

MONSTRUOS Y FANTASMAS: LA IDENTIDAD ESPAÑOLA A TRAVÉS DEL GÓTICO
EN LA SAGA *EL CEMENTERIO DE LOS LIBROS OLVIDADOS*

GERMÁN ORTIZ URIARTE

158 páginas

El género gótico no tuvo una gran presencia dentro del territorio español hasta la entrada del siglo XXI. A diferencia de otros países europeos durante gran parte del siglo XVIII y XIX, España debido a su identidad fuertemente católica, a la represión frente a símbolos paganos y a la falta de revoluciones sociales no llegó a adoptar las narrativas que triunfaron culturalmente en gran parte del mundo. Este hecho también se vio fuertemente influido por el estallido de la guerra civil (1936-1939) y la posterior dictadura franquista (1939-1975). Sería así como en 2001 el escritor barcelonés Carlos Ruíz Zafón publicaría la primera obra de su saga *El cementerio de los libros olvidados*, situando esta tetralogía en la cúspide del gótico nacional. Las cuatro entregas que forman dicha saga se acercan al imaginario del gótico tradicional, sin embargo, lo plasman a través de símbolos puramente españoles. A través de cada una de las novelas, Zafón trata las diversas ansiedades provocadas por un periodo que marcó la memoria histórica de la nación. Gran parte de la sociedad española fue consumida por la oscuridad y el terror de una dictadura de Francisco Franco, la cual reformuló la identidad nacional de España. El escritor se adentra en cada una de sus narrativas en la realidad del franquismo y en aquel silencio sepulcral que enmudeció al país desde 1939 hasta la actualidad. *La sombra del viento* (2001), *El juego del ángel* (2008), *El prisionero del cielo* (2011) y *El laberinto de los espíritus* (2016) logran

componer con la ayuda del género gótico un cuadro de la identidad nacional española en el siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Gótico, Zafón, franquismo, identidad nacional, pasado

MONSTRUOS Y FANTASMAS: LA IDENTIDAD ESPAÑOLA A TRAVÉS DEL GÓTICO
EN LA SAGA *EL CEMENTERIO DE LOS LIBROS OLVIDADOS*

GERMÁN ORTIZ URIARTE

A Thesis Submitted in Partial
Fulfillment of the Requirements
for the Degree of

MASTER OF ARTS

Department of Languages, Literatures and Cultures

ILLINOIS STATE UNIVERSITY

2022

© 2022 Germán Ortiz Uriarte

MONSTRUOS Y FANTASMAS: LA IDENTIDAD ESPAÑOLA A TRAVÉS DEL GÓTICO
EN LA SAGA *EL CEMENTERIO DE LOS LIBROS OLVIDADOS*

GERMÁN ORTIZ URIARTE

MIEMBROS DEL COMITÉ:

Bruce Burningham, Chair

Juliet Lynd

Ryan Davis

RECONOCIMIENTOS

Me gustaría expresar mi agradecimiento por su ayuda y guía a lo largo de esta tesis al director del proyecto Dr. Bruce Burningham, y al mismo comité formado por Dr. Davis y Dra. Lynd. Quiero agradecer personalmente a mi familia por haber trabajado duramente para que yo pudiera estudiar aquello que me apasiona. Igualmente, a mi pareja, quien siempre me ha apoyado y me ha llenado de inspiración y de valor para perseguir aquello que me ilusiona. Y por último a mis compañeras quienes me han animado en cada caída y en cada inseguridad. Sin todos ustedes esta tesis no hubiera sido posible.

G.O.U.

CONTENIDO

	Página
RECONOCIMIENTOS	i
CONTENIDO	ii
INTRODUCCIÓN	1
Carlos Ruiz Zafón	1
Marco contextual	11
La literatura gótica europea	14
La literatura gótica española	25
Contenido por capítulos	35
CAPÍTULO I: LA SOMBRA DEL VIENTO	38
La Barcelona de <i>La sombra del viento</i>	38
El franquismo a través del gótico de Zafón	51
CAPÍTULO II: EL JUEGO DEL ÁNGEL	74
La Barcelona de las sombras	74
El diablo, la figura del loco y las apariencias	88
CAPÍTULO III: EL PRISIONERO DEL CIELO	104
La cárcel de Montjuic como escenario gótico	104

El terror de la dictadura	114
CAPÍTULO IV: EL LABERINTO DE LOS ESPÍRITUS	124
Barcelona y el inframundo	124
Los monstruos del franquismo	134
CONCLUSIONES	146
REFERENCIAS	150

INTRODUCCIÓN

Carlos Ruiz Zafón

Carlos Ruíz Zafón nació en la ciudad de Barcelona en el año 1964. Tras una educación en una institución jesuita, comenzó los estudios de periodismo. Este campo se le daría especialmente bien porque a una temprana edad recibiría la oportunidad de empezar a trabajar en una importante marca de publicidad. Es así como llegaría a ocupar el puesto de director creativo de una de las grandes empresas catalanas. Sin embargo, su pasión por los libros terminó manejando el rumbo de su vida. Sería de esta manera como en 1992, y después de vivir plácidamente gracias a su anterior puesto de trabajo decidiría dar un giro completo a su carrera y comenzar a escribir obras literarias. La primera de estas fue *El príncipe de la niebla*, publicada en 1993, la cual ya sería galardonada con el premio Edebé. Gracias a la compensación económica que llevaba este premio pudo mudarse a Los Ángeles, una ciudad por la que sentía especial predilección. Allí pasaría el resto de su vida, y publicaría las dos siguientes obras que conformarían su primera trilogía. Estas serían *El palacio de la media noche* (1994) y posteriormente *Las luces de septiembre* (1995).

El éxito de la anterior saga le daría a Zafón un nombre en el panorama narrativo español. Su siguiente obra titulada *Marina* sería publicada en 1999 y gracias a su tono y al uso de Barcelona como escenario serviría como prefacio para su siguiente saga. *El cementerio de los libros olvidados* constituiría la segunda saga del autor. Esta estaría compuesta por *La sombra del viento* (2001), la cual vendería aproximadamente 15 millones de copias alrededor del mundo, *El juego del ángel* (2008), la cual vendió prácticamente un millón de copias y finalmente *El prisionero del cielo* (2011) y *El laberinto de los espíritus* (2016). Las novelas que componen esta segunda saga

son dedicadas a un público adulto, y su tema esencial trata la importancia de los libros y la realidad de la guerra civil española y el posterior franquismo.

Zafón publicó en 2001 *La sombra del viento*, la primera entrega de cuatro novelas que en su totalidad formarían la saga *El cementerio de los libros olvidados*. La España del 2001 había sido testigo de la transición española que había tenido lugar desde la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 hasta las elecciones que tuvieron lugar en 1986 donde ganó la izquierda. Sin embargo, muchas otras personas consideran que la nación española aún no ha llegado a salir de la transición. Esto se debe a que España aún no ha llegado a hacer las paces con su pasado dictatorial. Es ahí donde Zafón sitúa su saga, en el hecho de que su nación aún no haya reconocido la serie de actos escalofriantes que se llevaron a cabo durante el régimen franquista. La saga consecuentemente recoge la problemática identidad española que lejos de intentar recuperar y guardar el pasado, lo rechaza y lo da por olvidado. Zafón enfatiza a través de estas novelas la estética del gótico mostrando que los fantasmas del pasado franquista perduran en la España del siglo XXI para que la identidad española contemporánea sea reformulada.

Asimismo, a través de esta presente tesis se demostrará que Zafón hace uso del género gótico para mostrar la identidad de la nación española. Es interesante entonces asignar el gótico como el género que usa Zafón en su saga más aclamada, ya que a primera vista este tipo de obras se plantean prácticamente inexistentes dentro del panorama cultural español hasta ese momento. Solo unas pocas pueden clasificarse como tales, y pocas otras reúnen ciertas características propias de esta tradición literaria. Consecuentemente, el porqué de la elección de este género se plantea como una cuestión importante. En España el gótico no llegó a tener una importancia real ya que durante los años en los que este género irrumpió en el resto de Europa, el país español no había sufrido las diferentes transformaciones que sí habían tenido lugar en el continente. Es decir, España

seguía estancada y el gótico nacía como una literatura que plasmaba el cambio. Zafón hace uso del género gótico para plasmar las transiciones dentro de la identidad nacional después de la guerra civil española y de la dictadura de Francisco Franco. Después del régimen que se extendió desde 1938 hasta 1973, España se suma en un silencio social debido al trauma colectivo que había tenido lugar. Zafón a través de su segunda saga abre la memoria histórica y gracias al gótico es capaz de captar la esencia española y barcelonesa de aquel periodo. El gótico comprende desde lugares oscuros, acontecimientos siniestros y entes sobrenaturales. La posguerra y dictadura se posicionan, así como el contexto perfecto para aplicar estos recursos y así simbolizar el trauma y las transformaciones que sufrió la sociedad española.

El cementerio de los libros olvidados reúne así una serie de narrativas que ayudan a comprender la identidad española durante el siglo XX. Después de un evento como una dictadura de más de sesenta años, Zafón logra componer cuatro novelas que marcan a la perfección el terror que existía en torno al franquismo y sus diferentes ansiedades. Cabe recordar que Zafón nace aún durante la dictadura y que también se vería afectado por dicha situación. Se propone así demostrar que la tetralogía de este escritor constituye la cúspide del gótico español. Un género que no fue extendido en su nacimiento debido a la identidad conservadora española, pero que el escritor barcelonés fue capaz de usar a la perfección para acercarse al silencio español y plantarle cara. Es importante entonces analizar cómo lo hizo para situar las cuatro obras en un lugar privilegiado dentro del gótico que concierne al país español.

En esta tesis exploro las formas en las que Zafón hace el uso del imaginario gótico a través de las novelas de la saga. De la misma forma argumento que la incorporación de este imaginario gótico colabora en el acercamiento de Zafón hacia la necesidad de la sociedad española de reconocer los fantasmas de la guerra civil y del franquismo para poder reformular la identidad

española del siglo XXI. En mi tesis he decidido dividir los capítulos en torno a los diversos títulos de la saga, cada capítulo centrado en cada uno de los libros de la tetralogía. Sin embargo, también existen cuatro temas pertenecientes al género gótico que están presentes en las cuatro novelas a la vez.

El primer tema expone que la biblioteca de la saga representa la memoria histórica española cuyo bibliotecario la guarda y protege para que sea recuperada del olvido en la era post franquista. Este lugar es el que conecta las cuatro novelas de la saga. En la primera novela es Daniel quién entra a ella y quien recupera un libro, en la segunda entrega David va a ella para guardar un libro y protegerlo de aquellos que no quieren que lo tenga, en la tercera Fermín será llevado a ella para convertirse en el nuevo guardián (momento que comentaré más adelante) y la última novela termina igual que empieza la primera, con la nieta de Daniel entrando a recuperar un libro. Es este escenario común el que da título a la propia saga. Cabe entonces destacar desde un comienzo el propio título que Zafón le da a la estructura. Usa la palabra “cementerio” que sin duda tiene una relación directa con la propia muerte. De hecho, Isaac le expone a David Martín en *El juego del ángel* que la biblioteca está construida encima de lo que fue un camposanto. Acercándonos hacia esta relación, es necesario igualmente preguntarse cómo son los cementerios españoles y porqué el escritor crea esa comparación entre biblioteca y cementerio.

Los cementerios dentro de la nación española se encuentran verdaderamente compactos y también en muchas ocasiones debido a estas características pueden parecer incluso laberínticos. Aquí es donde se establece una de las primeras conexiones entre ambos, tanto el lugar que describe Daniel como un “laberinto”, como los cementerios de su país comparten una forma enrevesada. Igualmente, es importante explorar cuál es la razón del uso de los cementerios y su relación con la época del franquismo, donde entra en juego la palabra “olvidados”. Muchas de las personas que

fueron asesinadas por el régimen no tuvieron ni enterramiento ni tumba, simplemente fueron arrojadas a una fosa común. Esto le está a punto de ocurrir a Fermín en el libro *El prisionero del cielo* y le ocurre a Mauricio Valls en el libro *El laberinto de los espíritus*, por lo que sus identidades terminaron siendo olvidadas con el paso del tiempo. Un cementerio y sus tumbas no hablan únicamente de los muertos y de su identidad (al final cada tumba en un cementerio viene a representar los miembros de una familia y su historia), sino que tratan incluso aún más sobre los vivos. Las personas acuden a los cementerios para recordar aquellas memorias que tenían con las personas difuntas, y también en muchas ocasiones para recuperar a través de la conversación entre lo que fue y lo que es su historia. Qué es una biblioteca sino un lugar en el que pueden convivir lo muerto y lo vivo. Donde conviven aquellos autores que dejaron sus ideas y sus identidades en las páginas de un libro y los lectores que los leen para traerlos de vuelta.

Se produce así entonces una labor de preservación en la tradición para aquellas personas que entran por primera vez al lugar: deben escoger un libro y llevárselo como es el caso de Daniel y el libro de Carax. Es en este lugar donde Isaac en las primeras novelas, es encargado de guardar aquellos libros que estuvieron a punto de desaparecer o de ser quemados; como intenta Carax con los libros que escribió, también haciendo una referencia a la censura y a los libros prohibidos con la necesidad de preservar cada historia y a cada persona. Esta misma acción de “recuperación” sirve entonces como muestra de la labor por excelencia que está haciendo el guardián de la biblioteca encargado de cuidar cada tomo y de cuidar así el pasado. La biblioteca funciona como una manera de salvar aquello que formó parte de España, aquellas personas, aquellos libros y que cada nuevo lector tiene la capacidad de recuperar. Como explica Daniel, aquel libro que recuperó le cambió la vida. El cementerio de los libros olvidados termina siendo un lugar que Zafón crea

para poder salvaguardar la memoria histórica para que esta pueda ser recuperada por las generaciones futuras.

El segundo tema presente en las cuatro entregas se acerca al tipo de espacios en los que ocurren los acontecimientos. Zafón nos muestra las localizaciones góticas (mansiones, cementerios, prisiones, edificios, calles) representando la decadencia (física y moral) de la España franquista para que España no las repita en el presente. A través de las cuatro obras existen diferentes espacios que provocan una sensación generalizada de decadencia a lo largo de la saga. Zafón sitúa los acontecimientos de cada entrega en Barcelona, una de las ciudades más republicanas, de hecho, la antítesis de Madrid en cuanto al nacionalismo, y consecuentemente una de las ciudades que se vio más forzada a cambiar durante la dictadura. Daniel la describe como una Barcelona “atrapada” (7), o la Barcelona silenciada a la que hace referencia *El prisionero del cielo*. A lo largo de la saga el escritor se empeña en crear una sensación de decrepitud dentro de la propia ciudad, como si estuviera a punto de derrumbarse, con esos “edificios apilados unos sobre otros y cosidos” (391) que expone *El juego del ángel* para que la ciudad sirva como espejo de la totalidad de la nación. Incluso cuando la ciudad abarca todos los hechos, también existen otros espacios más específicos que transmiten la misma sensación.

Dentro de este tipo de edificios se puede mencionar el caserón de los Aldaya en la primera novela, un edificio abandonado y siniestro que había sido de una familia rica que se posicionaba políticamente en contra de la república debido a sus intereses económicos. Este edificio en *La sombra del viento* es uno de los más esenciales dentro de la propia trama y su apariencia se usa para indicar el paso del tiempo y como este arrasa también con aquellas familias que se situaban en las altas élites sociales. En cuanto al segundo libro, el edificio en el que de mejor manera se ve la decadencia es en la mansión-torre del protagonista. La mansión-torre había pertenecido al igual

que en la primera entrega a una persona de clase alta, Diego Marlasca, y se vuelve a referenciar este dato para que se refuerce la desolación que sufrieron estas localizaciones incluso cuando pertenecieron a personas con cierto estatus. No es casualidad entonces que la mansión-torre termine siendo quemada por David Martín al final de la segunda entrega para que así el pasado desaparezca y deje paso a un presente que aún puede construirse.

Asimismo, en *El prisionero del cielo*, el lugar en decadencia es entonces la prisión de Montjuic. Este lugar tiene una esencia especial ya que con anterioridad a la dictadura franquista había sido un castillo (uno de los espacios góticos por excelencia). Igualmente, es una de las transformaciones que sufrió Barcelona. La desolación que expresa este lugar lo hace a través de la cercanía con el cementerio para que la prisión simbolice la muerte tanto desde la visión de los presos, como desde su cercanía hacia el camposanto. Al igual que la decadencia en los anteriores libros hacía referencia a las clases adineradas que no apoyaron a la república, la decadencia en esta novela se sitúa más específicamente en cuanto a la falta de unión dentro de la sociedad. Zafón crea esta sensación para exponer que la sociedad estaba dividida en vencedores y vencidos como ocurre cuando Fumero asesina a aquellas personas que se escondían en la fábrica. Por último, en *El laberinto de los espíritus* el espacio que más en decadencia se encuentra es la propia nación en su totalidad. Esta es la primera obra en la que se une a Madrid y a Barcelona para que la imagen de desgaste sea aplicada a las dos capitales españolas por excelencia. Desde el hotel Hispania (como si irónicamente todo no tratara de España) en el que vive la protagonista en Madrid hasta las calles de Barcelona detenidas en el tiempo o también la celda en la que se mantiene cautivo a Valls. Zafón crea así una visión del régimen que produce el declive en el que está sumida la España de Franco para que la sociedad sea conocedora de la realidad que se vivió durante el régimen.

El tercer tema se encuentra relacionado con los monstruos góticos del franquismo. Zafón expone que los cuerpos de seguridad de la dictadura representan la monstruosidad gótica de la violencia ideológica para que España reconozca los errores cometidos en nombre de la patria. Dentro de las cuatro obras que componen la tetralogía hay un villano que se levanta por encima de todos, Javier Fumero. Fumero representa desde la primera novela el tipo de personas que trabajaban tanto en la policía como en la Brigada Social o como en las prisiones para generalizar la crueldad inhumana. Este tipo de comportamientos se puede ver cuando Fumero secuestra a las niñas en *El laberinto de los espíritus* o cuando da caza a Fermín en el puerto de Barcelona en *El prisionero del cielo*. Zafón usa el personaje de Fumero para mostrar lo que las personas que trabajaban para el régimen eran capaces de hacer. Él es quien persigue y tortura a los diferentes personajes como Daniel, Fermín o Carax con la intención de que el lector español del siglo XXI sea consciente del tipo de conductas desmesuradas que se llevaron a cabo durante los primeros años de posguerra y posterior dictadura. Es cierto y cabe remarcar que existen otros monstruos a los que mencionar dentro de este tema, como son Mauricio Valls, Hendaya o Rovira. Los tres personajes representan desde diferentes ángulos lo que constituía trabajar para el generalísimo. Desde Valls y su absolutismo dentro de las prisiones para que la sociedad sea consciente del trato que se les daba a los presos o vencidos; Hendaya y su agresividad a la hora de lidiar con los casos para que el sistema policial español durante la dictadura sea expuesto a su barbarie; y Rovira y la traición a sus compañeros para examinar la idea de las apariencias durante este periodo histórico español. Estos personajes también funcionan como monstruos encargados de representar el ensañamiento de los cuerpos de seguridad frente a los vencidos de la guerra civil española. Sin embargo, como el propio Hendaya expone, todos los sucesores han nacido como inspiración del propio Javier Fumero.

Fumero es entonces el monstruo principal encargado de señalar la fuerza de la patria frente a aquellos que son considerados amenazas ante la dictadura franquista. En esa “Nueva España” de vencedores y vencidos, Zafón escribe a Fumero como encargado de exponer la persecución de los nacionalistas hacia los republicanos. Son sobre todo en *La sombra del viento* y en *El prisionero del cielo* donde más desarrollo tiene el personaje ya que en ambas novelas se puede apreciar su choque frente a Fermín quien podría colocarse como el verdadero héroe de la saga. Zafón usa a Fumero para que España sea consciente del tipo de personas a las que se les dejó el control de la seguridad social dentro del régimen y como estas llevaron a cabo su trabajo de la manera más injusta y bruta posible. Si algo caracteriza a todos los monstruos franquistas que han sido mencionados es la brutalidad con la que sin miramientos observaban a aquellos que consideraban que estaban por debajo de su posición. Asimismo, este hecho tiene relevancia para mostrar que una de las bases del franquismo español era considerar su ultranacionalismo superior a cualquier otra ideología. En cambio, Fumero no es un monstruo por ser nacionalista, Fumero es un monstruo por el tipo de conductas que lleva a cabo en nombre de ese franquismo. De igual modo este personaje también es creado para que la sociedad española del siglo XXI sea consciente del tipo de actos que se llevaron a cabo en nombre de España y por el bien de esta (ya que así lo veía la dictadura de Francisco Franco).

El cuarto tema examina que Fermín quien está presente en cada novela y termina siendo el guardián de la biblioteca gótica representa la memoria histórica española que Zafón crea para que España la recupere. El personaje de Fermín desde su primer encuentro con Daniel es un hombre sin identidad, un hombre de la calle presentado así para que sea examinada la idea de una carencia identitaria dentro de la España de Franco. Fermín ha perdido todo como español, desde su nombre, hasta su humanidad debido a las torturas de Fumero y su lugar también como habitante español

debido a que vive en la calle para que así la llamada “patria” sea consciente de lo que significaba en ocasiones ser español. Dentro de la vida de este personaje, el villano y monstruo por excelencia es el ya mencionado Javier Fumero. Consecuentemente, Fermín es torturado cruelmente por aquella persona que viene a representar la violencia ideológica del franquismo. Estas torturas, o recuerdo de torturas no ocurren solamente en una novela, sino que verdaderamente tienen una repercusión en cada una para que así Fermín constituya la antítesis del villano. Fermín, quien ha perdido todo como español, se usa para que la sociedad tenga una imagen generalizada de lo que les ocurrió a los perdedores de la guerra civil y a aquellas personas que constituían una amenaza para el régimen. Es por esto por lo que este es el único personaje que existe en la complejidad de las cuatro novelas.

Fermín es capaz de plasmar todas y cada una de las consecuencias negativas del régimen. Desde su trato inhumano hacia algunos ciudadanos como las torturas de Fumero, hasta la persecución también protagonizada por el policía de la Brigada Social, la eliminación de la identidad como español debido a su cambio de nombre, los actos violentos cometidos en las prisiones y la visión terrorífica de las fosas comunes cuando finalmente escapa de Montjuic. Él es el encargado de reunir cada memoria y cada realidad terrorífica de la dictadura para que termine siendo el guardián de el cementerio de los libros olvidados. Como se ha mencionado con anterioridad la biblioteca gótica de la saga de Zafón representa la memoria histórica. Dentro de ella también existe un guardián encargado de guardar y recuperar aquellos libros que forman parte de dicha memoria histórica. No es entonces ninguna coincidencia que Fermín termine siendo en el tercer libro el guardián de esta. Qué personaje va a entender mejor la memoria española, sino aquel que termina representando la identidad de aquellos españoles que fueron perseguidos por el franquismo. Zafón no escoge a Fermín sin razón ninguna, Zafón escoge a Fermín para que la

historia española pueda ser resguardada por alguien que verdaderamente la entiende porque la ha vivido en su propia piel. Es de esta manera como se cierra el círculo que está creando Zafón. Zafón a lo largo de la saga planta elementos de la época de la guerra civil y del franquismo para que la sociedad española del siglo XXI pueda recuperar lo que realmente ocurrió durante la dictadura. Es así por lo que el escritor termina uniendo la biblioteca y al verdadero héroe de la saga, Fermín Romero de Torres.

Marco contextual

Dentro de los estudios que se han hecho acerca del género gótico se pueden encontrar una infinidad de diversas ramas. Dentro de estas investigaciones ha habido académicos que han decidido observar el género como una representación hacia otros campos dentro de los estudios culturales. Por ejemplo, este es el caso de Tabish Khair en su volumen *The Gothic, Postcolonialism and Otherness: Ghosts from Elsewhere*. A través de este libro Khair desarrolla diferentes conceptos dentro del género que resultan interesantes a la hora de interpretarlo. Kahir se centra sobre todo en la naturaleza colonialista europea a partir del siglo XVIII. El género gótico comenzaba a extenderse y a plasmar las ansiedades de la población. Es entonces también igual de necesario remarcar el concepto acuñado como *el otro*. *El otro* representa dentro de esta literatura la figura de lo desconocido, de lo diferente, por lo que en muchas ocasiones pasa a ser simbolizado por los monstruos. Es así como Khair expone que la colonización y el racismo provocado por ella tuvo una influencia considerable dentro del género. La visión que se tenía hacia aquellas comunidades que se habían colonizado se extendió a lo largo de los imperios europeos de aquel entonces creando cierto temor hacia aquello que resultaba indudablemente diferente. El colonialismo y la realización hacia la existencia de personas y culturas completamente diferentes

provocó una ansiedad hacia su desconocimiento. Una ansiedad que como indica Kahir se trasladó hacia algunas obras góticas como es el caso de *Carmilla* (1872) o *La isla del doctor Moreau* (1896). Continuando con la misma línea temática de este tipo de estudios, otros autores como Stephen D. Arata han investigado sobre el género gótico funcionando como una forma de devolver la colonización. En su artículo “*The Occidental Tourist: "Dracula" and the Anxiety of Reverse Colonization*”, el autor expone que Bram Stoker al ser irlandés, habría usado al personaje de Drácula para crear en su público inglés el terror a ser colonizado en este caso por un ente maligno. Stephen explica que “The Count endangers Britain's integrity as a nation at the same time that he imperils the personal integrity of individual citizens” (630). Stoker habría creado así un monstruo para emular lo que significa ser colonizado por otro país.

Otros estudios del género se han interesado por el papel de la mujer dentro de estas obras. La académica Kelly Hurley se adentró en su libro *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle* en cómo eran representadas las mujeres dentro de las novelas góticas. Es así como a través de su estudio concuerda que las mujeres eran identificadas a través del valor de su cuerpo, pero que al mismo tiempo eran consideradas meras criaturas ajenas al mundo. Las obras góticas en general también establecen que las mujeres comparten el mismo estamento social que los niños, debido a que sus comportamientos son considerados parecidos. De igual manera, Hurley analiza la manera en la que las mujeres parecen ser vistas siempre como atrapadas en sus propios cuerpos, mientras que los hombres tienen continuamente la capacidad de razonar y actuar como lo consideren. Por otro lado, Carol Margaret Davison en su capítulo “*The Victorian Gothic and Gender*” expone que parte de esta concepción anterior de las mujeres también puede apreciarse cuando son escritas por el mismo género o son protagonistas. Davison afirma que a través del género gótico también se plasma las dificultades que encuentra la mujer

para poder desarrollarse libremente en el mundo. Así expresa que el gótico también comprende “female protagonists wrestling with repressed familial histories and problematic social and institutional pressures relating to female sexuality and gender roles” (125).

Otro de los temas estudiados y el más esencial dentro de este marco teórico es la narrativa gótica para plasmar la identidad nacional. Dentro de este tipo de investigaciones se puede remarcar el nombre de Clive Bloom quien desarrolla este tipo de ideas dentro de su libro titulado *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*. A través de este volumen diferentes académicos del tema como Casanova-Vizcaíno y Ordiz, Gildersleeve, o Jarvis explican cómo las narrativas del género ayudaron a plasmar la identidad nacional de México o Australia. Es así como todos ellos llegan a la conclusión de que el gótico es un género que no ofrece limitaciones a la hora de representar las ansiedades colectivas de cada nación. Como se ha indicado a través de los anteriores estudios, tanto sus monstruos como sus personajes principales son capaces de simbolizar diferentes preocupaciones de la época a nivel social. Es así como por ejemplo en el gótico latinoamericano se le da voz a *el otro*, debido a que estos fueron tratados bajo este concepto al haber sido colonizados. Ocurre también lo mismo con Australia, donde la falta de libertades en su pasado es uno de los principales temas acerca de los cuales se reflexiona. En ambos casos ayuda a determinar el tipo de identidad de ambas poblaciones. Como bien afirma Bloom “gothic is the literature of the traumatic” (9). El gótico propone en sus narrativas unos símbolos comunes que ayudan a crear referencias hacia las diferentes ansiedades de cada nación. En este sentido, también es importante subrayar el grandísimo trabajo que ha hecho Xavier Aldana Reyes quien ha creado un mapa del gótico dentro de España. En su obra *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation* investiga las diversas obras que podrían pertenecer al gótico dentro de la tradición española y comenta su valor dentro del contexto histórico. Se acerca así a Zafón mencionando que

debido a su temática sería un autor al que se le podría añadir dentro de este grupo. Finalmente, se puede concluir que cada uno de estos autores concuerdan en que el género gótico ayuda de una manera u otra a formular las diferentes problemáticas a la hora de desarrollar una identidad nacional.

La literatura gótica europea

La literatura gótica está formada por una serie de narrativas que hacen uso de escenarios oscuros y macabros, que tratan acontecimientos misteriosos y aparentemente sobrenaturales y los cuales están rodeados de un ambiente siniestro y tétrico. Como cabe mencionar la primera obra considerada esencialmente gótica no es otra que la segunda edición de *El castillo de Otranto* escrita por Horace Walpole y publicada en 1765. Su primera edición en 1764 ya había conseguido plasmar algunos del imaginario que acompañarían al género; sin embargo, sería en la versión de 1765 cuando Walpole decidiría añadir en su título la coletilla “A Gothic Story”. Consecuentemente, se convertiría en la primera obra considerada mismamente como perteneciente al gótico. En dicho escrito se conseguían mezclar el pasado medieval con matices terroríficos que ofrecían la visión del misterio y el espanto que acompañarían a una gran variedad de obras que se producirían posteriormente. Walpole comenzaría de esta manera una tradición de escritores que harían uso del término gótico para dar forma y sentido a sus obras, sobre todo a partir de finales del siglo XVIII compartiendo escenario con la época Romántica, y concentrándose especialmente en Inglaterra, pero adentrándose también en el resto de Europa, Estados Unidos y rivalizando o mezclándose con el posterior romanticismo.

A la hora de hablar del gótico podemos diferenciar dos periodos esenciales. El primero, como ya se ha mencionado llega a su máximo esplendor a finales del siglo XVIII y lo haría sobre todo de la mano de escritores ingleses como Ann Radcliffe, Charles Maturin, Mary Shelley o Matthew Lewis. Una de las obras más características de Radcliffe fue *Los misterios de Udolfo* (1794). En esta obra, la protagonista, llamada Emily es encerrada en un tenebroso castillo por un bandolero italiano, después de que esta quedara huérfana. A lo largo de la trama se pueden apreciar diversos fragmentos en los que la mujer sufre experiencias paranormales dentro del castillo y al mismo tiempo las maldades que el italiano la hace padecer. El libro como parte del género gótico logra captar la belleza de los paisajes, a la vez que los dota de una atmósfera oscura. Igualmente, la autora inglesa fue capaz de transmitir a la perfección el suspense psicológico a través de las entidades o fantasmas propios del mundo sobrenatural. Por otro lado, Lewis, con su novela *El monje* (1796) narra la historia de Ambrosio, un monje que tras su apariencia religiosa es continuamente tentado por la lujuria y su deseo sexual. Después de haber violado a la que termina siendo su propia hermana, Ambrosio ofrece su alma al mismísimo diablo para poder evitar su muerte. Sin embargo, será al final cuando el diablo se revelará como uno de los personajes principales de la obra únicamente con la intención de hacerle entender al monje que le ha tendido una trampa. Matthew Lewis a través de su obra fue capaz de jugar con lo sobrenatural en torno a lo católico y de generar una trama que juega continuamente con situaciones grotescamente horribles. Al contrario que Radcliffe la cual en su obra termina explicando la verdadera naturaleza de los episodios sobrenaturales, como Hume sugiere, Lewis deja correr la imaginación del lector para formular un nuevo mundo en el que lo real y el más allá se mezclan al unísono (284).

De la misma manera y coincidiendo con el nuevo fin de siglo, el gótico volvería a recuperar fuerza a finales del siglo XIX donde llamaron la atención escritores como Louis Stevenson, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe o Bram Stoker. Stevenson proponía en 1886 su obra *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. En dicha obra, el doctor Jekyll desarrolla una droga que es capaz de separar las dos versiones de una personalidad, la del bien y la del mal. Sin embargo, en el propio intento de ello lo único que logra es potenciar la parte malvada creando así un ente con sus propios deseos, conocido como Mr. Hyde. Mr. Hyde se apoderaría cada vez más de Jekyll hasta el punto de cometer algún asesinato; sería a partir de este momento en el que el doctor intentaría deshacerse de la parte malva. Finalmente, la única opción posible terminaría siendo el suicidio. Stevenson fue capaz de plasmar en su obra la ansiedad humana del bien y el mal, generando un monstruo a partir de las entrañas de un humano. La aberrante transformación en un Mr. Hyde que asesina en el Londres del siglo XIX produce constantes situaciones macabras que forman una imagen contradictoria entre vida / muerte y bien / mal. Witchard expone que esta obra y su Londres “inaugurate the premise of an urban Gothic in an efferent division of the civilized from the barbarous” (26). A diferencia de Stevenson, Stoker define a su monstruo desde un comienzo confinándolo en el cuerpo de un vampiro en *Drácula* (1897). El conde Drácula busca mover su residencia de Transilvania a Londres con la intención de buscar nueva sangre y crear más vampiros. Finalmente, quien era su primer abogado Mr. Harker, con la ayuda de un pequeño grupo de hombres entre los que figuraba el Dr. Van Helsing, logran acabar con el Conde de una vez por todas. Situando parte de su acción en un castillo transilvano lleno de pesadillas y abarcando temas como lo sobrenatural, el tremendo terror de ser convertido en un vampiro, o el constante suspense entre héroes y monstruo en el Londres de aquella época, Stoker lograría publicar una obra que se terminaría convirtiendo en un clásico del género gótico.

Lo gótico en su comienzo simbolizaba lo sobrenatural, la recuperación del pasado medieval y lo salvaje. Kilgour expone que “the gothic has been associated with a rebellion against a constraining neoclassical aesthetic ideal of order and unity, in order to recover a suppressed primitive and barbaric imaginative freedom” (5). El género nace y comienza a ganar importancia debido a la necesidad de escapar hacia una libertad tanto artística como personal. Para ello, los autores decidieron escapar hacia un tiempo pasado que ofrecía la posibilidad de ahondar en sus leyendas y terrores. Es así como las primeras historias góticas, principalmente las publicadas en el siglo XVIII, desarrollaban los hechos en escenarios que poseían un aura anticuada que transmitía cierto misticismo, es el caso de castillos, iglesias, monasterios, cárceles, cementerios. Estos espacios eran ilustrados con decadencia y misterio y parecen pertenecer a un mundo que se desplegaba entre las sombras y que amenazaba con su atmósfera al lector. Carol Senf en su estudio acerca de la evolución de los escenarios en la literatura gótica reafirma que la búsqueda de este tipo de espacios tiene una relación directa con las personas que los transitaban (261). Los primeros lugares que configuran una estética gótica dentro de estas obras comprenden una conexión directa con el absolutismo de las épocas pasadas. Un absolutismo marcado por la jerarquía de la pasada aristocracia, al igual que el absoluto poder de la iglesia. Es decir, el primero período de esta literatura expondrá lugares que simbolizan la opresión ejercida por ambos sectores durante el pasado.

Por el contrario, al igual que el género irá evolucionando con el paso del tiempo, también lo harán sus escenarios. Asimismo, con el avance y la concentración de los núcleos de población alrededor de las ciudades, la segunda ola del gótico, el perteneciente a finales del siglo XIX, encontró sus escenarios en las ciudades, en los barrios marginales, en las calles llenas de tinieblas, en el continuo movimiento de la sociedad, los avances científicos. Como explica Senf

el primer gótico tendía a usar estructuras arquitectónicas propias de las formas pasadas que desprendían cierto tono de ocultación, intriga o temor. En cambio, el gótico posterior centraría sus eventos en las urbes superpobladas cuyo constante devenir albergaba peligros en cada esquina (261). El uso de las ciudades pasará a ser más común para así remarcar la idea de que el peligro puede estar más cerca que nunca. A través de estos escenarios se despliega una trama que acecha al protagonista o protagonistas mediante su pasado, ya sea lejano o cercano, y que los lleva a vivir situaciones que expone los límites de su persona en todos los sentidos. El arquetipo de situaciones límite que exige el gótico suele manifestarse a través de monstruos, locos, espíritus o entes pertenecientes al más allá que como característica esencial que rompen con la barrera de lo que es humano y posible y de lo sobrenatural y lo que pertenece a la realidad. Obras como *El retrato de Dorian Gray* (1891) o *Frankenstein* (1818) exponen ejemplos del tipo de seres que se expanden en la narrativa gótica, desde entes demoníacos hasta monstruos creados en un laboratorio por el uso desmedido de la ciencia. Es a través del uso de este tipo de entorno, de los hechos escalofriantes que les suceden a los personajes y de la presencia de dichos entes que el género llega a alcanzar su dimensión de terror y misterio.

