetos comunes elevados a símbolos reiterativos de una continua dualidad entre el bien y el mal, el pasado y el presente o la vida y la muerte esencialmente. Así, en su narrativa se vuelcan los mismos fetiches aparentemente inanimados que por vía de la creación literaria se convierten en entes de ficción con vida propia. La mayoría de estos objetos presentan un simbolismo universal, como ahora comprobaremos, aunque el escritor los apropia para plasmar su propia visión del hecho literario.

Uno de los motivos habituales en sus novelas es El frasco de vidrio misterioso. El cristal, como las piedras preciosas, es un símbolo del espíritu y y del intelecto a él asociado. El “estado de transparencia” se define como una de las más efectivas y bellas conjunciones de contrario: la materia “existe”, pero es como si no existiera, ya que se puede ver a su través. No hay dureza a la contemplación, no hay resistencia ni dolor. En *Luces de septiembre* contiene la misteriosa sombra que persigue a Lazarus:

Hannah se enfrentó a la habitación en penumbra y por primera vez advirtió el brillo que emitía un pequeño frasco de cristal. El frasco, negro como obsidiana, estaba resguardado en una diminuta hornacina en la pared, envuelto en un espectro de reflejos. (*Las luces de septiembre*, 74)

Motivo que vuelve a repetirse en *Las luces de septiembre*:

Corelli entonces dijo que estaba dispuesto a devolverle el reloj y con él su alma, a cambio de algo que, de hecho, no le era de utilidad alguna a Blockin: su sombra (...) El extraño cliente extrajo un frasco de vidrio y, abriendo el tapón, lo colocó sobre la mesa. En un segundo, Blocklin contempló cómo su sombra se introducía en el interior del frasco, igual que un torbellino de gas. (*Las luces de septiembre*, pág. 135)

En estos casos, el frasco misterioso encierra un símbolo universal: la sombra. En cuanto proyectada por la persona humana, la sombra se relaciona con ésta, pero se registra un proceso de autonomía con ella, hasta llegar a ser en algunos casos una entidad prácticamente diferente, cuando no hostil. La versión más moderada es la sombra como representación o reflejo del alma: en una leyenda alemana que recoge el tema tradicional del hombre que vende su alma al diablo, la consecuencia visible

de esta acción es que dicho sujeto deja de proyectar sombra; en este sentido, la sombra pudiera tomarse como una especie de "otro yo" o incluso una parte de éste mismo, que se pierde por aquella enajenación. Como el Sol es la luz espiritual, la sombra es el "doble" negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior, según Cirlot. Entre los pueblos primitivos está generalmente arraigada la noción de que la sombra es un *alter ego*, un alma, un espejo o una parte vital del individuo. Jung denomina sombra a la personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo. C.G. Jung y Erich Neumann arguyen que la represión de los sentimientos destructivos crea gradualmente una "sombra", una fuerza negativa en la personalidad, proclive a estallar sin previo aviso [11]. Ordinariamente, la persona reprime el lado malo, y eso hace crecer una sombra en su inconsciente [12]. La mitología entiende el principio de mal como el lado contrario del principio del bien, como la sombra de Dios. Esto es fácilmente aplicable a algunos personajes de Zafón. Recordemos, sin ir más lejos, a Lazarus o a Chandra. Dicha carencia deja al sujeto extrañamente solo y como desamparado. En *Marina* encierra el secreto de la vida eterna de Kolvenik y el principio del mal de Eva Irinova:

Ninguno de los presentes conseguiría olvidar jamás lo que sucedió a continuación. Glazunow extrajo un frasco de vidrio y lanzó el contenido sobre el rostro de Eva Irinova. El ácido quemó el velo como una cortina de vapor. Un aullido quebró el cielo. (*Marina*, pág. 91)

En *El juego del ángel* la representación del diablo:

-¿Dijo Marlasca lo que había hecho?

-Dijo que había entregado su alma a una sombra.

-¿Una sombra?

-Ésas fueron sus palabras. Una sombra que le seguía, que tenía su misma forma, su mismo rostro y su misma voz. (pág. 586)

Doppelgänger es el vocablo alemán para el doble fantasmagórico de una persona viva y ha dado lugar a todo un subgénero dentro de la novela gótica, como veíamos anteriormente. La palabra proviene de *doppel*, que significa "doble", y *gänger*, traducida como "andante". Su forma más antigua, acuñada por el novelista Jean Paul en 1796, es *Doppeltgänger*, 'el que camina al lado'. El término se utiliza para designar a cualquier doble de una persona, comúnmente en referencia al "gemelo malvado" o al fenómeno de la bilocación. También se utiliza la palabra para describir el fenómeno por el cual una persona puede ver su propia imagen por el rabllo del ojo. Los *Doppelgänger* aparecen en infinidad de obras literarias de ciencia ficción y fantasía [13] en las cuales son un tipo de metamorfosis que imita a una persona o especie en particular por alguna razón, generalmente nefasta. En las leyendas nórdica y germánica, el propio *Doppelgänger* es un augurio de muerte (Molina Foix 2007: 12). Un *Doppelgänger* visto por amigos o parientes de una persona puede a veces traer mala suerte, ser un mal augurio o una indicación de una enfermedad o un problema de salud inminentes. Según escribió el dramaturgo sueco Strindberg, El que ve a su doble es que va a morir (Lecouteux 1999: 8). Los *Doppelgänger* del folclore no proyectan sombra y no se reflejan en espejos ni en el agua. Se supone que dan consejo a la persona que imitan, pero este consejo puede ser engañoso o malicioso. En raras ocasiones, también pueden inculcar ideas en la mente de la víctima o aparecerse a amigos y parientes, creando confusión. Mario Praz (1988: 429) conecta con la figura del Doble otras populares en el folclore, como el Hombre Lobo o la muchacha hermosa que oculta en su interior una serpiente o demonio (Lamia). Claude Lecouteux explora estas y otras conexiones (hadas, brujas, hombres lobo) en

su libro sobre la figura del Doble en la Edad Media (Lecouteux 1999). La imagen del doble y su sombra es habitual en las novelas de Zafón: Chandra-Jawahal, Kolvenik, Carax, Lazarus...

Otro de los objetos habituales en su narrativa son los viejos recortes de prensa, películas y las fotografías. Obsesivo con el tiempo, especialmente con el pasado como proyección del conflictivo presente de sus personajes, Zafón no duda en evocar estos elementos de conexión. Los ejemplos son múltiples. Recordemos, por ejemplo, el álbum de Kolvenik en *Marina*;

Marina volvió las páginas. El cuaderno era un álbum de antiguas fotografías, normal y corriente. Pero las imágenes que contenía no tenían nada de normal y nada de corriente (...)

-Fenómenos de la naturaleza. Seres con malformaciones, que antes se desterraban a los circos. (*Marina*, pág. 46)

o la habitación infantil de Lazarus en *Luces de septiembre*:

Hannah sintió frío, un frío intenso que irradiaba de su propio interior. Sus ojos trataron de descifrar el texto borroso que rodeaba la imagen. “Un niño de ocho años es hallado tras haber pasado siete días encerrado en un sótano, abandonado, en la oscuridad”, se leía en el pie de foto. (pág. 74)

En *El príncipe de la niebla*, el visionado de las películas caseras realizado por Jacob-Roland se convierten en la base que servirá al protagonista para desentrañar el misterio.

En *La sombra del viento* también una fotografía acerca a Daniel Sempere a la amada de Carax, Penélope:

Estaba por devolver el último cuaderno a su lugar sin inspeccionarlo cuando algo se deslizó de entre sus páginas y cayó a mis pies. Era una fotografía en la que reconocí a la misma muchacha que aparecía en la imagen quemada tomada al pie de aquel edificio. (pág. 148)

Y, por supuesto, en *El juego del ángel*, resulta clave la misteriosa fotografía de Cristina Sagnier que compone gran parte de la clave de la narración:

Seguí viajando a través de la memoria del pobre Manuel hasta dar con una página en la que aparecía una fotografía que no parecía encajar con el resto. En ella se apreciaba a una niña de unos ocho o nueve años caminando sobre un pequeño muelle de madera que se adentraba en una lámina de mar luminosa. Iba de la mano de un adulto, un hombre vestido con un traje blanco que quedaba cortado por el encuadre (...) La niña, que estaba de espaldas, era Cristina. (pág. 140-141)

También existen ligeras variantes de la misma imagen como el simbólico retrato de los protagonistas de *El palacio de la medianoche*:

Ben se unió a Isobel y analizó el retrato. Los trazos del lápiz grueso de Michael los habían situado juntos frente a un estanque donde se reflejaban sus rostros. En el cielo había una gran luna llena y, en la lejanía, un bosque que se perdía en la distancia. (pág. 67)

En algunos casos, el simbolismo de los objetos no se circunscribe a todas sus novelas. En *El palacio de la medianoche* es “la medalla que había hecho forjar para Kylian años atrás, una joya que jamás llegó a lucir” (34); puede adscribirse aquí también el caso de la mariposa de alas negras que aparece en *Marina* y se identifica con el nombre alemán de “Teufel”, también sinónimo de “diablo”, espíritu maligno, demonio, Satán o Satanás

Al volverse, advertí que una pequeña medalla pendía de su garganta. Hubiera jurado que era la figura de una mariposa con las alas negras desplegadas. (*Marina*, pág. 132)

Muy similar es el caso de pistolas que simbolizan el principio del Bien y del Mal, como sucede con las balas que pueden acabar con Kolvenik en *Marina* o la pistola heredada por David, el protagonista de *El juego del ángel*.

