Språk- och litteraturcentrum

Tutor: Christian Claesson

El juego de los géneros

La ambigüedad genérica en *El juego del ángel* de Carlos Ruiz Zafón

Kandidatuppsats

VT 2013

Autora: Sofie Nyrell

Resumen

El propósito de esta tesina es investigar cómo la determinación de género de una novela influye en la interpretación y comprensión de la historia, en particular en la novela *El juego del ángel* del autor español Carlos Ruiz Zafón. En la tesina se investigan dos géneros, lo gótico y lo fantástico; con la intención de averiguar cómo se debe denominar la novela y desde la determinación definitiva poder analizar la importancia de los géneros para la lectura. En el análisis se llega a la conclusión de que se debe denominar *El juego del ángel* una novela híbrida, puesto que hay rasgos típicos tanto de lo gótico como lo fantástico. Partiendo de teorías sobre los géneros y el análisis de la obra, también se concluye que la determinación de género de la novela sí influye en la lectura. Sobre todo cambiaría la interpretación de la historia si se viera la novela sólo como gótica o fantástica, así que la mayor impresión de la novela se obtendrá si se ve la novela como una novela híbrida, tomando los dos géneros en consideración.

Palabras clave: *El juego del ángel*, Carlos Ruiz Zafón, géneros literarios, lo gótico, lo fantástico

Abstract

The purpose of this thesis is to investigate how the genre of a novel influences the interpretation and understanding of its story, in particular in the novel *The Angel's Game*, written by the Spanish author Carlos Ruiz Zafón. In the thesis two genres are being investigated, the gothic and the fantastic, in an attempt to determinate the genre of the novel. Due to the generic determination, it is possible to analyze the importance of genre in the understanding of the book. The analysis leads to the conclusion that *The Angel's Game* should be considered a hybrid novel, since there are several typical features of both the gothic and the fantastic. Based on the theoretical features of the two genres and the analysis of the book, the conclusion is made that a novel's genre does influence the interpretation of the text. Especially, the interpretation of the story would change if the novel would be considered only gothic or only fantastic, so the most accurate interpretation of the story would be attained by regarding the book as a hybrid novel, with features of both genres taken into consideration.

Key words: *The Angel's Game*, Carlos Ruiz Zafón, genres, the gothic, the fantastic

Índice

1. Introducción 1
1.1 Propósito 2
1.2 Disposición de la tesina 2
2. Método y material 3
2.1 Método 3
2.2 ¿Qué es un género? 4
2.3 El género gótico 6
2.4 El género fantástico 8
2.5 Resumen de *El juego del ángel* 11
3. Análisis 13
3.1 Los rasgos góticos 13
3.2 Los rasgos fantásticos 18
3.3 Resultado del análisis 24
4. Discusión y conclusión 24
4.1 La importancia de géneros 24
4.2 Resumen y futuros caminos de investigación 27
5. Bibliografía 29

1. Introducción

"Si alguien pensaba que la auténtica novela gótica había muerto en el XIX, este libro le hará cambiar de idea." (Stephen King, 2007)

El libro al cual Stephen King está refiriéndose en su columna, se llama *La sombra del viento* (2001) y está escrito por Carlos Ruiz Zafón, uno de los autores contemporáneos más conocidos de España. Su obra *La sombra del viento* ha cautivado a todo el mundo desde que se publicó en 2001 y se ha convertido en un "best seller", como el segundo libro más vendido de España después de *Quijote* (Ruiz Zafón, 2010).