El Romanticismo ejerce una gran influencia en la llegada del gótico. El Romanticismo había sido el causante de que finalmente se rompiera con las formas tan marcadas de la Ilustración y del Neoclasicismo. Como es más que común, a través de los movimientos literarios se busca terminar con lo previamente establecido. Consecuentemente, ve la luz dicho género con la intención de acabar con las costumbres de la Ilustración, la cual primaba el sentido común y la razón. Como explica Hume, El Romanticismo nace “from a recognition of the insufficiency of reason or religious faith to explain and make comprehensible the complexities of life” (290). Se abandonaba la idea de un arte demasiado centrado en lo didáctico, y comenzaba una época en la

que se primaba la expresión artística en todas sus formas. El ansia de libertad rompe con los tabúes realistas del pasado y se busca el uso de la imaginación en la narrativa. Consecuentemente, el Romanticismo será el responsable de que más adelante se explote lo sublime, lo desconocido o lo siniestro (rasgos esenciales dentro del gótico). No se puede entender el gótico entonces sin el Romanticismo, porque este segundo construyó las bases creativas para que el primero pudiera asentarse.

Al igual que su antecesor, el gótico en un comienzo nace con la intención de crear rebeldía y de buscar libertad creativa e imaginativa. Como puede esperarse el género funcionaba como una manera de mostrar el carácter de la época, al igual que sus manías, intereses, deseo y ansiedades. Uno de los países clave en el desarrollo de estas narrativas fue Inglaterra quien expone de manera más clara el dualismo que existía durante esta época. Después de las guerras civiles inglesas de mediados del siglo XVII existía en aquel entonces en la nación una lucha constante entre el progreso y el estancamiento. Inglaterra se debatía entre seguir fomentando las antiguas formas, y su correspondiente catolicismo que en tanta gloria había tenido a las clases adineradas, o reforzar a la cada vez más creciente clase media que buscaba derrocar a los antiguos poderes y establecer un nuevo orden igualitario. Abarcando dicho contexto en una de las grandes potencias europeas se puede vislumbrar la obsesión con la idea del terror provocado por el pasado y lo que volver a él conlleva. Fiedler afirma que los conceptos que favorecen la creación de las tramas góticas nacen del enfrentamiento entre lo revolucionario y nuevo y las formas fantasmales del pasado con las que se ha intentado acabar (109). Se crea así una noción de peligro que rodea a la idea del pasado, y de que aquellas anticuadas y terroríficas tradiciones puedan volver a hacer acto en el presente. Es palpable entonces esa obsesión casi constante que

existe en las narrativas góticas con el temor hacia el pasado y las sombras o monstruos que lo representan.

Sin embargo, incluso cuando existe dicha obsesión con el pasado, el presente también existe con ciertas tonalidades de inquietud y agitación. Ambos períodos de exaltación de esta narrativa se producen correspondientemente en dos fines de siglo, dos épocas caracterizadas por las grandes transformaciones tanto sociales, como económicas y tecnológicas. La Ilustración y su excesivo uso de la razón marcó la primera llegada del gótico, en una época controlada en un comienzo por el Antiguo Régimen pero que acabaría por sucumbir a las nuevas revoluciones. De la misma manera, el desarrollo de nuevas ideologías de pensamiento producto de la filosofía de esta época, como fue el socialismo, no hará sino impulsar a la nueva burguesía creciente a los medios de producción. Esta burguesía seguiría manteniendo su poder e incluso serían los encargados de las nuevas industrias que se irían desarrollando, como fue en el caso de Inglaterra. Dicha burguesía ilustrada sería la encargada de dar trabajo a la clase media la cual se desarrollaría en una gran medida en esta época industrial favoreciendo finalmente la creación de la ya conocida clase obrera, que sin duda marcaría gran parte de este periodo entre los dos siglos XVIII y XIX. Partiendo de esta base, se produce también cierta preocupación por ese nuevo mundo en el que estos escritores vivían. El presente también funcionaba demasiado rápido, lo cual ofrece una idea de porqué sin duda se buscaba también inspiración en un pasado misterioso, mágico, lleno de belleza y de criaturas sobrenaturales. El gótico juega con los miedos y ansiedades de todas las transformaciones del presente al igual que con todos los horrores del pasado. Esto quiere decir que existe una oposición firme entre pasado / presente que marca el desarrollo de la historia. Por un lado, un pasado de hermosura y contemplación, pero en el que resuena el terror de las formas sociales y políticas anticuadas; y por otro lado, un presente más

equilibrado y desarrollado en todos sus ámbitos pero ensordecedor debido a los constantes cambios en todos los niveles. Se rechaza rotundamente la brutalidad de los antiguos regímenes, pero se distancian igualmente del nuevo presente que les concierne. Botting reafirma que “The play of distance and proximity, rejection and return, telescopes history, both condensing the past into an object of idealized or negative speculation and unraveling and disarming the gaze of the present with its ambivalent return” (12).

Al igual que se puede ver en esa dualidad de pasado/presente, el género gótico produce narrativas donde las oposiciones son un recurso esencial. La vida en los protagonistas de las novelas en oposición a la muerte representada a través de los entes y monstruos sobrenaturales, el bien y mal, la libertad en contraposición con el encarcelamiento, la tiranía frente a la sublevación y posterior búsqueda de justicia, el absolutismo contra las nuevas formas de emancipación, el constante deseo contra la opresión del mismo, o el cielo y el mismísimo infierno. El gótico entonces funciona como un reflejo de las dos caras de la moneda, que juega con ambas convenciones hasta el final de la historia, generando normalmente un planteamiento moral o didáctico. Este mundo de contradicciones es universal, es decir, dichas oposiciones no solo funcionaban en el momento en el que se escribieron o se leyeron, sino que siguen teniendo una considerada importancia hoy en día. Son dilemas que se exponen continuamente en la historia del ser humano, unos arquetipos que han ido evolucionando y actualizándose con el tiempo, pero que en su base siguen constituyendo las mismas contraposiciones. El gótico entonces continúa teniendo una gran resonancia debido a que sus historias poseen estos dilemas que siguen madurando y seguirán madurando con el tiempo. Los sentimientos y ambiciones que quedaron retratados en aquellas historias siguen teniendo su importancia en la presentación de las dualidades que siguen dando forma al mundo del siglo XXI. Como explica Dryden, el gótico

mantiene una relación directa con la modernidad ya que representa las ansiedades del yo al que aún siguen afectando años después de la publicación de estas obras, y sobre el que exponen los problemas universales del ser humano y del desarrollo de su propia identidad (41). Igualmente, los creadores de dicha imagen universal no son otros que los protagonistas de las escenas de horror que caracterizan a estas obras, es decir: sus lugares espeluznantes y sus monstruos. Son estos, sobre todo aquellos entes sobrenaturales que componen la contradicción como Dorian Gray, el monstruo de Frankenstein, Drácula, los fantasmas, espíritus en general, o Mr. Hyde, los que permanecen simbolizando la ansiedad de la sociedad, y también los que han logrado crear una imagen universal de las dualidades anteriormente comentadas.

Las localizaciones aterradoras y los monstruos no están únicamente a cargo de las dualidades, sino que también son una parte clave en uno de los rasgos más característicos de este tipo de literatura: lo sublime. Este concepto según las palabras de uno de los pensadores del siglo XVIII que vio nacer la extensión del gótico, Edmund Burke, explica que:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling (36).

Lo horrible se ensalza en esta literatura como catalizador que busca crear nuevas sensaciones en el lector. El terror se vuelve placentero a través de las producciones góticas ya que deja a un lado la visión primeriza del ente aterrador para darle cierta distancia al lector y poder crear así una sensación de asombro y tensión disfrutable, más que un episodio de temor absoluto. Por lo tanto, el miedo ante este tipo de situaciones se vuelve inconsistente y la narrativa ofrece una forma de verdadera atracción por cada aspecto de la trama. Los escenarios tan

lúgubres, y llenos de sombras y tinieblas amenazantes buscan producir una sensación de auténtico goce y de elevación hacia un nuevo estado mental. En dicho concepto de lo sublime también juega un rol extenso el ya mencionado escenario del pasado/presente. El pasado influye en la forma en la que se desarrolla lo sublime ya que reside en sus ruinas, en sus iglesias, en sus supersticiones, en sus tradiciones y leyendas fantasmagóricas las cuales forman un imaginario de lo antiguo que se separa del mundo contemporáneo de aquellos escritores. Hogle explica que lo sublime se logra separando el mundo racional y actual de aquel pasado bárbarico y feudal del que se intenta escapar. Dicho pasado en numerosas ocasiones sobrenatural se superpone a la era moderna y civilizada creando esa distancia necesaria para no producir un efecto completo de pánico, sino como ya se ha mencionado, una experiencia sublime (278).

Esta búsqueda de la elevación del lector hacia un nuevo estado mental también reside en el tipo de ambiente que se crea en las narrativas góticas. Los acontecimientos normalmente están rodeados por lo siniestro, por lo tenebroso. El uso de este tipo de escenarios y de atmósferas se debe a su relación con lo desconocido. Lo desconocido se extiende en las tinieblas del género gótico para provocar una sensación de tensión y de inestabilidad dentro de las propias concepciones del lector. En la oscuridad de cada emplazamiento reside el temor hacia aquello que no se puede ver, que está más allá de la visión del propio ser humano. De la misma manera se crea entonces una conexión entre las atmósferas de este género literario y la muerte. Esto se debe a que la oscuridad y lo desconocido son dos facetas que el ser humano históricamente ha relacionado con la muerte. Como explica Mulvey-Roberts el uso de lo siniestro y su relación con la muerte tienen un papel más que esencial dentro de esta tradición literaria. El poder de jugar con lo desconocido, con aquello que existe por encima de lo natural es uno de los rasgos que define principalmente al gótico. Es decir, debido al uso de este tipo de atmósferas es posible encuadrar

dentro de las narrativas a figuras o monstruos que terminan de configurar la acción (40). Lo oscuro y el desconocimiento de lo que reside en dicha oscuridad fomenta la capacidad de insertar entes malignos. Consecuentemente, es por ello por lo que normalmente las localizaciones comprenden espacios crepusculares, para resaltar la naturaleza extraña de aquello que no se puede captar pero que aterra con la mera idea de su existencia.

El ser humano no solo teme el desconocimiento. Dentro de la teoría del gótico existe otro concepto relacionado con el desconocimiento que esclarece también el uso de lo sublime y de los escenarios fúnebres. Este concepto fue desarrollado en un ensayo por Sigmund Freud en el año 1919 titulado *Lo siniestro*. El ensayo en sí ayuda a entender uno de los dilemas que presenta el género que concierne. Freud desarrolla a través de sus páginas la dualidad de las palabras alemanas *Heimlich* y de *Unheimlich*. La primera hace referencia hacia aquello que es familiar para el lector, aquello también relacionado con su propio hogar; por el contrario, la segunda se acerca hacia lo ominoso. Lo que destaca aquí el autor es que normalmente es lo desconocido lo que le provoca un temor al ser humano debido a que pertenece al mundo de la incertidumbre. Sin embargo, teniendo en cuenta las definiciones de la palabra *Heimlich*, se puede entrever también cierto aspecto oculto. *Heimlich* puede significar también aquello que se encuentra escondido en el propio hogar. Este concepto de lo oculto en lo familiar se basa en la idea de que, a lo largo de su vida, el ser humano ha reprimido ciertos pensamientos debido a su madurez y a la convención social de que crecer es dejar a un lado los miedos que se tenía como niño. Por ejemplo, el miedo hacia los fantasmas o los monstruos forma parte de la niñez y según se entra en la adolescencia ese temor comienza a verse obligado a desaparecer. Freud explica que “lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación (26).” Esto quiere decir que la posibilidad de

que este tipo de entes existan se abre a través de la literatura gótica creando así esa sensación siniestra y terrorífica que evoca el temor de la niñez.

Por el contrario, no es válido únicamente presentar estos miedos propios de la niñez que habían sido reprimidos y almacenados en la psique en cualquier escenario. Para que lo *Heimlich* y lo *Unheimlich* funcionen en sintonía debe existir también un acercamiento hacia la realidad. Freud explica que no existe nada siniestro por ejemplo en los cuentos de hadas incluso cuando en ocasiones se presenta alguna criatura maligna. Esto se debe a que en su naturaleza los cuentos de hadas pertenecen a un mundo formado completamente por la fantasía (24). Los hechos hacen uso de una dimensión irreal en su naturaleza. Para que lo siniestro pueda existir necesita cierto realismo. Un claro ejemplo de esto es el poema *El cuervo* (1845). El poema comienza evocando una noche en la que el protagonista estando en su casa escucha que alguien llama a la puerta a medianoche. La propia situación tiene lugar en la realidad, es simplemente una persona escuchando los golpes en la puerta. En cambio, llama a lo siniestro ya que este evento tiene una resonancia en nuestra psique infantil debido al temor que como niños teníamos a que sonaran ruidos por la noche. Así nace lo ominoso o *uncanny*, mediante una rememoración a aquellos temores que fueron ocultos después de la niñez y que ahora se desarrollan en las obras góticas que mezclan lo real con lo sobrenatural.

La literatura gótica española

Uno de los países referentes dentro de esta tradición literaria como ya se ha indicado anteriormente fue Inglaterra, una nación que en aquel momento estaba dividida en cuanto a su religión e inmensamente marcada por la filosofía de la Ilustración que no hacía sino sobrecargar

el ambiente con un culto a la razón desmedido. Inglaterra buscó entonces un salvoconducto para escapar de un neoclasicismo que no hacia sino sobreexplotarse. La narrativa gótica busca entonces servir como ruptura a todo lo existente dentro de aquel momento histórico. En Francia la aceptación del gótico fue algo más tardía, existían precedentes dentro de la literatura de terror, pero no eran sino pequeños trazos en la composición de la escenografía. Sería a partir de la revolución francesa cuando el género comenzaría a ganar más adeptos, escritores como Radcliffe o Lewis funcionarían como gran inspiración, lo que terminaría dando pie a una literatura conocida como el roman noir de la mano de François Guillaume Ducray-Duminil. Citado por Mulvey-Roberts, Sade, un político, filósofo y revolucionario francés explicaba que

This genre was the inevitable product of the revolutionary shocks with which the whole of Europe resounded (...). It was therefore necessary to call upon hell for aid in the creation of titles that could arouse interest, and to situate in the land of fantasies what was common knowledge, from mere observation of the history of man in this iron age (204).

Sade remarcaba a su vez la búsqueda de lo macabro, de lo fantasmagórico y diabólico. Es así como se introduciría el género gótico a la escena española. El gótico no tuvo el mismo impacto en España que en el resto de los países dentro del continente europeo. En un país en el que había prevalecido un cristianismo incipiente y sin ningún tipo de competencia, el cual había incluso sido capaz de crear la Inquisición como forma de acabar con las amenazas a la institución católica, era más que probable que un género que se fundía con tales rasgos terroríficos y paganos no fuera acogido en su totalidad. Es esencial entonces remarcar la idea de que la religión tuvo un papel clave dentro del poco desarrollo del género durante los siglos XVIII y XIX. De la misma forma, en dicha nación no llegó a explotar ningún tipo de revolución social lo que favoreció que el gótico no tuviera un verdadero impacto ni nacimiento. Una vez ya entrado el

siglo XX, y posteriormente a la guerra civil, la dictadura de Francisco Franco (1939 – 1975) y su censura hizo imposible que vieran la luz obras de este tipo de tradición durante dicho periodo. Se vislumbra una España cuyo panorama tanto social como político no fue el terreno idóneo para la publicación de este tipo de obras. Teniendo en cuenta este tipo de contexto las mínimas producciones que hicieron uso de los rasgos góticos sirvieron de cierta manera como una manera de rebeldía y de canalizador de la opresión. Aldana Reyes clarifica que el gótico español hace uso de lo oscuro, de lo transgresivo dentro del estatus quo, de algunas formas sobrenaturales pero que lo hace en muchas ocasiones de una manera en la que muestra y expresa el significado de vivir bajo una opresión política y religiosa (23).

Para comenzar, la primera época del gótico que se desarrolló en el siglo XIX siguió teniendo como testigo a un robusto catolicismo que continuaba haciendo uso de la Inquisición. Consecuentemente, este tipo de producciones consideradas únicamente como ciencia ficción no eran bien aceptadas dentro del reino español, ni eran las favoritas de los que en aquella época eran los escritores por excelencia, los curas. Por ello los únicos atisbos góticos que se pueden llegar a apreciar desde la publicación de *El castillo de Otranto* (1765) y la disolución de la Inquisición (1834), fueron en torno al tipo de arquitectura previamente señalada, castillos, iglesias, monasterios, cárceles o cementerios. Durante estos años, la obra que más resonó en su aspecto y estructura gótica fue la escrita en 1831 por Agustín Pérez Zaragoza y titulada *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*. La obra juntaba diversas historias que ahondaban en sucesos sobrenaturales que buscaban asustar al lector, y que castigaban cristianamente a aquella persona que obrara en contra de los valores de la iglesia como es el relato *La bohemiana de Trebisonda, ó un sequin por cabeza de cristiano*. Es así como Pérez Zaragoza logró evitar la censura dentro de la nación española, objetando que estas historias

únicamente buscaban formar un didactismo que ayudara a los cristianos fieles. Dentro de dichas historias únicamente se pueden contar una mínima cantidad con el sello de góticas, y las que pertenecían al género lo hacían a través de pequeños fragmentos dentro de su trama que normalmente usaban figuras sobrenaturales o entes del más allá. Sin embargo, como ya ha sido mencionado dicho uso quedaba al final de cada narración justificado con una finalidad didáctica por encima de una búsqueda de lo sublime. Agustí Aparisi explica que “La transgresión que en el resto de Europa representa esta literatura se verá encorsetada en la sociedad española, creando una necesidad moral del relato con su consecuente moraleja al final, que no es tan patente en el gótico europeo” (88). Es decir, no se busca el terror por terror, para favorecer la excitación por parte del lector, sino que más bien parecían historias con un trasfondo moral católico cristiano. En cambio, sin duda constituye una de las primeras piezas dentro de este tipo de producciones debido al uso esencial de rasgos propios del gótico. Además, es necesario considerar que ya fuera la intención de Pérez Zaragoza o no de acercarse a propósito a ese nuevo mundo de fantasmas y monstruos que se abría en el resto de Europa, la obra fue escrita en una época en el panorama español en la que cualquier texto que jugara con las convicciones del terror y del uso de lo sobrehumano sin una justificación religiosa sería considerado vulgar o incluso podría llegar a ser condenado socialmente.

Galería fúnebre abriría las puertas a una nueva búsqueda de historias que se acercarían al género, pero en las que siempre estaría presente un marcado didactismo religioso en sus tramas. Por el contrario, sí que se puede empezar a encontrar a partir de la publicación de la obra de Pérez Zaragoza un mayor interés por la estructura gótica que se practicaba en el resto de Europa. Algunos escritores comenzaron a publicar centrando sus tramas en una práctica del gótico más cercana a la original, que a la propia de la nación española. Es decir, se planteaban los hechos en

escenarios lúgubres y repletos de una ambientación oscura, normalmente tomaban lugar en un pasado perteneciente al mundo medieval, y los protagonistas se esbozaban en torno a los estereotipos de aquel pasado, como nobles, damiselas y entes o villanos con un oscuro trasfondo. Este tipo de literatura, que intentaría ahondar más en lo sobrenatural, pero tomaría ejemplo del estilo de Ann Radcliffe en el sentido en que al final los episodios sobrenaturales tendrían una justificación dentro de la realidad, sería la que influiría a las producciones generadas en años posteriores.

Este sería el caso de Pascual Pérez Rodríguez y sus obras, entre las que cabe destacar *La torre gótica o el espectro de Limberg* (1834). Como se ha mencionado anteriormente, este tipo de obras seguirían las pautas básicas del gótico y ofrecerían también ese giro de acontecimientos tan propio del género. La obra en cuestión juega con las leyendas que asustan a los habitantes de Limberg, las cuales no hacen sino fomentar la codicia y ambición de los villanos que mantienen el poder. Es cierto que la obra de Pérez Rodríguez al contrario que la de su predecesor se despegaba de la tradición católica moral tan arraigada, sin embargo, debido una vez más a los años en los que se publicó, *La torre gótica* sigue manteniendo su espíritu didáctico general. Lo sublime volvía a quedar apartado, dejando paso a una explicación más lógica de lo sucedido a lo largo de la historia. Rodtjer se acerca a este hecho añadiendo que como consecuencia de la censura y de la tardanza inequívoca de la Ilustración dentro de España, se favorece el estilo de Radcliffe en el que lo fantástico es explicado racionalmente, y toda superstición queda abandonada e incluso burlada (89). Por ello a lo largo de la trama se remarca la idea de falsedad frente a la superstición o a lo sobrenatural. Existe un gótico más que patente dentro de *La torre gótica*, sin embargo, no llega a explotar del todo debido a esa necesidad implícita del autor de remarcar lo ficticio de cada una de estas situaciones.

Con la llegada del Romanticismo a España, el panorama gótico también se vería influenciado por esta corriente que lo beneficiaría enormemente a la hora de desarrollarse de manera más libre. Un Romanticismo que rechazaba de una vez por todas el neoclasicismo de la razón por encima de todo, que ofrecía una mayor voz a la figura del autor, que se interesaba por lo extraño y perteneciente al más allá y que a su vez buscaba inspiración en el pasado. Esta nueva manera de crear arte ofrecería una nueva oportunidad al gótico de poder desarrollarse más fielmente a su verdadero ser. Dentro de las obras que fueron influidas por este Romanticismo y en las que se puede apreciar también un apego al gótico se encuentra *El estudiante de Salamanca* (1840) de José de Espronceda o las *Leyendas* (1858-1865) de Bécquer. Este nuevo gótico que se empezaba a apreciar, a diferencia de los previos, no tenía temor a buscar más allá y sumergirse en la oscuridad, en el terror o en lo sobrenatural. Las antiguas formas artísticas habían sido deshechas y existía la posibilidad y buscar más allá de los límites de lo real. El estudiante de Salamanca propone una trama protagonizada por Don Félix, quien a lo largo de la obra vivirá escabrosos momentos paranormales y se encontrará cara a cara con la misma muerte. Varela propone que “El carácter titánico y luciferino del personaje se irá perfilando a lo largo del poema, que ya en los primeros versos, cargados de onirismo y elementos del acervo gótico romántico, confiere al mismo escenario de la narración ese mismo carácter propicio a lo satánico” (1022). Después de presenciar su propio entierro de manera externa y de perseguir a la muerte ataviada con forma de mujer, Don Félix cae muerto de espanto después de que varios esqueletos le gritaran que revelara el rostro de su amada ya cadavérica. Entonces, se puede llegar a la conclusión de que la obra llega a alcanzar lo sublime, incluso cuando sigue manteniendo cierto didactismo en cuanto al concepto del karma. Asimismo, a diferencia de las anteriores obras mencionadas, en esta el gótico se hace por completo con el ritmo de la acción

convirtiéndolo en suyo a través de la muerte, las apariciones fantasmales, o la presencia de los entes infernales.

Leyendas de Bécquer funciona completamente diferente en cuanto a la trama se refiere. Bécquer se acerca de manera mucho más notoria a la tradición española a través de su folclore y como el título ya indicia de por sí, a sus leyendas. Ya para empezar se puede añadir que el gótico es logrado a partir del uso de ese carácter popular del país, empero, a la hora de crear la narración el aspecto sigue siendo fundamentalmente el propio de este género. Historias como *Los ojos verdes*, en la que un hombre termina siendo ahogado por una mujer de ojos verdes que se encuentra dentro de las aguas de una fuente; o *La cruz del diablo* en la que el espíritu de un cruel noble que reside dentro de una armadura sería fundida y transformada en cruz para acabar con su maldad son ejemplos del tipo de estilo de Bécquer en sus historias más cercanas a dicha tradición. Es inevitable observar cómo en ambos casos se encuentran entidades sobrenaturales en forma de espíritus, las cuales van formulando una trama que busca entretener con su misterio y sus macabros hechos. Incluso cuando las leyendas normalmente están ligadas a las costumbres o a aquellas historias que van narrándose de pueblo en pueblo, de generación en generación y que terminan formando parte del imaginario español, Bécquer es capaz de reunirlos y de crear un ambiente en ocasiones aterrador que las recoja. En él, se puede llegar a apreciar también como al más puro estilo Edgar Allan Poe y su colección de relatos cortos se acerca en tercera persona a la acción, distanciándose de la misma y dejando paso a una atmósfera en ocasiones invadida por el horror. En algunas de estas leyendas se abandona el eco folclórico y se busca un acercamiento más profundo a lo bárbaro e incluso satánico. En estas leyendas de terror, López Santos reflexiona acerca del papel del escritor afirmando que “se alza el Bécquer lector de literatura

gótica, alejado de toda corriente folclórica, que presenta un escenario perfectamente propicio para que las grietas de la realidad expulsen a su elemento sobrenatural” (506).

Los cuentos de Edgar Allan Poe supondrían una gran influencia sobre todo para los autores que llegarían al panorama español a partir de 1850. Este sería el caso de autoras como Emilia Pardo Bazán. Este uso del gótico era minoritario en sus obras, sin embargo, les ofrecía la posibilidad de escapar completamente de las situaciones realistas y del mundo cotidiano. Bazán propone una serie de historias cortas en las que ocurre lo previamente mencionado. Su obra más renombrada *Los pazos de Ulloa*, abre una nueva perspectiva al uso del gótico en España. Es así como los rasgos de este son usados a favor de un comentario acerca de la posición de la mujer dentro de los límites de la sociedad. Colahan y Rodríguez señalan que el género gótico funciona como plano principal dentro de los diferentes aspectos dentro de la obra (401). Desde los escenarios usados, en este caso el caserón/castillo, hasta la elección en el desarrollo de los personajes y su fijación, claro está, con los personajes femeninos, o la mención a elementos del género como brujas, espectros del más allá o figuras terroríficas dentro de la imaginación de los protagonistas formulan una trama que no hace sino reforzar la falta de libertades de la mujer en aquella época. Consecuentemente, se puede empezar a hablar de un gótico que también servía como conducto para poder realizar críticas o reflexiones sociales. Asimismo, difiere del gótico tradicional y su forma esencial de terror. El gótico de Bazán se puede concluir que tiene sobre todo alma feminista.

Como se ha podido ir comprobando, el gótico español que había sido capaz de desarrollarse lo había hecho entre unos límites que no le habían permitido desenvolverse en su totalidad como lo había hecho prácticamente en el resto de Europa. Debido a la entrada del siglo XX esta situación cambiará, produciendo así que el género pudiera desarrollarse más libremente.

En los años previos a 1930, se extenderá cierto interés sobre el plano espiritual y la idea de un plano desconocido y por explorar del qué hay después de la muerte. Sin embargo, seguían de cierta manera apegados a la explicación racional de los eventos paranormales. Sería con el estallido de la guerra civil y posterior dictadura de Franco de 1939 hasta 1975, que las publicaciones que no estuvieran dentro de los términos de dictadura se vieran afectadas por la censura. No queda entonces dudas de por qué no hubo prácticamente producciones literarias que se acercaran a lo infernal, a los monstruos, o a eventos que guardaran relación con el mundo sobrenatural. Llega entonces un periodo caracterizado por no existir más opciones que la practica más que continua del realismo social.

Dentro de las pocas publicaciones que se atrevieron a combatir la censura y los límites tan estrictos se encuentra Alfonso Sastre, perteneciente a la generación del 36. Sastre conocido generalmente por sus producciones teatrales, se acercó al género gótico con obras como *Las noches lúgubres*, escrita en prosa y publicada en 1964. Al igual que lo hace Bazán, Sastre, ubicando su obra durante los años de la dictadura, hace uso de su escritura como una forma de combatir la falta de libertades del pueblo español. La dictadura de Franco no acababa únicamente con la libertad de expresarse artísticamente, sino con gran parte de las libertades sociales y políticas. Es así como el autor español fue capaz de usar el gótico como manera de crear una crítica social y de hacer reflexionar a sus lectores. A través de esta recopilación de historias, Sastre contrapuso los dos mundos de realismo y fantasía o sobrenatural. Desde vampiros, hasta nazis, pasando por asesinatos, pesadillas, espíritus de ultratumba, el apocalipsis o consecuentemente la opresión de los agentes de la ley. Garrido explica que las historias de Sastre “convierten los referentes góticos y terroríficos en símbolos de una realidad más tangible, más humana, que si bien es igualmente aterradora, conduce a otra modalidad discursiva” (551). Esta

modalidad discursiva está relacionada con los ya mencionados aspectos sociales y políticos de la sociedad, la que estaba en plena crisis en la nación española. Es así como Sastre se acerca a las persecuciones del fascismo hacia aquellas familias que no compartían sus mismos ideales.

Como se puede suponer, la muerte y finalización de la dictadura franquista abrió un nuevo panorama dentro de España. La transición reforzó la idea de la nueva libertad de la que podía empezar a gozar la sociedad, la cual también se transmitió al aspecto artístico. En aquel momento un nuevo mundo se abría también a los autores, los cuales después de haber desgastado el realismo social, buscaban nuevas formas, ideas y géneros que explotar. Fue así como el gótico creó un gran interés dentro del país. Esto era más que razonable ya que como se ha mencionado antes, una de las características del género era la obsesión que existía con el pasado. Esta obsesión en España tuvo una aún mayor resonancia debido a la guerra civil y al posterior franquismo. Ambos eventos crearon dentro de la memoria histórica una cicatriz que hoy en día aún no se ha cerrado. Por lo tanto, esa idea de ansiedad provocada por la muerte y el absolutismo presente durante tantos años ofrecería nuevos paradigmas e inspiración a los escritores españoles que practicarían el gótico.

Dentro de los escritores españoles que llegaron a practicar el género que nos concierne cabe remarcar la figura de Carlos Ruíz Zafón. Habiendo publicado más de diez millones de libros, Zafón no fue únicamente un escritor que internacionalizó su escritura y los libros en español, sino que lo haría con un imaginario que plasmó de la mejor manera lo que podría ser la cúspide del gótico español. Su saga titulada *El cementerio de los libros olvidados* (2001 – 2016) es su obra más reconocida tanto a nivel artístico, como dentro del género. Esta tetralogía formada por *La sombra del viento* (2001), *El juego del ángel* (2008), *El prisionero del cielo* (2011), y *El laberinto de los espíritus* (2016) se acerca ya de manera más que marcada al gótico tradicional y

a cada uno de sus rasgos esenciales. Zafón no deja desconforme ni a los escenarios, ni a los espíritus, ni a las maldiciones, ni tampoco al ambiente que rodea en conjunto a cada obra de la saga. Desde una Barcelona completamente gotizada, se acercará al imaginario propio del gótico, centrándolo también cada vez en mayor aumento desde el primer libro hasta el último en las consecuencias de la guerra civil. Aldana Reyes añade que “These novels recreate traditional Gothic situations: ghosts are explained away, houses and mansions contain deadly curses, and psychologically unstable narrators abound, as do Mephistophelian visits, forbidden texts and books, buried secrets and walled-up corpses” al mismo tiempo que se genera un “double effect of creating an intrinsically Spanish (even Catalan) type of Gothic fiction, in which the legacy of the Spanish Civil War or of industrialisation become a latent subtext (...)” (178). Será a partir del siguiente análisis de cada una de las obras de esta saga que se analizará las maneras en las que Zafón hace uso del gótico y como este le ayuda a plasmar la ansiedad de la sociedad española presente en el siglo XX. Las narrativas que propone Zafón en su saga *El cementerio de los libros olvidados* componen el culmen del gótico español porque son capaces de desarrollar la problemática de la identidad española durante la posguerra y el posterior franquismo. Lo que hace único a Zafón es su capacidad de usar el gótico para acercarse al terror sufrido por la sociedad española durante la dictadura que vivió esta. No es entonces una narrativa únicamente de misterio y oscuridad, sino que se alza como una memoria histórica de aquellas personas que fueron silenciadas frente a la opresión.

Contenido por capítulos

Los siguientes capítulos serán divididos en torno a cada libro, teniendo cada capítulo dos secciones. La primera sección tratará de los escenarios con una mayor importancia en cada obra,

y la segunda sección se centrará en analizar el imaginario gótico del que hará uso Zafón y el que estará conectado en numerosas ocasiones con la identidad española. Es así como el capítulo número uno girará en torno a *La sombra del viento*. Al tratarse de la primera novela, los escenarios que use Zafón serán clave para el resto de la trama ya que será a partir de esta entrega donde comiencen a construirse. Barcelona pasará a ocupar un lugar primordial dentro de los acontecimientos; creando alrededor de ella un aura de oscuridad y misterio que no abandonará al lector hasta el final de la saga. La segunda sección en este caso se centrará en analizar los dos monstruos por excelencia dentro de la novela, el diablo y el inspector Javier Fumero. Ambos situados en la cara opuesta de la moneda, al igual que lo que terminarán simbolizando cada uno de ellos.

El capítulo número dos se centrará en la segunda novela titulada *El juego del ángel*. En este caso, Barcelona seguirá erigiéndose como la localización por excelencia. En cambio, la ciudad comenzará poco a poco a mostrar su decadencia y su verdadera naturaleza. Este tipo de características se verán comparadas también con su representación a nivel nacional generando prácticamente un reflejo para el resto de España. En el segundo apartado se volverá a tratar con dos monstruos diferentes, en este caso aparecerá una nueva entidad como el diablo y también será crucial la figura del loco. En sintonía con el anterior capítulo, ambas obras mostrarán como las apariencias en muchas ocasiones pueden llegar a jugar una mala pasada.

La tercera obra será la encargada de llevar el tercer capítulo. *El prisionero del cielo*, como su propio nombre indica se internará ya directamente en la realidad española de la posguerra y primeros años de dictadura franquista. Consecuentemente, los escenarios variarán también en torno a este tema. Barcelona pasará a situarse en un lugar secundario, y localizaciones como la cárcel de Montjuic adquirirán importancia. De la misma manera, la

segunda sección se verá mucho más centrada en las atrocidades de este periodo. Donde antes había referencias o lecturas, ahora las conexiones son más que claras. El franquismo y sus atrocidades se convertirán en el centro de la acción.

El último capítulo se centrará en *El laberinto de los espíritus*. Al igual que la anterior obra, esta entrega volverá a situarse en un plano similar en cuanto a la temática de la dictadura. Barcelona volverá a ocupar su lugar predilecto, pero parecerá que la tensión está a punto de consumir la ciudad entera en su oscuridad. Los monstruos del franquismo volverán a tener su representación en la segunda sección donde parecerá que el régimen se mueve continuamente entre las sombras. El bando de los buenos y de los malos parecerá entremezclarse, sin embargo, el enemigo siempre está más que claro: la opresión frente al pueblo español. El gótico que desarrolla Zafón parecerá tener todas las respuestas frente al periodo que sumió a España en el terror absoluto.

CAPÍTULO I: *LA SOMBRA DEL VIENTO*

La sombra del viento trata de la vida de un joven Daniel Sempere y su búsqueda para encontrar al autor Julián Carax. Daniel será llevado a una biblioteca fantástica situada en las entrañas de una Barcelona fantasmal donde su padre le pedirá que escoja un libro. Será este libro titulado al igual que la novela de Zafón lo que le llame la atención. Daniel buscará sobre la vida de su autor para llegar a la conclusión de que la historia de este parecía esconder una naturaleza siniestra. Igualmente, aparecería una figura demoniaca que le ofrecería comprarle el libro con la única intención de quemarlo. Después de negarse a ello Daniel comenzaría a buscar en el pasado de Carax para poder entender qué le había ocurrido. Por el camino conocería a Fermín quien le acompañaría a partir de ese momento en todas sus aventuras. El joven Sempere terminaría entonces siendo perseguido también por un inspector de policía, Javier Fumero, debido a su amistad con Fermín. Sería entonces cuando Daniel descubriría la verdadera historia de Carax, quien cegado por su pasado se había transformado en un demonio cuyo único objetivo era acabar con todas las novelas que había escrito. Sin embargo, el protagonista lograría apaciguar el alma del escritor y este le salvaría de Fumero con quien también tenía más de una cuenta pendiente.