De mayor amplitud cultural es la estrella de seis puntas que aparece en *El príncipe de la niebla* y en *El juego del ángel*. En *El príncipe de la niebla*, Max descubre en el jardín abandonado que rodea la casa “un escudo formado por una estrella de seis puntas” (30) y en el cuerpo de Angus “una pequeña medalla mostraba el mismo símbolo que recordaba haber visto grabado en la capa de Caín, la estrella de seis puntas envuelta en un círculo (112). En *El juego del ángel* al protagonista le sorprenden con “varias líneas de cortes superficiales me recorrían el pecho” (436). Más adelante relee su propia obra, *Los Pasos del Cielo* donde “un trazo marronáceo emborronaba las palabras, dibujando una estrella de seis puntas idéntica a la que ella había grabado en mi pecho con el filo de una navaja semanas antes” (617)

En la simbología románica, el número seis viene representado como la estrella de seis puntas, equilibrio entre dos triángulos enlazados y opuestos (fuego y agua) y que se descompone $3 + 3$. Para los pitagóricos es el número perfecto pues

$$1 + 2 + 3 = 6 \quad \text{y} \quad 1 \times 2 \times 3 = 6$$

A diferencia de la menorah (candelabro), el León de Judá, el shofar (cuerno de carnero) y el lulav (ramas de palma), la Estrella de David no fue un símbolo representativo del judaísmo. El nombre común para su forma geométrica es hexagrama o estrella de seis puntas, que está compuesta de dos triángulos equiláteros que se entrelazan.

La evolución de la estrella judía de seis puntas, "Magen David," literalmente "Escudo de David.", también conocido como el hexagrama, o más raramente Sello de Salomón, es larga y compleja. Aunque actualmente es el más común y universalmente reconocido símbolo del judaísmo y la identidad judía, tanto dentro como fuera de la comunidad judía, sólo ha logrado esta posición en los últimos doscientos años. Antes de esto se asociaba principalmente con la magia o con la insignia de familias individuales o comunidades. A causa de su simetría geométrica, el hexagrama ha sido un símbolo popular en muchas culturas desde tiempos antiguos. Los antropólogos claman que el triángulo que señala hacia abajo representa la sexualidad femenina, y el triángulo que señala hacia arriba, la sexualidad masculina; así, su combinación simboliza la unidad y la armonía. En el alquimia, los dos triángulos simbolizan el "fuego" y el "agua"; juntos, ellos representan la conciliación de los opuestos. Algunos alquimistas medievales toman la metáfora talmúdica *-ish mayim*, agua llameante, y *shamayim*, el cielo - para demostrar la interpenetración de los dos reinos. El símbolo se originó en la antigüedad, cuando, junto con la estrella de cinco puntas, sirvió como signo mágico o como decoración. Los Cabalistas popularizaron el uso del símbolo como protección contra espíritus malos.

También el símbolo es similar al pentagrama invertido que simboliza la estrella de la mañana, nombre que Satanás ha tomado para sí. Usada en brujería y rituales ocultos para conjurar espíritus de maldad. Puede estar dentro de un círculo o no, de cualquier manera representa a Satanás. Éste es seguramente el sentido que Zafón proporciona al símbolo en sus novelas.

Analógicamente unidos a los álbums de fotografías son los relojes inversos que se reiteran en varios de sus relatos. Para Cirlot, el reloj, como máquina, está ligado a las ideas de “movimiento perpetuo”, autómatas, mecanismo, creación mágica de seres con autonomía existencial, etc. Ya en su primera novela, *El príncipe de la niebla*, Zafón sitúa como personaje al relojero Maximilian Carver, “relojero e inventor a ratos perdidos” (pág. 9) que en las primeras páginas del libro regala a su hijo un simbólico reloj de bolsillo (el objeto simbólico que regala la figura paterna al hijo parece otra constante; en *La sombra del viento* es una pluma que perteneció a Víctor Hugo. En *El juego del ángel* es una pistola, en este caso heredada) Tan sólo unas páginas después, el propio Max, al observar el reloj de la estación comprueba que “El reloj no estaba estropeado; funcionaba perfectamente, con una sola particularidad: lo hacía al revés” (19). Finalmente, y como consecución de un proceso que deriva del Mal al Bien “Max observó el viejo reloj que le había dado la bienvenida al pueblo y comprobó que, esta vez, sus agujas se habían parado para siempre” (217). El motivo del reloj inverso también aparece después en manos de las estatuas misteriosas:

La película continuaba mostrando la esfera durante unos segundos hasta que, muy lentamente al inicio y adquiriendo una velocidad progresiva, las agujas del reloj empezaron a girar en sentido inverso. (*El príncipe de la niebla*, pág. 133)

En *Las luces de septiembre*, el extraño y diabólico personaje de Andreas Corelli encarga a otro relojero, Hermann Blöcklin, otro curioso reloj:

La petición de Corelli no fue menos extraña. Blöcklin debía construir un reloj para él, pero un reloj especial. Sus agujas debían girar en sentido inverso. La razón de este encargo era que Corelli padecía una enfermedad mortal que habría de extinguir su vida en cuestión de meses. (*Las luces de septiembre*, pág. 131)

También en *El juego del ángel* aparece el mismo motivo en el sueño de Cristina Sagnier:

Soñé que corría por las calles de una Barcelona plagada de relojes cuyas agujas giraban en sentido inverso. (pág. 475)

El reloj inverso se asimila en la narrativa de Zafón, como hemos visto, a distintos sentidos, aunque predomina el concepto de la inversión de lo normal, en algunos casos hacia lo satánico, muy similar a otras imágenes como “el mundo al revés”.

De origen diabólico en la concepción de Zafón, los gatos han planteado siempre un comportamiento ambivalente, a veces manso, a veces agresivo lo que ha sugerido diversas interpretaciones y aplicaciones simbólicas. En Occidente ha simbolizado alternativamente libertad, ociosidad, lujuria, oscuridad y muerte. Símbolo de fertilidad en la religión mundial, también aparece frecuentemente en la tradición cristiana como forma del diablo [14]. En la obra de Zafón es un elemento constante; cuando la familia Carver en *El príncipe de la niebla* llega al pueblo que les acogerá observan cómo “un gran gato atigrado les contemplaba fijamente” (pág. 16) El gato de Irina en esta novela estará asociado páginas después con el diabólico Caín. Kafka, el gato de Marina, en cambio, se presenta de una manera mucho más filial: “El pelaje

gris y aterciopelado de un gato se recortaba inmóvil frente a la verja del caserón. Un pequeño gorrión agonizaba entre sus fauces” (*Marina*, 14). Similar imagen del gato fiel y manso aparece en *La sombra del viento*:

Julián compartía el piso con un inmenso gato blanco al que llamaba Kurtz. El felino me observaba con recelo a los pies de su dueño, relamiéndose las garras. (pág. 432)

Las arañas también presentan una similitud simbólica a la de los gatos y suelen aparecer casi siempre como anticipo de la presencia maligna. En *El príncipe de la niebla*, el gato de Irina “se abalanzó sobre el insecto y, abriendo sus fauces de león en miniatura, engulló a la araña y la masticó con fuerza” (29). En *El juego del ángel* se presenta en medio del sueño premonitorio de David cuando su enfermedad es curada milagrosamente por la intercesión de Corelli, y, de nuevo, presenta una connotación diabólica:

Un par de filamentos negros asomaban de la herida, reptando sobre mi piel. Era una araña negra del tamaño de un puño. Corrió sobre mi rostro y antes de que pudiese saltar de la mesa uno de los cirujanos la ensartó con un bisturí. La alzó a la luz para que pudiese verla. La araña agitaba las patas y sangraba contra las luces. Una mancha blanca cubría su caparazón y sugería una silueta de alas desplegadas. Un ángel. (pág. 194)

La serpiente ha sugerido desde las más remotas edades una noción de lo sagrado sujeta a las condiciones materiales. En la cultura megalítica era símbolo del alma. En sus aspectos negativos, la serpiente se convierte en el leviatán de los hebreos y evoluciona indefinidamente como dragón. La tradición cristiana ha partido del relato de la primera culpa (Génesis, 3), donde el principio del mal es representado por la serpiente. Esta asociación inicial de la serpiente con el pecado en el mundo y con el mal justifica su presencia en las representaciones del infierno, a menudo como agente torturador de los condenados. Es en este último concepto donde hemos de incluir, por ejemplo, algunas secuencias de *El palacio de la medianoche*. En su venganza final, el malvado Jawahal esconde en una caja secreta un áspid venenoso para que, en un macabro juego, uno de los chicos sea el “elegido” para acompañarle hasta la eternidad:

Décimas de segundo más tarde, Sheere atravesaba la trampilla de la caja escarlata con el puño (...) Pero Sheere sonrió triunfante y, en algún momento, sintió cómo el áspid le asestaba su beso mortal y el estallido ardiente del veneno encendía la sangre que corría por sus venas como una bengala lo haría con una estela de gasolina. (pág. 307)

El binarismo y la dualidad

¿Por qué leemos misterios? ¿Por qué tan pocos géneros se nos hacen tan atractivos como la narración de intriga, de suspense? ¿Será quizá porque ningún otro género responde con tanta intensidad a esa necesidad básica de explorar, de descubrir, de aprender y comprender al otro, al extraño, y a nosotros mismos? [15]

Las novelas de Zafón plantean continuamente un choque entre dos contrarios antitéticos. Todos los procesos naturales, para Cirlot, en cuanto poseen dos fases contrarias, fundamentan un estado dualista. La pareja primordial, cielo, tierra, aparece

en la mayor parte de tradiciones del mundo como imagen de la contraposición primordial del binario de la vida natural. Dado el dualismo permanente de la naturaleza, ningún fenómeno determinado puede constituir una realidad entera, sino sólo la mitad de una realidad. A cada forma ha de corresponder la análoga y contraria: hombre-mujer, movimiento-reposo, Bien-Mal. Sólo la síntesis posee la verdadera realidad. Para Eliphaz Lévi “el equilibrio humano se compone de dos atracciones, una hacia la muerte, otra hacia la vida” [16]. El instinto tanático es tan natural y espiritual como el vital o erótico. Es la misma concepción que plantea Zafón con respecto al concepto divino; Dios es entendido como luz y oscuridad, bien y mal. En casi todas las mitologías los dioses que manifiestan esa divinidad son a su vez coincidencias de contrarios, cada dios y diosa es ambivalente en sí mismo o expresa la ambivalencia por su emparejamiento con un doble de naturaleza contraria. Como comentábamos anteriormente, la mitología entiende el principio de mal como el lado contrario del principio del bien, como la sombra de Dios. Dios tiene dos caras: es una coincidencia de contrarios. La coincidencia en Dios de contrarios, del bien y del mal, se percibe a menudo como necesaria. El postulado básico es que todas las cosas, tanto las buenas como malas, proceden de Dios. Como señala Alan Watts (*Las dos manos de Dios*, pág. 151) el concepto cristiano del Diablo es único, marcando una ruptura total con todas las ideas polarizadas de la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, como aspectos de una sola realidad que trasciende. Así, el mal no tiene un lugar esencial en el universo por lo que se convierte en la parodia diabólica de la gracia divina. Cada paso que se toma en insistir en la gratuidad del mal y la responsabilidad única del diablo por traerlo al universo es un paso en dirección al dualismo metafísico final. El Cielo y el Infierno son polares, y, por consiguiente, se mantienen mutuamente. El *sine qua non* de la bondad absoluta es la maldad absoluta