Varios investigadores y periodistas han publicado artículos tratando *La sombra del viento* y el tema de cómo Ruiz Zafón, en aquel libro, utiliza ambientes, símbolos y temas típicos del género gótico. Una de las investigadoras, Tiffany Gagliardi Trotman, menciona en su artículo "Haunted Noir: Neo-gothic Barcelona in Carlos Ruiz Zafón's *La sombra del viento*" (2007) que la novela es una novela híbrida, es decir, una mezcla de varios géneros. Gagliardi Trotman dice que *La sombra del viento* ha sido interpretada como "part detective story, part boy's adventure, part romance, fantasy and Gothic horror" (2007:1) y por lo tanto este último, lo gótico, en compañía de lo policiaco, es la orientación elegida para su artículo. El artículo muestra cómo *La sombra del viento* está relacionado con el género gótico, sobre todo tratando la elección del lugar y tiempo. Según Gagliardi Trotman, el lugar gótico en la novela funciona como un indicio del ambiente socio-histórico – Barcelona durante la posguerra. También Maria Sergia Steen discute este tema sobre la denominación de género de la novela en su artículo "*La sombra del viento*: Intersección de géneros y *bildungsroman*" (2008). Sergia Steen describe la novela como una mezcla de géneros, partiendo de la teoría de Mijaíl Bajtín sobre la novela como fenómeno multiforme, con una variedad de voces y géneros que coexisten para completar la obra, y describe la novela como perteneciente a tres géneros diferentes: la novela gótico-policiaca, el romance amoroso y el bildungsroman.

En 2008 salió *El juego del ángel*, la siguiente novela de la misma serie. También esta tuvo buena acogida y al igual que la primera, mucha gente afirma que también *El juego del ángel* pertenece al género gótico. Sin embargo, había algo en el segundo libro que llamaba la atención. El ambiente gótico que cautivó a tanta gente en el primer libro también estaba

presente en el segundo, pero de una manera ligeramente distinta. La primera novela dejó al lector con muchos pensamientos, pero la segunda aún más – preguntas sobre lo que realmente había pasado en la historia. Estas diferencias entre las dos novelas contribuyeron a generar pensamientos y reflexiones sobre si realmente sería una denominación correcta decir que *El juego del ángel* es una novela gótica. La incertidumbre que se puede sentir después de haber leído la novela, se manifestó en el pensamiento de que quizá sería mejor verla como representante de otro género.

1.1 Propósito

Esta tesina va a investigar si se pueden encontrar los rasgos góticos también en *El juego del ángel* o si la hipótesis de que la novela se acerca más a otro género, sería más correcta. Los rasgos del género gótico van a ser investigados, pero también los rasgos de lo fantástico, para ver si quizá sería mejor denominar la novela como una novela fantástica en vez de gótica. También se va a averiguar si se podría clasificar la novela como híbrida, al igual que *La sombra del viento*, la cual Gagliardi Trotman y Sergia Steen denominan como una mezcla de varios géneros. Por lo tanto, el propósito de este trabajo es analizar qué importancia tiene la denominación de género de la novela para la interpretación y comprensión de la historia, puesto que la lectura de la novela debería ser diferente si se ve la novela como una novela fantástica en vez de gótica.

1.2 Disposición de la tesina

Se va a iniciar la tesina con una parte teórica, donde el método elegido para el tema va a ser explicado, para después pasar a descripciones del concepto *género* y definiciones de la *novela gótica* y la *novela fantástica*. La parte teórica va a basarse en varios libros; entre ellos, los más destacados son *Genres in Discourse* (1990) y *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1975) de Tzvetan Todorov, y varios ensayos de *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002). También esta parte va a incluir un resumen de la obra de la investigación, *El juego del ángel*, para que el análisis sea más comprensible y con esto más provechoso. Después se expondrá el análisis donde se presenta el resultado, lo encontrado en la comparación entre el libro y las definiciones de lo gótico y lo fantástico. Posteriormente se

reflexionará sobre los resultados en una conclusión para finalmente poder resumir qué importancia tiene la determinación de género para la lectura del libro.

2. Método y material

2.1 Método

Para poder hacer un análisis riguroso que pueda contribuir a una reflexión provechosa sobre la importancia de la determinación de género, el trabajo con este tema se realizará desde un punto de vista comparativo. Primero diferentes términos y conceptos van a ser investigados, para tener más conocimientos sobre el trasfondo de los géneros y cómo se suele determinarlos. Después de trabajar con la parte teórica, se empezará a analizar *El juego del ángel*, comparando la novela con la información del trasfondo sobre lo gótico y lo fantástico. Los ejemplos buscados de ambos géneros luego llevarán a la determinación de género definitiva de la novela, lo cual ayudará en el trabajo de investigar cómo se puede ver la novela desde perspectivas diferentes.