La Barcelona de *La sombra del viento*

A través de la primera novela de la tetralogía, *La sombra del viento* el lector seguirá la vida de un joven Daniel Sempere, el hijo de un librero. Su padre le guiaría al interior de una biblioteca ancestral en la que Daniel escogería un libro maldito. A partir de su elección se desarrollarían los eventos que cambiarían la vida del joven por completo, desde su primer

enamoramiento, pasando por un encuentro con el demonio, y su incansable búsqueda por descubrir qué fue del escritor de su libro. La historia se basa entonces en el joven Sempere intentando descifrar la historia de Julián Carax, el escritor del libro maldito y sus constantes misterios. Zafón propone una trama que no hace más que tergiversarse una y otra vez, pero sobre todo que se adentra en una Barcelona gótica en la que cada vez abundan más las sombras, los monstruos y los acontecimientos siniestros.

Como ya se ha anunciado en el anterior párrafo, uno de los rasgos claves dentro de la saga del escritor barcelonés es su capacidad de hacer de Barcelona una ciudad esencialmente gótica. Zafón intenta sumergir a toda la ciudad en un ambiente de oscuridad. Como se ha explicado previamente, así se forma un miedo hacia el desconocimiento. Surge entonces continuamente en esta Barcelona la duda de lo que se esconderá en dicha oscuridad la cual también se acerca al concepto de *lo siniestro* de Freud. La oscuridad ejerce el poder de provocar temor sobre el lector debido a la fobia hacia esta que normalmente se experimenta durante la niñez. Por otro lado, el continuo vaivén en el mapa topográfico de la ciudad fomentará la sensación constante de éxtasis, y de que todo está a punto de pasar. Ya desde la primera hoja que da pie al resto de la primera novela, *La sombra del viento*, el lector se encuentra con una pequeña descripción de la urbe que bien se encamina en lo que seguirá en el resto de las páginas.

“Desgranaban los primeros días del verano de 1945 y caminábamos por las calles de una Barcelona atrapada bajo cielos de ceniza y un sol de vapor que se derramaba sobre la Rambla de Santa Mónica en una guirnalda de cobre líquido” (7). Así decide comenzar el libro el autor, reflejando un secretismo absoluto que ya le pertenece a la propia Barcelona. Cabe remarcar el espacio temporal en el que Zafón sitúa la acción, 1945, en plena dictadura del general Francisco Franco. Apuntando ya los hechos dentro de este marco temporal, no es ningún tipo de casualidad

que una de las palabras que use el escritor para definir la ciudad sea “atrapada”. Es así como 1945 no solo expone el año en el que tienen lugar los acontecimientos sino también la manera en la que se encontraba la ciudad. Incluso cuando el narrador da a entender que la estación del año es verano, todo está lleno de una neblina que se apropia de las calles. El mismo vapor que crea sensación de extrañeza y de desconcierto absorbe también el ambiente de las calles. De la misma manera, la última anotación ofrece una referencia de los colores que se adueñan de la escena: el color rojo. Esa mezcla de un color tan característico y potente junto con la bruma que describe el narrador no crea sino imagen cercana a lo infernal.

En esa ciudad es en la que caminan Daniel Sempere y su padre, hacia un destino más que peculiar que tendrá su misma importancia dentro de este análisis. Entre calles y calles, Daniel vuelve a hacer una reflexión acerca de la ambientación del escenario por el que avanzan. “Seguí a mi padre a través de aquel camino angosto, más cicatriz que calle, hasta que el reluz de la Rambla se perdió a nuestras espaldas. La claridad del amanecer se filtraba desde balcones y cornisas en soplos de luz sesgada que no llegaban a rozar el suelo” (9). De nuevo el lector se adentra en ese mundo de luces y sombras que propone la ciudad barcelonesa. Daniel habla de calles estrechas que no llegan a ser alumbradas en ningún momento. Cabe destacar también el uso de la palabra “cicatriz” y su relación directa no solo con la sangre sino una vez más con el año 1945. Como explica Ñíguez Gràcia, Barcelona había sido presa de varios bombardeos desde 1937 hasta 1938 (218). Esa cicatriz de la que habla Daniel podría ser una referencia a cómo quedó la ciudad años después. Igualmente, esa “cicatriz” provoca aún más tensión dentro del fragmento ya que se añade dentro de una ecuación en la que también entran las tinieblas y la soledad de las calles atrapadas en la oscuridad. El padre de Daniel está conduciendo a su hijo por calles lúgubres, sin que este sepa cuál es el destino. La oscuridad es sin duda protagonista de la

acción, ya que no solo se encuentra en el camino, sino en el desconocimiento de lo que está a punto de ocurrir a ojos del pequeño. Esto se debe al interés que tiene el escritor de generar misterio sobre aquello que aún se desconoce, aquello que reside en esta oscuridad. Se centran así los eventos en una ciudad que es capaz de esconder cualquier secreto y que sobre todo vaga en un mundo de luz/oscuridad (oposiciones ya mencionadas anteriormente). Cada acción parece estar determinada por una serie de espacios que la comprimen y que provocan en el lector una sensación de tensión y estremecimiento continua.

Este tipo de descripciones no se aplican únicamente en el plano de la ciudad como ente general, sino que también funcionan de manera específica en sus lugares de ocio, pisos, casas abandonadas o asilos. Zafón para continuar creando la imagen de Barcelona que él quiere mostrar y que tanto absorbe de las producciones góticas intenta llenar los escenarios de una vida que suena a tiempos lejanos. Se recuperan así símbolos que tienen una relación con el pasado para crear una dimensión realista, pero que normalmente reúne una concepción de secretismo sobre él. Consecuentemente, el uso del pasado centra su razón de ser en el aura que lo rodea. Es así como también se logra plasmar el ambiente de intriga dentro de cada edificio. El protagonista procede a señalar cuales son estos lugares tan propicios para crear la atmósfera gótica de Barcelona. En este caso se refiere a una cafetería llamada *Els Quatre Gats*, parece una localización por la que no ha pasado el tiempo. El mismo Daniel ya indica:

Dragones de piedra custodiaban la fachada enclavada en un cruce de sombras y sus farolas de gas congelaban el tiempo y los recuerdos. En el interior, las gentes se fundían con los ecos de otras épocas. Contables, soñadores y aprendices de genio compartían mesa con el espejismo de Pablo Picasso, Isaac Albéniz, Federico García Lorca o Salvador Dalí (19).

Como ya se ha mencionado, una de las características del gótico es su interés por el pasado. A través de este fragmento Zafón no solo muestra un acercamiento, sino intentar recrear un cuadro en el que el tiempo jamás haya avanzado. Un rincón de Barcelona que se ha quedado varado en otra época que no le corresponde. Igualmente, se hace uso de una serie de nombres de autores que pasaron por aquel lugar y cuyo espíritu parece quedó de alguna manera atrapado entre las paredes de *Els Quatre Gats*. Como se puede ir observando, cada lugar parece estar consumido por la oscuridad. Esto se debe una vez más a la sensación que crea en la mente del lector aquello que se esconde en dicha oscuridad. Zafón crea una Barcelona que se mueve a través de lo que no se puede ver, que es desconocido aún. El lector se ve sometido a estar en tensión por aquello que aún no ha sido descubierto, aquello que reside en las sombras y que puede aparecer en cualquier instante. El escritor barcelonés juega así con la concepción del terror a través de la oscuridad en los escenarios.

La mezcla de dichas sensaciones puede verse también claramente cuando la trama lleva a Daniel a uno de los centros culturales claves en la historia de Barcelona, *El Ateneo*. Aquí el protagonista ofrece una visión del lugar que se acerca a su plano espectral. Ya no es únicamente un edificio consumido y varado en un tiempo pasado, sino que el centro parece que guarda también un aura siniestra. “La escalinata de piedra ascendía desde un patio palaciego hasta una retícula fantasmal de galerías y salones de lectura donde invenciones como el teléfono, la prisa o el reloj de muñeca resultaban anacronismos futuristas” (23). Uno de los aspectos del pasado es su relación directa con aquello que ya no existe, que ha perecido y que por lo tanto vive atrapado en un tiempo que fue. Esto ocurre con *El Ateneo*, parece ser uno de esos lugares con cierto misticismo a su alrededor. La descripción avanza desde un lugar abierto al exterior hacia galerías que parecen atrapadas en el ayer, las cuales son vistas como fantasmales. Esa

combinación entre pasado y fantasma se hace dueño de otro de los lugares presentados prácticamente en el comienzo del libro. Asimismo, uno de los términos de los que hace uso la académica Sara J. Brenneis cuando analiza los escenarios de Carlos Ruíz Zafón es “cryptic” (65) refleja a la perfección el tipo de escenas que pueblan este libro y que como será mostrado poblarán los siguientes. Cada evento está situado en una localización entre sombría con capacidad de esconder enigmas del pasado o del presente. Esos lugares tan, acuñando el concepto, crípticos son más que esenciales dentro de la propia narración. Lo que logra el escritor con cada una de estas primeras descripciones de la ciudad es conformar un mundo en donde parezca que lo real y lo subnatural colapsan (de nuevo, una de las oposiciones previas). Barcelona es exhibida como una metrópoli real, sin embargo, es constantemente teñida de una atmósfera incierta, ambigua y sobre todo lúgubre que se apodera de la acción. Es así como nace una ciudad capaz de mostrar su parte más demoniaca. Sin duda, Zafón hace uso de los primeros capítulos para recrear un plano general del tipo de geografía que el lector va a encontrar a lo largo de los hechos; pero con un mayor ímpetu en remarcar la idea de una ciudad entre sombras en la que todo es posible.

La creación de una Barcelona gotizada queda del todo fija dentro del marco narrativo justo cuando parece que los hechos arrancan estrepitosamente. Después de la aparición de una figura más que enigmática (cuyo análisis corresponde con uno de los siguientes apartados), y de que Daniel mantuviera una seria conversación con ella, parece que la atmósfera barcelonesa previamente mencionada termina de estallar. Justo cuando los eventos relacionados con el protagonista empiezan a tomar su forma propia, llega una descripción que sirve como preludeo a todo lo que está por acontecer. “Alcé la vista y vi el temporal derramarse como manchas de sangre negra entre las nubes, cegando la luna y tendiendo un manto de tinieblas sobre los tejados

y fachadas de la ciudad” (70). La tempestad absorbe completamente el mundo al que pertenecen los personajes y se esparce por toda Barcelona. En el momento en el que Daniel y la joven de la que está enamorado se adivinan en peligro Zafón propone una imagen inquietante. Esta vez, la lluvia no está únicamente formada por gotas de agua, sino que lo que parece realmente son manchas de sangre en el cielo. No es mera casualidad la aparición de la palabra “sangre” dentro de esta descripción y mucho menos cuando acaba de ocurrir un encuentro casi monstruoso entre el joven y una figura prácticamente demoniaca. Como afirma Calle Rosingana, Daniel ya no es capaz de huir de su situación, el cielo está completamente cubierto por la tormenta y sus gotas de sangre (75). No existe una escapatoria posible, uno no puede evadir el temporal, aunque lo desee. Lo mismo ocurre con las tinieblas que se empiezan a esparcir por todo el mapa topográfico de Barcelona. Consecuentemente, Zafón con este puente entre introducción y nudo termina de componer el dibujo en el que se desarrollarán todos los acontecimientos a partir de ese instante.

Ya habiéndose formado un ambiente general sobre la ciudad de Barcelona, los lugares que se muestran a partir de esa descripción son aquellas localizaciones que tienen una relevancia especial dentro de *La sombra del viento*. Este es el caso de centros religiosos, caserones, o meros edificios consumidos por la oscuridad. Así es como siguiendo con el caso que concierne a Daniel sobre Julián Carax e intentando encontrar su actual ubicación, el protagonista da con el piso en el que Carax había vivido de niño. Daniel estando obsesionado con el escritor decide entrar en ella para buscar pistas. El panorama que encuentra dentro de la vivienda y en concreto en una de las estancias será uno de los más escalofriantes dentro de esta primera novela. En un comienzo, se crea la duda a través del siguiente fragmento una vez Daniel y la casera del edificio entran en el piso:

La puerta cedió como la losa de un sepulcro, con un quejido brusco, exhalando el aliento fétido y viciado del interior. Empujé el portón hacia el interior, desvelando un pasillo que se hundía en la negrura. El aire hedía a cerrado y a humedad. Volutas de mugre y polvo coronaban los ángulos de la techumbre, pendiendo como cabellos blancos. Las losas quebradas del suelo estaban recubiertas por lo que parecía un manto de cenizas. Advertí lo que parecían marcas de pisadas adentrándose en el piso (142).

A través de estas líneas se le plantea al lector un escenario verdaderamente escalofriante. Un piso desconocido para ambos personajes en el que aún no se conocen los misterios que pueda albergar dentro. La misma presentación inicial que se ofrece no es otra que la comparación con un sarcófago. Por lo tanto, la entrada al piso parece recordar el mismísimo encuentro con la muerte. Una muerte que siempre se encuentra cuando uno decide abrir un sepultamiento. Sin embargo, las referencias siniestras no acaban ahí. Cabe remarcar también la mención a los “cabellos blancos.” En un lugar tan tenebroso, la imaginación de Daniel se acerca a la idea de la vejez, de lo que ya se encuentra más cercano a la parca, al bello consumido por el paso del tiempo. Se crea entonces una referencia más hacia el mundo del pasado (ya que se han adentrado en el antiguo piso de la familia de Carax) y al mismo tiempo hacia el mundo de la muerte. Es así como la tensión que vive la propia ciudad no solo se extiende a los emplazamientos generales, sino que también forma parte de otros más específicos. Barcelona se ve entonces en 1945 consumida por completo por lo oscuro. Asimismo, otro de los recursos que sobresale en este fragmento es la creación de la duda. En un lugar consumido en su totalidad por el paso del tiempo, y por el polvo parece ser que reside algo o alguien ya que se pueden divisar pisadas. Zafón inteligentemente hace uso de la duda para crear una sensación de tensión y sobre todo de lo sublime. Aún el lector no tiene conocimiento de si otra persona ajena, u otro ente está vagando

por esas mismas habitaciones. Por lo tanto, se plantea la idea de lo real y lo irreal conectando a través de la antigua vivienda de Carax. ¿Habrà algo más dentro de alguna de las habitaciones? ¿Se encontrará cuál es el secreto del escritor? ¿Volverà Daniel a toparse de nuevo con esa presencia demoniaca?

Otra de las localizaciones clave dentro de *La sombra del viento* es el caserón de los Aldaya. Los Aldaya habían sido una familia que al igual que su caserón habían terminado en decadencia debido a motivos económicos y al comienzo de la guerra civil. El caserón pasa a examinar entonces la decadencia tanto estructural como espiritual de la familia. Esta especie de palacete situado en la avenida del Tibidabo será uno de los ejes a partir de los que se mueva la historia y particularmente de la creencia en maldiciones y muertos en vida. Cabe remarcar que este escenario se repetirá varias veces dentro de la trama, teniendo una importancia vital dentro de esta ya que en ella se albergan algunos de los momentos más cruciales de la primera novela. Bea comienza a explicarle a Daniel la historia de la mansión; la casa “estaba maldita” (276), ya que varios años atrás un hombre de negocios apellidado Jausà había vivido una experiencia de lo más espeluznante. Bea narra como el banquero, quien a parte de su mujer siempre viajaba con una hechicera cubana. Dicha hechizara terminaría quitándose la vida después de haber envenenado a la mujer y al propio Jausà. Al contrario que su esposa, el banquero sobreviviría, pero la mansión sería encontrada de una forma espeluznante. Lo que encontró la policía fue que “las paredes de toda la casa estaban ensangrentadas, que las estatuas de los ángeles que rodeaban el jardín habían sido mutiladas —sus rostros pintados al uso de máscaras tribales—, y que se habían encontrado rastros de cirios negros en los pedestales” (280).

El acontecimiento terrorífico dentro del caserón no se olvidaría tras la marcha de Jausà, sino que sería trasladado también a los Aldaya quienes serían víctimas también del maleficio de

la bruja. En aquella casa había un cuarto en el que la humedad formaba “rostros borrosos”, donde las flores “se marchitaban en apenas unos minutos” y se escuchaba el revolotear de las moscas “aunque era imposible verlas” (284). Igualmente, el hijo de Aldaya, llamado Jorge, desapareció un día para volver explicando que había estado con una señora de negro que le había explicado que todas las mujeres de su familia “habrían de morir en aquella casa” (286). Estos acontecimientos no hacen sino favorecer la idea de que la casa está llena de espíritus y podrida de un hedor a muerte. El caserón es fruto de la historia de dos familias las cuales parecen haber heredado una condena. El gótico resuena desde la hechicería, hasta los envenenamientos y asesinatos, pasando por la maldición que parece contener entre sus paredes. El caserón se plantea entonces como una casa del terror que únicamente alberga horrores. A este tipo de descripciones también se le añade en el plano futuro de la acción el hallazgo de Daniel de una cripta en la base del palacete. El protagonista usando el antiguo caserón para encontrarse con su nuevo amor Bea, encuentra una de las puertas del edificio abierta y decide entrar a explorar que hay más allá. Una serie de escaleras que conducen hacia abajo le terminarán llevando a “una sala rectangular, de paredes de piedra desnudas, cubiertas de crucifijos” (367). En ella vivirá uno de los eventos más aterradores de la novela al encontrar entre la oscuridad reinante “dos ataúdes blancos” (367), uno de un bebé y otro con el nombre de Penélope. El palacete de los Aldaya no ha sido únicamente un lugar hechizado por la muerte, sino que aún esa misma muerte se encuentra en su misma base. No es casualidad que Zafón haga uso de este tipo de rasgos tan propios del género para plasmar una morada de este estilo en la que aún quedan por ocurrir tantos eventos. El hecho de que partes importantes de la trama tengan lugar en dicho espacio provoca que cada acción en la casa de los Aldaya lleve de por sí una connotación más que tétrica.

La parte final de este apartado sobre la atmósfera y diversas localizaciones de la obra se ha decidido centrar en uno de los lugares que tendrá una especial importancia no solo en esta primera obra, sino que resonará en cada una de las cuatro. No es casualidad que este espacio dé título a la saga, *El cementerio de los libros olvidados*. Incluso cuando es la localización en la que comienza la historia, es igualmente cierto que dentro de la primera novela tampoco ocupa una magnitud demasiado elevada, pero sí que tiene una presencia más que fuerte y es clave para el desarrollo de los eventos. Es así como Daniel conoce la existencia de esta biblioteca, entre las calles oscuras de Barcelona mientras su padre le explica que “Hay cosas que sólo pueden verse entre tinieblas” (8). El padre Sempere hace una reflexión en la Barcelona franquista para tener en cuenta. Hay ciertos lugares e incluso acontecimientos que pertenecen innegablemente a un ámbito espectral. Este hecho se aplica directamente a los acontecimientos que tuvieron lugar durante los años de la dictadura. Numerosos testimonios quedaron varados en el paso del tiempo, y la idea de acercarse a ellos significa introducirse en el mundo de los fantasmas del pasado.

Igualmente, esta cita resume a la perfección uno de los rasgos esenciales del gótico. El género gótico reside en aquello que solo puede verse entre las sombras. Lo siniestro nace de este tipo de situaciones en las que aquello que había sido escondido en la oscuridad es revelado. Ya sean las localizaciones, o más allá las propias figuras sobrenaturales son comprendidas a través de la visión que se tiene de ellas como parte de las tinieblas. Su naturaleza reside en el desconocimiento que existe de estas, un desconocimiento logrado a través de la propia oscuridad. Continuando, el señor Sempere le explica a su hijo que debe mantener en secreto dicha localización cuando Daniel se encuentra con un edificio que describe “Frente a nosotros se alzaba lo que me pareció el cadáver abandonado de un palacio, o un museo de ecos y sombras” (9). Los primeros rasgos que nos ofrece el protagonista no son sino una relación entre dicho

inmueble y un “cadáver abandonado.” Ya partiendo de este punto se puede adivinar el tipo de naturaleza que tendrá este. Un lugar entre “sombras” más cercano al mundo de los muertos que al de los vivos. Pero que sin embargo conserva su compostura de edificio noble, al haber sido relacionado con “un palacio” o “un museo”. Las palabras que se usan para definir la estructura son clave a la hora de aplicar la lectura que se le está dando a la novela. Como será posteriormente demostrado, esta biblioteca pasará a simbolizar el lugar donde se alberga la memoria histórica española. El uso entonces de la expresión “cadáver abandonado” genera entonces una idea de lo que suponía en aquellos años la identidad española. Una identidad que para muchos españoles había sucumbido debido a la falta de libertades que existía en aquel entonces. Para aquellos que habían perdido la contienda, su país se había transformado en una tierra baldía, en un edificio sin vida. Posteriormente, ambos personajes se introducen en ese nuevo mundo de oscuridad y por primera vez el lector es testigo de la estructura que está ante los ojos del joven Sempere.

Una penumbra azulada lo cubría todo, insinuando apenas trazos de una escalinata de mármol y una galería de frescos poblados con figuras de ángeles y criaturas fabulosas (...). 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 (9-10).

Es necesario destacar a partir de esta imagen el mismo nombre de la localización: *El cementerio de los libros olvidados*. El lugar hace referencia a una necrópolis de cientos de tomos y tomos que forman parte de la historia de ese lugar. Asimismo, es descrito como un “laberinto” haciendo referencia a la forma enrevesada y compacta que tienen los cementerios en España. La biblioteca se presenta como un lugar encantado a través de dos aspectos diferentes. Por una

parte, es un lugar de fantasía, como su padre le hace entender “Cada libro, cada tomo que ves, tiene alma. El alma de quien lo escribió (...)” (10). Se acerca a través de esta sugerencia a la idea de que es un lugar repleto de magia, en donde en cada esquina se puede encontrar un nuevo libro que descubrir. Richmond Ellis incluso compara el lugar con las librerías que también son gran parte de la trama en la obra de Borges, *La biblioteca de Babel*, en la biblioteca de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, o también en el aspecto mortecino y decadente de la biblioteca de Goytisolo en su obra *Las virtudes del pájaro solitario* (842). Estas tres bibliotecas comparten una especial conexión, ya que en dichas obras se expone la idea de que los libros existen como una representación de las almas que los escribieron. Es decir, también de cierta manera tratan la idea de que las bibliotecas funcionan como un cementerio. Los escritores residen en sus libros, lo cual también convierte cada tomo en la tumba de su autor correspondiente. Es Daniel debido a la tradición de escoger un libro quien rescata y guarda ese pasado, esa historia del escritor Julian Carax en este caso. Por otra parte, también tiene un aspecto oscuro que favorece el surgimiento del miedo a través del concepto de lo siniestro. No olvidemos que parece que está abandonado y que tiene forma de un laberinto de los que normalmente es costoso escapar. Es así como se plantea la existencia del cementerio de los libros, como un ente vivo, pero también hundido en el paso del tiempo y de la lobreguez.

Como se ha ido demostrando a través de los anteriores fragmentos, las diferentes localizaciones que propone Zafón crean una ciudad de tinieblas y misterios que consume continuamente la acción y la dota de la oscuridad propia del gótico. Dentro de *La sombra del viento*, esta Barcelona es un ente viviente e incluso se podría contar como uno de los personajes principales. Gracias a las diferentes descripciones que el autor ofrece de la urbe, desde la misma introducción a la ciudad, pasando por sus calles, cafeterías, viviendas abandonadas, o mansiones

malditas, el lector es capaz de sumergirse en un mundo en el que todo es posible, sobre todo lo terrorífico o lo maligno. La atmósfera dentro del propio país español fomenta entonces la idea de que cada esquina entre las tinieblas puede cambiar el rumbo de la historia, o puede esconder algún que otro secreto fundamental en la trama. El escritor barcelonés consigue así crear una topografía perteneciente a aquellos años más que esencial para posteriormente plasmar unos eventos que juegan con lo real/sobrenatural, la luz/oscuridad, la vida/muerte. Trotman reafirma esta idea explicando que “His use in the novel of Gothic spaces, including the city of Barcelona, and particular locations within it, enhances the pleasure experienced by the reader as he/she witnesses the terrifying twists and turns of Daniel Sempere’s quest for the truth” (276). Es decir, Zafón crear una serie de escenarios y gracias a la acción que tiene lo oculto en la lectura los dota de un misterio que colabora a intrigar y a dejar en tensión. A lo que Trotman se refiere cuando habla de “the pleasure experienced” es a lo sublime, uno de los rasgos esenciales dentro del gótico; el cual sin duda se alcanza creando un entorno que llame al terror a través de lo siniestro. Consecuentemente, Zafón termina de dibujar en su primera novela una ciudad gotizada y terrorífica que acompañará a sus personajes hasta la última obra de la saga.

El franquismo a través del gótico de Zafón

Una vez la acción es situada en ese tipo de escenarios, Zafón propone unos hechos y unos personajes que refuerzan los símbolos góticos de *La sombra del viento*. A través del siguiente apartado serán analizados los eventos que fomentan esa interpretación, al igual que esas figuras monstruosas o paranormales que aparecen a lo largo de la trama. Será de esta manera como la atmósfera barcelonesa termine guardando en sus sombras más de un secreto. Desde el misterio de las localizaciones hasta el enigma que compone cada persona dentro de la historia. Como ya

se ha mencionado con anterioridad, el cementerio de los libros olvidados es donde comienzan los sucesos que marcarán la vida de Daniel. De entre todos los libros de la biblioteca, será *La sombra del viento* (titulado igual que la primera novela de Zafón) de Julián Carax el que decida llevarse a casa. Una vez sumergido en su lectura no podrá sino llegar a obsesionarse con él y con su escritor, que es del todo no conocido.

La historia de la vida de Carax adopta ya de por sí uno de los símbolos del franquismo español. Carax había nacido en la ciudad de Barcelona, pero había decidido mudarse a París. Las malas críticas a sus libros parecían no cesar, al igual que su mala suerte, pero un casamiento con una señora francesa adinerada podía solucionarlo todo. Por el contrario, todo se torcería el alba del día en el que iba a contraer matrimonio. Como consecuencia de un duelo en un cementerio de París, nadie volvería a tener conocimiento de Carax. De este duelo habían salido diversas teorías, desde que “unos le hacían muerto en aquel duelo y su cadáver abandonado en una tumba anónima”, también que “complicado en algún asunto turbio, había tenido que abandonar a su prometida en el altar y huir de París para regresar a Barcelona” o la más lúgubre, “Julián Carax, perseguido por la desgracia, había muerto en su ciudad natal en la más absoluta de las miserias” y que “había sido enterrado en una fosa común, junto con los cuerpos de mendigos y gente sin nombre” (34-35). Las explicaciones que se le dan a la muerte de Carax se relacionan directamente con el destino que padecieron numerosas personas durante la dictadura. Aquellos habitantes que eran considerados amenazas por el régimen terminaban en alguna prisión (como será el caso de uno de los personajes de la saga). En otras ocasiones eran enterrados en tumbas sin nombre, despojándolos de su identidad, o como se explica explícitamente aquí en fosas comunes. Carax pasa a representar también a aquellas personas que no tuvieron suerte durante aquel periodo histórico. Un alma sin pasado y sin personalidad.

Las relaciones de Carax y el régimen no terminarán ahí. También existe la figura del escritor a través de la idea de la quema de libros y de la censura. Existía “una extraña historia acerca de un individuo que se dedicaba a recorrer librerías y bibliotecas en busca de obras de Julián Carax y que, si las encontraba, las compraba, robaba o conseguía por cualquier medio; acto seguido les prendía fuego” (36). Durante los primeros años de la dictadura las tropas franquistas dirigidas por el dictador llevaron a cabo la quema de libros que no cuadraran con sus ideas para la nación. Martínez Rus explica que “Las ideas de los libros peligrosos eran las responsables de la decadencia del país, de los males de la patria y de la Guerra Civil; por tanto, debían eliminarse y prohibirse” (8) y así tuvieron lugar numerosas quemaduras de libros considerados problemáticos para la nación. Por otro lado, dicho enigma en la vida de Carax no provoca, sino que alrededor de la producción de sus libros exista un aura endemoniada. A partir de este instante la historia de Daniel (poseedor de uno de los libros de Carax) y de Julián comenzará a entrelazarse mostrando esa maldición que recorre la historia del escritor y sus libros. Las maldiciones son un aspecto característico del gótico ya que promueven el tópico del pasado que vuelve para dar caza al presente. La maldición de una novela perdida en el tiempo retorna a un nuevo lector condenándolo a ser perseguido. De esta manera, el libro maldito de Carax vuelve para dar caza en este caso a Daniel. Byron sugiere que las vidas de ambos parecen cruzarse así a través de dicha maldición creando una nueva rama que une las dos dimensiones pasado/presente (77).

La primera presencia de un monstruo o ente paranormal llegará esa misma noche, una vez Daniel haya llegado a casa. Estando en su habitación el protagonista descubre que en una de las sombras que cubren la calle se encuentra un extraño observándolo fijamente. La figura que parece parte de las tinieblas que cubren Barcelona “Permaneció allí por espacio de casi un

minuto fumando con abandono, la mirada fija en la mía” (47-48). La escena se llena de tensión debido a la constante atención del extraño que no cesa. La noche, la oscuridad, un extraño entre las sombras observando a Daniel. El terror gótico se extiende cada vez más hacia el fondo de la historia haciéndola suya. Finalmente, cuando las campanas anuncian la media noche la figura desaparece entre las calles. Zafón con este hecho escenifica una ciudad en la que parece que nadie está a salvo. Barcelona durante los años posteriores a la guerra civil se convirtió en una ciudad peligrosa para los que no apoyaban el régimen. La idea de una tensión constante y de sentirse vigilado incluso de noche cuadra así con la forma en la que las personas no afines al régimen vivieron; con temor a ser fusilados o a terminar en algún campo de concentración.

El encuentro podría haber quedado en una casualidad del destino, por el contrario, el protagonista recuerda varias escenas del libro que lo tiene absorto, *La sombra del viento*. En ellas el personaje principal se asomaba cada medianoche al balcón para vislumbrar en la penumbra a un desconocido observándolo. Barcelona y Daniel terminan de sucumbir al terror de lo que acaba de suceder cuando él mismo explica “En la escena que yo acababa de presenciar, aquel extraño hubiera podido ser cualquier trasnochador, una figura sin rostro ni identidad. En la novela de Carax, aquel extraño era el diablo” (48). La pared de la realidad se termina de romper y por su cicatriz entra un personaje identificado como el demonio. Posteriormente a que la ciudad se haya conformado como un mundo en el que todo es posible y sobre todo lo maligno, y a que el protagonista haya escuchado qué fue del escritor, el diablo entra en escena para darle un giro más a la trama. Aún incluso cuando no ha existido un contacto cercano, se puede comenzar a sentir que algo terrible o malvado está a punto de ocurrir. Zafón coloca ya en la primera parte del libro el ente diabólico que funcionará como uno de los monstruos principales de la narración y lo hace a través del libro maldito de Carax. Las ansiedades y miedos de los escritores están presentes a

través del gótico mediante el uso de monstruos, fantasmas, espíritus o criaturas sobrenaturales. William Hughes en su libro *Historical Dictionary of Gothic Literature* termina de confirmar este hecho remarcando que estos entes conforman el imaginario esencial de un género que usa este tipo de figuras para plasmar las ansiedades del mundo contemporáneo (1). El demonio en *La sombra del viento*, como será analizado posteriormente tendrá una interpretación concordante con la identidad de Zafón y su visión de la nación española.

Daniel decide encaminarse entre las calles de Barcelona para evadir sus pensamientos. Su camino lo llevará hacia los muelles, las aguas “tenebrosas” (66), se divisan en la orilla y entre las sombras una voz aún más oscura hace notar su presencia. Esta vez el diablo y el joven Sempere se encuentran de frente dejando a este segundo completamente helado. El interés del demonio en Daniel no es otro que adquirir el libro de Carax, *La sombra del viento*. Se establece, como consecuencia, una conexión directa entre este personaje malévolo y aquel extraño que se dedicaba a quemar los libros del autor. Sin duda, esto queda más que afirmado cuando es el propio Daniel quien explica “Noté que no olía a tabaco, sino a papel quemado. Papel bueno, de libro” (67). El peligro comienza a extenderse por el aire, y Daniel cada vez se encuentra más alterado debido a esa presencia tenebrosa. Daniel se negará a venderle el libro. En ese instante el lector se encontrará con la primera descripción del físico de este personaje, creando una dimensión aún más terrorífica de su persona: Aquel personaje no tenía nariz, ni labios, ni párpados. Su rostro era apenas una máscara de piel negra y cicatrizada, devorada por el fuego (69).

El primer monstruo gótico de la obra quedará entonces ya presentado al público, desde su manera de ser tan escalofriante hasta su aspecto de pesadilla. Aldana Reyes sugiere que el género que concierne se puede apreciar en *La sombra del viento* a través de “the return to tormented or

demonic figures” (176). Las criaturas malignas vienen a ser la representación de las ansiedades de la época, como podría ser hacia la vuelta del pasado. En este caso se hace referencia así a la vuelta hacia ese pasado dictatorial y como ya se ha mencionado con anterioridad a la censura y a la quema de libros. Laín Coubert no es sino un monstruo que al parecer dio caza a Carax, y a que ahora ha vuelto a por Daniel. El gótico se entiende entonces a través de la vuelta del personaje del demonio transitando las calles de Barcelona.

Así se establece otra de las oposiciones esenciales dentro del gótico y dentro de esta primera novela, aquellos que quieren guardar los libros y la memoria y vida de Julián y el demonio que quiere arrasar con todo ello; bien y mal y luz y oscuridad. Estas oposiciones vuelven a hacer referencia a los dos bandos que se enfrentaron en la guerra civil. Aquellos que promovían una cultura sin censura y sin libros “prohibidos” y aquellos que atentaban contra las libertades y consideraban que ciertos productos artísticos ensuciaban la gloria de la nación. Por otro lado, el siguiente encuentro entre Coubert (el diablo) y Daniel no tardaría en llegar. Una vez, Daniel y Fermín, un vagabundo que ahora trabajaba también para la librería Sempere, entran a un cine. Será entre las butacas que Daniel visualizará aquella visión horrorosa que volverá a dejarlo sin habla: “Reconocí al instante al hombre sin rostro, Coubert. Su mirada sin párpados brillaba, acerada. Su sonrisa sin labios se relamía en la oscuridad. Sentí dedos fríos cerrándose sobre mi corazón” (111). El diablo vuelve a aparecer en escena para hacerle saber al protagonista que sigue rondando y buscando el libro que desea quemar. Dicho episodio refuerza la visión de que la figura persigue a Daniel entre las sombras dándole a entender que siempre estará acechándolo hasta que recupere lo que quiere.

Daniel sigue investigando la vida de Carax y llega a la casa en la que se crio este. Se empiezan a establecer entonces ciertas conexiones con Coubert y Carax. La casera del inmueble

la contará que su padre, sabiendo que Julián no era su hijo biológico, creía que el niño estaba poseído por el demonio. El padre, apellidado Fortuny viviría convencido de que aquel que no era su hijo estaba rodeado por un aura paranormal:

Antoni Fortuny, aplicando su lógica particular, decidió que se trataba del demonio, pues aquél no era sino hijo del pecado, y el pecado sólo tenía un padre: el maligno.

Convencido así de que el pecado se había colado en su hogar y entre los muslos de su esposa, el sombrerero se aficionó a colgar crucifijos por doquier, en las paredes, en las puertas de todas las habitaciones y en el techo (153).

Gracias a esta visita y a una carta que encontraría en uno de los cajones de la vivienda, Daniel también descubriría que Julián estaba enamorado de una joven llamada Penélope. Volviendo al antiguo centro de Julián, y hablando con la que fue cuidadora de Penélope, Daniel descubriría que Julián había estado a punto de escaparse con ella a París, pero finalmente se lo habían impedido a la joven al descubrir sus planes. Igualmente, llegaría al protagonista el intento de asesinato hacia Carax por parte de un antiguo compañero de colegio Javier Fumero (otro de los monstruos del libro que será analizado posteriormente) debido a su misma obsesión por Penélope. Cabe remarcar del encuentro con la criada un imaginario gótico, atroz y más que satánico, desde “un ángel que vestía siempre de negro” (310) que le había anunciado el día de la muerte de sus familiares y hasta el hecho de que ella era estéril, y que se transformaba en cada uno de esos sueños que ya parecían pesadillas, “El ángel ya no vestía de negro. Iba desnudo, y su piel estaba recubierta de escamas” (313), y posteriormente “sólo se manifestaba como un lobo que caminaba sobre las dos patas posteriores” (314).