A la larga, el infierno y el cielo son considerados trampas, y la liberación final viene dada por la visión de que no hay nada que elegir entre ambos. Según Watts, la residencia de Satanás en la cosmología de Dante, descubrir el sendero secreto es descubrir que, igual que el centro implica la circunferencia, el Infierno implica el Cielo y Satanás implica el Señor. La confrontación entre contrarios polares puede expresarse en la ambivalencia de las deidades tradicionales. Las grandes deidades de la India, como Kali (recordemos cómo se cita en *El palacio de la medianoche*), Shiva o Durga, manifiestan tanto benevolencia como malignidad, creatividad y destructividad. La diosa india Kali se representa bajo unos rasgos espantosos: cubierta de sangre, adornada con calaveras, mostrando la lengua colgante y danzando sobre un cadáver. Bajo esta apariencia terrorífica, la simbología hindú expresa las tres actividades simultáneas de creación conservación y destrucción. Kali es una diosa madre, la concreción de la fuerza vital del universo. Como aparece en las novelas de Zafón, la muerte, la enfermedad, la mentira o el engaño son quebrantamientos del orden natural y son males que en un sentido más amplio forman parte de un orden que trasciende e incluye tanto el orden como el desorden. La dualidad Bien-Mal, manifestado en un mismo ser es también, como hemos visto, una herencia de la concepción gótica de la narrativa de Zafón. Al inicio de *El príncipe de la niebla*, la casa que ocupan los Carver encierra la tragedia del pequeño Jacob, el hijo de los Fleischmann ahogado en las aguas del pueblo costero. Jacob será finalmente el propio Roland, escondido del acoso del malvado Dr. Caín. En *Las luces de septiembre*, el personaje de Lazarus se inventa un alter ego, Jean Neville, que arrastra una infancia, de nuevo, desdichada, también marcada por la presencia de hermanos gemelos, como en *Marina*:

En nuestra escalera vivía un muchacho de mi edad llamado Jean Neville (...) Su madre, Anne, no le dejaba salir del edificio o del patio interior. Su casa era su cárcel. Ocho años atrás, Anne Neville había dado a luz dos mellizos en el viejo hospital de Saint Christian, en Montparnasse. Jean y Joseph. Joseph nació muerto. (*Las luces de septiembre*, 93)

La obsesión por el principio del bien y del mal se extiende obsesivamente en la narrativa de Zafón:

La envidia, la codicia o el resentimiento que nos mueven quedan santificados, porque nos decimos que actuamos en defensa propia. El mal, la amenaza, siempre está en el otro. El primer paso para creer apasionadamente es el miedo. El miedo a perder nuestra identidad, nuestra vida, nuestra condición o nuestras creencias. (*El juego del ángel*, pág. 374)

Sin duda alguna, la plasmación del ser que recoge aspectos de otros seres, positivos y negativos, es una consecuencia lógica de este pensamiento. Los híbridos son seres fantásticos en cuya configuración se integran partes diversas tomadas de sendos seres reales como, por ejemplo, la quimera, la sirena o el centauro. Los personajes de Eva Irinova en *Marina* o Jacob-Roland en *El príncipe de la niebla* son ejemplos diferentes de la dualidad obsesiva que aparecen en sus textos. Si como dualismo entendemos la oposición de contrarios (blanco-negro, frío-calor), como dualidad más bien concebimos el dos en su noción de conflicto, como duplicación innecesaria. En la literatura anterior al romanticismo el tema del Doble aparece prefigurado en el tema del sosias o de los gemelos, utilizado para lograr un efecto cómico en obras como las comedias sobre *Anfitrión* de Plauto o Molière o *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare. El romanticismo se interesa por el fenómeno del Doble como materialización del lado oscuro y misterioso del ser humano (lo que Jung llamará la Sombra). Mario Praz (1988: 427) sugiere que cuando el público llama Frankenstein a la criatura del doctor Frankenstein no está tan equivocado como parece, pues el monstruo es de algún modo un desdoblamiento de su creador. En *Los elixires del diablo*, de E. T. A. Hoffmann, Medardo, el protagonista, sufre la persecución de un Doble que en ocasiones es corpóreo, pero otras veces parece una parte escindida de la psique del propio Medardo. Es probable que en su estudio de la literatura psiquiátrica de la época (o en sus visitas a manicomios) Hoffmann topara con casos que hoy se catalogarían como esquizofrenia. Su propio estado mental llegó a ser muy confuso durante la redacción de la primera parte de la obra, que tuvo para él un efecto terapéutico. Robert Louis Stevenson toma de Hoffmann el tema de un bebedizo o pócima (los elixires del diablo en la obra del alemán) que convierte a quien la toma en una versión maligna de sí mismo en *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. El "doble" del Dr. Jekyll desciende de una larga tradición que viene de mucho más lejos que el romanticismo alemán que la fijó y consolidó: *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *Los elixires del diablo* (1816) de Hoffmann... El contraste entre los instintos y la razón es un motivo que puede decirse que existe desde que existe el hombre, pero primero se configuró como una lucha contra poderes ocultos externos, hasta que se descubrió, como lo declaró Marlowe entre los primeros en el Doctor Fausto, que el infierno está dentro de nosotros mismos. Para Mario Praz [17] Hoffmann presenta el desdoblamiento de la personalidad como un fenómeno por sí solo sorprendente, más allá del bien y del mal; pero por lo general el doble o inconsciente está identificado con las potencias del mal que actúan en el hombre. La contribución de Hoffmann al desarrollo de la figura del "doble" consiste en identificar el componente secundario y hostil de la personalidad en un "doble" que tiene una presencia física (figura real o imaginaria) en la que el hombre cree ver la sombra de sí mismo proyectada visiblemente por el subconsciente en el mundo externo de la percepción de los sentidos. Medardo, en *Los elixires del diablo*, libera su doble personalidad bebiendo un licor infernal, que será después la misteriosa pócima del doctor Jekyll de Stevenson. Hans Christian Andersen propone una versión alegórica del Doble en su relato *La sombra*: un sabio delega en su sombra ciertas responsabilidades, cada vez mayores; finalmente, se trocan las tornas y la sombra usurpa la personalidad de su antiguo amo. El relato de Poe *William Wilson* tiene la originalidad de que en él el Doble no encarna las tendencias malignas del protagonista, sino la voz de su conciencia. En *El palacio de la medianoche*, el

personaje benefactor y altruista de Chandra se convierte, tras el accidente del pájaro de fuego, en el malvado y asesino.

El fuego y el agua purificadores

Zafón parece seguir en sus novelas el sentido dado por Heráclito al fuego, como “agente de transformación”, pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven. En este sentido de mediador entre formas de desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es símbolo de transformación y regeneración (recordemos las distintas muertes por ahogamiento en novelas como *El príncipe de la niebla* o *Luces de septiembre*). La idea de Heráclito del fuego como agente de destrucción y renovación se encuentra ya en el *Apocalipsis*, realiza el bien y el mal y también sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su final. En la cultura bíblica (Jer. 7:20), por ejemplo) el fuego se convierte en un instrumento de la ira de Dios. La fábrica de juguetes en Cravenmoore en *Luces de Septiembre*, los libros de Carax en *La sombra del viento*, el tren con niños en *El palacio de la medianoche*, la destrucción del almacén de Sholimoski en *El príncipe de la niebla*, la editorial de Escobillas y Barrildo en *El juego del ángel* o la casa de los Kolvenik EN *Marina* son víctimas de un fuego destructor y purificador que se encarga de restablecer una nueva realidad:

En diciembre de 1948, un pavoroso incendio devoró la mansión de los Kolvenik (...) Los cuerpos de Kolvenik y Eva se encontraron carbonizados en el ático, abrazados el uno al otro. (*Marina*, pág. 93)

Una situación similar derivada de esta purificación es el sacrificio de la muerte de algunos personajes de sus novelas, como el caso de Chandra en *El palacio de la medianoche* o el personaje de Roland en *El príncipe de la niebla* cuando logra salvar con su propia muerte la vida de su amada Alicia:

El muchacho le dirigió una mirada desesperada de adiós y la empujó contra su voluntad fuera del puente, donde, lentamente, Alicia inició su ascenso hacia la superficie. Aquella fue la última vez que Alicia vio a Roland. (214)

En *Las luces de septiembre* es Lazarus quien finaliza su existencia de igual manera:

Caminando entre las llamas, Lazarus extrajo el frasco de cristal que había albergado a la sombra durante años y lo alzó en sus manos. Con un alarido desesperado, la sombra penetró en él (...) El frasco estalló en mil pedazos; como el aliento moribundo de una maldición, la sombra se extinguió para siempre. Y con ella, Lazarus sintió cómo la vida se le escapaba lentamente por aquella herida fatal. (página 275)

En *El juego del ángel* la purificación también se traslada al libro maldito:

En un acto de soberbia releí aquel *Lux Aeterna* de mi predecesor, Diego Marlasca, y luego lo entregué a las llamas del hogar. (pág. 498)

Y, por supuesto, a los personajes como Marlasca que encarnan el mal:

Alcancé el asa del farol y lo balanceé con todas mis fuerzas a su paso. El farol se estrelló en su rostro y el aceite se derramó sobre sus ojos, sus labios, su garganta y su pecho. Prendió en llamas al instante. En apenas un par de segundos el fuego tendió un manto que se esparció por todo su cuerpo. Su cabello se evaporó de inmediato. Vi su mirada de odio a través de las llamas que le devoraban los párpados. (pág. 648)

También el fuego purificador se convierte cual Ave Fénix (figura mitológica que emplea el propio Zafón en *El palacio de la medianoche*) en iniciador de la nueva vida de un personaje, como sucede en *La sombra del viento* a Julián Carax:

Uno de ellos me contó que los bomberos habían encontrado un cuerpo quemado entre los escombros. Lo habían tomado por muerto, pero uno de ellos advirtió que todavía respiraba y lo llevaron al hospital del Mar. Lo reconocí por los ojos. El fuego le había devorado la piel, las manos y el pelo. Las llamas le habían arrancado la ropa a latigazos y todo su cuerpo era una herida en carne viva que supuraba entre las vendas. (pág. 497)

La relación del demonio con el fuego acaso no se debiese al carácter aniquilador de éste ni al espanto que causa en todos los humanos. Una hipótesis de Mircea Eliade (*Forgerons et alchimistes*, 1977, París, Ed. Flammarion, págs. 65 y ss) apunta en otra dirección: ante el discurso simbólico de los “amos del fuego” en las sociedades incipientes, parece que más bien el demonio hubiera de ser el avatar decaído de una antigua divinidad: una divinidad muy poderosa, inteligente y activa, pues todo ello está implicado en el dominio del fuego. Una prueba indirecta de dicha hipótesis se hallaría en la “resistencia a desaparecer” de aquella divinidad, lo cual determinó su disfraz pseudocristiano, tanto que no se evita la frecuente recaída en un dualismo de hecho, como hemos comentado.

Una analogía parecida presenta la imagen del agua. En la cultura bíblica (Leviatán, Noé) el agua significa vida pero también se asocia a la destrucción. Uno de los personajes esenciales de *Las luces de septiembre*, Alma Maltisse, muere ahogada en una barca cuando va en busca de su amado Lazarus, ya entonces poseído por su diabólica sombra. Desde el Antiguo Egipto, la barca se empleaba en los ritos funerarios para trasladar el cadáver a su tumba, simbolizando aquel otro viaje por las esferas del más allá, en dirección al reino de la paz. También el personaje de Diego Marlasca y su propio hijo en *El juego del ángel* fallecen de esta manera obsesiva en la narrativa de Zafón:

Al volver al amanecer, después de pasar la noche buscándole, encontramos su cuerpo en el fondo de la piscina. Se había ahogado la tarde anterior. (pág. 361)

Aunque, sin duda, el ahogamiento más simbólico, y muy similar al que aparece en *Las luces de septiembre*, es el de la amada de David, Cristina Sagnier en *El juego del ángel*:

Cuando llegué a la orilla, Cristina se había adentrado una treintena de metros en dirección al centro del lago. Grité su nombre y se detuvo (...) Las grietas bajo sus pies se expandían en una hiedra de capilares negros (...) Nos separaban apenas unos metros cuando escuché el hielo quebrarse y ceder bajo sus pies. Unas fauces negras se abrieron bajo ella y la engulleron como un pozo de alquitrán. (pág. 554)

El lago simboliza en muchas culturas moradas de ciertas divinidades a quienes había que aplacar con sacrificios: de ahí los depósitos de armas, joyas e incluso restos

humanos que la arqueología va descubriendo en su fondo. El carácter traicionero de sus aguas y la experiencia de haberse ahogado en ellas numerosas personas no hicieron sino reforzar aquellas concepciones que se plasmaron en leyendas sobre poblaciones o palacios subacuáticos, habitados por bellos seres, generalmente femeninos, cuyo carácter maléfico determinaba la muerte de los humanos seducidos. En esta interpretación simbólica, el culpable se siente sucio y desea limpiarse. De aquí proceden los diversos ritos lustrales, cuyo ejemplo más próximo puede ser el bautismo

Ángeles y demonios

Cirlot define al ángel como símbolo de lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación. El arte gótico ha expresado en numerosísimas imágenes el aspecto protector y sublime del ángel, mientras el románico acentuaba mejor el carácter supraterráneo. Los ángeles que construye Zafón se comportan como la imagen del ángel caído, son apariciones de pesadilla, mostrando desazón, miedo y desesperanza:

Un ejército de gárgolas y ángeles esculpidos sobre la piedra guardaba el friso de la fachada, cual bandada de espectros petrificados a la espera de la noche. (*Las luces de septiembre*, 19)

Las puertas de Cravenmoore se abrieron ante ellos sin necesidad de utilizar el extraño llamador forjado en bronce a imagen y semejanza del rostro de un ángel. (*Las luces de septiembre*, 24)

En algunas de sus novelas, como en *Las luces de septiembre*, la imagen del ángel y el diablo se fusionan en un mismo objeto:

Alzándose de entre las sombras, una titánica silueta desplegó dos grandes alas negras, las alas de un murciélago. O de un demonio. El ángel extendió dos largos brazos, coronados por dos garras (...) Había algo más en aquella siniestra figura que una simple máquina (...) Las pupilas demoníacas de la criatura se redujeron lentamente hasta formar un filamento sangrante sobre córneas de obsidiana, emulando los ojos de un gran felino. (pág. 176)

o son el objeto de la venganza:

Esta vez, las garras de Coubert se hundieron en los ojos de Fumero y lo arrastraron como garfios. Acerté a ver cómo las piernas del inspector se arrastraban por la puerta de la biblioteca, cómo su cuerpo se debatía en sacudidas mientras Coubert lo arrastraba sin piedad hacia el portón, cómo sus rodillas golpeaban los escalones de mármol y la nieve le escupía en el rostro, cómo el hombre sin rostro le aferraba del cuello y, aqzándolo como un títere, lo lanzaba contra la fuente helada, cómo la mano del ángel atravesaba su pecho y lo ensartaba y cómo el alma maldita se le derramaba en vapor y aliento negro. (*La sombra del viento*, pág. 548)

El estudio del diablo indica que históricamente es una manifestación de lo divino, una parte de la deidad (*Sine diabolo nullus Deus*). Conceptualmente, Satán es una manifestación del diablo, no del diablo por esencia. La concepción del ángel responde a la necesidad de colmar de algún modo el vacío que media entre un Dios

trascendente y todopoderoso y la pequeñez del hombre, tan alejado de Aquél. El tema de los ángeles rebeldes, muy marginal para la revelación judeocristiana, no aparece en la Biblia más que accidentalmente, siendo la alusión más explícita a su caída la de *Apocalipsis* 12,7. Por el contrario, al constituir una laguna para la curiosidad y el sentimiento populares, la literatura apócrifa dio varias versiones como las del *Libro del combate de Adán* y el *Libro de Enoc*. Esta tradición supone que, habiéndose sublevado unos ángeles contra su creador, fueron derrotados por las milicias angélicas fieles y precipitados al infierno. Por ser el suyo un pecado de orgullo perfecto, es irreversible: al no existir posibilidad de arrepentimiento, tampoco la hay de perdón. La motivación honda de esta leyenda es una nostalgia del dualismo presente en algunos pueblos antiguos como Persia: sentada la fe en el Dios providente y bueno, el pueblo echaba de menos una entidad maléfica que contraponerle. *El paraíso perdido* de Milton fijó para los tiempos modernos la tradición de la rebeldía angélica.

En las religiones judía, cristiana e islámica, un **ángel caído** es un ángel que ha sido expulsado del cielo por desobedecer o rebelarse contra los mandatos de Dios. Según las leyendas más conocidas, luego de la Primera Guerra en el Cielo, muchos ángeles fueron expulsados, convirtiéndose así en ángeles caídos. La combinación de los motivos de la rebelión y la lujuria fundieron dos pecados originalmente distintos, y dos motivos de pecado originalmente diferentes, por parte de los ángeles. Los ángeles malos operan como tentadores de los hombres y al mismo tiempo como sus acusadores. El ángel caído más reconocido por la historia es Lucifer; aunque esta palabra nunca se usa para referirse a un ángel caído dentro de la Biblia. Hay varias hipótesis y mitos en relación a la caída de los ángeles; la mayoría teniendo como tema principal el libre albedrío, lujuria o vanidad, o la falta de entendimiento de los actos de Dios. A los ángeles caídos se les suele considerar demonios ya que fueron expulsados y estos crearon su propio lugar, lo que solemos conocer hoy como el infierno. Uno de los primeros ángeles que traicionó a Dios fue Lucifer al que los demonios o ángeles caídos consideraban el jefe o dios supremo del infierno. En la Biblia, es decir en las Sagradas Escrituras, no se narra literalmente la historia del Ángel Caído [18]. No obstante, una deducción teológica de la Iglesia, así como la tradición desde los primeros Santos Padres, la rebelión de Luzbel o Lucifer contra Dios, ha quedado definida en una doctrina llena de verosimilitud. (Isaías 14, Ezequiel 28, Apocalipsis 12, Judas. El Nuevo Testamento heredó varios conceptos del diablo. El diablo es un ángel caído. Es el cabecilla de una hueste demoníaca, es el principio del mal. Los nombres dados al diablo en el Nuevo Testamento reflejan el doble trasfondo del helenismo y el judaísmo apocalíptico. La mayor parte de las veces es "Satán" o "el diablo" (siendo *diabolos* una traducción del hebreo *satan*); también es "Beelzeboul", "el enemigo", "Belial", "el tentador", "el acusador", "el maligno", "el señor de este mundo" y "el príncipe de los demonios". La conexión del diablo con los demonios tiene como paralelo su asociación con los ángeles caídos (Apocalipsis 12:4 y Efesios 2:1-2). El diablo también es príncipe de los seres humanos malvados. El diablo del Nuevo Testamento es un tentador, un embustero, la causa de la muerte, la hechicería y la idolatría (fácilmente asociable con los personajes satánicos de Zafón como Caín, Hoffmann o Corelli)

En varios pasajes de *Marina* se hace referencia al origen del ángel caído. Los personajes de muchas de sus novelas (Lazarus, Kolvenik, Caín) juegan inútilmente a convertirse en dioses capaces de crear vida desde la muerte. Se convierten en "ángeles caídos" que retan a un ser divino, que comen del árbol de la ciencia y retan a Dios.