Daniel usará el palacete abandonado de los Aldaya para encontrarse con la hermana de su mejor amigo y nueva amante Bea. A través del descubrimiento de la tumba de Penélope y de lo

que parece el sarcófago de un bebé se plantea una de las escenas más escalofriantes de *La sombra del viento*. Sin embargo, ahí no acaba el episodio de terror, desde las sombras de la cripta se escucha una voz que rompe el silencio y abarca de nuevo lo sublime del gótico. Antes de analizar el siguiente fragmento, hace falta señalar ya la mera presencia del espacio. El espacio en la siguiente acción parece determinar lo que está a punto de ocurrir. En el género gótico, el hecho de que un acontecimiento vaya a tener lugar en una cripta denota lo que el propio lector puede llegar a suponer que va a ocurrir. Sin embargo, cuando ya el lugar expone cierto terror también llama al placer de lo desconocido, de lo que parece que se esconde y puede estar a punto de ser descubierto. De entre las tumbas se oye:

Me quedé paralizado. Algo o alguien se estaba desplazando desde la oscuridad. Sentí que el aire frío se deslizaba sobre mi piel y sólo entonces retrocedí unos pasos.

—Fuera de aquí—murmuró la voz desde las sombras. La reconocí al instante. Laín Coubert. *La voz del diablo* (368).

El diablo vuelve a aparecer esta vez en el siniestro caserón de los Aldaya y de entre los enterramientos de Penélope y el bebé para echar a Daniel y a Bea de la casa. Nuevamente este personaje aparece de las sombras para volver a crear un ambiente demoníaco y conformar el terror de la acción. Como ya se ha mencionado, las preocupaciones dentro de esta tradición literaria se veían normalmente plasmadas a través de criaturas pertenecientes al mundo de lo sobrenatural. Es decir, estos entes funcionaban como personificaciones a los miedos de la propia sociedad. Como explica Hogle respecto al tipo de preocupaciones que se extienden en el género:

they frequently assume the features of ghosts, specters, or monsters (mixing features from different realms of being, often life and death) that rise from within the antiquated space,

or sometimes invade it from alien realms, to manifest unresolved crimes or conflicts that can no longer be successfully buried from view (2).

Esto mismo es lo que ocurre con Laín Coubert. Coubert nace como representación de la ansiedad hacia el pasado y que este vuelva en el presente para buscar venganza. Zafón está así plasmando el temor hacia lo que supuso para el crecer en un país que seguía sumido en el fascismo. Aguilar y Humlebæk afirman que “the problematic attitude to Spanish national identity is most immediately explained by the Francoist dictatorship and its abusive and repressive use of the concepts of nation and patriotism”. Como ya se sabe este demonio parecía haber atormentado y acabado con la vida de Carax, y ahora volvía a Barcelona para acabar con sus libros y con Daniel. Finalmente, se solucionaría de una vez por todas la historia de Julián Carax y descifraría finalmente quién era el verdadero diablo provocando así una de las mayores sorpresas de la trama. Después de que Julián fuera consciente de que Penélope no le había abandonado como él pensaba, sino que la habían obligado a hacerlo volvería a Barcelona con la esperanza de encontrarla viva. En Barcelona sería perseguido por Javier Fumero, ahora convertido en jefe de policía. Sería ya en Barcelona cuando volvería al caserón de los Aldaya, únicamente para encontrar las criptas de la que siempre había sido su amada, y del hijo que estuvo a punto de tener.

Carax sería presa del fuego que el mismo había creado para quemar sus libros. Sería así como lo encontrarían en el hospital, “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” (499) Finalmente, el lector descubre que Laín Coubert no era sino el propio Julián Carax quien habiendo descubierto las verdaderas circunstancias de Penélope se había convertido en un auténtico demonio. Dubois explica que

Julián se transforma completamente y adquiere una perspectiva de aniquilación tanto de su persona, como de todo lo que rodea su pasado y su presente a través de la figura del diablo (95). Zafón plantea la aparición de una figura diabólica desde la primera parte del libro, colocándolo en diferentes escenarios propios de este tipo de monstruos dentro de la tradición gótica. Lo llena de tenebrosidad y hace que funcione como un recurso de terror en cada una de sus apariciones. Coubert o Carax es usado como un elemento de lo siniestro, pero finalmente lo oculto termina saliendo a la luz.

Posteriormente, sería el propio Julián quien explicaría que “se había transformado en uno de sus monstruos de ficción, en Laín Coubert” (502). La transformación de humano a monstruo también acerca la trama hacia otro de los acontecimientos que tuvieron lugar según se terminaba la guerra civil. Se expone así la idea de cambiar de bando, del bien al mal. Matthews ya sugiere que “Hacia el final de la guerra, pasarse al enemigo, que no dejaba de ganar terreno, se convirtió en una opción cada vez más atractiva para muchos soldados republicanos” (74) ya que como la propia propaganda nacionalista explicaba “Si sabéis dar a tiempo el salto, venceréis con nosotros” (74). Igualmente, como ya se ha mencionado que explica Botting, en el género gótico, el pasado da caza al presente a través de sus dos concepciones, la idealizada y la horrorosa (12). Carax vuelve a Barcelona creyendo que Penélope sigue viva (concepción idealizada) para encontrar que ella y el hijo que nunca supo que iba a tener están muertos (concepción horrorosa). De la misma manera, atormentado por las circunstancias de su amada y a su vez loco de furia y de remordimiento había incluso “regresado a aquella cripta y había quebrado las lápidas, que había extraído los sarcófagos de Penélope y de su hijo” (522). El escritor ha perdido toda humanidad y ha transmutado en uno de los monstruos de esta tradición literaria siempre tan arraigados con el plano temporal del pasado. A nivel nacional esto podría plasmar la identidad

doble de España en cuanto a la época del régimen dictatorial durante el siglo XX. Julián fue una persona, ahora se ve convertido en un ente diabólico. España fue un gran país y una vez se instauró en el poder Francisco Franco se ve convertida en una nación que consume la propia vida de sus habitantes; al igual que Coubert consume la propia vida de Carax.

Dryden en su estudio sobre la dualidad dentro de los personajes del gótico afirma que “the transformations and doppelgängers of the modern Gothic exemplify this slippage of identity, this fragmentation of the self” (40). Esto quiere decir que el personaje de Julián no actúa únicamente a través de su concepción de monstruo dentro del imaginario gótico, sino que también lo hace en torno a su concepción como doble o doppelgänger. En cuanto a la lectura que hace Dryden creo que es más que esencial conectarla con una interpretación cercana a la identidad nacional española. Es decir, es cierto que Carax funciona como un personaje gótico por excelencia, el demonio, sin embargo, también se puede aplicar otro tipo de visión complementaria. La dimensión doble del personaje a través de su propia identidad como demonio y como persona podría entrelazarse con el contexto histórico español del franquismo.

El uso de la doble identidad de Coubert y Carax podría funcionar dentro de la narrativa para crear una dimensión de oposiciones dentro del territorio español, es decir de la España franquista y de la España perdedora. Coubert funciona como el monstruo del pasado, que intenta volver para acabar con el presente. España había estado dividida a partir de la guerra civil, no solo en vencedores y vencidos, sino también en fascistas y antifascistas. En este sentido el personaje de Julián podría leerse como una representación de la propia nación. Por un lado, su entidad demoniaca y relacionada con el mal (Coubert – franquismo), por otro su entidad más humana y carismática (Carax – Libertad). Al igual que España había sucumbido después de la guerra civil, lo mismo ocurre cuando Carax presa del odio se ve convertido en un monstruo.

Zafón podría haber plasmado así la incertidumbre del paradigma español. Un personaje al igual que una nación atormentada por su propio pasado que aún duda sobre si seguir en el camino del mal o reconducirse y restablecer de nuevo su rumbo. Es indudable entonces que el uso de este personaje intenta tratar esa duplicidad dentro de la ideología de los españoles y su preocupación en cuanto a su identidad como país. Por lo tanto, se podría llegar a afirmar que la ansiedad que se aprecia tanto en la dualidad Coubert/Carax, como en la propia dualidad de franquismo/libertad es más que similar. Incluso cuando es cierto que un gran número de españoles apoyaron el régimen, es sin duda la visión retrospectiva que hace Zafón lo que crea una división tan marcada. España al igual que Carax, después de la guerra civil consumida por la rabia pierde toda su humanidad y se ve convertida en un monstruo. Sin embargo, como la trama misma expondrá, aún existe la posibilidad de reconducir la opción a escoger, la demoniaca o la humana, la dictadura o la libertad. Asimismo, los nacionalistas que fueron tan fieles a la dictadura siguen poblando la península, sin embargo, en la actualidad el franquismo ha quedado más que desestimado para aquellos que comprenden el daño y la destrucción que supuso para la propia identidad colectiva. Es necesario no pasar por alto que la identidad de un país también viene determinada por su memoria colectiva. Después de la numerosa cantidad de personas inocentes asesinadas por el régimen, la memoria histórica española fue gravemente herida.

El último episodio de Carax tiene lugar una vez más en el caserón de los Aldaya. Carax al descubrir que Fumero había sido el responsable de matar a Nuria, y de envenenar su cabeza para traerlo de vuelta a Barcelona, intentaría acabar con este de la manera más cruel posible. Fumero había estado siguiendo a Julián para terminar lo que no pudo de niño, matarlo definitivamente. Daniel presente en el enfrentamiento describe al escritor barcelonés como una figura del más allá, que lo único que desea es venganza. “Atisbando por encima del hombro de Fumero creí ver

cómo la oscuridad se removía en cortinajes de bruma y una figura sin rostro, de mirada incandescente, se deslizaba hacia nosotros en silencio absoluto, como si apenas rozase el suelo” (548) y al mismo tiempo mientras Fumero intentaba dispararlo “dos garras de cuero, sin líneas ni relieve, le habían atenzado la garganta” (548). Carax vuelve de entre los muertos buscando acabar con todo lo que pudrió su vida. A través de la lectura que se le está dando a *La sombra del viento*, Carax termina comprendiendo que se había convertido en lo que más odiaba, es decir en un monstruo, es decir, había acabado por sucumbir al franquismo. Dentro de su doble identidad había parecido caer en el lado oscuro. Por el contrario, esta última acción de encontrar su cometido acabando con Fumero terminará por esclarecer la verdadera naturaleza de Julián. Esto se debe a que Fumero dentro de esta lectura terminará convirtiéndose en el verdadero ente maligno de la trama. Es por ello por lo que termina descargando su furia contra el inspector. El duelo entre ambos continúa, y finalmente Julián lleva a cabo su cometido final de una manera atroz. Daniel de nuevo expectante en la escena dice:

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, alzándolo 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 que caía en lágrimas heladas sobre el espejo mientras sus párpados se agitaban hasta morir y sus ojos parecían astillarse con arañazos de escarcha (551-552).

Julián de una vez por todas termina con la vida de Fumero de una forma digna de pesadilla. Le clava las manos en los ojos y lo ensarta en la figura del ángel, deshumanizando aún más su personaje. Es clave también analizar como el propio Daniel se acerca a la escena. Incluso cuando el joven ya sabe que Carax es Coubert, durante estos instantes finales no lo trata como un humano, sino como una presencia sobrenatural. Este hecho puede apreciarse en el uso del nombre “Coubert” en vez de “Carax” y también en el uso del sustantivo “garras” en vez de “manos”.

Como se ha podido ir comprobando, en *La sombra del viento*, Coubert funciona como uno de los monstruos esenciales dentro de la narración. Por otro lado, este mismo personaje a través de su dualidad como demonio y humana proporciona una de las lecturas en torno al gótico plasmando la identidad nacional. En las últimas instancias del libro es Daniel quien conociendo la doble personalidad de Julián le hace decantarse por uno de los dos lados. Quizá esto se debe a que es el propio Julián quien parecer reconocer en el joven Sempere aquella persona que un día fue. “Ese muchacho me recuerda a mí mismo” (526). Daniel termina convenciendo a Julián de que debe escoger el lado del bien y abandonar su obsesión con el odio hacia el pasado. Teniendo en cuenta la lectura que se ha aplicado hasta el momento de la novela este evento también puede interpretarse según el paradigma español. Daniel siendo además el protagonista pertenece a una nueva generación. Julián y Fumero pertenecen a una generación de adultos que parece que se mueven en el pasado. En cambio, Daniel al ser aún joven tienen a su disposición tanto el presente como el futuro. Al fin y al cabo, siempre ha sido dicho que son los jóvenes quienes deben reformular el mundo. Consecuentemente, existe una evolución desde el pasado (representado por Carax) hacia el presente (representado por Daniel). Julián, como se ha expuesto anteriormente, simboliza la duplicidad de España, la franquista y la libre. Quién más

apropiado para definir la elección entre ambas y el destino de Julián que la nueva generación de jóvenes. Daniel termina con la duplicidad de Julián al salvarlo de sí mismo y al reconducirlo hacia el lado del bien y de la libertad.

Como se explica Julian en cuanto a cómo el escritor observaba a Daniel, “Se preguntaba si quizá tu presencia no era sino un milagro, un perdón que debía ganarse enseñándote a no cometer sus mismos errores” (527). Esta cita fomenta la interpretación anterior. Julian quién hasta el momento había decidido cambiarse de bando parece que no está dispuesto a dejar que Daniel caiga en el mismo error. La segunda generación parece ser criada para como hace referencia el escritor “no cometer sus mismos errores”. ¿Qué mismos errores? Julián había sido consumido por la rabia y por la venganza, había dejado de ser humano para convertirse en monstruo. Daniel crece así con la oportunidad de cambiar el presente y reivindicar su identidad. Igualmente, todos aquellos españoles que en algún momento habían apoyado al régimen y que con el paso del tiempo habían comprendido el error que esto había supuesto se ven reflejados en la figura de Carax. Por ello Daniel simboliza entonces un “milagro” la entidad misericordiosa del volver a empezar. Cada nueva generación es capaz de reformular la identidad entera de un país, y el joven simboliza así de la misma manera el “perdón” que menciona el propio fragmento, un perdón también dirigido hacia un país que se equivocó a la hora de apoyar a un dictador. Este concepto se termina de desarrollar en la misma página donde Julián trata a Daniel como “una nueva página en blanco”. Una vez más se refuerza el sentido de que cada generación es una oportunidad para empezar desde 0, para corregir las equivocaciones del pasado y reconfigurar una nueva identidad. A través de esta decisión Zafón termina creando un voto de confianza dirigido a la sociedad presente y su capacidad de reformular la identidad española.

Antes de acabar con los eventos que dan por concluido el primer libro de esta tetralogía, es necesario continuar abriendo el plano de la guerra civil española y sus consecuencias. En *La sombra del viento*, dicha guerra tiene un gran peso alrededor de los diferentes personajes y ejerce como otra entidad horrorosa dentro del imaginario gótico de Zafón. Además, la ciudad de Barcelona fue una de las urbes más afectadas por el conflicto, por ende, se tiñe también de un periodo oscuro en su historia que comenzará con este libro y se extenderá directamente a los siguientes. El conflicto dejaría numerosas historias de aquellos que lograron sobrevivir y que se verían continuamente perseguidos por un pasado que aún estaría patente durante la dictadura y sus formas de opresión a la sociedad. Los bandos estarían más que claros entre vencidos/vencedores siendo para estos últimos unos años de silencio absoluto. Zafón logra crear así una atmósfera gótica con un trasfondo postbélico que configura la realidad de los personajes y el futuro de sus vidas. Otro de los aspectos fundamentales dentro de este apartado es el silencio. Después de un episodio bélico que enfrenta a la misma sociedad, y posterior dictadura, una de las características más marcadas es la presencia de un vacío de aquellas voces que se vieron en el lado oprimido.

La entidad por excelencia que plasma estas voces acalladas y en concreto las artísticas viene representado a través del cementerio de los libros olvidados. La biblioteca descomunal reúne cientos y cientos de libros que han logrado sobrevivir el paso del tiempo, pero que, sin embargo, han sido resguardadas por su propia seguridad. Este cementerio hace referencia entonces a la producción mínima que se produjo durante el franquismo debido a la censura. Los artistas estaban limitados en todos los sentidos de la expresión, y aquellos que pudieron publicar lo hicieron desde otros países. Se produce entonces una época en la que España carece de publicaciones reales dentro de su propio territorio. ¿Dónde habrían terminado aquellos libros que

podrían haberse publicado pero que no fue posible debido a la censura? Quizá Zafón en este sentido los ha encontrado un lugar dentro de su narrativa. Con la intención de salvar a la España oprimida y de los vencidos, Zafón crea una biblioteca sobrenatural que alberga todos aquellos libros que podrían haberse salvado. Como el propio padre de Daniel le dice a este, lo importante es que las producciones literarias nunca caigan en el olvido, sino que pasen de mano en mano para ser compartidas. Esta idea de la recuperación de obras literarias también existe en su plano más básico; las historias de aquellos que fueron silenciados durante la dictadura no pueden perderse en el tiempo, es necesario recuperarlas. A mí parecer, Zafón crea el cementerio de los libros olvidados como aspecto gótico para crear cierto misticismo a su alrededor, pero a su vez está creando un lugar específico para salvaguardar la memoria histórica. Aquellos libros olvidados, aquellos años de terror no deben perderse, sino que deben almacenarse para crear así una identidad social colectiva.

La sombra del viento formula así una narrativa que toma el pasado y lo pone en perspectiva con el presente para criticar todo lo que sucedió. Un pasado horroroso que hoy en día sigue ocupando un hueco en la memoria histórica de la nación. Meddick explica que la obra plasma cómo la “trans-generational haunting illuminates the novel’s theme of inter-generational silence about the memory of the civil war and the Francoist repression” (249). Daniel funciona entonces, como se ha mencionado previamente, como la nueva generación que será capaz de cambiar el paradigma español. El primer episodio relacionado con la guerra civil española y sus consecuencias se encuentra cuando Daniel le pregunta a su padre por una antigua prisión, situada en el castillo de Montjuic. El joven Sempere será entonces consciente de ese silencio que existía en su conocimiento acerca de lo que realmente ocurrió y seguía ocurriendo con el lado vencido/vencedor:

La idea de que la muerte pudiera caminar a mi lado, con rostro humano y corazón envenenado de odio, luciendo uniforme o gabardina, que hiciese cola en el cine, riese en los bares o llevase a los niños de paseo al parque de la Ciudadela por la mañana y por la tarde hiciese desaparecer a alguien en las mazmorras del castillo de Montjuïc, o en una fosa común sin nombre ni ceremonial, no me cabía en la cabeza (45-46).

Daniel no es capaz de comprender cómo ese tipo de crueldades continúan existiendo en una nación que parece en paz. Cabe destacar el uso de las palabras “uniforme” o “gabardina” que una vez más evidencia la conexión con la dictadura. En este caso eran los altos cargos del franquismo y los militares quienes hacían uso del uniforme nacionalista, y la policía o agentes quienes por otro lado usaban las gabardinas. Daniel no se refiere a cualquier español, sino que la idea de la muerte solo se aplica hacia aquellos que apoyaron el régimen. El fragmento contiene también una oposición bastante notable entre la felicidad (“riese en los bares o llevase a los niños de paseo”) y la muerte (“hiciese desaparecer a alguien”). En las tres primeras líneas de este fragmento se puede observar como Daniel expone que estas personas viven considerablemente satisfechas con su vida, haciendo planes que resultan agradables. Sin embargo, en las dos últimas líneas se explica que estas personas son las mismas que también torturan y acaban con las vidas de otros españoles. Se muestra entonces no solo una oposición sino también una ironía de lo que estaba sucediendo en la propia sociedad. Del mismo modo, a partir de esta realización acerca de la realidad social y política de la nación española, se extiende una comprensión de la guerra y dictadura completamente relacionada con el terror. Se sitúan en un plano que evoca temor, ya que el lado vencedor sigue ejerciendo su martillo de hierro contra el lado vencido. Al igual que su padre, Daniel termina siendo víctima de la persecución tanto, en un comienzo psicológica, como finalmente física del régimen y sus secuaces. La guerra civil ha acabado pero el miedo, la

falta de libertades y el constante peligro a ser condenado o asesinado moldea las ansiedades de los personajes.

Dentro de esta saga, y comenzando por esta primera novela, el terror provocado por el conflicto y el régimen serán un tema constante en el imaginario gótico. Sobre todo, a partir de la tercera novela, todo comenzará a entrelazarse mediante la crueldad y el absolutismo de aquellos que controlaron la España de la época. En mayor medida, los causantes de tanto pánico dentro de la sociedad fueron las estructuras de poder que se crearon para controlar al pueblo: desde policías, como inspectores o brigadas especiales. Dicho tipo de grupos se dedicaban a aterrorizar a aquellos que se oponían a su más que estricta manera de ver el mundo. Ramblado expone que este tipo de personas representaban el autoritarismo y la crueldad inexcusable con la que tenía que vivir aquellos que no apoyaban la dictadura (73). Prueba del tipo de atrocidades que cometían se puede observar en el personaje de Fermín, un vagabundo que tras ayudar a Daniel se convertiría en su amigo y comenzaría a trabajar en la librería de los Sempere. Daniel narra como “A veces me venía a la memoria la imagen de las tremendas cicatrices que le cubrían el cuerpo” (102). Más adelante, y como consecuencia de un episodio de estrés postraumático debido a las torturas a las que le habían sometido, un doctor les haría saber que eran “—Quemaduras. A este hombre lo han torturado —explicó—. Esas marcas las hace una lámpara de soldar” (107). Este supone el primer encuentro con el pasado de Fermín, el cual volverá para ser representado en el tercer libro. Fermín será el único personaje presente en las cuatro novelas.

Javier Fumero llevó a cabo las torturas, quien ya ha sido mencionados varias veces anteriormente. No solo Coubert es el responsable de acercarse hacia el pasado franquista español, sino que quién mejor termina conformando la imagen de este es Javier Fumero. Ya de pequeño había acabado con la vida de su madre de un tiro, sin embargo, la policía

considerándolo un accidente simplemente lo había llevado a un centro de menores. Fumero presa del odio dedicaría toda su vida a ofrecerse al mejor postor, “había flirteado con anarquistas, comunistas y fascistas” (37), y haciendo lo que él más disfrutaba, matar. Finalmente, y una vez acabada la guerra se ofreció “al bando vencedor e ingresado en el cuerpo de policía” (37) para seguir impartiendo sus servicios al régimen. Una vez con el poder de oprimir y de martirizar a quien le diera la gana, volvió al que fue su primer cometido: acabar con la vida de Carax. Igualmente, el inspector toparía con Daniel tras enterarse de que Fermín, a quién odiaba, y a quién había torturado más de una vez, trabajaba ahora en la librería de la familia. Fumero adquiere tras las experiencias de Fermín un aspecto del tipo de monstruos que creaba el franquismo. Grego March sugiere que este tipo de monstruos se formaron a partir de “the context in which they emerged—the Francoist dictatorship—and the Spanish pictorial tradition they referred to” (82). Esto quiere decir que se reflejaban en valores como la crueldad, la imposición social, la necesidad de crear terror o la opresión. Fermín explica a Daniel el tipo de ente maligno que es Fumero en el siguiente fragmento:

De tarde en tarde, Fumero y sus hombres me detenían y me acusaban de algún hurto absurdo, o de tentar a niñas a la salida de un colegio de monjas. Otro mes en la Modelo, palizas y a la calle otra vez. Nunca comprendí qué sentido tenían aquellas farsas. Al parecer, la policía estimaba conveniente disponer de un censo de sospechosos al que echar mano cuando fuera necesario. En uno de mis encuentros con Fumero, que ahora era todo un prohombre respetable, le pregunté por qué no me había matado, como a los demás. Se rió y me dijo que había cosas peores que la muerte (385).

Fumero no actúa como lo haría una persona normal, sino que disfruta y consigue placer a través de manipular y torturar a los demás. De igual modo, como explica Fermín, no solo se

trataba de Fumero, sino que “la policía” también lo consideraba apropiado. Como reflexiona Gómez Roda “Las torturas y los malos tratos fueron una práctica habitual en las comisarías de la policía y en los cuarteles de la guardia civil durante el franquismo” (49). El inspector no hace sino representar al colectivo de monstruos que había forjado la dictadura y a los que los había dotado con todo tipo de inmunidad. Al igual que Carax, como es común en el género gótico, Fumero es un ente que viene desde el propio pasado a través de la historia con Julián y Penélope, pero aprovecha la situación política del presente para representar su figura diabólica.

Carax y Fumero parecen ser las dos caras de una misma moneda, dos símbolos del imaginario gótico que aterrorizan a los personajes de la obra. El pasado representado por Coubert o Fumero choca con un presente que no deja que el terror de aquellos hechos vuelva a extenderse. El franquismo vuelve entonces a través de la figura de ambos personajes. En cambio, a lo largo de la narrativa surgen dos historias que difieren indudablemente. Mientras que Julián es guiado por Daniel, Fumero sigue mostrando su pasividad y su falta de humanidad. Igualmente, se puede afirmar que Carax es presa de una historia que le cambia la vida y provoca que se convierta en la criatura que es. Fumero, en cambio, no tiene humanidad desde que es niño, y su única meta en la vida es acabar con la vida de Julián y todo lo que la rodea. Se podría crear así cierta similitud entre Carax y el monstruo de Frankenstein, a los cuales la crueldad del mundo los ha hecho así. Y en el otro lado, Drácula y Fumero quienes su propio poder y ansias de matar los consume por dentro. De hecho, es en el duelo final entre Carax y Fumero en el que el propio Daniel expone: “Reconocí la sombra desangrada sobre los muros como una telaraña, la gabardina negra, el sombrero calado como una capucha y el revólver en la mano reluciente como una guadaña. Fumero. Siempre me había recordado a alguien, o a algo, pero hasta aquel instante no había comprendido a qué” (544). A través de este fragmento se puede apreciar una

animalización del personaje de Fumero. El policía es comparado con una araña. Las arañas normalmente tratan de acorralar a sus presas en su tela para después terminar con su vida. La visión arácnida de Fumero se traduce también como una manera de deshumanizarlo tratándolo como un insecto voraz. Asimismo, la figura de Fumero también es comparada con la de la parca. Fumero representa la muerte, y, por tanto, el franquismo que desea volver a hacerse con el poder, y el cual representa la muerte. El franquismo y Fumero están conectados a través de sus rasgos y de sus formas de actuar. Dubois afirma que el carácter de este personaje es plasmado a través de su atrocidad y crueldad, y que al mismo tiempo formula el tipo de atmósfera que se respiraba durante la guerra civil y posterior dictadura (94).

Como se ha podido ir observando, Zafón introduce a través de su primera novela *La sombra del viento*, numerosos rasgos propios del imaginario gótico. En un comienzo, traza el mapa de una Barcelona llena de tinieblas, de sombras del pasado y de misterios aún por resolver. El tipo de ambiente que constantemente intenta fomentar favorece que aparezcan enigmas en cada callejón, o en cada edificio abandonado. Consecuentemente, se plantea una atmósfera en la que lo oscuro es más que posible, y sobre todo en la que puede ocurrir cualquier evento. Desde librerías fantasmales, hasta cafeterías que pertenecen al pasado, o caserones embrujados. Posteriormente, se plantea una trama que no hace sino girar y revolve en sí misma. Cada nuevo dato que descubre Daniel sobre Carax solo crea más confusión e intriga. Giro, tras giro el lector empieza a ser consciente de hacia dónde se dirige la narrativa y el tipo de secretos que se esconden tras cada uno de los acontecimientos. La trama, se encuentra así llena de alegorías del género gótico, libros malditos, apariciones de entes como el diablo, episodios paranormales, ecos del más allá o pesadillas demoniacas. Asimismo, *La sombra del viento* también ofrece dos monstruos que dan forma a la novela, y que cumplen con el papel de enemigos del bien. Tanto

Coubert durante gran parte de la novela, como Fumero en su totalidad componen el horror de este tipo de personajes tan característicos de dicha tradición literaria. Asimismo, ambos personajes abrirán una nueva perspectiva presente en el fondo de la trama, la guerra civil y el franquismo. Este tópico marcará la vida de los protagonistas que se verán obligados a sobrevivir a las injusticias que plantea dicha opresión. Zafón usa a ambas figuras para plasmar la identidad nacional a través de dos perspectivas que terminan siendo diferentes. Como expone Ramblado “Thus, Ruiz Zafón succeeds in offering a critique of the Francoist state through the construction of two antagonistic yet complementary characters” (79). Julián quien había venido representando la dualidad de la nación española entre franquismo/libertad, termina siendo reconducido por Daniel hacia el lado del bien. Fumero, en cambio, continúa reconociendo su naturaleza franquista. Finalmente, como es propio de las novelas de género gótico, las oposiciones creadas a lo largo de su trama, pasado/presente, luz/oscuridad, bien/mal, franquismo/Libertad terminarán decantándose para el lado de los protagonistas ofreciendo un final feliz y dando por concluida una historia que parece cerrada.

CAPÍTULO II: *EL JUEGO DEL ÁNGEL*

David Martín era un joven escritor que logró posicionarse en un periódico narrando relatos de terror. Debido a su despido y a una oferta de una nueva editorial terminará teniendo que escribir bajo un pseudónimo. Posteriormente a que este sea diagnosticado con un tumor cerebral, aparecerá un personaje enigmático que le ofrecerá una cura para su enfermedad y una suma inmensa de dinero a cambio de escribir una nueva religión para él. La vida de David Martín dará un giro increíble con la llegada de este nuevo editor, llamado Corelli, que parece el mismísimo diablo. Después de una serie de conexiones con crímenes del pasado, el protagonista se verá encuadrado en una persecución por su vida. Haciendo todo lo posible por escapar de aquel pacto que hizo con Corelli y de poner en peligro a su amada Cristina y a su amigo Pedro Vidal, los hechos parecerán enturbiarse al descubrir que todo había sido una invención de la locura del mismo protagonista.

La Barcelona de las sombras

La segunda novela de la saga, titulada *El juego del ángel*, continua con la tradición seguida por su antecesora. Incluso se podría afirmar que va más allá en los tópicos que comprenden el género gótico de *La sombra del viento*. En este caso, el libro cambia de protagonistas y se centra en David Martín un joven que busca ganarse la vida como escritor. Impulsado por su talento y por sus ganas de escribir se verá involucrado en diversas situaciones que cambiarán el rumbo de su vida por completo. Es cierto que alguno de los personajes vuelve, como es el caso del padre Sempere, en este caso convertido en niño, ya que estos hechos tienen

lugar en el pasado. Sin embargo, la historia que acontece en estas páginas parece que no tiene nada que ver con ellos. “Parece” porque Zafón traza a través de las cuatro obras una fina línea que convergerá en la última entrega. Al igual que la primera novela de la saga, el escenario central es Barcelona. Y como no podía ser de otra manera, una Barcelona consumida en tinieblas y gotizada por completo. La urbe española sigue siendo el pilar en el que se apoya cada hecho, una ciudad consumida, como se ha podido comprobar previamente, en la oscuridad y en ese límite entre lo real/sobrenatural y lo posible/imposible. Ramos Nogueira explica que la ciudad que plasma Zafón se ve violentamente sumergida en un ambiente gótico entre sus construcciones y callejones que parecen esconder misterios (47).

El tipo de imágenes que se atisbaban en la anterior obra, siguen retumbando en esta segunda. La historia comienza ofreciendo al lector una descripción de dónde se encuentra el lugar de trabajo de David. “La sede del diario se alzaba tras el bosque de ángeles y cruces del cementerio del Pueblo Nuevo, y de lejos su silueta se confundía con la de los panteones recortados sobre un horizonte apuñalado por centenares de chimeneas y fábricas que tejían un perpetuo crepúsculo de escarlata y negro sobre Barcelona” (9). Desde la primera página Zafón es contundente generando de nuevo el mismo tipo de ambiente de la historia de Daniel Sempere. Se comienza a formar así una atmósfera de oscuridad y cierto terror. El cementerio se encuentra más cercano que nunca, simbolizando la muerte y lo siniestro dentro del propio paisaje de la ciudad. La muerte parece acercarse, al igual que en la España de aquel entonces, la España anterior a la guerra civil. Como ocurre con el comienzo de *La sombra del viento*, Zafón sitúa espacialmente la historia en ese periodo de la historia española que le interesa cubrir, el franquismo. Igualmente, la introducción de “chimeneas” y “fábricas” ofrecen una idea de industrialización y de era victoriana. Se genera así también un acercamiento hacia la ciudad de Londres tan arraigada en el segundo periodo de

esplendor de las novelas góticas, como puede ser el Londres de *Dorian Gray*, de *Carmilla* o una vez más, de *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Como indica Senf, el uso de las ciudades pasará a ser más común para así remarcar la idea de que el peligro puede estar más cerca que nunca (273). A Zafón adentrándose en el gótico contemporáneo y tratando además el tópico del franquismo, le interesaría situar como escenario principal la ciudad de Barcelona. Barcelona junto con Madrid sería en el futuro una de las ciudades más republicanas y que como consecuencia con más ímpetu decidió transformar el régimen. Desde la reconversión del castillo de Montjuic en prisión para aquellos que eran una amenaza para el régimen, como igualmente su papel en el fusilamiento de personas, o como señala Monfort I Coll la implantación del campo de concentración de Horta en Barcelona (151). Usando lo sugerido por Senf, Zafón estaría creando una sensación de tensión absoluta en la misma metrópoli. Asimismo, el régimen actuaba desde el propio núcleo de la población y qué mejor lugar para representar el peligro que una ciudad central española. Es decir, los personajes principales son oprimidos por Barcelona, al igual que la sociedad de la posguerra vivía en un constante estado de ansiedad porque el franquismo podía actuar en cualquier instante y vivir incluso a su lado.

A partir de esta imagen tenebrosa comenzarán a desarrollarse los hechos de la vida del protagonista. Barcelona seguirá imponiéndose firmemente a través de su viveza lúgubre. En este caso, también existe cierta comparativa con la época victoriana y aquellas imágenes de sombras, y de luces proyectadas para cortar la oscuridad en la que se sumía la ciudad de noche. “La tormenta se había llevado el alumbrado, y las calles estaban sumidas en una oscuridad líquida, apenas punteada por faroles de aceite o velas prendidas proyectados desde balcones y portales” (136). Como ocurre en *La sombra del viento*, la tormenta da pie a que los acontecimientos comiencen a suceder estrepitosamente, y que la trama se acelere. Igualmente, se presentan unas

avenidas sumidas en sombras, que únicamente se recortan por los pequeños reflejos de luz de los edificios. El crepúsculo se cierne sobre cada esquina y comienza a entreverse esa ciudad tan propia de Zafón, como Lapuerta Amigo indica “la ciudad de Barcelona aparece como espacio de fascinación que ejerce una atracción irresistible, pero al mismo tiempo es la ciudad maldita” (396).

Las descripciones de la ciudad en su aspecto general se siguen extendiendo para crear la imagen espectral en la que colocar los hechos que le acontecen a David. Asimismo, se abre una nueva expresión de Barcelona que ayuda a comprender al lector su naturaleza por excelencia. A través de las siguientes líneas se puede entender lo que parece que ocurre realmente en sus calles y en la vida que la corroe por dentro. “Márchese lejos. Esta ciudad está maldita. Maldita” (363). Barcelona, como se verá en las siguientes novelas será una ciudad con una considerable herencia de la posguerra y dictadura. Es cierto que en esta obra se menciona por encima esta cualidad “maldita” de la ciudad, sin embargo, Zafón decide explorarla en las dos últimas entregas. Barcelona ha sido dibujada en la primera obra como un lugar en el que parece que únicamente es capaz de crecer el miedo y lo sobrenatural. Casi se entiende la Barcelona de Zafón como un tipo de purgatorio a través el cual se van sucediendo los diversos personajes de la obra. En esta ciudad industrial se revelan las imágenes a través de sus planos más terroríficos y funestos, y usando una serie de descripciones que unen lo terrenal con lo fantasmal. A estas descripciones se le suma una que ofrecerá el antiguo propietario de la que será la casa de David Martín. El hombre “decía que había un gran lago de sangre bajo la ciudad” (362). Dicha visión crea una imagen aún más terrorífica de lo que realmente ocurre en Barcelona. La ciudad está maldita y bajo ella lo único que encuentra uno es sangre. Los eventos de tipo paranormal parecen desatarse

continuamente a lo largo de *El juego del ángel*, y para ello el escritor sigue construyendo una ciudad de nieblas y secretos.

Partía de los arcos a la sombra de la plaza Real y crecía en una grieta húmeda y ajena a la luz del sol entre viejos edificios apilados unos sobre otros y cosidos por una perpetua telaraña de líneas de ropa tendida. Sus fachadas decrepitas se deshacían en ocre, y las láminas de piedra que cubrían el suelo habían estado bañadas de sangre durante los años del pistolero (391).