(Kolvenik) Había estado trabajando sin descanso. Había reconstruido su garganta y su boca. Su apariencia era monstruosa. Se había dotado de una voz profunda, metálica y maléfica. Sus mandíbulas estaban marcadas con colmillos de metal. Su rostro era irreconocible excepto en los ojos.

Bajo aquel horror, el alma de Mijail que yo amaba aún seguía quemándose en su propio infierno. (*Marina*, pág. 236)

Al referirse a Kolvenik como fallido imitador de la creación divina:

-Mijail, no lo comprendes... Tú no puedes hacer el trabajo de Dios... (pág. 223)

-El territorio de los seres humanos es la vida -dijo el doctor-. La muerte no nos pertenece. (pág. 281)

El ángel que construye Lazarus en *Luces de septiembre* es “un ángel de metal, un coloso dotado de dos grandes alas y de casi dos metros de altura” (128), de “alas negras y pupilas demoníacas” (175). El ángel Gabriel (de simbólico y bíblico nombre) en *Luces de septiembre* es “un ángel maravilloso que forjé con mis propias manos para que me protegiese de la oscuridad y de los peligros del destino” (221). Unas páginas después, al describir al satánico Daniel Hoffmann, se adoptan caracteres mesiánicos:

Y, ¿sabe una cosa, Simone? Daniel Hoffmann me llamó por mi nombre. Y yo le abrí la puerta de mi corazón. Poco después, una luz maravillosa se hizo en el sótano y Daniel Hoffmann apareció de la nada, vistiendo un deslumbrante traje blanco. Si usted lo hubiese visto, Simone. Era un ángel, un verdadero ángel de luz. Nunca he visto a nadie que irradiase aquel aura de belleza y de paz (página 224)

Es en novelas como *La sombra del viento*, donde el elemento fantástico respecto a este tema desaparece, también encontramos ejemplos de la misma obsesión:

Llegada la Navidad, Julián se entretenía en recomponer las figuras del pesebre y urdir intrigas en las que el niño Jesús había sido raptado por los tres magos de Oriente con fines escabrosos. Pronto adquirió la manía de dibujar ángeles con dientes de lobo e inventar historias de espíritus encapuchados que salían de las paredes y se comían las ideas de la gente mientras dormía. (pág. 155)

Es en *El juego del ángel* donde la personificación del personaje satánico de Corelli queda mejor descrito:

El extraño tomó asiento junto a mí. Iba enfundado en un traje oscuro de tres piezas de factura exquisita y tocado con un pequeño broche plateado en la solapa de la chaqueta, un ángel de alas desplegadas que me resultó extrañamente familiar. (pág. 111)

El patrón ya estaba allí. Le vi de lejos, esperando imperturbable bajo la lluvia, al pie de uno de los grandes ángeles de piedra que custodiaban la entrada principal al camposanto. Vestía de negro y la única cosa que hacía que no se le pudiese confundir con una de las centenares de estatuas tras las verjas del recinto eran sus ojos. No movió una pestaña hasta que estuve apenas a unos metros. (pág. 370)

El mal se siente, frecuentemente, y en muchas sociedades, como una fuerza consciente, y se lo percibe personificado. No deja de ser curioso que en novelas como *El palacio de la medianoche*, donde el elemento satánico no existe realmente, aparezcan descripciones del malvado Jawahal siguiendo los mismos esquemas descriptivos:

Bankim vio una silueta negra que emergía envuelta en llamas, desplegaba una capa oscura y se alejaba por el corredor como un gran murciélago a velocidad inverosímil. La forma desapareció dejando tras de sí un rastro de cenizas y emitiendo un sonido que a Bankim le recordó el furioso siseo de una cobra dispuesta a saltar sobre su víctima. (pág. 115)

Una sombra oscura en el alma de Chandra juró volver de la muerte. Volver como un ángel de fuego. Un ángel destructor y portador de venganza. Un ángel que encarnaría el reverso oscuro de su propia personalidad. No os persigue un asesino. Ni un hombre. Es un espectro. Un espíritu. O, si lo preferís, un demonio. (pág. 246)

Todos estos personajes presentan un “olor a carne en descomposición” o “hedor a podredumbre” (*Marina*, 13, 137) o un “hedor dulzón” (*El juego del ángel*). Este “hedor dulzón” que Zafón adjudica en su primera novela al elemento satánico tiene una irónica correspondencia en *El juego del ángel* cuando el personaje diabólico de Corelli consume azúcar desmesuradamente:

El patrón tomó un terrón de azúcar y lo dejó caer en su taza. Le siguió un segundo y un tercero. Probó el café y vertió cuatro terrones más. Luego tomó un quinto y se lo llevó a los labios. (...) Mientras me alejaba pude escuchar cómo se llevaba otro azucarillo a la boca y lo trituraba con los dientes. (517)

En algunos casos también el elemento diabólico aparece y se define de forma clara:

Caín se aproximó lentamente a ella y acercó su rostro al de la muchacha. Alicia sintió un intenso hedor dulzón y nauseabundo que emanaba de Caín. Enfrentando su mirada, Alicia escupió en la cara del mago.

-Váyase al infierno -dijo, conteniendo la rabia.

Las gotas de saliva se evaporaron como si las hubiese lanzado a una plancha de metal ardiente.

-Querida niña, de allí vengo -replicó Caín. (*El príncipe de la niebla*, 206)

Y, esencialmente, en la imagen satánica del aprendiz divino desterrado por su osadía:

-De niño, durante un par de meses, quise ser Esopo.

-Todos abandonamos grandes esperanzas por el camino.

-¿Qué quería ser usted de niño, señor Corelli?

-Dios. (*El juego del ángel*, 292)

Las descripciones del elemento diabólico se materializan esencialmente en *El juego del ángel* cuando a Corelli se le describe con “un traje oscuro y tocado con un pequeño broche plateado con la forma de un ángel de alas desplegadas” (111) que se dirige a David sin “pestañear una sola vez” (116). Uno de los motivos derivados de

éste es el del pacto con el diablo que aparece en muchas narraciones; Un pacto con el diablo, trato con el diablo, o pacto fáustico es un referente cultural muy extendido de la civilización occidental y que incluye Zafón en su desarrollo novelístico:

Todas las noches, en alguno de los callejones del barrio, Caín reunía a los muchachos harapientos y cubiertos por la mugre y el hollín de las fábricas y les proponía un pacto. Cada uno podía formular un deseo y él lo haría realidad. A cambio, Caín sólo pedía una cosa: la lealtad absoluta. (*El príncipe de la niebla*, pág. 108)

Nadie había visto jamás el verdadero rostro de Daniel Hoffmann. Se decía que el creador de los juguetes ocupaba una sala en lo más alto de la torre y que apenas salía de allí; menos cuando se aventuraba, disfrazado, por las calles de París al anochecer y regalaba juguetes a los niños desheredados de la ciudad. A cambio, tan sólo pedía una cosa: el corazón de los muchachos, su promesa eterna de amor y obediencia. (*Las luces de septiembre*, pág. 220)

En el mismo hay una presencia importante del demonio, manifestada sobre todo en la leyenda de Fausto Fausto y la figura de Mefistófeles, pero común a todo el folclore cristiano. Según las creencias cristianas tradicionales sobre la brujería, el pacto quedaría establecido entre una persona y Satanás o cualquier otro demonio (o demonios): la persona ofrecería su alma a cambio de favores diabólicos poderosos. Estos favores varían según el relato, pero suelen incluir la eterna juventud, el conocimiento, las riquezas, el amor o el poder. Se cree que algunas personas llevan a cabo este pacto sin pedir nada a cambio, como una forma de reconocer en el diablo a su señor. El pacto con el diablo ha sido también un argumento recurrente en las persecuciones inquisitoriales o los libelos de sangre, y probablemente hunde sus raíces en la memoria de los Sacrificios humanos en la Europa Antigua. En la Demonología Cristiana, se pensaba que la persona que había hecho un pacto con el demonio prometía a cambio sacrificarle niños o al menos consagrárselos al nacer (se acusó a muchas matronas de hacer tal cosa debido a la gran cantidad de niños que morían durante el nacimiento en la Edad Media y el Renacimiento). El pacto podía ser oral o escrito. El oral se realizaba mediante invocaciones, conjuros o rituales: una vez que el nigromante cree que el demonio está presente, le pide el favor que sea y ofrece su alma a cambio; de esta manera, no quedarían pruebas de lo sucedido. Sin embargo, en los juicios por brujería siempre aparecían evidencias como la marca diabólica, una señal indeleble causada por el toque del diablo al cerrar el pacto. Esta marca (que podía ser desde una peca a una cicatriz) constituía prueba suficiente de que el pacto diabólico se había producido. El pacto escrito atraería al demonio de la misma manera pero incluiría un contrato firmado con la sangre del hechicero o de la víctima sacrificial (o, más comunmente, tinta roja o sangre animal). Los inquisidores elaboraron sofisticados contratos falsos para acusar a sus víctimas, aunque en último término afirmaban que bastaba con haber incluido el propio nombre en un cierto Libro Rojo de Satán. Otros contratos pudieron ser escritos por personas que creían tratar realmente con el diablo. Normalmente, estos contratos contenían signos extraños que se suponían firmas de demonios, cada uno con su propio sello. Desde tiempo inmemorial, se considera que el pacto con el demonio constituye el más poderoso hechizo de magia negra desarrollado por la humanidad. Su propósito era satisfacer cualquier deseo del beneficiario o beneficiarios, desde cuestiones estrictamente personales (amor, dinero, belleza, salud...) hasta grandes asuntos de empresa estado. En el pacto con el demonio, los beneficiarios contrataban los servicios de un brujo o nigromante para que realizase un sacrificio ritual de invocación demoníaca. A cambio de este sacrificio, el demonio o demonios proporcionaban al beneficiario todo lo que hubiera pedido en un breve plazo de tiempo. El pacto con los demonios fue utilizado extensivamente por babilonios, fenicios, minoicos, celtas, dahomeyas, mixtecas, mayas, aztecas y toltecas, así como

por numerosos pueblos europeos anteriores a la colonización romana: todas estas civilizaciones crecieron y se expandieron mientras mantuvieron esta tradición arcana, agonizando en el momento en que la adulteraron o abandonaron. En la mayoría de religiones monoteístas, sobre todo la judeocristiana e islámica, se consideraba convencionalmente que pactar con el diablo implicaría la condenación eterna del nigromante y los beneficiarios. Sin embargo, esto sólo sería cierto si se diesen por válidos los presupuestos teológicos y morales de estas religiones. A todas luces, las decenas de culturas que utilizaron el pacto con los demonios para prosperar, sobrevivir y vencer no habrían estado de acuerdo.

Desde tiempo inmemorial, se considera que el pacto con el demonio constituye el más poderoso hechizo de magia negra desarrollado por la humanidad. Su propósito era satisfacer cualquier deseo del beneficiario o beneficiarios, desde cuestiones estrictamente personales (amor, dinero, belleza, salud...) hasta grandes asuntos de empresa estado. En el pacto con el demonio, los beneficiarios contrataban los servicios de un brujo o nigromante para que realizase un sacrificio ritual de invocación demoníaca. A cambio de este sacrificio, el demonio o demonios proporcionaban al beneficiario todo lo que hubiera pedido en un breve plazo de tiempo. El pacto con los demonios fue utilizado extensivamente por babilonios, fenicios, minoicos, celtas, dahomeyas, mixtecas, mayas, aztecas y toltecas, así como por numerosos pueblos europeos anteriores a la colonización romana: todas estas civilizaciones crecieron y se expandieron mientras mantuvieron esta tradición arcana, agonizando en el momento en que la adulteraron o abandonaron. En la mayoría de religiones monoteístas, sobre todo la judeocristiana e islámica, se consideraba convencionalmente que pactar con el diablo implicaría la condenación eterna del nigromante y los beneficiarios. Sin embargo, esto sólo sería cierto si se diesen por válidos los presupuestos teológicos y morales de estas religiones. A todas luces, las decenas de culturas que utilizaron el pacto con los demonios para prosperar, sobrevivir y vencer no habrían estado de acuerdo.

La imagen del pacto con el diablo ya aparece en *El príncipe de la niebla*:

Caín negó con el índice, leyendo sus intenciones.

-No sería una buena idea (...) Volvamos a lo nuestro. ¿Por qué no hacemos un trato? (...) ¿Qué hay de la vida de tu primer hijo? (205)

En *El príncipe de la niebla* es el personaje satánico de Caín el que les propone un macabro pacto: cada niño podía formular un deseo a cambio de la lealtad absoluta hacia su persona. Reiteradamente los personajes deshacen o interpretan mal este acuerdo lo que provoca la reacción violenta del personaje satánico:

La misión de Angus era prender fuego al almacén de Skolimoski (...) Angus nunca se presentó (...) Encontré a mi amigo tendido en la vía, en el mismo lugar donde dos noches antes Caín había emergido de la niebla (...) El cuerpo de mi amigo se había transformado en una grotesca figura de hielo azul. (*El príncipe de la niebla*, págs. 110-112)

Y también en *El juego del ángel* cuando el protagonista, tentado por su enfermedad terminal, recurre a Corelli:

Me volví lentamente.

-¿Qué es un año de trabajo frente a la posibilidad de que todo cuanto uno desea se haga realidad? ¿Qué es un año de trabajo frente a la promesa de una larga existencia de plenitud?

Nada, dije para mis adentros, a mi pesar. Nada.

-¿Es ésa su promesa?

-Ponga usted el precio. ¿Quiere prenderle fuego al mundo y arder con él? Hagámoslo juntos. Usted fija el precio. Yo estoy dispuesto a darle aquello que usted más quiera. (pág. 188)

El diablo persigue como finalidad la regresión o el estancamiento en lo diverso. Se relaciona con la instintividad, el deseo en todas sus formas pasionales, las artes mágicas, el desorden y la perversión. Los demonios son también símbolo de los poderes tanáticos, del instinto de muerte bajo aspectos diversos. Se presentan en muchos casos como personajes marcados por un gran optimismo vital ya que este optimismo y la plena felicidad implican la aparición de la tendencia a morir.

-Váyase al infierno -dijo, conteniendo la rabia.

Las gotas de saliva se evaporaron como si las hubiese lanzado a una plancha de metal ardiente.

-Querida niña, de allí vengo -replicó Caín. (*El príncipe de la niebla*, 206)

Por supuesto, la ruptura del pacto produce la venganza del elemento diabólico, como le sucede a Lazarus:

Seis meses después, traicioné mi promesa a Daniel Hoffmann y entregué mi corazón a aquella joven. Me casé con ella. Fue el día más feliz de mi vida. La noche antes de la boda, que habría de celebrarse en Cravenmoore, tomé el frasco que contenía mi sombra y me dirigí a los acantilados del cabo. Desde allí, condenándola para siempre al olvido, la lancé a las oscuras aguas. Por supuesto, rompí mi promesa... (*Las luces de septiembre*, pág. 228)

Zafón no duda también, en alguna de sus novelas como *El juego del ángel*, recurrir a ritos satánicos:

Había algo debajo de la cama. Me arrodillé y miré bajo el lecho. Una caja de latón (19), como la que los niños emplean para guardar sus tesoros de infancia. Saqué la caja y la coloqué encima del lecho. El hedor ahora era mucho más claro y penetrante. Ignoré la náusea y abrí la caja. En el interior había una paloma blanca con el corazón atravesado por una aguja. (pág. 455)

El suelo estaba cubierto con lo que en principio creí que era polvo pero que al bajar el farol se desveló como restos de pequeños huesos. Huesos de animales (...) figuras religiosas, estampas de santos y vírgenes con el rostro quemado y los ojos arrancados, crucifijos anudados con alambre de púas y restos de juguetes de latón y muñecas de ojos de cristal. (pág.646)

Al aproximarme lo vi claramente. Una paloma blanca con las alas desplegadas en cruz estaba clavada sobre la puerta. Las gotas de sangre descendían por la madera, frescas. (pág. 644-645)

En *La sombra del viento* aparece un electo habitual de los ritos diabólicos aunque, en este caso, utilizado por el padre de Julián Carax para evitar las tendencias infernales de su hijo Daniel:

La habitación estaba infestada de crucifijos. Pendían de la techumbre, ondeando del extremo de cordeles, y cubrían las paredes fijados con clavos. Se contaban por decenas. Podían intuirse en los rincones, grabados a cuchillo en los muebles de madera, arañados en las baldosas, pintados en rojo sobre los espejos. (pág. 147)

Una variante del tema se nos ofrece en *El juego del ángel*, y se relaciona con el mito donjuanesco, especialmente en el añadido romántico de la contemplación del propio entierro, de la propia muerte:

Me detuve al frente y contemplé aquel gran ángel de luz, el mismo que el patrón había llevado en su solapa y que había encontrado en el fondo del baúl en el estudio. (...) A sus pies había una lápida. Grabada en la piedra se leía una inscripción.

David
1900-1930

Martín

En *El juego del ángel*, también, se fusionan las imágenes de la sombra y del pacto con el diablo al final de la novela:

Mil veces he huido de mi propia sombra, siempre mirando a mi espalda, siempre esperando encontrarla al doblar una esquina, al otro lado de la calle o al pie de mi lecho en las horas interminables que precedían al alba. Nunca he permitido que nadie me conociese el tiempo suficiente como para preguntarme por qué no envejecía nunca, por qué no se abrían líneas en mi rostro. (pág. 660)

Pero también hay lugar para la parodia del motivo del ángel caído. En *La sombra del viento*, Jacinta Coronado recrea a Daniel su especial sueño:

En sus sueños, Jacinta veía el pasado, el futuro y, a veces, vislumbraba secretos y misterios de las viejas calles de Toledo. Uno de los personajes habituales que veía en sus sueños era Zacarías, un ángel que vestía siempre de negro y que iba acompañado de un gato oscuro de ojos amarillos cuyo aliento olía a azufre. (pág. 310)

Si en la concepción narrativa de Zafón ocupa un lugar preponderante los conceptos del Bien y el Mal, su inversión y su fusión, la imagen del ángel-demonio fusionado en el ángel caído representa la imagen más fiel de esta obsesión.

El mito de Frankenstein: el fabricante de juguetes, autómatas y engendros

Estábamos rodeados. Varias siluetas angulosas pendían del vacío. Distinguí una docena, quizá más. Piernas, brazos, manos y ojos brillando en las tinieblas. Una jauría de cuerpos inertes se balanceaba sobre nosotros como títeres infernales (...) Observé aquel grupo de muñecos. Reconocí una figura ataviada de mago, un policía, una bailarina, una gran

dama vestida de granate, un forzado de feria. (...) Cada uno de aquellos seres carecía de algo. (*Marina*, 44-45)

El binarismo y la dualidad obsesivos en el escritor barcelonés se materializa en su cosmovisión literaria en diversas imágenes que, aunque dispares, convergen en un mismo planteamiento: la manipulación del Bien y del Mal, el deseo humano de jugar a ser pequeños dioses desafiantes de las leyes de la naturaleza. Y una de las imágenes habituales en sus novelas son los personajes obsesivos de seguir los planteamientos de la imagen de Frankenstein. El monstruo de Frankenstein es el resultado espeluznante de la apropiación indebida por el hombre de unas facultades creadoras que no le pertenecen. La obsesión por el mito de Frankenstein está también presente en muchos de sus textos; de hecho, incluso en claro homenaje con el nombre propio de sus personajes (María Shelley es el nombre de un personaje de *Marina*, la hija de Kolvenik y Eva). Muchos de los personajes de Zafón juegan, a imagen del ángel caído, a ser “dioses” creando vida de la nada, lo que se materializa en infinidad de máquinas, autómatas y artilugios varios:

Dorian, ajeno a su consejo, acarició el plumaje del cuervo. El pájaro no dio señales de vida. Dorian lo tomó en sus manos y desplegó sus alas. Un gesto de perplejidad oscureció su rostro. Segundos después, el muchacho se volvió hacia Irene y Simona:

-Es de madera -murmuró-. Es una máquina. (*Las luces de septiembre*, 24)

Tomás Aguilar era un compañero de estudios que dedicaba su tiempo libre y sub talento a la invención de artilugios ingeniosísimos pero de escasa aplicación práctica, como el dardo aerostático o la peonza dinamo. (*La sombra del viento*, pág. 21)