Los edificios parecen contruidos a partir de “telarañas” que los une a unos con otros. La idea de ver los inmuebles como aglomeraciones sin vida ofrece un carácter también barroco sobre los mismos. Como si toda Barcelona estuviera encajonada y sus estrechas avenidas no dejaran respirar a la población. Cabe remarcar de igual forma la utilización del adjetivo decrepitas, lo cual ya de por sí crea una sensación lúgubre. Atendiendo a la información que nos transmite David en este fragmento, parece incluso como si Barcelona tuviera la disposición de un cementerio, con multitud de tumbas apiladas unas alrededor de las otras y llenas de una esencia de muerte y enclaustramiento total. La decadencia de Barcelona recuerda entonces a otra obra gótica por excelencia que es en este caso *La caída de la casa Usher* del escritor norteamericano Edgar Allan Poe, en la que el caserón de la familia Usher, el cual representa la propia unidad familiar, termina derruyéndose. La lectura también se ve reforzada por el hecho de que en su día estuvieron “bañadas de sangre” no es una presencia mínima, sino que la sangre se entiende que corrió en abundancia por aquellos lugares años atrás. Asimismo, el componente de la sangre vuelve a hacer referencia al pasado nacional español. Igualmente, se crea una referencia hacia una época de una tensión más que marcada en Barcelona, el pistolero. El pistolero tuvo lugar entre los años 1917 y 1923. Este periodo se caracterizó por la contratación por parte de los

altos empresarios de sicarios llamados “pistoleros” los cuales atentaban contra los obreros y sus reivindicaciones. Cabe remarcar también la importancia que tuvo el pistolerismo sobre todo en la ciudad de Barcelona. Como explica Cristóbal Marinello “Un aspecto que destaca inmediatamente con respecto a la época del pistolerismo es la dimensión de la tragedia que se vivió en Barcelona a lo largo de estos años y que convirtió la ciudad en uno de los puntos más violentos en el tumultuoso panorama de la Europa de la posguerra” (133).

Otra de las comparaciones que se puede crear en torno a esta historia es Barcelona como representación de la decadencia general del país español. España previamente a la guerra civil se convierte en un territorio de carencias. Previamente a un conflicto que separaría completamente a la nación en dos bandos, el país se situaba en un momento de tensión entre los dos bandos principales: republicanos y nacionalistas. Esto supuso que España incluso antes de estallar el conflicto ya se encontraba de cierta manera en ruinas debido a la gran separación social que existía. En vez de crear una manera de comunicarse entre ambos bandos, España se vio sometida al estallido de una guerra civil. En vez de centrarse en recomponer un país que al igual que el caserón de los Usher estaba derrumbándose, se terminó creando una contienda que enfrentaría a una misma nación. La imagen de la Barcelona de *El juego del ángel* es de una ciudad en ruinas como representación esencial de la naturaleza del país en ese momento histórico. Las ruinas fueron consecuencia de la propia tensión previa al conflicto que enfrentó al país internamente y en el cual murió aproximadamente medio millón de personas. Es normal plasmar entonces un pasado y una Barcelona conectada con la sangre y consecuentemente con la muerte.

Días de octavillas y bombas que dejaban pedazos de cuerpos temblando y humeando en las calles del Raval, de bandas de figuras negras que recorrían la noche derramando

sangre, de procesiones y desfiles de santos y generales que olían a muerte y a engaño, de discursos incendiarios donde todos mentían y donde todos tenían la razón (61).

En esta cita se puede observar lo previamente explicado. La nación estaba a punto de sufrir un conflicto y ambos bandos estaban haciendo todo lo posible con su propaganda, con esas “octavillas” para ganarse el apoyo del pueblo llano. Fue un tiempo de discurso barato para convencer a la sociedad de unirse a un bando u a otro, mientras durante las noches se comenzaban a asesinar a unos y otros. La tensión podía comenzar a palpase, y tanto los republicanos como los nacionalistas empezaban a hacer uso de sus símbolos para remarcar sus identidades. Igualmente ocurrió lo mismo con los “discursos”. Es así como Zafón viene a representar la división del propio pueblo español. Para aquellos que no apoyaban al régimen toda aquella parafernalia nacionalista de Francisco Franco no eran más que engaños, al igual que les ocurría a los nacionalistas con los sermones republicanos. Es así como se crea esa expresión “donde todos mentían y donde todos tenían la razón”. Quizá también el escritor podría crear así una distinción entre ambos bandos, ya que mientras que a unos los llama “santos” a otros los llama simplemente “generales”.

Zafón igualmente ofrece un adelanto de lo que terminaría ocurriendo dentro de la nación. Como se expone en el siguiente fragmento, esta situación de discursos contra discursos comenzaría a crear una gran aversión de unos contra otros. El periodo de convencer al pueblo con las palabras llegaría a su fin en 1936 con un golpe de estado. Sería así como ambos bandos comenzarían a embaucarse en un conflicto armado. La situación se volvería insostenible y comenzaría una guerra civil en la que ganarían los nacionalistas. Desde el establecimiento de la segunda república hubo personas en España que rechazaron la idea de la falta de un rey que mantuviera el orden y que fuera capaz de reunir el poder para corregir un país que parecía en

declive. Estos serían los que terminarían alzando a Francisco Franco como líder. De igual manera, los republicanos siguieron buscando una libertad frente al absolutismo.

Consecuentemente, entre republicanos y nacionalistas se terminaría generando una sensación de saña y rencor.

La rabia y el odio que años más tarde llevaría a unos y a otros a asesinarse en nombre de consignas grandiosas y trapos de colores se empezaba ya a saborear en el aire envenenado (61).

El cuadro que se presenta entonces de los barrios no hace sino oscurecer su apariencia y crear una imagen que refleja la ciudad y un camposanto. Byron anuncia que las sombras que ya existían en Barcelona, y que ya se habían plasmado en la primera novela, parece que crecen más y más profundas en la ambientación de esta segunda parte (371). Aprovechando la mención al comentario que hace el académico sobre la presencia de unas sombras que se extienden cada vez más y más, llega una de las últimas descripciones generales de la ciudad dentro de esta obra.

David Martín se acerca al cementerio de la ciudad y narra:

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 (578).

La comparación de Barcelona con un túnel favorece el tipo de interpretación que se le está dando a través de este análisis. Se trata de una ciudad en la cual no se vislumbran luces que puedan dar claridad a cada rincón o incluso a cada escenario abierto. Los personajes deambulan a través de este tipo de atmósfera en la que no existe la iluminación. Todo parece estar sucumbido

a un aspecto espectral y tenebroso que se apodera de la escena y que sobre todo marca el tipo de acontecimientos que están a punto de ocurrir. Asimismo, la utilización de los colores “rojo” y “negro” al igual que fue señalado en la anterior obra, ayudan a crear un aspecto infernal a la ciudad. La escasa iluminación también podría hacer referencia a la falta de vitalidad de la ciudad. De igual manera que ambos colores, rojo y negro también existen en relación con la bandera de la Falange española responsable de que estallara la guerra civil y posterior apoyo del dictador Franco. Se realiza así una nueva conexión que conecta la narrativa de la novela con los símbolos propios de la identidad española. De igual manera, la naturaleza de Barcelona y consecuentemente de los hechos que tienen lugar en ella están determinados por la atmósfera de la ciudad y consecuentemente del país. Al igual que los personajes están conectados directamente con lo tenebroso y lo oscuro que alberga la urbe. Hume explica que la creación de este tipo de escenarios favorece a que el lector ejercite su imaginación y cree así en su mente un mundo en el que cualquier suceso puede llegar a tener lugar (284). No hay ninguna duda de que esta es una de las ideas de Zafón al convertir a Barcelona en su ciudad fantasma y acechada por el franquismo; abarcando así todo tipo de fantasías terroríficas y sublimes.

Después de haber analizado el aspecto general de la ciudad, es necesario acercarse a los lugares alrededor de los cuales Zafón diseña la trama de la segunda novela de la saga. En este caso, uno de los escenarios esenciales en los que se desarrollan algunos de los eventos más significativos es la mansión que sirve de hogar a David Martín, el protagonista. Es cierto, que dicho torreón siempre había llamado la atención del joven escritor ya que lo asombraba su estructura cada vez que se encontraba con ella. Sin embargo, no se puede dejar de obviar el tipo de arquitectura que es, ni tampoco sus rasgos un tanto tenebrosos. Al igual que ocurre con el caserón de los Aldaya en *La sombra del viento*, la mansión con la que se hace David tiene un

pasado oscuro. Estos caserones habían pertenecido a la clase alta barcelonesa que había terminado por desaparecer. Es normal entonces sugerir que la decadencia de las mansiones refleja la misma decadencia de esa alta burguesía. Dicha desaparición puede deberse una vez más al estallido guerra civil y sus consecuencias directas. Aquellas familias adineradas se habían empobrecido debido al escaso comercio durante ese periodo para terminar mudándose a otros países o desapareciendo por completo. Además, a este caso se le añade que en esta en específico había aparecido muerto un antiguo actor de cine. El inmueble es visto por los ojos del escritor como una “finca, rematada por un torreón que brotaba de una fachada labrada de relieves y gárgolas (...)” y descrita con un “aspecto fúnebre y desmesurado” (73). La introducción de la que será la morada del protagonista no augura ningún tipo de buen resultado, ni de acomodada hospitalidad. El responsable de la inmobiliaria ya le hace saber: “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 Montjuic es más alegre” (74). Keech explica que gracias a la creación de la atmósfera gótica (en este caso a través de la ciudad de Barcelona) símbolos como la torre adquieren un significado más oscuro (134). La decadencia general de la propia ciudad provoca que los espacios que se encuentran dentro de ella se vean consumidos por esa misma aura. Además, conociendo el pasado maligno de la misma mansión, no solo se le aplica una dimensión fúnebre, sino también en parte terrorífica.

Será posteriormente cuando David Martín sea consciente del tipo de mansión en la que vive. En un comienzo para los ojos del escritor parece que ese misticismo aterrador que rodea a la casa es un aspecto positivo. Sin embargo, según se vayan sucediendo los eventos, el protagonista cambiará de opinión y observará su casa con otros ojos. Es importante que sea David quien recapacite en torno a apariencia de la mansión-torre en la que vive debido a que la

primera descripción de esta misma es ofrecida por él mismo. Es decir, se puede apreciar la transformación de la vivienda en sus propios ojos. Pasa de ser una finca con aspecto “lúgubre” y “desmesurado” a encontrarse con un hogar que le despierta pensamientos relacionados con lo paranormal y con el infierno. David explica:

Al volver a la casa de la torre aprendí a ver con otros ojos el que había sido mi hogar y mi cárcel durante demasiados años. Entré por el portal sintiendo que cruzaba las fauces de un ser de piedra y sombra. Ascendí la escalinata como si me adentrara en sus entrañas y abrí la puerta del piso principal para encontrarme aquel largo corredor oscuro que se perdía en la penumbra y que, por primera vez, me pareció el vestíbulo de una mente recelosa y envenenada (337).

La mansión-torre cambia completamente de apariencia en los ojos del lector a través de las palabras del protagonista. Incluso cuando el joven escritor tenía predilección por lo oscuro, al parecer su casa se ha convertido en algo desmesurado incluso para él. Ahora su vivienda se ha transformado en una criatura tenebrosa y de otro mundo. Esta comparación acrecienta la idea de que en la casa ocurre algo extraño y que es peligrosa en su complejidad. Igualmente, la comparación de la sala principal con la mente de un loco no hace sino reforzar esta visión. David ha visto en su casa, aquello de lo que le advirtió el responsable de la inmobiliaria. La mezcla entre criatura y loco no llega a augurar nada positivo para el escritor que ahora no tiene más remedio que acomodarse entre esas paredes sombrías. De la misma manera, los conceptos del “monstruo” y del “loco” son pertenecientes al imaginario de la tradición del gótico, como ya se ha indicado anteriormente. Usando ambos entes Zafón logra componer una escena que parece plasmar el castillo aterrador de novelas como *Drácula*. Una torre terrorífica, cuyo interior parece estar repleto de figuras y que se alza por encima de una ciudad maldita: Barcelona.

El aspecto tétrico de la mansión-torre no termina con esa imagen que proporciona David, sino que como se hará saber a continuación existe un cuarto dentro de la morada que resalta en su oscuridad. La imagen del cuarto oscuro es de nuevo un símbolo recurrente en el género gótico ya que hace uso nuevamente de lo siniestro. Lo siniestro se desarrolla a partir del desconocimiento de lo que habrá en esa habitación. En ella se podía distinguir un aura diferente al resto de la casa, de podredumbre y malicia. “El hedor que había quedado atrapado en aquella cámara se había esparcido por el corredor como un veneno” (237). A través de estos datos ya se ha plantado en la cabeza del lector el concepto de que existe algo oscuro dentro de ella. Parece incluso que el cuarto está maldito y que en cualquier momento algo maligno puede salir de ese armario estridente. Zafón incluye así dentro de la mansión una amenaza más, escondida en una de las habitaciones que puede deslizarse por la morada y así no solo asustar a su propietario, sino también crear una sensación de terror al lector. De la apariencia exterior de la casa, hasta la apariencia interior, su construcción parece estar diseñada para albergar secretos que pueden aparecer de entre las sombras.

Como se ha realizado con anterioridad, la última sección de este apartado ha sido reservado para el lugar que conecta a todas las obras de esta saga: *El cementerio de los libros olvidados*. En este caso, David es llevado allí por el abuelo Sempere. La escena recuerda inmensamente a aquella que vive Daniel cuando su padre le enseña el lugar por primera vez. Por el contrario, aquí la situación del protagonista dista un poco de la del joven Sempere. David ha sido diagnosticado con un cáncer cerebral y su última novela no ha recibido buenas críticas, incluso ha sido dejada a un lado por los expertos en el campo. Con este rechazo a sus espaldas, David buscará salvar la primera obra que sería capaz de escribir con su nombre en la portada. La primera reacción de David es comparar el lugar con una arquitectura que perteneciera al pasado.

El edificio parece que ha sido anclado en el tiempo. La estructura rememora así a una época que fue, pero que ha logrado mantenerse o transportarse hasta la contemporaneidad. “Al poco llegamos a un gran portón de madera que parecía sellar una vieja basílica que hubiese permanecido cien años en el fondo de un pantano” (163). La comparación igualmente con un edificio religioso ofrece cierta connotación mística al lugar que se acerca a lo espiritual y a lo sagrado. Partiendo de esta aura que rodea al lugar, Byron y Byron reafirman que “Ruiz Zafón’s descriptions of *El Cementerio de los Libros Olvidados* also invite a reading of this library as a gothic site, a site which, like the mansion, compels the cohabitation of past and present through duplication and repetition” (79). Es decir, la biblioteca se entiende dentro del imaginario gótico como un lugar en el que coexisten el pasado y el presente. Es necesario recordar que una de las ansiedades de este género es el choque entre pasado/presente. El pasado se aprecia a través de cada uno de los tomos que fueron escritos y que residen en ella, y el presente a través de los lectores que vuelven a sus páginas.

Levanté la mirada y me quedé mudo. Un colosal laberinto de puentes, pasajes y estantes repletos de cientos de miles de libros se alzaba formando una gigantesca biblioteca de perspectivas imposibles. Una madeja de túneles atravesaba la inmensa estructura que parecía ascender en espiral hacia una gran cúpula de cristal de la que se filtraban cortinas de luz y tiniebla. Pude ver algunas siluetas aisladas que recorrían pasarelas y escalinatas o examinaban con detalle los pasadizos de aquella catedral hecha de libros y palabras (165).

Es cierto que en este caso la biblioteca no aparece como un edificio terrorífico en esencia. Por el contrario, es necesario remarcar su importancia en cuanto a la tradición gótica se refiere. No deja de parecer una estructura del más allá, una visión fantasmal en los ojos de cada persona

que la visita. Como Dubois indica, cada vez que un personaje entra en *El cementerio de los libros olvidados*, el lector puede asistir a una exposición prácticamente de fantasía de los recovecos del lugar, “hecho de tinieblas, frescos de ángeles y criaturas fabulosas, sombras que se mueven, una gran bóveda, una espiral de escalinatas, túneles, puentes y arcos, una inmensa cúpula de cristal” (98). Incluso cuando escapa de la dimensión de horror de muchos de los edificios presentados en la saga, sigue estando repleto de sombras y por lo tanto se adivina que de secretos. El cementerio vendría a representar también según la lectura que interesa la preservación frente a aquellos que desean acabar con los libros y la cultura. La memoria histórica que quiere conservar Zafón con la construcción de esta biblioteca sigue intacta. Al igual que ocurre en la anterior novela, el cementerio de los libros olvidados constituye el lugar seguro de aquellas voces e historias silenciadas durante la dictadura. De igual manera, esta lectura del lugar también se ve acrecentado con la descripción que se ofrece de la parte central de la basílica. “El suelo que pisábamos estaba remendado de losas y lápidas, con inscripciones funerarias, cruces y rostros diluidos en la piedra” (166). Este fragmento termina de conformar el aspecto de la biblioteca en esta novela, ofreciendo aún más información escabrosa sobre dónde se sitúa exactamente el emplazamiento. Las estanterías de los libros descansan encima de enterramientos de personas; lo cual crea una comparativa entre las almas y los libros, pero de la misma forma expone cierto ámbito oscuro de la estructura. El espacio se ha construido a partir de los restos de lo que parece que fuera un cementerio, como después Isaac corroborará “Restos de una antigua necrópolis” (166). Es decir, aún incluso cuando aquel lugar secreto se aleja del tipo de áreas malditas y malignas que Zafón suele ofrecer, sigue estando rodeada por matices fúnebres y homicidas. Así es como se alza una vez más *El cementerio de los libros olvidados*, como un lugar de asombro y desconcierto, pero de la misma forma extraño y lúgubre. Asimismo, esta

necrópolis bien podría ser de nuevo una referencia hacia aquellas personas que murieron durante la guerra civil o como consecuencia directa del régimen Franquista. Los libros entonces que se almacenan en las estanterías vendrían a representar esa memoria histórica que se ha señalado previamente y el silencio en el que perecieron las personas que se encuentran bajo esos suelos. De igual manera y como se ha expuesto anteriormente, existe una figura esencial dentro de la estructura: el guardián. Durante las dos primeras novelas ese guardián es Isaac, el encargado de guardar y preservar la memoria histórica representada a través de la infinidad de libros que existen en la biblioteca.

Como ocurre también con *La sombra del viento*, *El juego del ángel* es capaz de ofrecer una continuidad en su área espacial. La Barcelona que el lector conoce en la primera novela, sigue siendo la misma que experimenta en la segunda. Una ciudad maldita, oscura y llena de tinieblas será la encargada una vez más de guiar al protagonista, David Martín a través de sus calles. Desde el aspecto general de la urbe, hasta emplazamientos más específicos como la mansión-torre del joven escritor, la narrativa hace uso de la tradición gótica aportando rasgos fantasmales y malditos a cada emplazamiento. Por otro lado, mientras que la primera obra centra sus hechos en una ciudad postguerra civil, esta obra centra sus acontecimientos en un espacio anterior al estallido de la guerra civil. De la misma manera, se mantiene un espacio constante entre ambas obras, la biblioteca fantasmal, la cual ocupa un apartado especial dentro de la saga. Incluso cuando la imagen que se tenía de la biblioteca se conserva prácticamente uniforme, sí que es verdad que en esta segunda novela llega a desarrollar un aspecto más tétrico si cabe que en la anterior; debido a que ahora el lector es consciente de en qué tipo de emplazamiento fue construida dicha estructura. A través de este tipo de paisajes Zafón sitúa los hechos y las referencias a la identidad española. Desde los propios caserones como representación a la

decadencia de España, como la biblioteca funcionando como un lugar para preservar la memoria histórica y aquellas personas que murieron bajo el silencio de la guerra civil y la dictadura.

El diablo, la figura del loco y las apariencias

Una vez habiendo situado los diferentes escenarios de esta novela, es decir, de haber colocado estratégicamente unos espacios y una atmósfera siniestros y dignos de una obra de género gótico, Zafón traza a los personajes entre dichas calles, cementerios, mansiones y demás recovecos. En este caso, la historia da un paso más hacia delante en su concepción terrorífica. Lejos de los misterios presentes en *La sombra del viento*, de sus momentos sobrenaturales, o de la aparición de Coubert o de Fumero, *El juego del ángel* situará varios eventos y especialmente, dos entes del imaginario gótico que terminarán formando una dualidad que se adentrará en el terror de la novela. El protagonista, David Martín será el encargado de narrar cada uno de los hechos que vayan sucediendo. Será así como den comienzo los hechos, David Martín trabajando en La voz de la Industria, desarrollaría una serie de aventuras sobre vampiros, al estilo de Bram Stoker (autor del mismo género) que tendrían éxito. Sería así como este recibiría una carta, de lo que hasta ese momento parecía un mero admirador, citándolo en un edificio que parecía abandonado. Tratando el tópico de símbolos góticos no se puede dejar escapar este fragmento, ya que lo que encontrará David Martín allí será al personaje de una de sus historias. “Era ella. Mi Chloé (...). Sus labios estaban pintados de lo que parecía sangre fresca, y auras negras de sombra rodeaban sus ojos verdes” (40). Este será el primer encuentro que tenga el protagonista con lo que parece un personaje sacado de sus historias semanales dentro del periódico. Cabe remarcar que ambos terminan manteniendo relaciones sexuales; sin embargo, este hecho no debe nublar la interacción entre humano y monstruo. Como sugieren Edwards y Monnet “The sexiness of

vampires (and even werewolves) has existed throughout the history of the Gothic mode” (8).

Una vez este se levanta, la vampiresa habría desaparecido para no volver a verla jamás. A través de este fragmento se desarrolla la primera aparición de un personaje que parece romper con el esquema de la realidad/sobrenatural. Zafón sigue trazando los engranajes para crear una narrativa en la que ambos aspectos, lo que es posible y lo que parece a primera vista imposible estén chocando continuamente.

Siguiendo con la aparición de este tipo de criaturas tan características del género gótico, es necesario acercarse a una de las historias fantasmales que existen sobre *El cementerio de los libros olvidados*. Una vez estando allí David Martín escucha la historia de Isaac, una historia que se asemeja incluso a un microcuento de terror. La biblioteca, aparte de estar situada sobre lo que fue un cementerio, esconde algún que otro suceso de los más extraño. Al parece existe un alma en pena vagando por sus pasillos, un espíritu que en ocasiones ha atormentado a aquellos que entraron al lugar en busca de un libro. Isaac explica que hacía ya tiempo, un autor fue encontrado aterrado y escondido entre textos religiosos al haberse encontrado cara a cara con dicha presencia. El guardián de la biblioteca dice:

el hombre de negro era el espíritu de un autor maldito a quien uno de los miembros traicionó tras llevarse de aquí uno de sus libros y no mantener su promesa. El libro se perdió para siempre y el difunto autor vaga eternamente por los corredores buscando venganza (169).

La experiencia que tiene el joven Sempere sobre este lugar parece distanciarse considerablemente de la que tiene David Martín. Zafón intenta adentrarse en el tipo de leyendas oscuras que normalmente son propias de edificios abandonados o que parecen pertenecer al pasado. Esta búsqueda de lo popular para aterrar vuelve a referirse nuevamente hacia *Lo*

siniestro de Freud. En este caso las leyendas urbanas funcionan como un mecanismo de terror ya que son historias reprimidas como parte del imaginario de cada comunidad y por lo tanto del lector. Junto con la aparición de una vampiresa parece que el catálogo de monstruos que intenta crear Zafón se va conformando a lo largo de la obra. Este tipo de introducciones sirven para mantener al lector dentro de ese campo de tensión en el que existe lo maligno en cada nueva página. Como puede observarse, la oscuridad y lo que se esconde en ella juegan un papel esencial en cada descripción. Por el contrario, Isaac está convencido de que dicha presencia no simboliza una amenaza, sino que en realidad “es el patrón de este lugar, el padre de todo conocimiento secreto y prohibido, del saber y de la memoria, portador de la luz de cuentistas y escritores desde tiempos inmemoriales... Es nuestro ángel de la guarda, el ángel de las mentiras y de la noche” (169).

Otra criatura propia de la tradición gótica aparece prácticamente al final de la novela. David Martín intentando buscar una información sobre el antiguo propietario de la mansión-torre se adentra en el Somorrostro. Esta zona estaba considerablemente apartada de la ciudad y estaba considerada como uno de los barrios marginales de Barcelona. El emplazamiento, por lo tanto, era un lugar bastante peligroso en el que uno no podía entrar sin ningún tipo de precaución. El protagonista estaría buscando allí a una antigua bruja que había llevado a cabo sesiones de espiritismo en las que participaba el antiguo propietario. Cuando llega al lugar, David no encuentra a ninguna anciana, sino que encuentra a una joven mujer. Tenía “una mirada que hubiera podido tener diez o cien años” y “En su presencia, el tiempo parecía haberse detenido (...)” (583). El joven escritor descubrirá que Marlasca, el antiguo propietario, había tenido un encuentro con el diablo. La bruja parece haberle solucionado las dudas a David, y haberle transmitido cierta calma debido a su aspecto tan juvenil. Será cuando este decida marchar del

Somorrostro que la escena se transforma y a través de un espejo se vislumbra la realidad, “En él se podía ver la silueta encorvada y envuelta en harapos de una anciana sentada al fuego. Su risa oscura y cruel me acompañó hasta la salida” (589). La joven en realidad es una anciana que parece haber cambiado su aspecto para que las personas la vean diferente. Del mismo modo, “su risa oscura y cruel” provoca una sensación de incomodidad y de temor. La joven que había logrado ayudar al protagonista cambia por completo, y aparece una visión espeluznante de la anciana produciéndose así una transición de persona hacia criatura. Dicha transformación también crea un impacto debido a la naturaleza de su nuevo físico. De ser una niña a ser una anciana con un aura escalofriante. Igualmente, podría aplicarse ese cambio al argumento ya señalado anteriormente sobre la disparidad en las apariencias. En ocasiones nada es lo que parece ser, y uno no puede fiarse de lo que ve o lo que escucha. Zafón a través de los personajes mencionados anteriormente, vampiresa, hombre de negro y ahora bruja, crea una serie de imágenes que ocupan la Barcelona de esta saga. Es una ciudad llena de lo siniestro de Freud y de tenebrosos entes que habitan la oscuridad de lo desconocido. Maurel expone que Zafón es capaz de unir todo lo necesario para crear una gran obra gótica dentro del panorama español, desde lo oscuro de los escenarios, hasta una serie de seres horrorosos que se mueven entre las sombras de los callejones de la ciudad (148).

Las dos últimas figuras góticas que quedan por analizar, al igual que ocurre con la primera novela de la saga, se entienden de mejor forma según se van desarrollando los hechos. David en su primer encuentro con Corelli explicaría la naturaleza siniestra de este: La primera imagen que ofrece el protagonista del editor ya expone la figura tenebrosa que seguirá caracterizando a este personaje durante toda la novela. Corelli se acerca a David

demasiado rápido, como si sus pies no tocasen el suelo al caminar y se desplazase con sacudidas bruscas y demasiado ágiles para que la mirada las captase. Apenas podía apreciar su rostro al contraluz, pero pude distinguir que se trataba de un caballero que tenía unos ojos negros y relucientes que parecían demasiado grandes para su rostro. Cuanto más cerca de mí estaba, mayor era la impresión de que su silueta se alargaba y crecía en estatura. Sentí un escalofrío ante su avance y retrocedí unos pasos sin darme cuenta de que me estaba dirigiendo hacia el borde del lago (110).

Desde su forma de caminar, extraña y perturbadora, y esa comparación con el tipo de entes que simplemente se desplazan sin tocar el suelo ya se aprecia una connotación oscura sobre Andreas Corelli. Sus movimientos van por encima de lo humano y para el ojo humano. Se deshumaniza a Corelli para convertirlo en una entidad que ya no pertenece al mundo real. Asimismo, la descripción de unos ojos negros y demasiado grandes no favorece a que su figura sea amigable. El color negro en la mirada tampoco crea una sensación de tranquilidad, sino que su mirada adquiere cierto carácter aterrador, como si se tratara de los ojos de una bestia. Esta lectura también se ve reforzada por cómo David ve acercarse a Corelli, a sus ojos la figura del editor cada vez se hace más grande y más larga. Parece entonces que Corelli es más sombra que humano. Cabe remarcar también la propia reacción de David, el escritor tiene un “escalofrío” que inconscientemente lo lleva a casi perder su propia vida en el lago. Dentro de la literatura gótica este es el tipo de primeros encuentros que suelen tener los protagonistas con las bestias y entes tan característicos de este género. No se refuerza instantáneamente su monstruosidad, sino que se introducen con cierta normalidad para después favorecer el terror con una descripción más detallada de su naturaleza. Es así como una de las primeras interacciones que tienen ambos se

llega a relacionar no solo la apariencia sobrehumana de Corelli, sino su presencia como una conexión con el peligro en sí.

De hecho, este episodio entre Andreas Corelli y David Martín no se dista demasiado del encuentro entre el conde Drácula y Mr. Harker en el sentido en el que ambos protagonistas creen estar conociendo a una presencia que no pertenece al mundo de los vivos. Harker de igual manera describe varias veces al conde a través de “una silueta alta y negra” (109) o “la silueta de un hombre, un hombre alto y delgado” (345). Tanto sus rasgos físicos como esa apariencia prácticamente fantasmal o de espíritu errante, crean en el primer encuentro entre ambos personajes un matiz de advertencia y sobre todo de pánico. Este tipo de sensación es capaz de captarla el joven escritor cuando explica “Mi instinto me decía que me levantara y me marchara de allí a toda prisa antes de que aquel extraño pronunciara una palabra más (...)” (111). Zafón coloca al personaje de Corelli como una figura que reúne todos los aspectos propios de un ente sobrenatural. Xaldana Reyes ya anuncia que, a lo largo de *El juego del ángel* y siguiendo el patrón de sensaciones que ha hecho sentir al protagonista, Corelli seguirá siendo visto como una figura que recuerda al demonio (178).

El siguiente encuentro de ambos sería para hablar de negocios. Corelli como editor tiene un trabajo que ofrecerle a David que es en este caso la creación de una religión. Su intención es crear un nuevo manuscrito que dicte cómo la gente debe actuar y cómo debe manejar su moral en el mundo. La oferta en sí ya comienza siendo excesivamente intrusiva. Una presencia como Corelli con la intención de publicar un libro que cambie el destino de la humanidad no puede augurar nada positivo. A través del cuadro que se ha creado en el fragmento anterior, más esta petición parece incluso que el diablo del que hablaba Xaldana Reyes hubiera transitado por el mundo de los vivos para cambiarlo y destruirlo por completo. David Martín explica “Me detuve

a medio pasillo y me volví. Corelli estaba apenas a dos palmos de mí y me miraba fijamente. Me pareció que era más alto que cuando le había visto por primera vez en el corredor y que sus ojos eran más grandes y oscuros. Pude ver mi reflejo en sus pupilas encogiéndose a medida que éstas se dilataban” (190). De nuevo el lector se encuentra con la figura oscura de Corelli, esta vez con sus rasgos siniestros aumentados. Se produce así una hipérbole de los rasgos del editor. “Era más alto” y sus ojos parecen aún “más grandes y oscuros”. Zafón se centra en dos rasgos cuya exageración produce un efecto aún más demoniaco en Corelli. Sus facciones tenebrosas se recalcan superando la sensación que había creado antes en David.

El protagonista terminará aceptando la propuesta y comenzará a informarse para redactar la nueva religión del editor francés. Debido a las comparaciones que se le han hecho a Corelli con el diablo, es necesario remarcar como este pacto entre los dos parece recordar al libro titulado *Doctor Fausto*. El diablo le ha ofrecido al escritor todo lo que podía ansiar, una cura, una suma de dinero increíble y la posibilidad de seguir publicando libros, a cambio de como David Martín explica “quiere usted que me invente una fábula que haga caer de rodillas a los incautos y los persuada de que han visto la luz, de que hay algo en lo que creer, por lo que vivir y por lo que morir e incluso matar” (259). A cambio el diablo únicamente le pida que cree un libro que dictamine la manera de comportarse del ser humano, que sea capaz de cambiar sus visiones y sus razones de ser. Dicho pacto solo traerá consecuencias negativas para el autor.

Martín comenzará a investigar a Corelli y conoce la historia de otro escritor que había trabajado para el editor. El escritor apellidado Lambert había sido encargado también la creación de una nueva religión hacía ya años, por el contrario “Al parecer, el pobre Lambert, en un acceso de locura, quiso quemar el manuscrito y se prendió fuego con él en la misma editorial. Muchos creyeron que el opio había acabado por freírle los sesos, pero Coligny sospechó que era Corelli

quien le había impulsado a suicidarse” (305). Como ocurría ya en *La sombra del viento*, parece que se vuelve a repetir el símbolo de la quema de libros. Es decir, despojar al autor de su obra. Dentro de las ansiedades que cubre Zafón esta también se podría relacionar con la propia identidad española. La sociedad fue silenciada y de igual manera lo fueron las obras artísticas que no cuadraban con los valores franquistas. Como ya se ha mencionado con anterioridad se produjeron numerosas quemadas de libros. Richards expone que “This silencing was inevitably felt by many as repression of a sense of identity in many respects” (110). Es curioso entonces reflexionar acerca del papel de Zafón con esta saga. El escritor no tuvo que lidiar con la censura, lo que supone un avance más que considerable con respecto hacia aquellos que se vieron afectada por ella, como fue el caso de Carmen Laforet o Camilo José Cela. Zafón parece estar dando voz así a aquellos que no la tuvieron.

Si ya existían ciertos aspectos que relacionaban al diablo con Corelli, este nuevo descubrimiento acerca aún más al editor a su plano más terrorífico. A partir de ese momento David será consciente de que un aura más que tenebrosa se extiende en la figura de su nuevo editor. Esta aura seguirá presente en su próximo encuentro, en el que continuarán comentando detalles específicos que debe tener el manuscrito. Mediante este encuentro, una vez más el editor vuelve a transmitir una serie de sensaciones relacionadas con el temor y su aspecto tan oscuro. “Corelli sonrió. No sé si se daba cuenta, pero cuando lo hacía parecía un lobo hambriento. Tragué saliva e ignoré aquel semblante que ponía la piel de gallina” (316). La comparación del editor con un lobo ansioso aumenta la magnitud de su voracidad y del peligro que conlleva estar a su alrededor. De la misma manera no es pura coincidencia la utilización de la figura del lobo. Guiley expone que una de las formas que puede adoptar el demonio es la de este feroz animal (167). Este paralelismo solo refuerza la concepción de que Corelli es un verdadero asesino; cada

segundo que esté el escritor en su presencia es un momento de tensión y en el que puede ocurrir cualquier evento. Los encuentros con el editor se seguirían repitiendo y en cada uno de ellos David continúa siendo presa del horror que le transmite dicho ente, “Sentí miedo, un temor turbio que me nacía en las entrañas (...)” (378).

Las investigaciones de David también lo llevarían a descubrir que el anterior propietario de su casa, Diego Marlasca, había trabajado para Corelli. El anterior propietario había perdido a su hijo Ismael y Corelli le había hecho una oferta que no podía rechazar. A David le había propuesto curarle de su enfermedad, a Marlasca le había asegurado que si le escribía el manuscrito “recuperaría a su hijo Ismael de entre los muertos”. Corelli se posiciona nuevamente como una criatura que no pertenece realmente al mundo de los vivos ya que parece ser capaz de lograr acciones que no son posibles. Él es capaz de curar enfermedades imposibles de sanar, y de traer de vuelta a personas de la muerte, a cambio claro de que vendan su alma y sean capaces de escribir lo que se les ordena. El editor les ofrece lo que estos más ansían, por encima de cualquier cosa, con una única condición, la cual Seiferth explica en términos generales: “to worship only the devil, we remember, had been the main condition of the pact” (289). Este libro, al menos el que termina creando el propio Marlasca iría mucho más allá de su concepción religiosa. David Martín llega a comprender a través de los hechos que tuvieron lugar en la vida del anterior propietario que lo que Corelli realmente quiere es una obra que sea capaz de alabar a la muerte y a sus símbolos. Sobre todo, que ensalce una figura por encima de todas, la de “el Portador de la Luz” que no es nada más y nada menos que “Lucifer” (426).

Lo último que se llega a saber de Corelli es el tipo de pacto que realmente hace con los escritores a los que encarga el manuscrito. Marlasca hizo saber a su círculo cercano que se sentía poseído por un ser sobrenatural. “Estaba convencido de que algo se le había metido dentro”

(423). Así seguiría estando convencido de que había en su vida “Una sombra que le seguía, que tenía su misma forma, su mismo rostro y su misma voz” (586). Dentro de este pequeño fragmento vuelve a aparecer uno de los conceptos que también puede reconocerse a través del primer encuentro de Daniel y Coubert en la primera entrega. Parece que otra de las ansiedades que transmiten ambas obras en la idea de sentirse observado y perseguido continuamente. Ruiz explica que otras de las medidas franquistas una vez terminó la guerra civil fue localizar y perseguir a aquellas personas consideradas del otro bando (18). Es lógico pensar entonces que Zafón a través de dos de los personajes principales de las dos primeras novelas de su tetralogía expone el miedo que pudieron haber sentido aquellos perdedores a sentirse observado por aquellos que tenían poder sobre su vida.