El propio personaje diabólico encarnado por Corelli en *El juego del ángel* burla a David con la construcción de sus propios autómatas:

Disparé de nuevo. La bala le alcanzó en el pecho y abrió un orificio humeante en la ropa (...) No hubo sonido alguno ni atisbo de movimiento en el cuerpo que acababa de encajar dos balazos, uno en la cara y el otro en el pecho (...) Los ojos brillaban y tenía los labios congelados en una sonrisa sarcástica. Era un muñeco. (pág. 561)

y unas páginas después David, al huir de la policía, se introduce en un lugar siniestro lleno también de las mismas obsesiones:

Marcos iba a volar el cierre a tiros. Me refugié en la primera de las habitaciones, repleta de siluetas inmóviles a las que faltaban brazos o piernas. Eran maniqués de escaparate, apilados unos contra otros. (pág. 621)

Frankenstein de Mary Wollstonecraft Shelley fue publicada en 1818 y debe enmarcarse en la tradición de la novela gótica; el texto explora temas tales como la moral científica, la creación y destrucción de vida y la audacia de la humanidad en su relación con Dios. De ahí, el subtítulo de la obra: el protagonista intenta rivalizar en poder con Dios, como una suerte de Prometeo moderno que arrebató el fuego sagrado de la vida a la divinidad. Muchos de los personajes centrales de las novelas de Zafón están desfigurados, han sufrido una transformación dolorosa que los ha llevado hacia una solución donde no les queda más remedio que alinearse con el odio y la maldad, forma retorcida de volcar su propia frustración:

Marina observó la fotografía que le mostraba. Era una imagen en blanco y negro, embrujada con la rara nitidez que sólo los viejos retratos de estudio poseen. En ella podía apreciarse un hombre cuyo cráneo estaba brutalmente deformado y cuya espina dorsal apenas le mantenía en pie. (*Marina*, pág. 121)

En *La sombra del viento* es Julián Carax, quien, a semejanza de *El fantasma de la ópera*, regresa en busca de su venganza:

Extrajo entonces una cajetilla de fósforos del bolsillo. Tomó uno y lo prendió. La llama iluminó por primera vez su semblante. Se me heló el alma. Aquel personaje no tenía nariz, ni labios ni párpados. Su rostro era apenas una máscara de piel negra y cicatrizada, devorada por el fuego. (pág. 71)

La venganza de muchos de estos seres se plasma en la creación a partir de la muerte: Kolvenik en *Marina*, Lazarus en *Luces de septiembre* con el cadáver de su mujer.

Cual obsesión infantil, entre lo freudiano y la simple nostalgia, aparecen en sus páginas recuerdos evocadores de autómatas infantiles, a veces con tintes perversos. Sin duda alguna, la obsesión de Zafón por estos autómatas procede, y así él mismo lo explica, del Museo de Autómatas del Parque de Atracciones del Tibidabo en Barcelona. El Museo de Autómatas del Tibidabo fue inaugurado en el 1982 y forma parte del catálogo de museos de la ciudad de Barcelona. Actualmente, acoge unas cincuenta piezas, la más antigua de las cuales es del 1880, que están en proceso de restauración. La existencia de los autómatas está documentada en todas las tradiciones culturales y han sido elemento tradicional en parques de atracciones, bien agrupadas como atracción, bien como elementos de animación. El Museo de Autómatas del Tibidabo es hoy por hoy el más importante del mundo en esta especialidad, y es uno de los pocos donde se puede ver funcionar los autómatas continuamente. La pieza más antigua es *El guitarrista*, de 1880. La colección procede del fundador del parque de atracciones, el Dr. Andreu

La factoría fue ampliada para el lanzamiento de nuevos mecanismos: miembros articulados, válvulas circulatorias, fibras óseas y un sinnúmero de ingenios. El parque de atracciones del Tibidabo se pobló de autómatas creados por Kolvenik como pasatiempo y campo de experimentación. (*Marina*, página 87)

Bajo ese manto de claridad fantasmal, se descubría una interminable galería de criaturas mecánicas (...) Los pomos de las puertas eran rostros risueños que guiñaban sus ojos al girar. Un gran búho de magnífico plumaje dilataba sus pupilas de cristal y aleteaba lentamente en las brumas. Decenas o quizá cientos de miniaturas y juguetes ocupaban una inmensidad de muros y vitrinas que hubiera llevado toda una vida explorar. Un pequeño y juguetón cachorro mecánico movía la cola y ladraba al paso de un ratoncillo de metal. Suspendido de la techumbre invisible, un carrusel de hadas, dragones y estrellas danzaba en el vacío, en torno a un castillo que flotaba entre nubes de algodón al son del tintineo distante de una caja de música. (*Las luces de septiembre*, 27)

Es sintomático también, en algunos casos, la fusión de diversos motivos en su narrativa, como son el ángel y los juguetes:

El único modo en que se me ocurrió hacerlo fue reunir las monedas que había guardado durante meses en mi hucha y acudir a la tienda de juguetes de Monsieur Giradot. Mi presupuesto no daba para mucho y sólo conseguí un viejo títere, un ángel de cartón que podía ser manipulado con unos hilos. (*Las luces de septiembre*, pág. 95)

Incluso algunos argumentos inventados, como el de una novela de Julián Carax en *La sombra del viento*, recoge la misma obsesión:

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 abandonado a orillas del Sena. (pág. 35)

Similar en su concepción es la recurrencia en algunas novelas de Zafón a otros relatos de carácter gótico conocidos. Especialmente llamativo es el caso de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R. L. Stevenson donde también encontramos la atracción por la construcción artificial y por el intento del hombre de manipular la naturaleza para alcanzar un estatus divino [20]. La imagen del personaje ingeniero, científico, que trata de cambiar esta realidad está presente esencialmente en *El palacio de la medianoche* y en *Marina*.

En *El palacio de la medianoche*, el ingeniero Chandra se convertirá después de su desgracia familiar, en un asesino despiadado. La abuela de los niños protagonistas les desvela el secreto:

No será necesario que os diga que nunca hubo un amigo siniestro que cometiera aquellos crímenes y que nunca hubo más sombra en la vida de tu padre que la de aquel parásito que se había infiltrado en su mente. Fueron sus propias manos las que cometieron aquellos crímenes, cuyo remordimiento le perseguía y cuya vergüenza caía sobre él como una maldición. (pág. 245)

En *Marina* el personaje de Kolvenik encierra también una infancia desesperada y trata, a través de sus conocimientos, de detener una enfermedad incurable

Siguiendo el hilo de estos relatos clásicos, también en *El palacio de la medianoche* parece seguirse *Le Fantôme de l'Opéra*, la novela de Gastón Leroux, inspirada en la también novela *Trilby* de George du Maurier. El atormentado ingeniero Chandra, convertido en el maligno Jawahal, espera escondido y deformado por el fuego a que sus hijos continúen su labor destructiva:

-Bienvenida a lo que queda de mi hogar, Sheere -muremuró Jawahal fríamente-. ¿Es así como te llamas, no?

Sheere abrió los ojos lentamente y comprobó con horror que la mano de Jawahal se acercaba a su rostro. Sus largos dedos, protegidos por un guante negro, acariciaron su mejilla y le apartaron los mechones de cabello que caían sobre su frente con suma delicadeza. (pág. 262)

Desde nuestro punto de vista, un elemento que completa este imaginario Bien-Mal es el del payaso maléfico. Según Cirlot, el payaso, como el bufón, es un personaje místico: la inversión del rey, del poseedor de los valores supremos. Son varios los momentos en que estos personajes aparecen en sus novelas. En *Marina*, bajo la apariencia de un arlequín monstruoso:

Algo me agarró los tobillos. Frente a mí, el arlequín se arrodilló y extendió las manos hacia mi cara. Creí que iba a perder el conocimiento. Recé por que así fuese. Un segundo más tarde, aquella cabeza de madera, piel y metal estalló en pedazos. (*Marina*, 200)

En *El príncipe de la niebla* se asocia la figura payaso-diablo:

Fue entonces cuando advirtió que no estaba solo en el interior del mausoleo (...) Uno de los ángeles de piedra que había visto a la entrada caminaba invertido sobre el techo. La figura se detuvo y, contemplando a Max, mostró una sonrisa canina y extendió un afilado dedo acusador hacia él. Lentamente, los rasgos de aquel rostro se transformaron y la fisonomía familiar del payaso que enmascaraba al Dr. Caín afloró a la superficie. (*El príncipe de la niebla*, pág. 145)

En *El príncipe de la niebla* es la troupe circense del jardín de estatuas el enemigo misterioso que acecha a los protagonistas. El payaso maléfico es el centro del grupo:

En el centro del jardín de estatuas descansaba sobre un pedestal una gran figura que representaba un payaso sonriente y de cabellera erizada. Tenía el brazo extendido y el puño enfundado en un guante desproporcionadamente grande. (35)

Una de las referencias culturales y cinematográficas con que se asocia esta imagen es la de la novela de terror *It* (en idioma español, "Eso") publicada en 1986 por el novelista estadounidense Stephen King. El divertido payaso Pennywise, alias el Señor Bob Gray, realmente Eso, es el protagonista de la novela: un ser de otro mundo, cambiante en su forma y aspectos, capaz de leer las mentes y los miedos, hábil en proyectar las imágenes que desea dar a quien va a capturar, listo para alimentarse de seres vivos (preferiblemente de niños, cuyos miedos son muy sencillos de elaborar) y dormir durante casi tres decenios hasta que vuelve a despertar para alimentarse y saciarse, cumpliendo así un ciclo que no tiene fin. La novela fue llevada al cine (*It, Eso*) en un film dirigido por Tommy Lee Wallace en 1990.

El disfraz principal del personaje maligno de *El príncipe de la niebla* es el de payaso que domina la macabra troupe circense.