Tanto el aspecto, como su manera de comportarse, y lo que es capaz de llegar a hacer, Corelli se sitúa dentro de la trama como uno de los entes sobrenaturales por excelencia. De nuevo, dentro de la trama de la segunda novela de Zafón el lector se encuentra con un demonio, sin embargo, esta vez parece que sí que viene del mismísimo infierno. Se ve capaz de hacer lo imposible dentro de la condición humana, y al mismo tiempo de envenenar el alma de aquellos con los que hace un pacto. A través de las diferentes interacciones y de las historias que se le van narrando a David sobre los antiguos escritores que trabajaron para el editor, Corelli se sitúa como una criatura que pretende llegar a dominar el mundo a través del manuscrito que le ha encargado y de contaminar la mente de la raza humana.

Según el transcurso de los hechos el lector ha sido consciente de cómo la historia giraba alrededor del personaje del diablo plasmado mediante Corelli, y su trato con David. Sin embargo, una vez la policía comienza a investigar los acontecimientos ocurridos, estos no tendrían sentido. Sería en comisaría cuando se revelaría un hecho que esclarecería al lector que

David está realmente loco. Grandes dice señalando a un broche de un ángel que lleva el escritor “Se lo he visto a usted en la solapa desde que le conozco” (612). A simple vista puede parecer un dato irrelevante, sin embargo, el jefe de policía habla del mismo broche que siempre ha caracterizado a Corelli. En cada carta al escritor, y en cada encuentro Corelli lleva un broche de ángel consigo. Es decir, se establece una conexión inequívoca entre el editor y el escritor quienes convergen en una misma figura, la de un David Martín completamente loco debido a su tumor cerebral.

Una vez David logra escapar de la comisaría hará todo lo posible para demostrar que todo lo que él ha vivido y de lo que él ha sido testigo es cierto. En su camino, y en el camino de su propia locura terminará matando a los tres policías, a su mejor amigo e incluso se daría a entender que a su amada. El protagonista vuelve a Barcelona para acabar con los cabos sueltos que quedaban en la historia. Al parecer para David, Marlasca había vuelto de los muertos y se hospedaba en aquella extraña y siniestra habitación de la mansión-torre. La descripción de la muerte de Diego Marlasca que ofrece el protagonista también pertenece al horror y a la desfiguración: “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” (648). La casa del joven escritor se incendiará y se consumirá por completo. Nuevamente se podría establecer la conexión anterior con *La caída de la casa Usher* y la decadencia de España como nación. Las casas representan la unidad familiar, y el gótico que desarrolla Zafón se entromete en la idea de la unidad de España. No es casualidad entonces que la casa del propio protagonista, al igual que el país termine en una completa desolación.

Después de haberse confirmado la locura del protagonista el epílogo aparece como un salto al futuro para señalar cómo es la vida de David Martín. Dentro del epílogo hay varias

intervenciones que hace David Martín que son clave también para formar un espacio temporal dentro de la propia España. David siendo escritor hace referencia en su epílogo a un fenómeno bastante común durante la guerra civil y posterior dictadura. El protagonista narra “He tenido cien nombres y otros tantos oficios, ninguno de ellos el mío. He desaparecido en ciudades infinitas y en aldeas tan pequeñas que nadie en ellas tenía ya pasado ni futuro” (659). Durante este período dentro del contexto español numerosas personas tuvieron que marcharse del país para poder sobrevivir y también para no ser perseguidas. Se presenta así el concepto del exilio, es cierto que David Martín posiblemente lo haría debido a los diversos crímenes que llegó a cometer como consecuencia de la locura. Sin embargo, es importante también entender que dentro de los años en los que tiene lugar la trama, este fenómeno del exilio entre políticos, artistas o incluso personas de a pie estaba a punto de estallar. Esa realidad tendría lugar próximamente, la idea de volver a empezar de nuevo en un lugar desconocido por el miedo a la represión. Tener “cien nombres” y ninguno de ellos el de uno mismo. Al igual que desaparecer en “ciudades infinitas” o aldeas minúsculas para así no ser encontrado.

Teniendo en cuenta este concepto del exilio no es casualidad que en el mismo epílogo una de las palabras que más se repite sea la de “guerra”. Es de esta manera David Martín después de haber creado la referencia hacia el hecho de tener que escapar de su país mencionado la guerra civil. “Leyendo aquellas crónicas de la guerra de España” (661) y también al mismo tiempo comparando esta con “el mundo en llamas que había soñado para el patrón” (661). Se puede establecer así una relación directa del epílogo con un espacio temporal posterior a 1936. Cabe remarcar igualmente la mención al patrón, a Corelli. Después de la insistencia de esta novela en transmitir el aura endemoniada de Corelli, no es casualidad que esta sea mencionada a la hora de describir el ambiente dentro de la nación española. Es así como la imagen que se crea

del panorama dentro del país existe en conexión con lo oscuro y lo demoniaco. Ese “mundo en llamas”, ese país en llamas en el que se ha convertido España con el estallido de la guerra civil se sitúa entonces a la altura también del propio infierno. David no solo hace referencia al conflicto nacional, sino que también avanza de cierta manera lo que ocurrirá después de este. “Los años terribles de la guerra habrían de traer toda suerte de penurias y poco después del fin de la contienda, en aquella paz negra y maldita que habría de envenenar la tierra y el cielo para siempre” (662).

Una de las últimas intervenciones que tiene el protagonista antes de cerrar la trama es esclarecer la situación que viviría el país una vez ganaran los nacionalistas. Después del conflicto nada volvería a ser lo mismo y España se vería contaminada por una paz que se aprecia falsa. Esa falsedad viene del hecho de la instauración de una dictadura fascista. La paz que normalmente viene a ser representada por el color blanco se transforma completamente en una paz “negra y maldita”. Esto puede indicar la idea de que verdaderamente no llegó a existir una paz una vez los nacionalistas vencieron. Asimismo, llama la atención que esa misma paz falsa “habría de envenenar la tierra”. Esta expresión termina por configurar el tipo de imagen que dejó el franquismo una vez se instauró. España no llegó a florecer ni a desarrollarse especialmente bien con la dictadura, sino que como explica Zafón terminó siendo una tierra árida en la que no podría llegar a crecer nada. La tierra siendo un elemento fundamental para la vida del ser humano se ve consumida en este caso por todas las atrocidades que llevó a cabo el franquismo. La identidad española se ha visto negativamente influenciada por la falta de desarrollos y de ideas que crearan una verdadera grandeza dentro de la nación. La grandeza se terminó traduciendo en los años de la dictadura en un simple discurso que buscaba adoctrinar al pueblo.

Uno de los aspectos a destacar de esta novela son las apariencias. Al igual que ocurre con la historia de Carax y Coubert, los acontecimientos que tienen lugar en *El juego del ángel* no son lo que parecen. Zafón ya había usado esta técnica en el primer libro convirtiendo a Laín Coubert en aquel Julián Carax que buscaba Daniel. En el caso de esta segunda entrega, el demonio de la historia, Corelli, termina siendo fruto de la locura del protagonista David Martín. Esta dicotomía de apariencia y realidad se puede interpretar también a ojos de la nación española. En una saga que, como se ha ido comprobando, establece diversas comparaciones con el propio contexto histórico español, Zafón hace uso de este recurso para volver a representar otra realidad nacional. El lector a lo largo de la historia teme a Corelli y a su apariencia diabólica porque David Martín es el encargado de narrar los hechos. Esto quiere decir que el narrador tiene un poder sobre lo que cuenta. Si el lector hubiera sido consciente de la locura de David, posiblemente en ningún momento le habría creído. Zafón así se acerca una vez más a la oposición de vencedores/vencidos durante el régimen franquista. Como es bien sabido, la historia la cuentan los ganadores; por ello en numerosas ocasiones se dejan a un lado algunos hechos atroces que no interesa que salgan a la luz. Esto mismo ocurrió con todas aquellas personas que desaparecieron, los campos de concentración españoles que se crearon, o los fusilados dentro de las prisiones. A los vencedores no les interesó que aquellos hechos salieran a la luz, y no lo hicieron porque ellos tenían el poder de la palabra y por tanto de la historia. Zafón con las apariencias sobre todo de David remarca este hecho. Siempre es necesario tener en cuenta quien narra la historia porque puede interesarle omitir algunos aspectos para conformar la narrativa que le convenga.

Zafón cierra con la locura de David *El juego del ángel*. Una historia más que rocambolesca en la que Barcelona se convierte nuevamente en una ciudad llena de misterios, de maldiciones inquebrantables y de asesinatos. Lo que parecía el mismísimo diablo disfrazado de

editor francés y buscando un paladín que le escribiera el libro de los muertos, termina convirtiéndose en una historia muy diferente. La segunda novela de *El cementerio de los libros olvidados* ofrece la historia del maniaco que no es consciente de los hechos reales que acontecen a su alrededor. Como Brantlinger sugiere, existen varios ejemplos del uso de estos narradores poco fiables dentro de la literatura gótica, cuyas historias finalmente parecen ser parte de alucinaciones (38). El protagonista es presa de su locura y de la imagen de un editor diabólico que es fruto de su propia imaginación. La vida que el lector conoce de David es una verdad a medias ya que se duda de qué es real y de qué no. Zafón vuelve a hacer que florezca el gótico entre sus páginas a través de su obra desde una atmósfera de sombras y oscuridad, hasta unos personajes como el diablo o el propio loco. Desde la ciudad, hasta cada uno de sus rincones la vida de David Martín parece la de aquel humano que decide hacer un pacto con el diablo quién le ofrece salvación y gloria. Sin embargo, en un abrir y cerrar de ojos el lector descubre el delirio del protagonista y que quizá todo lo que ha leído no era la verdad. Igualmente, a través de su figura y de la capacidad de este de componer unos hechos que hasta el final parecen reales, se establece de nuevo una conexión con la identidad española. Posteriormente a la guerra civil, los vencedores debido a su posición tuvieron el poder de contar su historia. Una historia que al igual que lo hace David se expuso desde el punto de vista del que puede escoger lo que narrar y lo que no.

CAPÍTULO III: *EL PRISIONERO DEL CIELO*

La tercera novela de la saga funciona como una manera de esclarecer algunos aspectos necesarios para que así el lector se adentre en la última entrega. La historia narra la vida de Fermín antes de que este conociera a Daniel Sempere. Fermín antes de ser vagabundo había sido encarcelado en la prisión de Montjuic por sus conexiones con la república. Allí se encontraría con un David Martín completamente loco. Fermín pasa a ser el protagonista de unos acontecimientos que se basan en explicar la realidad española de aquel momento y cómo era la vida en las prisiones del régimen. El protagonista, al contrario que muchos otros presos, lograría escapar urdiendo una trama. Igualmente, conectando con la prisión de Montjuic, se le revelará al lector que la madre de Daniel quien hasta entonces parecía haber muerto de colera, había sido en realidad envenenada por el director de la cárcel.

La cárcel de Montjuic como escenario gótico

Como es común en las obras pertenecientes a la saga *El cementerio de los libros olvidados*, el comienzo de las obras ya sitúa la acción en una ciudad oscura y siniestra que provoca que el lector crea que todo misterio es posible entre sus calles. La tercera novela de la saga no es, consecuentemente, diferente en este tipo de acercamiento. *El prisionero del cielo* ya ofrece desde su prólogo una imagen del tipo de ciudad en la que una vez más se desarrollarán los hechos. Desde la primera novela hasta esta tercera se aprecia como la ciudad se va transformando y adquiriendo un aspecto cada vez más tétrico. El prólogo comienza así remarcando el tipo de ciudad que el lector se va a encontrar y en la cual irán sucediéndose los

diferentes personajes. La obra entonces centra los eventos “entre las sombras de aquella Barcelona sumergida en el turbio sueño de un tiempo de cenizas y silencio. Son páginas escritas con fuego al amparo de la ciudad de los malditos” (Epílogo, líneas 3-6). Barcelona vuelve a encontrarse en el centro, como un personaje más dentro de la trama que abarca todo lo real/sobrenatural y sobre todo aquello que ocurre entre sus oscuras calles. La ciudad que ha compuesto Zafón en cada obra, la Barcelona decadente que simboliza la propia nación, juega un papel clave. No se desarrolla únicamente como un mero escenario, sino que se usa como un recurso para enmarcar la tensión de cada evento. Cabe remarcar dentro de este fragmento el uso de la expresión “tiempo de cenizas y silencio”. Esta tercera novela, al igual que lo hizo la segunda de la saga, sitúa parte de sus eventos en un tiempo pasado, concretamente en los años que coinciden con el final de la guerra civil española y primeros años de un franquismo más que inquisitorio. Consecuentemente, de ahí proviene el uso de dicha expresión, después de una guerra en el mismo territorio nacional, se produce un periodo de silencio. Un silencio propio de los perdedores quienes ahora viven bajo las ordenanzas de los victoriosos. Igualmente, se crea una imagen de Barcelona como la ciudad de “los malditos”. Después de las dos historias que han sido narradas en las obras previas no cabe duda de que la Barcelona de Zafón es el lugar en el que lo maligno tiene siempre un lugar. La naturaleza de la ciudad es entonces la de albergar los aspectos más sombríos de la nación, que serán en este caso los actos terribles de la dictadura.

Barcelona sigue siendo crucial dentro de la trama, sigue siendo el escenario en el que se desarrollarán gran parte de los hechos. Sin embargo, sí que es cierto que después de haber plasmado detalle a detalle esa ciudad de sombras, en esta tercera novela las descripciones de la urbe no ocupan un papel esencial. El lector puede encontrar algunos fragmentos sueltos que siguen captando la naturaleza de Barcelona, pero un nuevo escenario que será analizado

posteriormente ocupará el plano principal dentro de *El prisionero del cielo*. Como se ha mostrado en el epílogo nada ha cambiado de la ciudad que mostraron los dos primeros libros. Barcelona continúa siendo la ciudad del horror, de los monstruos, de los misterios, de lo oscuro, en la que tanto énfasis ha puesto en construir Zafón. Asimismo, persiste como la urbe gótica necesaria para narrar cada una de las historias de la tetralogía. Una ciudad sumergida “en una tiniebla espesa y húmeda que reptaba desde la ciudadela de chabolas y cabañas en la playa del Somorrostro” (183), y al mismo tiempo “negra y tramada de siluetas oscuras y afiladas” (221). De nuevo, las calles se vuelven a llenar de sombras y de la neblina, tan propia del autor, que lo consumen todo a su paso y que crean una atmósfera de enclaustramiento a lo largo de los límites de la ciudad. Entre todas esas tinieblas lo único que sobresale son las figuras negras que rompen el silencio en la calle. Se plasma así un cuadro realmente oscuro y lúgubre de las calles que inundan la ciudad, y sus gentes abriéndose paso entre ellas.

Uno de los nuevos escenarios que introduce *El prisionero del cielo*, tiene también cierta representación dentro de los espacios del género gótico. Se trata de la cárcel de Montjuic donde se desarrollarán parte de los acontecimientos de la obra. Como Mulvey-Robert indica, normalmente los escritos que pertenecen a la tradición literaria que concierne, como es el caso de *El conde de Montecristo* (1846) escrito por Alejandro Dumas, usan “prisons, to symbolise extreme emotional states by labyrinthine incarceration” (82). Es más que razonable entonces que Zafón use una prisión como parte de los escenarios de su tercera entrega. Las cárceles jugaron un papel esencial durante el franquismo, y más aún en su primer periodo. Estas fueron usadas como penitencia para todas aquellas personas republicanas que perdieron la guerra. Consecuentemente, dicho tipo de estructuras también funcionaban como un método para crear el terror sobre la población. En muchas ocasiones, las prisiones franquistas eran lugares en los que uno entraba,

pero de los que normalmente nadie salía. González-Ruibal expone que durante la primera fase de la dictadura muchos de los presos que fueron encarcelados no volvieron a poder gozar de libertad. Muchos de estos presos terminaron siendo fusilados y enterrados en cualquier lado o abandonados en cunetas (56). Esto mismo ocurrirá con la prisión de Montjuic ya que será usada en un momento histórico de máxima tensión y en el que serían arrestadas un gran número de personas por constituir una amenaza hacia los sectores de poder. Es así como en la primera descripción que obtiene el lector sobre la cárcel se remarca el carácter de autoridad del lugar y su omnipotencia sobre la ciudad de Barcelona.

La fortaleza estaba anclada en lo más alto de la roca, suspendida entre el mar al este, la alfombra de sombras que desplegaba Barcelona al norte, y la infinita ciudad de los muertos al sur, el viejo cementerio de Montjuic cuyo hedor escalaba la roca y se filtraba entre las grietas de la piedra y los barrotes de las celdas (95).

La prisión se sitúa por encima de todo y de todos, por encima incluso de la propia ciudad. Ahora existe algo que marca su autoridad frente a todos los hechos que han tenido lugar a lo largo de la saga en Barcelona, y eso va a ser la cárcel de Montjuic. Antes Barcelona reinaba sin ningún tipo de duda sobre los acontecimientos y los personajes, ahora el lector comienza a ser consciente de que existe un lugar que tiene una importancia superior a nivel narrativo. La cárcel funciona como la torre que todo lo ve y cuya presencia se presume por encima de todas las demás; por encima de esa ciudad que tanto se ha remarcado en las novelas anteriores, por encima de la furia del mar, y también por encima del cementerio, es decir, de la muerte. Igualmente debido a su cercanía con el camposanto se establece una sensación de decadencia dentro de la propia prisión. No solo una decadencia en la propia estructura sino también una decadencia aplicada a la nación en sí y a la necesidad de apresar a aquellos que no apoyaban el régimen.

Cabe remarcar de la misma manera que el cementerio o “ciudad de los muertos” como se llama en el fragmento previo, sí que tiene cierta influencia dentro de los muros del edificio. Logra inundar el lugar con su hedor; el aprisionamiento y la muerte se unen para generar así la idea de una estructura que se tiñe de macabra y de tétrica.

Consecuentemente, la prisión de Montjuic simboliza la autoridad, el encierro y el fin de la vida que existe por encima de todas las entidades terrenales. Tiene sentido que en este caso una cárcel ocupe uno de los escenarios esenciales dentro de la trama de la tercera entrega ya que esta tiene lugar en 1940, pocos años después de la victoria del general Francisco Franco. Es una época “cuando el régimen aún creía que Hitler, Mussolini y compañía iban a ganar la guerra y que pronto Europa iba a tener el mismo color que los calzoncillos del Generalísimo” (133) como consecuencia “Las cárceles del país no daban abasto y las autoridades militares habían ordenado a la dirección de la prisión que doblase o incluso triplicase el número de presos” (134).

Consecuentemente, la prisión de Montjuic pasa a formar parte del imaginario franquista y a ser el espacio franquista más esencial dentro de la obra.

Los vehículos de la Brigada Social ascendían la vieja carretera que escalaba la montaña de Montjuic y más de uno contaba que, al vislumbrar la silueta del castillo recortándose en lo alto contra las nubes negras que reptaban desde el mar, había sabido que nunca más volvería a salir de allí con vida (95).

Dentro del anterior fragmento existen dos partes particularmente importantes. Se puede apreciar como Zafón menciona a una de las instauraciones que produjo el franquismo. La “Brigada Social” estaba compuesta por policías secretos que investigaban en las sombras cualquier movimiento que pusiera en peligro la estabilidad de la dictadura. Cenarro expone que “Como la “Nueva España” se edificó sobre la victoria de unos y la derrota de otros, el resultado

fue un estado donde no había lugar para los vencidos, a menos que renunciases a su pasado, su memoria y su identidad” (78). Es completamente normal que muchas personas se sintieran vigiladas durante estos años debido a su apoyo republicano en la guerra civil. Nace así entonces el miedo a ser descubierto o a ser perseguido. Este tipo de situaciones se volvieron abundante sobre todo en los primeros años del franquismo. El régimen buscaba a aquellos que no eran fieles al nuevo régimen ya fuera para encarcelarlos o para acabar con sus vidas. Nace así una referencia más que explícita al espacio temporal en el que tiene lugar esta tercera novela. De igual manera, se expone la realidad de lo que en muchas ocasiones también ocurría si uno era detectado por esta brigada. En el fragmento puede observarse como aquellos que terminaban siendo llevados a las presiones (en este caso la de Montjuic) daban ya por hecho que jamás saldrían de allí. Como se expondrá en las siguientes páginas la vida en este tipo de cárceles deshumanizaba a los presos hasta que estos morían de alguna enfermedad o terminaban siendo asesinados.

A través de esta diferencia de perdedores y ganadores, es como se forjó la identidad de la “Nueva España” que menciona Cenarro. Después de la guerra civil no hubo espacio para el sector social que había apoyado a los republicanos. Los nacionalistas se hicieron con todo el poder gracias al apoyo de todos aquellos españoles que ensalzaron al general Francisco Franco. Se produjo como consecuencia una nación completamente dividida en dos bandos. Esta división no terminó con la muerte del propio dictador en 1975, sino que mantuvo su repercusión a la hora de determinar la identidad futura de España. La identidad presente española como expone Zafón a través de su tetralogía se ve gravemente afectada por un espacio que separa claramente dos bandos, el bien y el mal. Incluso cuando gran parte de la población apoyó la dictadura, Zafón se atreve a clarificar qué benefició al país y que no. La “Nueva España” que aún resuena dentro de

la mente de la población española es aquella en la que los conceptos son blancos o negros. No existe tonos, simplemente existen bandos opuestos.

Continuando con la cárcel de Montjuic, el propio narrador ya explica “la muerte anidaba allí en silencio y los barceloneses atrapados en la más larga noche de su historia preferían no alzar la vista al cielo para no reconocer la silueta de la prisión en lo alto de la colina” (96). Se entiende así también la cárcel como otra entidad maldita más dentro de la saga. Igualmente, la “noche más larga de su historia” se refiere al silencio que se extiende en la sociedad, especialmente en el lado de los perdedores, después de un conflicto como una guerra civil y posterior dictadura. Se explica además que existe temor en la sociedad por reconocer la prisión de Montjuic, como si estuviera rodeada por un aura maldita y más que siniestra. Esta aura no es sino la del poder y la autoridad de aquellos que ganaron el conflicto y que ahora se sitúan por encima de la sociedad, decidiendo quienes viven, quienes terminan encarcelados y quienes son ejecutados por el régimen. Como consolida Pericay, “El emplazamiento reunía todas las características del mal. Las del pasado, seculares e inalterables: cuartel, prisión, sede de juicios sumarísimos y ejecuciones (...)” (107).

Las siguientes descripciones que se obtienen de la cárcel-castillo de Montjuic no hacen sino seguir remarcando la posición de esta frente a los barrios y avenidas de la ciudad de Barcelona. Al mismo tiempo Zafón busca determinar en repetidas ocasiones la naturaleza del espacio, y su situación omnipotente con respecto al resto de la sociedad. “En lo alto, el castillo de Montjuic se alzaba entre nubes negras que se arrastraban y enmascaraban la luna” (195). Es más que curioso el uso del verbo “alzar”, que comúnmente significa que, en este caso un edificio, se levanta y se sitúa por encima de los demás. Incluso las nubes, que normalmente ocupan su lugar cubriendo el cielo parece que rodean el castillo adquiriendo así también un matiz de

tenebrosidad. De la misma manera se remarca que la unidad del edificio y de los nubarrones colindantes acaban con la luz de la escena ya que son capaces de ocultar la luna. A través de este simple fragmento Zafón sigue construyendo una identidad acerca de la prisión que favorece ese sentimiento de terror y de tensión cada vez que se menciona. Asimismo, la siguiente imagen que el lector se encuentra del castillo continúa reforzando el cuadro tan tétrico y peligroso del lugar. “A lo lejos, en lo alto de la montaña de Montjuic, el castillo se alzaba oscuro como un ave espectral, escrutando la ciudad a sus pies, expectante” (357). Una vez más se puede comprobar el uso del verbo “alzar” con su significado implícito. En este caso también se produce una animalización de la prisión, comparándola con un ave que parece vigilar que todo esté en su correcta posición y que nada se mueva sin su consentimiento. Sin duda alguna, este fragmento y dicha animalización recuerda al famoso poema *Hawk Roosting* del autor Ted Hughes cuando el ave empoderada explica a través de sus ideas: “My eye has permitted no change. I am going to keep things like this” (24). Al igual que expresa Hughes en su poema, la prisión y la misma representación de la prisión (la represión del régimen) no va a permitir que nada cambie bajo su mandato. Se va a mantener atenta, por si alguien está dispuesto a moverse o a definirse como una amenaza para la estabilidad de la prisión, del ave, o de la dictadura. Tampoco es coincidencia que Zafón haga uso de la figura del ave para acercarse al carácter de lo que ocurría dentro de la prisión ya que el águila figura dentro de los símbolos de la nación española como el animal que representa el franquismo. A lo largo de *El prisionero del cielo* el castillo de Montjuic funciona como una nueva entidad en la que ocurren eventos traumáticos y horrorosos, y que consecuentemente, tendrá guardado un lugar especial dentro de la trama. Como se ha ido demostrando, se trata de un espacio rodeado por una atmósfera y por unas atrocidades que lo sitúan incluso por encima de Barcelona en ese sentido de esencialidad dentro de la narrativa. Es

así como también el castillo-prisión de Montjuic pasa a formar parte de la identidad barcelonesa, debido a los encerramientos y fusilamientos que se produjeron allí. Mir i Curcó afirma que este lugar vio numerosas desapariciones y asesinatos siendo también uno de los lugares donde muchos presos terminarían siendo enterrados (137).

Por último, y como ocurre en las dos anteriores obras, es en este caso Fermín el amigo de Daniel Sempere (protagonista de *La sombra del viento*) quien entra en la biblioteca fantástica y fantasmagórica de la saga. Fermín consumido por la grandeza del lugar, por el “gran laberinto de corredores, túneles, escaleras, arcos y bóvedas, que parecían brotar del suelo como el tronco de un árbol infinito hecho de libros que se abría hacia el cielo en geometría imposible” (361). El espacio conserva su magnificencia y su disposición haciéndolo una vez más un símbolo de la tradición gótica a través de su aspecto de laberinto y de lugar quimérico. Cabe destacar que en este caso se compara también con la imagen de un árbol. La figura del árbol normalmente, como bien indica Darnall, se asocia con la vida (19). Fermín en esta entrega terminaría siendo nombrado guardián del lugar. Es así como el personaje encargado de representar la memoria histórica española termina de la misma manera cuidando de esta en la biblioteca. Fermín puede considerarse como el verdadero héroe de la saga. De no tener nada ya que el franquismo se lo arrebató todo, a que su identidad fuera legalizada y sea el responsable de cuidar el pasado de España. Igualmente, después de la presentación de la prisión de Montjuic, parece que el cementerio de los libros olvidados crea una oposición frente a la cárcel. Después de haber situado el cementerio de los libros olvidados como el lugar mágico que da voz a aquellas personas que padecieron los efectos de la guerra y de la dictadura esta interpretación cuadra. La trama comienza prácticamente con Fermín durante los primeros años de la posguerra viéndose sometido a una tortura y a ser preso en Montjuic; por el contrario, la trama termina con este

entrando en la biblioteca. El régimen y la cárcel le privaron de su identidad, por lo tanto, el cementerio de los libros parece ofrecerle una nueva oportunidad para vivir, para tener una voz propia, para exponer su memoria. Es así como en esta tercera entrega, la prisión simboliza la muerte, y la biblioteca la vida. Se vuelve entonces a la idea de este cementerio como simbología de aquellas voces que perecieron silenciadas debido a la dictadura. Son dos entidades contrapuestas como consecuencia de su naturaleza. El terror de lo que ocurría en aquellos muros choca contra las historias que se consiguieron guardar a pesar de toda la opresión del franquismo.

Zafón en *El prisionero del cielo* logra seguir componiendo la imagen de una Barcelona que se interna gradualmente más en las tinieblas y en la oscuridad. El motivo para que Barcelona sea más oscura se puede apreciar en el tema narrativo de cada novela de la saga. Zafón se adentra cada vez más en el pasado de la identidad española, un pasado sombrío y terrorífico.

Consecuentemente, es necesario transformar así el escenario para crear su correspondiente reflejo. Igualmente, siguen existiendo misterios, rincones escondidos en su historia y sobre todo la sensación de que todo es posible. Todos los acontecimientos dentro de Barcelona parece que están a punto de estallar, y la atmósfera que se crea fomenta dicha sensación. El gótico nace así de la urbe atormentada por su tenebrosidad y a lo largo de esta obra de una localización aún más clave, la prisión de Montjuic. Una vez más el gótico hace uso de los símbolos relacionados con la guerra civil y el franquismo para desarrollarse a través de la crueldad y de las entidades malignas tan propias de este periodo dentro de la historia española. Por otro lado, se plantea una edificación que parece no estar regidas por las leyes humanas, reforzando una y otra vez la omnipresencia de su magnitud. Los acontecimientos guiarán al lector a través de sus celdas y a través de las historias de unos presos que tienen más que un secreto que contar, y más de una maldición que romper.

El terror de la dictadura

Como se ha indicado, en los escenarios de esta tercera novela prevalece sobre todo el de la prisión situada en el castillo de Montjuic. Es decir, que indudablemente existe dentro de la trama una presencia aún mayor de elementos relacionados con este tipo de lugares. Igualmente se ha señalado la importancia de la guerra civil y el franquismo en los eventos que tienen lugar. *El prisionero del cielo* marca así el comienzo de una narrativa que se acercara a la situación española postbélica y dictatorial, que ocupó gran parte del contexto español del siglo XX. Zafón a través de Fermín plasma un mundo donde la dictadura se transforma en el elemento gótico por excelencia de la tercera entrega. La novela se sitúa en el pasado de Fermín, en el que a partir de su aprisionamiento en Montjuic se sucederán personajes y acontecimientos que provocarán que lo sublime nazca a través de visiones horrorosas y mandos de poder consumidos por un absolutismo voraz. Cuando los personajes se acercan por primera vez a la forma en la que la vida ha cambiado desde que terminó la guerra, se sucede un fragmento que plasma a la perfección lo terrorífico de un conflicto armado. Se encuentran con una situación diferente a la que existía en aquel entonces, la ciudad está “Cambiada. Sin muertos por la calle” (47). El primer cuadro que es capaz de captar el lector es el de una realidad llena de cadáveres, una ciudad oscura y una realidad aún más. La muerte anida en Barcelona durante la guerra civil y posteriormente para ser convertida en lo que parece una ciudad de almas caídas. Este fragmento corresponde con una conversación mantenida en el presente de la novela, y al tratarse de una obra con dos planos temporales, uno en el presente y otro en el pasado, ayuda a crear una imagen de cómo era la situación en la otra rama temporal. Un pasado en el que la muerte habitaba en Barcelona y en la prisión de Montjuic.

Fermín narrando la locura de aquellos años y sus propias experiencias, le hace saber a Daniel el tipo de realidad que vivían las pobres almas que eran condenadas por el régimen a pasar sus vidas en aquella cárcel. Desde las propias palabras de Fermín el lector se acerca a una época en la que los estatutos de poder los controlaban aquellos que habían sido fieles al bando ganador durante la guerra civil, es decir, aquellos que habían apoyado al general Francisco Franco. Habiéndose instaurado posteriormente un régimen no es casualidad que en los años que sucederían a 1939 España se viera consumida en unos constantes abusos de poder que harían silenciar a la población y amenazarla con una reclusión o fusilamiento inminente. Es así como se formula una identidad nacional basada en el temor y en el sometimiento. Corbella señala que “Una de estas dimensiones es el uso de la tortura como practica institucionalizada de la policía española y elemento básico del aparato represivo del franquismo” (87). Fermín explica a Daniel que “había ido a parar a la cárcel, donde estuvo a punto de perder la cordura y la vida. Cuando consiguió salir, vivo de puro milagro, decidió adoptar otra identidad y borrar su pasado” (87). Como se señalará a continuación Fermín terminó en la cárcel de Montjuic, una de las prisiones instauradas por el régimen. En muchas ocasiones esto era lo que realmente ocurría con las personas que terminaban en las prisiones del franquismo. Su vida en la cárcel se volvía insostenible debido al tipo de comportamiento que llevaban a cabo los propios operarios y directivos en este caso de Montjuic. Fermín logró escapar después de haber sufrido tortura tras tortura y de ser testigo del tipo de condiciones infrahumanas de estas prisiones. Cambiaría entonces su nombre para intentar huir de los fantasmas y monstruos que conllevaba el ser un objetivo del régimen y de Fumero que ya comenzaba sus andaduras en aquellos años.

En Montjuic Fermín conocería a Valls el director de la prisión y uno de los peones del régimen, quien buscaba seguir ganando escalones en las esferas de poder. Valls representa a la

perfección el tipo de persona encargada de dirigir el tipo de instituciones que surgieron después de la guerra civil y que se encargaban de controlar a los perdedores de esta misma. Como se explica en la tercera entrega, “miles de acólitos y convertidos se habían incorporado a la escalada y la competencia era durísima” (109), sin embargo, Mauricio Valls “había contraído matrimonio con la hija de un poderoso industrial cuyos tentáculos sostenían buena parte del presupuesto del general Franco y sus tropas” (108). Una vez terminó la contienda aquellos nacionalistas de clase alta que habían colaborado con las tropas franquistas buscaron hacerse un lugar en la dictadura. Este es el caso de Mauricio Valls quien se vio obligado a comenzar por los bajos fondos y las prisiones. Su misión era esencialmente inculcar cual era la verdadera grandeza de España y cómo aquellos perdedores habían casi acabado con ella. Consecuentemente, las personas a las que se colocaron en aquellas instituciones públicas, como las prisiones o la educación fueron colocados por aquellos interesados del régimen a dedo. No hubo segundas oportunidades, el país pasó a estar así completamente en manos de los nacionalistas, siendo Mauricio Valls un claro caso de ello.

Los abusos de autoridad de directores y también de guardas de la prisión es un tema recurrente dentro de *El prisionero del cielo*. Estos personajes a través de sus acciones se ven transformados completamente en entes del mal. Incluso cuando algunos reclusos llegan extasiados y consumidos por la realidad exterior estas personas lograban deshumanizarlos por completo. A través de sus acciones no solo deshumanizaban a los presos, sino que a sí mismos. Se comparan entonces a este tipo de entes malignos con la producción de monstruos franquistas que produjo la dictadura. Los valores que inculcaba el régimen se basaban en el control absoluto, en una persecución hacia aquellos que no apoyaran la dictadura y una consecuente instauración del terror hacia todos los aspectos de la sociedad. Dicho terror sería promovido por los diversos

organismos de poder controlados por el generalísimo, y como es el caso en esta novela, también de los encargados de las prisiones. En torno a este tipo de personas se establecía una jerarquía muy clara en su mente, la de que ellos mismos eran los vencedores y patriotas y aquellos perdedores no eran más que un virus que amenazaba la estabilidad de la nación. Casanova reafirma explicando que “Acabada la guerra, en la paz incivil de Franco, los vencedores ajustaron cuentas con los vencidos, recordándoles durante décadas quiénes eran los patriotas y dónde estaban los traidores” (1). Dentro de la tercera novela este tipo de comportamientos son apreciables cuando Fermín llega por primera vez a la prisión.

El inquilino número 13 consiguió ponerse de rodillas y así se fue desprendiendo de las ropas ensangrentadas y sucias que lo cubrían. Una vez que estuvo completamente desnudo, el centinela le insertó el cañón del rifle bajo un hombro y le forzó a levantarse. El señor director alzó la vista del escritorio y esgrimió un gesto de disgusto al contemplar las quemaduras que le cubrían el torso, las nalgas y buena parte de los muslos (98).

A través del presente fragmento se puede apreciar la manera en la que algunos presos llegaban a este tipo de prisiones. Eran prácticamente cazados previamente a su encarcelamiento y llegaban con heridas que les cubrían el cuerpo entero. Aun cuando llegan con una forma física y una apariencia infrahumana, los operarios de la prisión los tratan como si fueran carnaza. De la misma manera, desprenden a Fermín de su orgullo desnudándolo delante del gerente y de los guardas, y cuando este no es capaz ni de ponerse en pie, se le obliga apoyando contra su cuerpo un arma cargada. La crueldad con la que se trataba a aquellos que perdieron la contienda fue salvaje y contranatural. No únicamente porque se decidiera condenar a aquellos que no comulgaban con la dictadura, sino por la forma en la que se los trataba, y se los torturaba por

placer y por venganza. Las torturas que se llevaban a cabo en este tipo de instituciones es otro de los temas que abarca Zafón a través de esta tercera entrega.

Muchos de los presos terminaban siendo fusilados sin ningún tipo de razón aparente excepto la de no ser partícipes de las ideas políticas y sociales de Franco. El propio Mauricio Valls explica “La realidad es que el régimen tiene otras prioridades y poco importa si alguno de ustedes se pudre de gangrena en su celda” (118). Las personas que entraban en las prisiones eran deshumanizadas y como el director de la prisión señala, los presos ya no eran problema del régimen ya que estaban allí para morir de una manera u otra. Además, se refuerza esta idea con pudrirse de gangrena. Ya no es solo el hecho de morir, sino de ver como su cuerpo se va consumiendo debido a infecciones. Zafón es capaz de crear un imaginario gótico a través del tipo de acciones que el régimen llevó a cabo contra sus enemigos. La sociedad española quedó completamente muda durante estos años debido a los diferentes comportamientos bárbaros que se produjeron. Desde encerramientos injustificados, hasta desapariciones de personas retenidas por la policía y familias de las que nunca nadie volvió a saber. Costa Pinto y Raimundo explican que “Some authors estimate that between 1936 and 1944 around 190,000 were either executed or died in prison. Of these, 130,000 were judicial executions and perhaps between 40,000 and 50,000 were executed without a trial” (108). Fermín explica a través de su historia que:

Cada quince días se celebraba un juicio militar sumarísimo y a los condenados se los fusilaba al alba. A veces el pelotón de fusilamiento no acertaba a alcanzar algún órgano vital a causa del mal estado de los fusiles o de la munición y los lamentos de agonía de los fusilados caídos en el foso se oían durante horas (112).

Como se ha mencionado previamente, las instituciones públicas estaban todas controladas por las personas elegidas por el generalísimo por lo que los juicios llevados a cabo se

decantaban siempre en contra de los acusados. Incluso cuando parece que la situación más basta de todas era terminar siendo asesinado frente a un pelotón de fusilamiento, Fermín explica que existía un sufrimiento aún mayor. En ocasiones el pelotón no lograba acabar con la vida del preso y este terminaba desangrándose o muriendo del sufrimiento por la herida recibida, en vez de ser un momento fugaz. Como adelanta igualmente a continuación, “En alguna ocasión se oía una explosión y los gritos se silenciaban de golpe. La teoría que circulaba entre los presos era que alguno de los oficiales los había rematado con una granada (...)” (112). Una vez más la narrativa se acerca a la crueldad que existía en aquel entonces y la manera tan desgraciada que había de hacer las cosas y de acabar con la vida de las personas. Los presos cuando no eran abatidos a la primera eran condenados a una agonía continua hasta que desfallecían o, por otro lado, se les lanzaban explosivos para acabar con ellos de la manera más bruta posible. Zafón expone de la forma más cruda posible las realidades sociales de aquella época y condena sin piedad los comportamientos antinaturales que se llevaron a cabo por el régimen dictatorial que controlaban el poder. El género gótico se entiende entonces en esta tercera entrega a través de su dimensión dictatorial. Los peones del franquismo se ven convertidos en verdaderos engendros del mal, cuya misión es acabar con el bienestar de la sociedad. La guerra civil, es decir, el pasado, vuelve junto con sus monstruos disfrazados de dirigentes para acabar con la paz de aquellos que lo perdieron todo, hasta la vida. Es de esta forma como el escritor logra ofrecer una historia que enfrenta una vez más el bien/mal y lo hace de la mano de los perdedores y aprisionados, y de aquellos que gobernaron sin piedad convertidos en aberraciones o monstruos.

Las visiones horribles de los muertos de la dictadura no acabarán con los fusilamientos y las granadas, sino que continúan formando parte del pasado de Fermín. El personaje urdiendo una gran trama, lograría escapar en un saco haciéndose pasar por su compañero de celda quien

había hecho creer a los guardas que estaba muerto. Entonces los responsables de deshacerse de los cadáveres llevarían el saco al lugar en el que acababan todos los fusilados y todos los fallecidos dentro de la prisión de Montjuic. En este fragmento se produce una de las visiones más terroríficas de la novela, y que sin duda refleja también lo que ocurría con la ingesta cantidad de muertos que salían de entre aquellas paredes. Fermín una vez es lanzado al vacío choca con una superficie. El hedor putrefacto se empieza a notar en el aire, un olor que lo invade absolutamente todo. “Fermín se incorporó para descubrir que se encontraba en una fosa abierta en la tierra repleta de cadáveres cubiertos de cal viva” (194). El espacio en el que ha caído el protagonista no es sino una fosa común en la que van a parar los cientos de cuerpos de la cárcel. Aun cuando parece que no hay peor final que terminar fusilado o explotando, Zafón se adentra en la realidad de las fosas comunes del franquismo. Cientos de víctimas terminaron compartiendo el mismo suelo en el que jamás se los encontrarían y muchos menos se les daría un final digno. Aragüete-Toribio señala que en España se llegaron a encontrar “más de 740 fosas comunes y la recuperación de más de 9000 cuerpos en los últimos años” (123). El horror de dichos hallazgos se puede recuperar a través de las imágenes que describe Fermín. Una vez más las visiones fantasmagóricas de un mar de cuerpos se adueñan de la ciudad de Barcelona y de la realidad histórica española. El terror como demuestra el escritor puede ser también aplicado a un periodo traumático como el franquismo y a la atroz realidad de las fosas comunes y de la inmensa cantidad de personas que terminaron siendo olvidadas en aquellos lugares.

Fermín acabaría sobreviviendo, pero la visión infernal de la fosa común le perseguiría para siempre en forma de pesadilla. Como el propio protagonista explica, en sus visiones “Los muertos abrían los ojos y escalaban los muros, siguiendo sus pasos. Lo seguían a través de la montaña y se adentraban en las calles de Barcelona, buscando los que habían sido sus hogares,

llamando a las puertas de quienes habían amado” (212). Aquellos muertos en vida vuelven a la ciudad en la que murieron para intentar formar parte de su pasado. La visión de muertos andando por las calles de Barcelona no desentona con las historias que hasta ese momento propone Zafón. Unos muertos a los que se les ha despejado de identidad, del pasado que tuvieron y que terminaron amontonados unos encima de otros. Meddick sugiere que la memoria de los reprimidos vuelve como una manera de exprimir el trauma de los caídos por el franquismo (247). Sin saber el paradero de estas personas sus familias no lograrían nunca encontrarlos y terminarían abandonando la idea de hacerlo debido a la opresión del régimen. Como se ha ido demostrando a través de la historia de Fermín en la prisión de Montjuic y de la forma en la que la autoridad es dirigida, *El prisionero del cielo* se acerca de manera mucho más marcada a la identidad de la nación española y a los silencios que existen dentro del país. El gótico nace en la oscuridad que albergó este periodo y en los actos bárbaros que se produjeron durante este mismo. Desde las persecuciones hacia aquellas personas que no coincidían ideológicamente con régimen, las torturas injustificadas, los fusilamientos después de juicios unánimes hasta la creación de fosas comunes en la que apilar cadáver tras cadáver para deshacerse de ellos y de su memoria. El horror se siente en las acciones de aquellas personas que servían de dirigentes en las instituciones durante el franquismo y cuya responsabilidad era sembrar el terror en la población y acabar con aquellas personas consideradas ajenas a las nuevas doctrinas. Consecuentemente, se puede crear una relación entre la dictadura española como la maldad absoluta, y los miembros que conforman sus estatutos de poder como los entes o monstruos encargados de promover dicha maldad.

Al contrario de lo que ocurre en las dos primeras entregas, esta tercera no tiene en su narrativa a un personaje diabólico. En *La sombra del viento*, es Laín Coubert el representante de

esta figura, al igual que En *El juego del ángel*, es Corelli quien lo simboliza. En ambas novelas, ambos personajes juegan un papel esencial en el desarrollo de los acontecimientos. Asimismo, tienen una importancia más que relevante según se va acercando el final de cada una de las obras. Tanto Coubert, como Corelli terminan mostrando como las apariencias en muchas ocasiones terminan engañando al lector. Coubert termina siendo el joven Carax, y Corelli termina siendo fruto de la imaginación del loco David Martín. Sin embargo, en esta tercera entrega no hay una representación explícita del diablo. Es cierto que sí aparecen ciertos monstruos, pero son entidades más generales, como los operarios o dirigentes de la prisión, más que específicos como ocurría en las anteriores novelas. No es casualidad entonces que justo cuando Zafón sumerge su narrativa en el pasado de la posguerra y dictadura españoles esta figura desaparezca. Como bien se ha indicado, en ambos casos el diablo había pasado a simbolizar lo peligroso de las apariencias; en cambio *El prisionero del cielo* ya no necesita apariencias. Esta obra trata los temas con crudeza y de manera directa. Ya no es necesario ningún personaje directamente conectado con el inframundo para representar el horror en cada uno de los acontecimientos. El terror del régimen se plasma por sí solo y ya es más que eficaz a la hora de dotar a la acción con la oscuridad necesaria. Es así como el gótico de Zafón también evoluciona. Anteriormente se habían usado maldiciones, entes sobrenaturales y leyendas fantasmales, a partir de la tercera entrega el franquismo pasa a representar completamente la dimensión monstruosa de su gótico.

Mediante la tercera entrega de la serie de *El cementerio de los libros olvidados*, Zafón extiende una concepción que ya se había mostrado durante la primera y segunda novela, las consecuencias de la guerra civil y posterior franquismo. Después de una lectura sobre *La sombra del viento* o *El juego del ángel* se han situado personajes que han pasado a simbolizar tanto la

identidad de España, como la monstruosidad del franquismo; una Barcelona que ha transmitido la decadencia de la nación, o también unos hechos que han plasmado la falsedad de las apariencias y el poder de quien narra la historia. En *El prisionero del cielo*, el escritor se adentra ya no solo a través del uso de la simbología aplicada a los espacios y a los personajes, sino con un escenario y una trama que hacen referencia directamente a este periodo. Barcelona ocupa un puesto secundario en esta novela, donde el gótico comienza a desarrollarse a través de lugares directamente relacionados con la atrocidad del régimen y la disposición de ganadores/perdedores. Es decir, crea una distinción entre aquellas personas que se situaron en las instituciones de poder y apoyaron el régimen de Francisco Franco, y aquellas que fueron oprimidas por no apoyar al dictador. La prisión representa a la perfección esta oposición porque son aquellos perdedores de la guerra civil quienes terminaron entre encarcelados o asesinados en ella. El escritor barcelonés, es capaz de hacer un uso tradicional del género a través de lugares decrepitos, oscuros y tenebrosos, y al mismo tiempo que estos mismos escenarios sean aquellos propios de la dictadura española. El castillo de Montjuic como prisión del régimen se plantea, así como una localización llena de muerte y de horror, controlando Barcelona desde su posición, observándola como si estuviera a punto de atacar. Igualmente, Fermín como protagonista de la trama se acerca a la crueldad y la barbarie propia de aquel periodo histórico. Desde la falta de libertades, hasta las torturas, pasando por asesinatos injustificados o la creación de fosas comunes, logran plasmar la naturaleza de una España sumida en un terror absoluto. Una vez más, Zafón hace uso del gótico a través de sus escenarios, su trama y los monstruos que generó el franquismo para así crear una representación de la nación española. Consecuentemente, esta tercera novela funciona como un contexto necesario para entender qué fue de España y de Barcelona durante aquellos años de represión.

CAPÍTULO IV: *EL LABERINTO DE LOS ESPÍRITUS*

Esta última entrega vuelve de la mano de Daniel Sempere y Fermín. Por el contrario, el protagonismo de los eventos pasa a una inspectora de la policía llamada Alicia Gris. Alicia comenzará a investigar la desaparición de una de las figuras prominentes del régimen franquista, Mauricio Valls (quien también había sido dirigente de la prisión de Montjuic). A través de la investigación de Alicia y su compañero Vargas, esta descubrirá que el franquismo había estado envenenando a la sociedad desde su instauración. La protagonista deberá entonces reflexionar si realmente se encuentra en el bando que le corresponde. Por otro lado, el pasado de Valls desentrañará oscuros secretos relacionados con los crímenes de la dictadura provocando que al final este sea asesinado por aquellos a quienes sirvió. Alicia comprenderá entonces que todas las instituciones están controladas por asesinos y que la única manera de acabar con esto es exponer la verdad a la luz.

Barcelona y el inframundo

El laberinto de los espíritus es la cuarta novela de la saga y la que cierra ya por completo la trama conjunta de la saga. Como cabe esperar entonces, la historia de los personajes que acompañarán al lector en esta última entrega se desarrollará en aquellos lugares en los que Zafón ha puesto tanto empeño por describir. Vuelve consecuentemente, y una vez más, la ciudad de los fantasmas, Barcelona. Una ciudad que libro a libro ha seguido respirando en su ambiente oscuro y terrorífico. Desde las calles que vieron nacer al diablo, Laín Coubert, o al monstruo de Javier Fumero, pasando también por la figura del loco representada por David Martín, o las avenidas

que acogieron el silencio y el horror del régimen franquista. La urbe de las tinieblas y en la que indudablemente reside el mal ya previamente analizado en los anteriores capítulos vuelve una vez más. A través de las obras que componen la saga de *El cementerio de los libros olvidados*, el mapa topográfico de Barcelona queda totalmente definido gracias a los diferentes acontecimientos que tienen lugar en ella. Lo posible/imposible se entremezcla creando una atmósfera en la que lo sublime tiene espacio más que de sobra para esconderse y reaparecer en cada callejón, en cada esquina, o en cada sombra.

A lo largo de la narrativa de *El prisionero del cielo*, el lector había podido transportarse hacia el pasado que seguía amenazando la ciudad y su historia. Barcelona había sido presa de las consecuencias de la guerra civil española, y el escenario no auguraba nada positivo para aquellos que la habían perdido. Lo mismo ocurre con la introducción que da comienzo a este último libro. La novela que cierra la tetralogía presenta al Fermín que había logrado escapar del castillo de Montjuic de vuelta en la Barcelona de la posguerra. Los hechos comienzan con la ciudad siendo bombardeada, estos eventos harían referencia al bombardeo de 1938 sucedido durante los años del conflicto nacional. Ranzato explica que la ciudad fue atacada debido a su mayor afinidad al lado republicano, y de la misma manera aterrorizada a través de este tipo de actos (140). Por lo tanto, los ataques tanto con explosivos como con bombas incendiarias provocarían que parte de la ciudad se viera consumida por las llamas. La visión que ofrece Fermín es la de un escenario consumido por las llamas y la tenebrosidad. “Barcelona era un manto de oscuridad acribillado de columnas de fuego y plumas de humo negro que ondulaban en el cielo como tentáculos. A un par de calles de allí, las Ramblas dibujaban un río de llamaradas y humaredas que reptaba hasta el centro de la ciudad” (65). De la propia descripción del personaje se puede crear una imagen que bien podría compararse con el infierno. Barcelona una vez más funciona como una conexión con

el mal y lo demoníaco fomentando la atmósfera mencionada ya anteriormente. El inframundo se adivina entre los edificios de la ciudad catalana fruto de la crueldad y la locura de las tropas franquistas. Es así como Zafón usando el imaginario del género gótico logra hacer del espacio urbano una realidad más de este tipo de literatura. El paisaje en sí no refleja la ansiedad que puede provocar un cementerio o un castillo, sin embargo, Barcelona es capaz de adecuarse a lo críptico de las localizaciones góticas usando otro tipo de convenciones, como es el caso de unas calles oscuras consumidas por el fuego.

El salto en el futuro que dará la novela no reflejará tampoco un gran cambio en la naturaleza barcelonesa. La metrópoli sigue consumida por el horror y la oscuridad y por un aura que despierta el terror de los tiempos pasados, sus muertes y también sus traumas. Como se hace saber, no es el caso solo de Barcelona, sino que es una condición que se podría aplicar a todo el país. Un país que como está indicado en el propio libro “está embrujado por toda la sangre que se ha derramado” (105). La intención de nacionalizar la situación dentro de la ciudad es necesario para crear una imagen colectiva de la situación de la posguerra y la dictadura. No solo se trata de una única ciudad, España se encuentra devorada por los fantasmas y por una opresión continua. Aprovechando la referencia al país como conjunto cabe remarcar la situación de tensión constante que se vivía en aquella época y que Zafón es capaz de captar a través de la descripción de los diversos escenarios. El escritor logra encarcelar a los personajes que darán vida a la historia mientras estos se ven consumidos por la presión de una ciudad que aprieta y no deja respirar. La incertidumbre se cierne sobre cada momento, y la ciudad apagada que plasma el escritor no colabora a que exista un bienestar general próximo. La misma idea de una falta de tranquilidad y comodidad refleja el tipo de situación que se vivía durante estos años. Zafón no es capaz de escribir una Barcelona en paz porque no existía. Ryan reafirma este último punto

explicando que durante la dictadura que aterrorizó a gran parte del país no existió para muchos ciudadanos un atisbo de confort sino una constante incomodidad existencial (143). Las diferentes imágenes que se han ido presentando figuran como un puzle en el que la ciudad, y también el país quedan retratados como una cárcel. Una nación en la que las tinieblas “se extendían de punta a punta del país sin dejar un ápice de luz al descubierto” (109).

Incluso cuando Barcelona queda retratada a través del tercer y cuarto libro como una de las principales víctimas de la dictadura, dentro del imaginario de la saga es también inconcebible tratarla sin los misterios que alberga. No solo es una ciudad maldita, sino que como se ha intentado remarcar innumerables veces a través de las diversas novelas, alberga secretos dispuestos a ser resueltos. Cada nuevo rincón se convierte en la oportunidad idónea de rescatar la maraña de recovecos ocultos en la topografía barcelonesa. El gótico reaparece así en lugares donde se desestabiliza la trama capaz de transmitir una ansiedad al lector a través de su suspense. “Barcelona, madre de laberintos, alberga en lo más sombrío de su corazón una madeja de callejones anudados en un arrecife de ruinas presentes y futuras en el que viajeros intrépidos y espíritus extraviados de toda condición quedan atrapados para siempre (...)” (297). De nuevo reaparece el concepto de una ciudad que aprieta a través de su geografía y la cual es comparada con un enredo en el que toda persona es capaz de perderse eternamente. El concepto de ciudad varada en el tiempo sigue estando presente en la última novela en sus “ruinas presentes y futuras”. Continúa situándose en un plano por encima de la propia realidad, quizá acercándose más al inframundo previamente mencionado debido a las barbaridades y a los eventos sobrenaturales que se han ido aconteciendo en la metrópoli. Igualmente, no es casualidad que a través de esta descripción se puede establecer también una conexión directa con el cementerio de los libros olvidados. La biblioteca es siempre descrita de una manera muy similar a como es

plasmada Barcelona en el anterior fragmento. Un laberinto repleto de pasajes ocultos que de la misma manera que asombra, aterrera aún más. La comparación puede ampliarse hacia un aspecto más mortífero. Como ha sido anotado, la biblioteca había sido construida en lo que fue un cementerio, al igual que Barcelona se alzaba por encima de todas aquellas personas asesinadas durante la guerra civil y posterior régimen Franquista. Incluso cuando el cementerio de los libros olvidados pertenece más a la dimensión del asombro y de la fantasía, puede crearse un acercamiento hacia el aspecto sangriento de la ciudad que construye Zafón.

Mediante las cuatro entregas de *El cementerio de los libros olvidados* es indudable que Zafón ha puesto un gran esmero en construir una ciudad que cautive al lector y que le haga temer cada movimiento de los personajes dentro de ella debido a su tremenda oscuridad. En *El laberinto de los espíritus* se atreve a dar un paso más para seguir manejando las telarañas decrepitas de Barcelona. Este logro se lleva a cabo gracias al uso de una intertextualidad dentro de la propia novela. Dentro de la trama aparece un libro titulado de la misma manera que la novela de Zafón (como ya había ocurrido en *La sombra del viento*) pero esta vez escrito por Víctor Mataix. Dicho libro tendrá cierta importancia dentro de los hechos, asimismo, el escritor de la presente tetralogía usará sus páginas para seguir creando una Barcelona más y más demoniaca si cabe. El hecho de que existe un libro dentro de otro libro y que ambos abarquen la apariencia fantasmagórica de la misma ciudad provoca que el lector siga cayendo en un espacio preparado para todo tipo de terror. Se puede observar a través de la siguiente descripción como incluso tratándose de lo que parece una novela de terror, no existen grandes diferencias con la que presenta Zafón. “La imagen mostraba una ciudad de aire espectral donde los edificios tenían rostro y las nubes se deslizaban como serpientes entre los tejados. Hogueras y piras de humo se alzaban entre las calles y una gran cruz en llamas presidía la ciudad desde lo alto de una

montaña” (161). Dentro de este fragmento se pueden diferenciar varios puntos que aportan a la imagen un aspecto maligno. Desde el uso de la palabra “serpientes”, animal que bíblicamente ha sido usado para representar al diablo, como la transformación de un símbolo cristiano como la cruz, pero cambiando su significado a uno más satánico mediante las llamas. La intertextualidad entre ambas obras y la composición conjunta de la urbe que hacen ambas son usadas así para seguir creando la atmósfera gótica dentro de la cuarta novela.

Finalmente, y gracias también al libro mencionado que encuentran los personajes se dibuja la realidad de Barcelona, tanto la que plasma externamente Zafón, como la plasmada internamente por Mataix. La naturaleza de la ciudad catalana queda retratada por las descripciones que en este caso hacen “ambos” autores. Los libros han ido componiendo diferentes imágenes generales de la topografía creando así un descenso laberintico y estremecedor hacia lo que Constantini acuña como “urban hell” (182). El gótico es también capaz de alejarse de sus espacios tradicionales como los castillos, los cementerios, las prisiones o las iglesias y acercarse hacia un ambiente más urbano. La ciudad respira espanto y los mismos personajes ya son más que conscientes del escenario en el que viven, y de la ciudad en la que residen. Barcelona está rodeada por un aura maldita, que hace temer a sus propios habitantes porque como bien se augura en esta última historia, “Tal vez el infierno sí existe” (355).

Al igual que ocurre con *El prisionero del cielo*, a lo largo de esta última novela la cárcel-castillo de Montjuic sigue teniendo una gran importancia. Esto se debe principalmente a que aquel quien fue el director de la prisión en tiempos de Fermín o David Martín, llamado Mauricio Valls, pasa a jugar un papel esencial en los hechos. Consecuentemente, es normal encontrarse con varias referencias a no solo dicha prisión en específico sino a las imágenes de aprisionamiento o celdas. La misma descripción que el lector encuentra en las palabras del

narrador de la tercera entrega, las encuentra también en la cuarta. La prisión sigue situándose por encima de todos los mortales y del mismísimo inframundo, Barcelona, para verse “presidiendo la ciudad como un ave de presa” (38). El símbolo esencial de las consecuencias del régimen Franquista existe por encima de cualquier habitante o realidad que pueda existir tanto a nivel local como nacional. Zafón vuelve a situar la realidad política como una entidad devoradora que presencia expectante la vida de los españoles desde una posición superior. El franquismo existió como una forma de represión y terror que consumía el alma del país y que en este caso también viene plasmada a través de la prisión. El lugar pasaría a adquirir una dimensión más macabra por todas las matanzas que tendrían lugar entre sus paredes. La fama de este lugar pasaría no solo a perseguir las pesadillas de aquellas personas pertenecientes al bando perdedor, sino también a personas que trabajaron allí, como es el caso de Valls. Mauricio Valls debido a sus años como gerente y cabeza representante del dictador en la cárcel era más que responsable del tipo de prácticas que se llevaban a cabo en el castillo de Montjuic. A través de las pesadillas de Valls, como es propio del gótico, el pasado vuelve para dar caza al presente. Valls consciente de las atrocidades que había cometido durante aquellos años transporta su ansiedad hacia la vida entre aquellos barrotes. El lugar está rodeado por un halo supernatural, “la silueta de la montaña de Montjuic se alza al frente, el castillo perfilado en lo alto envuelto en un aura de luz carmesí” (224), Valls termina acercándose a la estructura y para cuando ya se ha querido dar cuenta “descubre que ha quedado atrapado en una de las celdas de la prisión”. Aterrorizado intentará explicar su situación, afirmando que “está en el lado equivocado y que él es el director de la prisión” (225).

La anterior novela ya había planteado la prisión como un lugar que iba a determinar la trama en general. Montjuic conforma también a lo largo de esta novela un símbolo del gótico que

crea Zafón a través de esta tetralogía. Un gótico relacionado con la España de Francisco Franco. Valls muestra que incluso cuando uno estaba en el lado de los ganadores, nunca se estaba seguro del todo. Uno podía terminar encerrado, sin libertades y posiblemente fusilados como los presos de Montjuic en cualquier momento. Gracias a la pesadilla del director de la prisión no solo se comprende la visión de aquellos que estuvieron dentro, sino también del tipo de terror que generaba a la sociedad que tuvo una muy buena vida con la llegada de la dictadura y que incluso ocuparon puestos de poder. El trato del generalísimo con la sociedad fue muy parecido con respecto al europeo y la tensión que se respiraba parecía nunca terminar. Después de unos años de muertes nacionales y de dos bandos muy marcados comenzaba una época que marcaría el rumbo de la nación y también la ansiedad de vivir con miedo. Después de comprobar el terror de Mauricio Valls perteneciente a ese lado vencedor solo queda atisbar a imaginar el horror de los años del régimen, en los que como indica Bernecker “Las duras condiciones de supervivencia, el trato vejatorio a los reclusos, el castigo y el hambre, el miedo y todas las formas de humillación coincidieron en el ánimo represor de otros regímenes” (225).

Como si la pesadilla de Valls se convirtiera en realidad, la novela ofrecerá también otra de las localizaciones presentes en la anterior novela. Al igual que por donde Fermín tuvo que escapar de Montjuic como única manera posible en *El prisionero del cielo*, el cuerpo de Valls acaba donde terminaron cada una de las víctimas del franquismo, en una fosa común. Es indudable que en este caso al repetirse en ambas entregas pase a formar parte no solo del imaginario gótico, sino también de la escenografía. La fosa común pasa a ser considerada también un lugar a través del cual Zafón explora el género en cuestión y su relación con aquel periodo histórico. Nace así también situada en Barcelona, otro lugar maldito y con una conexión directa con la muerte. La fosa es plasmada como “un pozo infinito de cuerpos cubiertos de cal”

(836), nótese entonces la utilización de la palabra “pozo”. El uso de esta palabra denota ya la imposibilidad de que se pueda escapar del lugar; además se encuentra abarrotada de cuerpos inertes de personas asesinadas. El pozo termina por absorber la vida, por consumir lo humano de cada persona y convertirlo simplemente en un alma varada y sin nombre. Esta lectura no hace sino promover aún más la idea de una Barcelona con una relación aún más directa con el inframundo. El franquismo termina por convertir la ciudad y más específicamente la fosa común en el infierno donde algunas almas terminan por ser consumidas y condenas a vagar eternamente. En este caso al contrario de lo que explica Edmonds las almas no son juzgadas y organizadas según sus acciones en la tierra (197), sino que están atrapadas en la fosa o inframundo sin ningún tipo de identidad.

Una vez más y como ya ha sido comentando previamente, la localización que une la trama de cada una de las novelas es la biblioteca magnífica que crea el escritor barcelonés. El cementerio de los libros olvidados será el lugar en el que den comienzo los acontecimientos de *El laberinto de los espíritus*, y también el lugar con el que se cierren. Alicia una de las protagonistas de la última novela al igual que Daniel Sempere, Fermín o David Martín descubrirá en un comienzo la biblioteca escondida en una ciudad en llamas. Barcelona aun siendo bombardeada salvaría aquel lugar fantástico, pero más que tenebroso que albergaba en sus entrañas. Años después trabajando como inspectora, Alicia volvería para quedar asombrada por la arquitectura y el aura del emplazamiento. “Un laberinto de trazo delirante ascendía hacia una inmensa cúpula de cristal. La luz de la luna, descompuesta en mil cuchillas, se derramaba desde lo alto y perfilaba la geometría imposible de un sortilegio concebido a partir de todos los libros, todas las historias y todos los sueños del mundo” (650). Dejando a un lado lo críptico y tétrico del lugar (ya analizado en el tercer capítulo y mencionado también posteriormente), se rememora

lo inaudito de tal biblioteca. Lo real/fantástico vuelve a colisionar a través de los ojos de Alicia y debido a lo imponente de su estructura. La biblioteca no solo funciona como motivo de asombro sino también como un lugar en el que el pasado, simbolizado por los libros, se entrelaza con el presente de los protagonistas de cada novela de la tetralogía. Lynch comenta que dentro de las novelas góticas entrar a una biblioteca significa establecer una conexión entre el pasado y el presente (29). Tanto en *La sombra del viento*, como en *El juego del ángel*, en *El prisionero del cielo*, o *El laberinto de los espíritus* los protagonistas entran en la biblioteca chocando con el pasado, de la misma manera en la que sus vidas chocaran con los fantasmas de otros tiempos. Desde la historia de Carax y Laín Coubert de Daniel, la enfermedad y temor de perder la vida de David, lo peligroso del régimen y de volver a la prisión de Fermín, o el intento de desenmascarar al franquismo en la presente obra de Alicia.

El laberinto de los espíritus no se despega de los rasgos esenciales que ya han presentados sus predecesoras, sino que además los sigue potenciando. La Barcelona gótica de Zafón sigue siendo construida a través de su aspecto fúnebre y oscuro. La tetralogía logra así terminar de formular la imagen de una metrópoli que en vez de mantenerse estática se ha ido tornando cada vez más y más tenebrosa. Este aspecto se fomenta gracias a la comparación que se realiza con el infierno o inframundo desde las descripciones generales de Zafón o del libro de Mataix, hasta aquellos pequeños rincones que siguen diseñando las entrañas malditas de la ciudad barcelonesa. Como también lo hizo *El prisionero del cielo*, la posguerra y el franquismo siguen teniendo una dimensión más que crucial en el desarrollo de la escenografía de esta novela. El castillo de Montjuic no ha cambiado en absoluto y sigue vigilando desde la cima del mundo a los habitantes catalanes e incluso a la nación entera. La prisión logra reflejar así el terror y la ansiedad con la que no solo los perdedores sino también los ganadores veían a este tipo de

instituciones. Si salía, por el contrario, era para acabar en otra de las localizaciones demoniacas de Barcelona, en su fosa común, la cual ayuda a seguir ofreciendo el aspecto maldito de la urbe en general. Asimismo, el cementerio de los libros olvidados vuelve a abrir sus puertas a una nueva inquilina, Alicia, quien asombrada por su forma rocambolesca y sobrenatural deberá enfrentarse con el pasado que la biblioteca le ha preparado para afrontar.

Los monstruos del franquismo

El laberinto de los espíritus compone una trama que se acerca de manera más clara a la tercera novela de la saga, *El prisionero del cielo* más que a las dos primeras de la tetralogía. Dicha afirmación puede palpase en el interés de Zafón por seguir adentrándose en la realidad de la posguerra y del régimen franquista. Mientras que las dos primeras novelas construyen la vida de los personajes y los misterios que los acechan, las dos últimas planean un nuevo cambio de juego en el que el contexto social y político de aquella época marca la propia aparición de los monstruos que atormentarán a los protagonistas. Es así como esta nueva entrega trae una nueva narrativa a la saga; el lector puede encontrar de nuevo a Daniel Sempere y a Fermín, pero en este caso también aparecerá Alicia. Alicia será una antigua conocida de Fermín, quien le salvaría la vida cuando esta era pequeña, y que ahora se veía siendo inspectora. Alicia debido a su trabajo se vería involucrada en la desaparición del antiguo dirigente de la prisión de Montjuic y el asesinato de la madre de Daniel, Mauricio Valls. A través de la investigación sería como volvería a encontrarse en Barcelona con Fermín, y con Daniel. Debe mencionarse que, por primera vez en las cuatro obras, los hechos también son protagonizados por una persona que en este caso pertenece al sector del orden y de la justicia. Alicia se verá comprometida por su trabajo y Zafón la hará decidir en cuanto a su posición dentro de los bandos perdedores/vencedores.

La narrativa da comienzo en el pasado, previamente a que Fermín entrara en la prisión de Montjuic (hecho que tiene lugar en *El prisionero del cielo*). Este se encuentra intentando escapar de su enemigo y monstruo Javier Fumero quien parece que tiene una extraña predilección por él. Este intentando escapar de Fumero y de sus secuaces terminará lanzándose al puerto de Barcelona para escapar de estos a nado. Como indica el propio Fermín, no existe nada peor que terminar en manos del inspector. Como se da a entender, el aura de Fumero tiene más de diabólica que de humana. Fermín “no se atreve a reconocer la silueta que se alza a un lado de la cama y se inclina sobre él” (45). De la misma forma se hace una referencia al tipo de futuro que le esperaba a las personas que eran atrapadas por los responsables del orden civil. “Mejor morir acribillado a balazos en dos segundos que a manos de Fumero y sus juguetes tras permanecer dos semanas colgado del techo en una mazmorra del castillo de Montjuic” (45). Este tipo de declaraciones ayudan a entender el carácter de aquellas personas que tuvieron el poder una vez Francisco Franco se posicionó en el poder. Fumero es un ejemplo ya que es adicto a infligir dolor en aquellas personas que no comulgan con sus juicios y que “casualmente” no residen en el bando de apoyo al dictador. Como explica Costa Pinto, normalmente aquellos sectores que se dedican a salvaguardar a los habitantes terminan siendo convertidos en una manera de ejercer el terror sobre la población (102). El tipo de carácter de Fumero no era únicamente un rasgo de su persona, Fumero es dentro de la narrativa de Zafón uno de los representantes de un tipo de comportamiento que se repetía. El exceso de jurisdicción acababa muchas veces con cientos de cuerpos en las fosas comunes ya mencionadas, o, por el contrario, como ocurre en esta introducción, en el puerto de la propia ciudad. La visión de la que será testigo Fermín no hará sino ampliar el espectro terrorífico de la guerra. “Decenas de cadáveres esposados, las piernas atadas y encadenadas a piedras o bloques de cemento, formaban un cementerio submarino. Las

anguilas que reptaban entre sus miembros habían ido limpiando sus rostros de carne y sus cabellos ondeaban en la corriente. Fermín reconoció las siluetas de hombres, mujeres y niños” (51).

Este hecho termina de abrir otro de los aspectos terroríficos de la guerra. No se trataba únicamente de presos que en la cárcel eran fusilados y transportados a la fosa común; sino que también se les ahogaba en el puerto. Además, como se hace saber, los niños también podían formar parte de este tipo de actos. La vida infantil y pura de los pequeños se podía ver igualmente corrompida por las injusticias cometidas por el régimen. Por otro lado, la visión de las anguilas alimentándose de su carne crea una perspectiva a la acción asemejándola con una pesadilla. La dictadura española se caracterizó por este tipo de actos terribles y bárbaros que marcó toda una época dentro de la sociedad. Aguilar y Humlebæk afirman que uno de los mayores problemas con respecto a la identidad española se produce a la hora de crear un discurso de unidad, ya que aún se puede sentir la manera en la que el nacionalismo de franco reprimió al bando perdedor (122). El presente fragmento refleja a la perfección el tipo de situaciones que podían llegar a ocurrir durante estos años de posguerra, situaciones cuya naturaleza se podía relacionar sin ningún tipo de problema con la de las pesadillas. Es decir, la parte oprimida de la sociedad vivía en un constante terror debido a este tipo de episodios, los cuales influían en su vida llenándola de temor.

Este tipo de situaciones estaban siempre protagonizadas por el mismo tipo de personas dentro del régimen. Cuando terminó la guerra civil, aquellas personas que habían apoyado al dictador desde las sombras buscaron ocupar sus respectivos lugares. Ya fuera en las diversas instituciones del poder, aquellos vasallos hicieron todo lo posible por colocarse entre los vencedores y ganar su trozo de carne dentro del reparto. Fue así como aquellos que habían

colaborado a que Francisco Franco ganara la contienda fueron recompensados con altos cargos. Igualmente, muchos de aquellos asesinos que habían militado en el lado franquista durante el conflicto fueron colocados a dedo como policías o inspectores. Oropesa sugiere que la literatura que se adentra en este pasado español no hace sino introducirse en las entrañas del mal (154). La descripción que se ofrece de este tipo de brigadas reforzará su aspecto maligno y repugnante. “Los que siempre flotaban en el agua turbia, como la escoria. Una pléyade de campeones que más que nacidos de madre se le antojaban engendrados por el manto de podredumbre que se arrastraba por las calles de aquella tierra baldía como un río de sangre que brotaba de las alcantarillas” (211). El anterior fragmento expone una visión extendida no solo de este tipo de figuras franquistas, sino también del escenario en el que trabajaban. Lo primero que llama la atención es la comparación que se hace de estos con una miasma. Parece que todos aquellos que habían ensalzado el régimen ahora se beneficiaban de su control absoluto. Cabe destacar el uso de la palabra “engendrados” tratando a estas personas como monstruos producidos por la propia dictadura. Consecuentemente, así serán colocadas las personas que trabajen fielmente para el régimen a lo largo de la trama, como verdaderos monstruos.