Las andanzas de Fleischmann me llevaron hasta la nueva guarida de mi viejo conocido, el Príncipe de la Niebla. Un circo ambulante era ahora su hogar y, para mi sorpresa, el Dr. Caín había renunciado a su grado de adivino y vidente para asumir una nueva personalidad, más modesta, pero más acorde con su sentido del humor. Ahora era un payaso que actuaba con el rostro pintado de blanco y rojo, aunque sus ojos de color cambiante delatarían su identidad tras docenas de capas de maquillaje. (*El príncipe de la niebla*, pág. 124)

Similar carácter maléfico se plasma en *Las luces de septiembre*:

Apenas habían recorrido un par de metros cuando la puerta principal se cerró con fuerza a sus espaldas. Irene gritó y se aferró a Isamel. La silueta de un hombre gigantesco se alzó frente a ellos. Su rostro estaba cubierto por una máscara que representaba un payaso demoníaco. (pág. 248)

En otros casos la figura que transmite esta sensación es la del arlequín:

Cuando los abrió de nuevo, un rostro sonriente e histriónico le observaba con una mirada desorbitada. La capucha se le cayó de las manos. Era un muñeco de rostro blanco como la porcelana y dos grandes rombos negros pintados sobre los ojos (...) Ian examinó la grotesca figura de aquel arlequín de feria ambulante. (*El palacio de la medianoche*, pág. 284)

Algo me agarró los tobillos. Frente a mí, el arlequín se arrodilló y extendió las manos hacia mi cara. Creí que iba a perder el conocimiento. Recé por que así fuese. Un segundo más tarde, aquella cabeza de madera, piel y metal estalló en pedazos. (*Marina*, pág. 200)

La estancia parecía sacada de una visión de ensueño, una fantasía de cuento de hadas. Había juguetes y libros de cuentos en los estantes. Un arlequín de porcelana de tamaño real estaba sentado frente a un tocador, mirándose al espejo (...) A simple vista parecía la habitación de un niño consentido, Ismael Marlasca, pero tenía el aire opresivo de una cámara mortuoria. (*El juego del ángel*, pág. 455)

De hecho, la etimología del nombre vendría del rey de Gran Bretaña, *Herla* (Herla King), o de un demonio denominado Hellequin, lo que fue modificándose desde Harlequin hasta Arlequín. Se piensa también en los giros ingleses '*Hell*' (infierno) y '*King*' (rey). Arlequín sería entonces un personaje nacido de creencias populares relativas al infierno. Para algunos pensadores (Revilla, Federico (1990): *Diccionario de iconografía*, pág. 43.), encarna el temperamento bullicioso, versátil y activo, pero superficial.

Las casas laberínticas y otros espacios obsesivos

El simbolismo arquitectónico, para Cirlot, tiene en la casa uno de sus ejemplos particulares. En la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos o vida humanos, como han reconocido los psicoanalistas. Según este análisis la imagen de la casa representa los estratos de la psique. La fachada significa el lado manifiesto del hombre, la personalidad, la máscara. Los distintos pisos conciernen al simbolismo de la verticalidad y del espacio. El techo y el piso superior corresponden, en la analogía, a la cabeza y el pensamiento, y a las funciones conscientes y directivas. Por el contrario, el sótano corresponde al inconsciente y los instintos. La escalera es el medio de unión de los diversos planos psíquicos [21].

En todas las novelas del escritor barcelonés destaca la descripción minuciosa de casas y palacetes que plantean un simbolismo determinado en el desarrollo de su ficción. La mayoría de ellas esconden secretos, tramas intrigantes o misterios sin resolver que el nuevo inquilino que llega a ellas deberá asumir.

En *El palacio de la medianoche*, la casa del ingeniero Chandra Chatterjee se convierte en un *alter ego* de la personalidad minuciosa y extraña del personaje:

La construcción era un edificio de dos plantas flanqueado por dos torres que se alzaban a cada extremo. Su fisonomía fundía rasgos de varios estilos arquitectónicos, desde los perfiles eduardianos a las extravagancias paladinescas y las siluetas que se dirían prestadas de un castillo perdido en los montes de Baviera (...) La casa parecía proyectar

un embrujo seductor que, tras la primera impresión de perplejidad, sugería que aquella imposible disparidad de estilos y trazos había sido concebida para que conviviesen en armonía. (193)

Cuando David en *El juego del ángel* decide adquirir la casa de la calle Flassaders se le advierte:

-Esa casa tiene mala sombra. Yo la visité cuando fuimos con el notario a precintarla y le puedo asegurar que la parte vieja del cementerio de Montjuïc es más alegre. Ha estado vacía desde entonces. El lugar tiene malos recuerdos. Nadie la quiere. (pág. 74)

También las casas son el reflejo del deterioro interno de las personas que las habitaron. En *La sombra del viento* la torre de “El Frare Blanc” de la familia Aldaya se describe así:

Me apeé y escuché el traqueteo del tranvía azul perderse en la bruma. La residencia de la familia Aldaya quedaba al cruzar la calle. Un portón de hierro forjado tramado de yedra y hojarasca la custodiaba. (...) Un rastro de herrumbre sangraba desde el orificio de la cerradura en la portezuela. (pág. 173)

Un ejemplo habitual en las novelas de Zafón es la presencia de las gárgolas. Los animales fabulosos y los monstruos aparecen en el arte religioso de la Edad Media como símbolos de fuerzas o como imágenes del submundo demoníaco y draconífero, pero entonces como vencidos, como prisioneros sometidos al poder de una espiritualidad superior. Esto se indica, según Cirlot, en la situación jerárquica en que aparecen, nunca ocupan un centro y siempre aparecen subordinadas a las imágenes angélicas y celestes.

El *Lucas de septiembre* “su personalidad estaba en cada recóndito detalle de aquella barroca construcción” (165), la escalera es una “espiral bizantina” (166). En algunos casos, como en *El príncipe de la niebla*, las casas no se convierten en mansiones laberínticas sino en refugios casi espirituales, como la de Jacob-Roland, aunque sin desmerecer las características abigarradas habituales en la narrativa de Zafón:

El interior de la cabaña de Roland parecía uno de esos viejos bazares de antigüedades marineras. El botín que Roland había arrebatado durante años al mar relucía en la penumbra como un museo de misteriosos tesoros de leyenda. (66)

Especial mención, a caballo entre lo freudiano y lo místico, posee la cabaña en la isla desierta en la que se refugia David Martín después de su larga peripecia en *El juego del ángel*:

Hoy hace un año que llegué a este lugar y recuperé mi nombre y mi oficio. Compré esta vieja cabaña sobre la playa, apenas un cobertizo que comparto con los libros (...) Desde mi ventana veo un pequeño muelle de madera que se adentra en el mar y, amarrado a su extremo, el bote que venía con la casa, apenas un esquife con el que a veces salgo a navegar hasta donde rompe el arrecife y la costa casi desaparece de la vista. (pág. 660)

Un apartado interesante dentro de las casas de los protagonistas son las bibliotecas laberínticas

La biblioteca de Lazarus en *Luces de septiembre* se define como “un universo infinito de libros que ascendía en una espiral babilónica” (85) “formada por “miles y miles de volúmenes formaban una espiral babilónica, un laberinto de escaleras y pasadizos” (250). Uno de los papeles principales en *El palacio de la medianoche* lo tiene la biblioteca del museo indio de Calcuta donde los muchachos son ayudados por Mr. De rozio, bibliotecario jefe (162)

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 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. Tanto *La sombra del viento* como *Lux Aeterna* responden a este mismo planteamiento. 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". Humberto 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 sus novelas 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 (de *La sombra del viento*) 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.

Muchas de las descripciones utilizadas por Zafón recuerdan a cuadros de M.C. Escher como la litografía “Arriba y abajo” de 1947, “Casa de escaleras” de 1951 o, especialmente, “Relatividad”, una litografía de 1953: En “El chivo expiatorio” de M.C. Escher, el diablo es mostrado como la sombra de Dios, el lado oscuro de la naturaleza divina, lo que relacionaría, paradójicamente este cuadro de Escher con muchos de los motivos obsesivos en Zafón.

Lazarus los condujo a través de un intrincado laberinto de túneles que parecía recorrer las entrañas de Cravenmoore, a modo de estrechos conductos paralelos a galerías y corredores. El camino estaba flanqueado por numerosas puertas cerradas a ambos lados, dobles entradas a las decenas de habitaciones y salas de la mansión. (*Las luces de septiembre*, 261)

Catherine d'Humières en su artículo *La bibliothèque dans La sombra del viento de Carlos Ruiz Zafón* sintetiza este aspecto de la siguiente manera:

Garder le souvenir du plus grand nombre possible de livres c'est préserver l'extraordinaire capacité de re-création que possède l'être humain, c'est donner à l'imagination une multitude de points d'appui qui lui permettront de prendre son envol car c'est le passé qui nourrit le présent. En présentant deux destins face à face dans le miroir du temps, et en unissant, comme Borges, bibliothèque et labyrinthe pour faire de l'édifice lui-même un véritable dédale, Carlos Ruiz Zafón exprime sa fascination pour ce phénomène et met le savoir, l'écriture et la lecture au centre même du mystère de l'imagination humaine.

Otro de los espacios ampliamente descritos en las novelas del escritor barcelonés son las estaciones de tren; desde *El palacio de la medianoche* aparecen como lugares misteriosos, partida y final de viajes reales e iniciáticos, de ilusiones y desesperanzas. La nueva vida de Max, el protagonista de *El príncipe de la niebla*, se inicia cuando al inicio de la novela “contemplaba alejarse el ferrocarril desde el andén de la estación del pueblo” (pág. 14); la familia Sauvelle en *Las luces de septiembre* también inicia su nueva trayectoria vital cuando “A mediados de junio de 1937, Monsieur Leconte despidió a la familia Sauvelle en el andén seis de la estación de Austerlitz” (pág. 16)

En el caso de *El palacio de la medianoche* la estación de Jheeter's Gate se erige en la encarnación del mal y escondite improvisado del malvado Jawahal:

Ben y sus compañeros se detuvieron al pie del reloj, con sus agujas caídas, que se alzaba en el andén principal de Jheeter's Gate. A su alrededor se desplegaba un amplio e insondable escenario de sombras y luces angulosas que entraban desde la claraboya de acero y cristal, y que dejaban entrever los rastros de lo que algún día había sido la más suntuosa estación de tren jamás soñada, una catedral de hierro erigida al dios del ferrocarril. (pág. 258)

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese 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