Lo segundo que llama la atención es su lugar de trabajo, una “tierra baldía como un río de sangre”; dicha situación hace referencia a la situación en la que se encontraba la nación durante el franquismo. Se asemeja a un campo seco ya que durante este periodo no existía la vida para la sociedad española. Lo único que existía era el terror de formar parte de la sangre que se seguía derramando después incluso de que la guerra hubiera terminado. Zafón crea así una imagen horrorosa de la España franquista, un país desolado, lleno de la sangre del pasado y del presente y en la que lo único que germina son los propios monstruos del régimen.

Alicia seguiría investigando el paradero de Mauricio Valls y siguiendo unas pistas que le llevarían hasta la vida del escritor Victor Mataix. Hablando con quien había sido su abogado, Alicia llega a entender lo que le había ocurrido a este. Después de haber estado escribiendo bajo amenaza la biografía para uno de los altos cargos de la dictadura, Mataix y su familia se habían visto comprometidos en una gran trama. Otro de los actos atroces que se llevó a cabo durante los primeros años de la dictadura fue el robo de niños. España estaba en un estado catatónico socialmente debido al absolutismo franquista y el poder era unánime hacia aquellos que se situaban en los altos cargos de la dictadura. Zafón vuelve a tratar un tema que se ha silenciado durante muchos años en el panorama nacional. Durante el franquismo hubo un gran número de niños que desaparecieron, ya fuera por su internación en los campos de concentración o porque sus madres fueron encarceladas y estos no lograron sobrevivir en las prisiones. Pero también estos niños perdidos fueron, como indica Graham “the babies and young children whose names were changed so they could be illegally adopted by regime families” (325). No es casualidad que Zafón haga uso de uno de sus monstruos góticos predilectos para llevar a cabo este robo.

La primera y tercera novela ya habían servido para hacer de Javier Fumero una entidad del mal, un diablo con ansias de muerte y sobre todo de complacer al franquismo. Fumero hará su aparición en *El laberinto de los espíritus* para convertirse de nuevo en la bestia oscura que es, en este caso robando las dos hijas de Víctor Mataix. Después de haberle roto la mandíbula y haber dejado inconsciente a su padre, y de patear a su madre Fumero se dispone a realizar su cometido. “Cogió a la pequeña Sonia en brazos y agarró de la mano a Ariadna, que lloraba aterrorizada” (438). Sin embargo, la situación no acaba ahí ya que después de que la madre de las pequeñas intentará atacar a Fumero de nuevo este volvió a la carga contra ella. La madre “observó a aquel extraño que la contemplaba sonriendo. Le vio extraer una navaja de afeitar del

bolsillo y desplegarla. «Te voy a abrir las tripas y te las voy a poner por collar, puta de mierda», le dijo con serenidad” (439). Fumero no solo está despojando a una madre de sus hijas para dárselas a otra familia del régimen, sino que además está disfrutando mientras lo hace. Zafón vuelve a componer otra visión atroz del tipo de situaciones que llegaron a tener lugar durante estos años. Su gótico ayuda a despersonificar así a aquellas personas que se ensuciaron las manos para el dictador, y a convertirlos en los monstruos previamente mencionados.

Dentro de esta entrega se unirán a Javier Fumero varios otros personajes que compartirán también la naturaleza maligna de este. No es casualidad que Zafón los coloque a todos ellos en posiciones dentro de la policía y de los sectores de la justicia. El primero de ellos será Hendaya, otro oficial de policía el cual también está investigando la desaparición de Mauricio Valls. A través de sus pistas dará con uno de los principales socios de Valls, el director general de una gran entidad bancaria, llamado Ignacio Sanchís. Hendaya no andaría con tapujos a la hora de interrogar al director y utilizaría los mismos métodos que usaba su amigo Fumero. El propio Hendaya explica que todo lo que él había aprendido a hacer lo había sacado de su gran mentor Javier Fumero quien “era de esa clase de hombres que a veces no se valoran en su justa medida” (454). La idea de que todos los inspectores que servían al régimen funcionaban como si se tratara de la misma escuela refuerza su entidad como una miasma. Javier Fumero queda retratado no como una persona despreciable, sino como el modelo a seguir si trabajabas impartiendo orden. Las figuras que transitaban este tipo de puestos forman así una imagen general pareciendo que todos comparten la misma identidad, la de ejercer su opresión y sembrar el terror. Sanchís será llevado a una celda y allí la situación con Hendaya se tornará escalofriante.

Hendaya le preguntará al director por el paradero de Valls y después de engancharle unas pinzas a los testículos el inspector le dirá: “Si no me dices dónde se encuentra Valls, te voy a

freír los huevos hasta que te cagues en la madre que te parió, y luego voy a coger a tu mujercita y le voy a arrancar la carne de los huesos con unos alicates calientes” (457). Una vez más se aprecia el tipo de conductas que llevaban a cabo los responsables de mantener el orden dentro del franquismo. Debido a su posición superior no tenían miedo a usar su poder afligiendo así a quienes decidieran. Igualmente, tampoco les importaba amenazar no solo con torturar sino con torturar a los seres queridos de aquellos a quienes habían detenido. Corbella explica que verdaderamente la tortura pasó a ser un método de trabajo durante la dictadura. Al parecer aquellos que las llevaban a cabo pensaban que resultaba una forma de generar estabilidad dentro del país (88). Dentro de las torturas no solo existía la dimensión del sufrimiento que la víctima podía llegar a soportar, sino también la idea de las torturas como aparato generador de terror. El hecho de que se llevarán a cabo torturas inhumanas provocaba dentro de la propia sociedad un temor continuo a no ser detenido en ningún momento. El dominio de las instituciones de la justicia existía en torno a una falta de libertades completa. Nadie vivía a salvo en ningún momento, ya que como le ocurre a Sanchís cualquier día un inspector podía llamar a la puerta y condenarte injustamente. Como le ocurriría al director, quien después de haber asegurado que no sabía nada del tema terminará siendo electrocutado como castigo.

Hendaya encontrará a Valls, sin embargo, por interés del régimen no lo liberará. Incluso cuando se conocían entre ellos, el inspector no hará nada por liberarlo; es más disfrutará de la situación. “Los ojos del policía brillaban entre las espirales de humo que ascendían de sus dedos” (576). Valls se desgañitará para que el inspector lo deje libre, pero Hendaya hará oídos sordos y volverá a su mando de operaciones. Este episodio vuelve a demostrar la verdadera naturaleza de los monstruos que llegó a crear el régimen dentro de España. Hendaya después de lograr solucionar el caso que se le ha asignado descubre que debe dejar la situación tal y como está por

el bien de las estructuras de poder. La mayoría de aquellas personas que trabajaron como inspectores durante el franquismo eran simplemente entes que acataban órdenes de los altos mandos y que sin duda disfrutaban ejerciendo su poder y su maldad. Hendaya con la condición de poder seguir ejerciendo su opresión es capaz de olvidarse del caso que se le ha sido asignado e incluso de vigilar para que Valls no sea capaz de escapar de su celda. Los intereses nunca cambiaban cuando uno pertenecía a estas instituciones, lo realmente importante era seguir manteniendo intacta la dictadura y su absolutismo.

Otro de los monstruos fruto del franquismo será otro de los detectives, apellidado Rovira. Rovira en un comienzo simplemente será el encargado de supervisar a Alicia y a su compañero Vargas en su búsqueda de Valls. La primera visión que el lector tiene de Rovira es la siguiente: “Era tan insignificante su aspecto que ni el aburrimiento hubiera reparado en él al pasar” (258). La primera descripción que se obtiene de él remarca la idea de que Rovira no puede suponer ningún tipo de amenaza para nadie. De la misma manera, las primeras palabras que cruzará con Alicia y su forma de expresarse generarán la imagen de un pobre desgraciado que aún no ha logrado hacerse con un puesto dentro de los agentes del orden. Rovira seguiría en las sombras a los dos compañeros, permaneciendo a sus espaldas continuamente. Será cuando estos se acerquen demasiado a la verdad que su naturaleza cambiará por completo. El pequeño agente irá primero a visitar a Vargas. La transformación sucede en segundos, cuando Rovira llega a la habitación de Vargas “seguía temblando como un cachorrillo” (592). Sin embargo, de pronto saca un cuchillo y lo empieza a apuñalar. “Vargas se perdió en aquellos ojos sin fondo. Rovira esperó unos segundos y le asestó dos puñaladas más en el vientre, retorciendo el filo al tiempo que lo hacía” (593). Después de que Vargas comenzará a desangrarse Rovira se quedó “allí en cuclillas, mirándole a los ojos y saboreando su agonía” (593). Después Rovira buscará a Alicia

para acabar con ella. Durante la paliza que le da a este le explica “Yo soy tu sustituto. Y soy mucho mejor que tú” (618). Por el contrario, terminará siendo matado con un disparo.

El agente Rovira ayuda a seguir con la tradición dentro de la saga de lo complicadas que son las apariencias. Aquel que parecía inofensivo y en el bando de los que querían hacer el bien se ve completamente transformado. Rovira es el claro ejemplo de que uno nunca podía fiarse de aquel que caminaba a su espalda durante los años de la dictadura. Este policía podría pertenecer perfectamente a la ya mencionada Brigada Social. Los habitantes españoles nunca sabían si estaban hablando con un policía secreto que en cualquier momento podía ordenar su encarcelamiento como ente amenazador del régimen. La inseguridad dentro de la propia sociedad entre aquellos que se veían perdedores y aquellos que apoyaban uniformemente al régimen llegó a ser un tema común sobre todo en los primeros años de la posguerra. El mal y la muerte estaban siempre recorriendo las calles de la nación española, y uno nunca podía asegurarse de que no fuera cualquier conocido que se escondía detrás de una careta falsa.

Poco a poco, tanto Alicia, como Daniel y Fermín irán descubriendo las diversas conexiones de Valls tanto en los actos horribles dentro de la prisión de Montjuic como en el caso de los bebés robados. Por el contrario, como se demostrará finalmente con la muerte de este (que ya ha sido anunciada en la anterior sección) y su posterior final en una fosa común, Valls era simplemente otro peón de un mal mayor. Todos aquellos entes atroces como Hendaya, como Fumero, como Rovira o como Valls son únicamente las piezas menores de una imagen mucho más grande y poderosa. El franquismo usó a aquellos que consideró que podían ofrecer algo a la dictadura, sin embargo, una vez habían cumplido su cometido podían acabar como lo hace Valls. Es así como las verdaderas cabezas dirigentes no eran las colocadas a dedo en la policía o en las instituciones, sino aquellos que los colocaban con su dedo. Aquellas personas que dictaban

continuamente que ocurría a cada momento. “La mano negra. El mal que siempre se mantiene en la sombra y mueve los hilos...” (677). Zafón ha plasmado a lo largo de esta entrega diversos monstruos que han sido creados a partir del franquismo. Al mismo tiempo ha dejado espacio para ponerle cara. Las situaciones horripilantes que tuvieron lugar en aquellos años no eran únicamente llevadas a cabo por los peones de la dictadura, sino también por las personas que movían los hilos desde arriba. “La mano negra” lo apoda el escritor barcelonés, un mal que actúa siempre a espaldas de la sociedad y en ese lugar desconocido: la oscuridad.

La ideología de la llamada “mano negra” será plasmada igualmente por Zafón. Alicia descubrirá que el verdadero villano de la trama y quien había organizado los secuestros de los niños había sido para quien ella trabajaba. Su jefe, Leandro formaba parte de las cabezas pensantes dentro del régimen. Él será quien ofrezca como pensaban las personas que se situaban tan arriba dentro de la escala del poder. “Las personas eran como los títeres o los juguetes de cuerda, tenían todas un resorte oculto que permitía mover sus hilos y hacerlas correr en la dirección que uno deseaba” (679). Leandro a través de este fragmento se acerca a la visión que tiene sobre la sociedad española. Debido al poder que este tiene dentro de la nación era capaz de lograr cualquier cosa cuando se trataba de lidiar con personas. La sociedad española termina siendo definida como “títeres”, como marionetas que se movían según la dictadura les obligaba a hacerlo. Una vez más se muestra así el absolutismo completo sobre una nación oprimida. La mano negra se sitúa, así como una entidad maligna por encima de cualquier otra presentada en ninguna de las anteriores novelas. Es aquello que ha estado vigilando Montjuic, Barcelona y España desde las sombras. Se plantea así una concepción del franquismo como la institución política completamente omnipotente que decidía lo que ocurría dentro del país y sobre todo a quién le ocurría. Zafón termina entonces de crear la entidad terrorífica que funciona por encima

de cualquier otra de las presentadas en *El cementerio de los libros olvidados*. Por encima de Coubert, de Fumero, de David Martín, de Corelli, de Hendaya o de Rovira. Todos ellos terminan siendo delegados a las órdenes de un ente superior.

Finalmente, los protagonistas lograrían salir vivos y acabar con Leandro y su poder dentro de la policía. Es entonces cuando el libro expondrá un salto a 1964. Alicia ha vuelto, pero esta vez dispuesta a desenterrar la red de secuestro de niños que había sido desarrollada durante los primeros años de la dictadura. Asimismo, se pondrá en contacto con un periodista para que este publique la investigación y saque a la luz los actos bárbaros cometidos durante el régimen. Será entonces cuando se ofrezca un argumento reivindicativo contra aquel silencio que había inundado Barcelona en todas las obras de la saga. “El pasado no desaparece, por mucho que se esfuercen los necios en olvidarlo y los embaucadores en falsificarlo para venderlo otra vez como si fuera nuevo” (861). Los vencedores son los que tienen poder para moldear la historia a su placer, por el contrario, siempre existe la posibilidad de alzar la voz y ponerle cara al mal. Zafón usa su voz para reforzar la importancia de recordar y recopilar aquellos actos inhumanos que se llevaron a cabo contra la propia nación española. La identidad de la nación debe reformularse a través de la verdad de lo ocurrido durante el mandato de Francisco Franco. El pasado siempre se mantiene inerte, es la sociedad quién debe acercarse a él y reivindicarlo. No es casualidad entonces que *El laberinto de los espíritus* termine con el hijo de Daniel Sempere, Julián y con su nieta Alicia adentrándose en el cementerio de los libros olvidados. De este hecho cabe remarcar dos ideas. La primera es la elección de los nombres, Julián como recuerdo de Carax quien plantó cara a Fumero y Alicia como recuerdo de quién logró destapar los trapos sucios de la dictadura. Existe a través de ambas elecciones una referencia hacia el pasado, y hacia la necesidad de abrazarlo y reivindicarlo. La segunda es claramente la llegada a la biblioteca que caracteriza a la

saga. Una biblioteca que podría leerse como una recopilación de la memoria histórica de la nación. Qué mejor final para esta saga que las nuevas generaciones acercándose hacia aquello que se vivió pero que nunca pudo ser dicho por el miedo a morir. Qué mejor recordatorio que hablar por aquellos que no pudieron.

CONCLUSIONES

El género gótico no logró establecerse en España debido a la presencia tan notable del catolicismo, al igual que por una falta de revoluciones sociales, y el estallido de una guerra civil y su consecuente dictadura. Es decir, donde en otros países había logrado alcanzar un estatus más que aclamado entre el público, en el país español no se le prestó demasiada atención ya que atentaba contra la propia identidad de la nación. En una cultura tan llena de simbología religiosa no llegó a existir un claro lugar dentro de la literatura española en la que existiera una continuidad para los lugares decrepitos, lo desconocido, lo oscuro y las entidades monstruosas. Sin embargo, ya con la entrada del siglo XXI y la nueva libertad expresiva Carlos Ruíz Zafón llegó para acabar con la sequía de obras dentro de este género. Zafón con su saga *El cementerio de los libros olvidados* logra introducirse de lleno en el gótico que había sido desplazado en un pasado. El gótico que ofrece Zafón en su tetralogía se acerca considerablemente al tradicional, esto quiere decir que existe un interés en los escenarios tenebrosos que pueden alterar la conciencia del lector, se crea un acercamiento al pasado y cómo este moldea el presente, y, asimismo, presenta una serie de criaturas malignas que impregnan las narrativas de cada obra. Es entonces interesante analizar porqué Zafón hace uso del género en el momento en el que lo hace. Según la lectura que se le ha estado aplicando a cada obra, la razón de su elección tiene que ver con la identidad española a comienzos del siglo XXI. La nación española estuvo completamente sometida a través de una dictadura que duró casi 40 años, consecuentemente se produjeron ciertas ansiedades que caracterizaron sobre todo a la primera y segunda generación de familias que vivieron este periodo. Dentro de estas ansiedades se pueden identificar algunas como el terror dirigido hacia la dictadura y hacia los propios símbolos de esta, el miedo a ser perseguido y condenado, la censura, la pérdida de la voz y la memoria histórica, el engaño de las

apariencias, la crueldad con respecto a las torturas o a ser asesinado, o la falta de libertades. No es casualidad que Zafón use el gótico, un género que plasma las ansiedades del pasado y del presente para interpretar la identidad de un país que aún no se ha recuperado del trauma del franquismo.

En 2001 publicaría la primera obra de la tetralogía, titulada *La sombra del viento*. La primera de las cuatro novelas expondría el ya mencionado gótico tradicional. Barcelona se tiñe de una oscuridad que la caracterizará durante todas las novelas de esta saga. Dicho escenario fomentará que lo desconocido pueda habitar en cualquier avenida. Es a través de estas calles como Daniel se internaría en el pasado de un escritor maldito y sería perseguido por una figura demoníaca. Los eventos comenzarían a entrelazarse y a crear una conexión entre Carax y Daniel (pasado y presente) y a situar a uno de los principales monstruos de la trama, Javier Fumero. La trama a través de su atmósfera, de los eventos misteriosos que van teniendo lugar y también a través de la introducción de Coubert y Fumero hace uso indudablemente del género. De igual manera, esta novela presenta una serie de imágenes mediante las que establece un vínculo con la identidad nacional española. Julián vendría a reflejar la propia identidad española y su doble cara, la libertaria y la franquista. Es curioso también observar como el único que logra recuperar la humanidad de este personaje es Daniel, quien pertenece a las nuevas generaciones capaces de moldear la futura identidad del territorio. Zafón introduce también la primera identidad maligna relacionada directamente con el régimen dictatorial. Fumero es el primero de una serie de criaturas malignas aferradas y dispuestas a matar por el franquismo.

La segunda obra, *El juego del ángel* funciona de manera muy parecida. Barcelona muestra su decaimiento, estableciendo una correlación con la España de la dictadura. David Martín guía al lector a través de los acontecimientos de su vida y de su carrera como escritor.

David conoce a Corelli un editor que parece el propio diablo y el que es capaz de cometer actos sobrehumanos. Corelli quien parece el gran villano de la trama termina siendo producto de los delirios de David Martín quien llega a cometer asesinatos horrendos. El gótico de esta obra se asemeja en gran parte al anterior; se vuelven a apreciar connotaciones hacia la identidad española. La obra juega continuamente con las apariencias dejando claro que no todo es lo que parece. Asimismo, y relacionado con el anterior punto, Zafón muestra lo fácil que es fiarse del narrador de una historia. Al igual que ocurrió con España donde la historia la relataron los ganadores, quien narra tiene la capacidad de elegir aquello que se cuenta y aquello que no. Por otro lado, Zafón también enseña más de la naturaleza del cementerio de los libros olvidados. Habiendo sido descrita también en la primera entrega, a partir de esta obra se puede entender la biblioteca como un lugar donde se almacena la memoria histórica de aquellos años. Como un refugio donde queda guardado el silencio de la opresión y del sufrimiento español.

La tercera obra se interna en el tema de la posguerra y los primeros años de la dictadura. Barcelona pasa a un plano secundario y la prisión de Montjuic gana importancia. La cárcel pasa a ser la entidad oscura que representa la tortura y la deshumanización que sufrió la sociedad española de aquel entonces. A través de los ojos de Fermín las instituciones franquistas cobran vida para verse convertidas en fábricas de terror. *El prisionero del cielo* ofrece así una visión general del temor que vivieron los españoles a no ser condenados a pasar años en la prisión. La realidad de las cárceles franquistas se muestra a través de las torturas que se producían en ellas y la falta de humanidad que existían de los trabajadores hacia los reclusos. La obra crea un gran distanciamiento entre vencedores y vencidos. Zafón expone la realidad de los fusilamientos, de los asesinatos y de la creación de las fosas comunes mediante una narrativa que refuerza lo oscuro de esta época. Igualmente, se forma una idea general de aquellas personas que se situaron

en los altos cargos franquistas después de la guerra civil. Lo monstruoso de la dictadura sigue siendo aplicado hacia aquellos individuos que pertenecían a estos sectores y que remarcaban continuamente la diferencia entre aquellos que habían ganado el conflicto y aquellos que lo habían perdido. El gótico le sirve entonces al escritor barcelonés para formar de la mejor manera posible lo fúnebre y terrorífico del siglo XX español.

La última obra terminará de conformar la imagen del panorama español que Zafón ha ido construyendo a lo largo de las anteriores novelas. Daniel, Fermín y en este caso Alicia investigan la desaparición del gerente de la prisión de Montjuic, Mauricio Valls. Barcelona vuelve a ganar protagonismo, y lo hace con comparaciones relacionadas con el inframundo. La historia lleva al lector hacia la investigación del régimen y de sus secuaces. A través de *El laberinto de los espíritus* Zafón propone una serie de monstruos producidos por la dictadura, cuya única función parece disfrutar torturando a la sociedad. El escritor crea así una conexión entre entidad maligna y franquismo que acompaña al lector en los acontecimientos. Alicia termina descubriendo entonces que la dictadura es un virus que se ha ido expandiendo y expandiendo mientras consumía las libertades y el bienestar de la sociedad española. Después de haber analizado en la anterior entrega la realidad de las fosas comunes, Zafón se adentra en los crímenes cometidos por el franquismo, como es el caso del robo de niños. El silencio vuelve a ser clave, un silencio que pesa y que se refleja en la autoridad absolutista de aquellas personas que trabajaban para el régimen. El franquismo termina siendo diseccionado para encontrar que no solo fue instaurado por Francisco Franco, sino por todas aquellas personas que lo apoyaron y que fueron capaces de hacer sufrir a los españoles para mantener su estabilidad.

Zafón fue capaz de hacer uso de un género con poca tradición dentro del panorama español para representar las ansiedades de la identidad nacional. Es de esta forma como su saga *El*

cementerio de los libros olvidados pasa a formar parte de la cúspide del gótico peninsular. No solo se acercó de manera activa hacia el imaginario tradicional del género, sino que también fue capaz de usarlo a través de símbolos pertenecientes a la España del siglo XIX. En conclusión, Zafón a través de su saga *El cementerio de los libros olvidados* expone mediante una estética gótica las diferentes realidades de la época franquista que España parece no estar dispuesta a aceptar. La problemática de la identidad española existe en cuanto a la idea de que es necesario enterrar el pasado o deshacerse de él. En cambio, lo que propone Zafón es adentrarse en todas aquellas realidades que inundaron los años de dictadura y que siguen enterradas para no ser encontradas. Usando esta serie de novelas se busca que el pasado y el presente español mantengan una conversación para poder reformular su identidad y avanzar como nación. En vez de dejarlo a un lado, Zafón mediante estas tramas y estos personajes propone que el pasado sea recuperado y al mismo tiempo sea guardado para recordarnos los errores cometidos y la necesidad de reconocerlos dentro de la propia memoria histórica española.

española, aquella con la que se intentó acabar, pero que por el contrario el escritor abraza y convierte en un símbolo de la unidad nacional, en la identidad común de todo español.

OBRAS CITADAS

- Aguilar, Paloma, and Carsten Humlebæk. "Collective Memory and National Identity in the Spanish Democracy: *The Legacies of Francoism and the Civil War*." *History and Memory*, vol. 14, no. 1–2, 2002, pp. 121–64.
- Agustí Aparisi, Carme. "La literatura de los márgenes y su contribución a la literatura gótica española: Agustín Pérez Zaragoza." *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 38, 2020, pp. 79–89.
- Aldana Reyes, Xavier. *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Aragüete-Toribio, Zahira. «Recomponer la identidad familiar de las víctimas del franquismo más allá de la fosa común». *Huarte De San Juan. Geografía E Historia*, n.º 28, junio de 2021, pp. 121-42.
- Arata, Stephen D. "The Occidental Tourist: 'Dracula' and the Anxiety of Reverse Colonization." *Victorian Studies*, vol. 33, no. 4, 1990, pp. 621–45.
- Bernecker, Walther L. "Represión y terror en el primer franquismo." *Iberoamericana (2001-)*, vol. 7, no. 25, 2007, pp. 217–28.
- Bloom, Clive, ed. *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*. Palgrave Macmillan, 2020.
- Botting, Fred. "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture." *A Companion to the Gothic*, edited by David Punter, Wiley-Blackwell, 2001, pp. 3–14.
- Brantlinger, Patrick. "The Gothic Origins of Science Fiction." *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 14, no. 1, 1980, pp. 30–43.

- Brenneis, Sara J. "Dictatorship Noir: Post-war Spanish History in Carlos Ruiz Zafon's *La sombra del viento*." *Romance Studies*, vol. 26, no. 1, pp. 61–73.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford University Press, 1990.
- Byron, Glennis. "Gothic, Grabbit and Run: Carlos Ruiz Zafón and the Gothic Marketplace." *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture*, edited by Justin D. Edwards and Agnieszka Soltysik Monnet, Routledge, 2012, pp. 81–93.
- Byron, Glennis, and Gordon Byron. "Barcelona Gothic: Carlos Ruiz Zafón's *La Sombra Del Viento* and the Omnipresent Past." *Journal of Romance Studies*, vol. 12, no. 1, 2012, pp. 72–84.
- Casanova, Julián. "Lo que queda del franquismo." *El País*, 19 noviembre 2005, pp 1–3.
- Calle Rosingana, Gonzalo. "Consideraciones sobre la transitividad en *La sombra del viento*: Efectos Estilísticos." *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, vol. 31, no. 1, Jan. 2015, pp. 52–78.
- Cenarro, Ángela. "Matar, vigilar y delatar: La quiebra de la sociedad civil durante la guerra y la posguerra en España (1936-1948)." *Historia Social*, no. 44, 2002, pp. 65–86.
- Colahan, Clark, and Alfred Rodríguez. "Lo 'gótico' como fórmula creativa de 'Los pazos de Ulloa.'" *Modern Philology*, vol. 83, no. 4, 1986, pp. 398–404.
- Costa Pinto, António. "Introduction: Repression and Cooptation in Mass Dictatorship". *The Palgrave Handbook of Mass Dictatorship*, edited by Paul Corner and Jie-Hyun Lim, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 101–104.

- Costa Pinto, Antonio, and Filipa Raimundo. "Violence, Repression and Terror in Mass Dictatorships: A View from the European Margins". *The Palgrave Handbook of Mass Dictatorship*, edited by Paul Corner and Jie-Hyun Lim, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 105–117.
- Costantini, Mariaconcetta. "Mapping Gothic London: Urban Waste, Class Rage and Mixophobia in Dan Simmons's *Drood*." *Neo-Victorian Cities: Reassessing Urban Politics and Poetics*, edited by Marie-Luise Kohlke and Christian Gutleben, Brill Academic Publishers; Editions Rodopi B.V., 2015, pp. 175–200.
- Corbella, Manel Risques. "La tortura y la brigada político-social. Barcelona 1947." *Historia Social*, no. 44, 2002, pp. 87–104.
- Cristóbal Marinello, Juan. "Pistolerismo y violencia sindical en Barcelona (1917-1923)." *Barcelona quaderns d'història*, no. 26, 2020, pp.133-148.
- Darnall, Margaretta J. Review of *The Tree: Meaning and Myth*, by Frances Carey. *Eden*, vol. 19, no. 2, 2016, pp. 1–20.
- Dryden, Linda. *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde, and Wells*. Palgrave Macmillan, 2003.
- Dubois, Grégory. "El olvido imposible: memoria y transmisión en Noticias felices en aviones de papel de Juan Marsé y "El cementerio de los libros olvidados" de Carlos Ruiz Zafón." *Acta Iassyensia Comparationis* vol. 2, no. 22, 2018, pp. 91–100.
- Edmonds, Radcliffe G. (Radcliffe Guest). *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the "Orphic" Gold Tablets*. Cambridge University Press, 2004.

- Edwards, Justin D., and Agnieszka Soltysik. Monnet. *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture: Pop Goth*. Routledge, 2012.
- Fiedler, Leslie A. *Love and death in the American novel*. Dalkey Archive Press, 1997.
- Freud, Sigmund, and Luis López Ballesteros. *Lo siniestro. Obras completas*. Santiago: Pax, 1935.
- Garrido, Miguel Carrera. "Dimensiones del terror fantástico en el escenario diabólico, de Alfonso Sastre." *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, vol. 38, no. 3, 2013, pp. 535–57.
- Gómez Roda, J. Alberto. "La tortura en España bajo el franquismo: testimonio de torturas durante la dictadura y la transición a la democracia." *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, no.17, 2005, pp. 49–67.
- González-Ruibal, Alfredo. "The archaeology of internment in Francoist Spain (1936–1952)". *Archaeologies of internment*, edited by Adrian Myers and Gabriel Moshenska, Springer Science & Business Media, 2011, pp. 53–73.
- Graham, Helen. "The Spanish Civil War, 1936-2003: The Return of Republican Memory." *Science & Society*, vol. 68, no. 3, 2004, pp. 313–28.
- Grego March, Claudia. "Painting Viciously: Antonio Saura's Monsters and The Francoist Dictatorship (1939-1975)." *react/review: a responsive journal for art & architecture* vol. 2, 2022, pp. 80–92.
- Guiley, Rosemary. *The Encyclopedia of Demons and Demonology*. Facts On File, 2009.
- Hogle, Jerrold E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Edited by Jerrold E. Hogle, 1st ed., Cambridge University Press, 2002.
- Hughes, Ted. *Lupercal*. Faber and Faber, 1970.

- Hughes, William. *Historical dictionary of Gothic literature*. Scarecrow Press, 2012.
- Hume, Robert D. "Gothic Versus Romantic: A Reevaluation of The Gothic Novel." *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 84, no. 2, 1969, pp. 282–90.
- Hurley, Kelly. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge University Press, 1996.
- Íñiguez Gràcia, David. "Memoria y desmemoria histórica: Contra el Desafío oficial del olvido: el caso de los Bombardeos." *Ebre 38. Revista Internacional sobre la Guerra Civil (1936-1939)*, no. 3, 2008, p. 209-222.
- Keech, James. "The Survival of the Gothic Response." *Studies in the Novel*, vol. 6, no. 2, 1974, pp. 130–44.
- Khair, Tabish. *The Gothic, Postcolonialism and Otherness: Ghosts from Elsewhere*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge, 1995.
- Lapuerta Amigo, Paloma. "Barcelona entre la historia y la ficción." *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, 2012, pp. 391–96.
- López Santos, Miriam. "Voces y otredad. De las Cartas desde mi celda a Bécquer y las brujas." *Signa : Revista de La Asociación Española de Semiótica.*, 2022, pp. 503–14.
- Lynch, Deidre. "Gothic Libraries and National Subjects." *Studies in Romanticism*, vol. 40, no. 1, 2001, pp. 29–48.

- Margaret Davison, Carol. "The Victorian Gothic and Gender." *The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, edited by Andrew Smith and William Hughes, Edinburgh University Press, 2012, pp. 124–42.
- Martínez Rus, Ana. *Libros al fuego y lecturas prohibidas: el bibliocausto franquista (1936-1948)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021.
- Matthews, James. "Frentes Porosos Y Lealtades Fluidas: La Movilidad De La Tropa De Leva Entre Los Dos Bandos Durante La Guerra Civil Española". *Ayer. Revista De Historia Contemporánea*, vol. 111, n.º 3, septiembre de 2015, pp. 53-77.
- Maurel, Marcos. "Últimos nombres canónicos (1990-2005)." *Iberoamericana (2001-)*, vol. 6, no. 22, 2006, pp. 143–56.
- Meddick, Judith. "The telling of memory in *La sombra del viento* by Carlos Ruiz Zafón." *Romance Studies* vol. 28, no. 4, 2010, pp. 246–258.
- Mir i Curcó, Conxita. "The Francoist repression in the Catalan countries." *Catalan Historical Review*, no. 1, 2008, pp. 133-147.
- Monfort I Coll, A. "Los campos de concentración franquistas y su funcionamiento en Cataluña." *Hispania*, vol. 69, n.º 231, abril de 2009, pp. 147-78.
- Mulvey-Roberts, Marie. *The Handbook to Gothic Literature*. New York University Press, 1998.
- Oropesa, Salvador A. *Hispanic Journal*, vol. 27, no. 1, 2006, pp. 154–56.
- Pericay, Xavier. "Bondades y maldades del buenísimo." *Cuadernos de Pensamiento Político*, no. 40, 2013, pp. 99–128.

- Ramblado, Cinta. "The Shadow of the Dissident: Reflections on Francoism in Carlos Ruiz Zafón's *The Shadow of the Wind*." *Clues: A Journal of Detection*, vol. 26, no. 3, 2008, pp. 70–85.
- Ramos Nogueira, Luis Carlos. "Motivación y vigencia en seis locuciones del universo de Carlos Ruiz Zafón." *Language design: journal of theoretical and experimental linguistics* vol. 18, 2016, pp. 45–70.
- Ranzato, Gabriele. "Guerra civil y guerra total en el Siglo XX." *Ayer*, no. 55, 2004, pp. 127–48.
- Richards, Michael. "From War Culture to Civil Society: *Francoism, Social Change and Memories of the Spanish Civil War*." *History and Memory*, vol. 14, no. 1–2, 2002, pp. 93–120.
- Richmond Ellis, Robert. "Reading the Spanish Past: Library Fantasies in Carlos Ruiz Zafón's *La Sombra Del Viento*." *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 83, no. 6, 2006, pp. 839–54.
- Ruiz, Julius. *Franco's justice: repression in Madrid after the Spanish Civil War*. Oxford University Press, 2005.
- Ruiz Zafón, Carlos. *El juego del ángel*. 1 ed., Planeta, 2008.
- — —. *El laberinto de los espíritus*. Primera edición Vintage Español., Vintage Español, una división de Penguin Random House LLC, 2017.
- — —. *El prisionero del cielo*. Primera edición Vintage Español., Vintage Español, 2012.
- — —. *La sombra del viento*. 1. ed., Planeta, 2004.
- Rodtjer, Rocio. "The Spanish gothic." *Journal of Romance Studies*, vol. 12, no. 1, spring 2012, pp. 85-93.
- Ryan, Lorraine. *Memory and Spatiality in Post-Millennial Spanish Narrative*. Ashgate, 2014.

- Seiferth, Wolfgang S. "The Concept of the Devil and the Myth of the Pact in Literature Prior to Goethe." *Monatshefte*, vol. 44, no. 6, 1952, pp. 271–89.
- Senf, Carol. "The Evolution of Gothic Spaces: Ruins, Forests, Urban Jungles." *Dracula*. Palgrave Macmillan, Cham, 2017, pp. 259-74.
- Stoker, Bram, y Mario Montalbán. *Drácula*. Traducido por Mario Montalbán, Penguin Clásicos, 2016.
- Trotman, Tiffany Gagliardi. "Haunted Noir: Neo-Gothic Barcelona in Carlos Ruiz Zafón's *La Sombra Del Viento*." *Romance Studies: a Journal of the University of Wales.*, vol. 25, no. 4, 2007, pp. 269–77.
- Varela, Victoria León. "El estudiante de Salamanca y El canto a Teresa: La Sehnsucht Titánica de Espronceda." *Revista de Estudios Extremeños.*, vol. 59, no. 3, 2003.
- Witchard, Anna. "A Fatal Freshness: Mid-Victorian Suburbophobia." *London Gothic: Place, Space and the Gothic Imagination*, edited by Lawrence Phillips and Anne Witchard, Continuum, 2010.