Para encontrar información en la parte teórica, se utilizará entre otras cosas varios ensayos de la colección *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002) y dos obras de Tzvetan Todorov. Para la investigación del género fantástico, *The fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1975) de Todorov sirve como fuente fundamental, puesto que es una descripción muy profunda del género que discute sobre todo definiciones, temas y géneros afines. Además se utilizará el libro *Tras los límites de lo real. una definición de lo fantástico* (2011) de David Roas, quien explica lo fantástico desde un punto de vista un poco diferente a Todorov. Otra obra de Todorov, *Genres in Discourse* (1990), se utilizará para investigar el término *género*. Para este capítulo también se abordará el libro *Géneros literarios* (1996) de Kurt Spang. Para describir el género gótico varios artículos del anteriormente mencionado *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002) van a ser utilizados, entre otros, los artículos de Jerrold E. Hogle y Kelly Hurley, cuyos textos contienen descripciones muy claras y útiles.

2.2 ¿Qué es un género?

Definir el término *género* no es fácil, sino que en cada libro consultado los autores reflexionan sobre la complejidad de la palabra y la dificultad que implica el intento de definir el término. Por lo tanto, en este capítulo se va a examinar varias reflexiones sobre el género, con la esperanza, por lo menos, de aclarar un poco el término.

En *Genres in discourse* (1990) de Tzvetan Todorov, el autor discute el término y se hace preguntas sobre de dónde viene el género y qué significado tiene. Según Todorov, "[a] new genre is always the transformation of an earlier one, or of several: by inversion, by displacement, by combination" (1990:15). Todorov quiere decir que la literatura siempre ha tenido géneros y que no se puede separar la pregunta de origen del fondo del propio género, puesto que el sistema siempre está transformándose. Tratando el significado de la palabra, Todorov explica el término como "classes of texts"(1990:16), para luego pasar a definiciones de los conceptos *texto,* o *discurso,* y *clase.* El discurso está descrito como frases declaradas, es decir, siempre depende de actos de habla. Tratando el término *clase* Todorov quiere decir que se debe determinar *género* sólo como las categorías de géneros que se han percibido históricamente.

El autor sigue explicando que "[a] genre, whether literary or not, is nothing other than the codification of discursive properties" (1990:18). Sin embargo, Todorov llega a la conclusión de que hay diferencias entre géneros literarios y actos de habla, y con eso tiene que preguntarse cómo los actos de habla tienen que transformarse para producir un género literario. Además, afirma que hay tres posibilidades de cómo un género puede venir de un acto de habla, donde las dos primeras casi no distinguen entre el género y el acto de habla: el soneto no tiene una actividad verbal, sino únicamente codifica propiedades discursivas como cualquier acto de habla haría, y la oración que definitivamente es un acto de habla también es un género en el orar, donde no hay ninguna diferencia entre ellos. Sin embargo, la tercera posibilidad presenta una situación nueva, donde no se empieza por propiedades discursivas, sino por otros actos de habla ya constituidos que se desarrollan de un acto simple a un acto complejo. Un ejemplo de esto es la novela, que deriva de un acto de habla que ha atravesado varias transformaciones y amplificaciones, el acto de contar (1990:21).

Kurt Spang intenta definir el género literario en su libro *Géneros literarios* (1996) y empieza aclarando qué es un texto. Según Spang (1996:29), el criterio extensional no es suficiente para definir un texto verbal, sino que se necesita tener en cuenta el criterio de la enunciación, es decir, el hecho de que todo texto se inserte en una situación comunicativa con un locutor que produce un mensaje en unas circunstancias espacio-temporales. Spang afirma, basándose en Domínguez Caparrós, que también los géneros literarios, al igual que el texto, forman una convención comunicativa entre productores y potenciales receptores, algo que es imprescindible para que la comprensión del mensaje sea correcta (1996:31).

El autor sigue discutiendo la definición del género desde cinco criterios que deberían formar parte de la definición: cuantitativos, lingüístico-enunciativos, temáticos, históricos y sociológicos. Sobre el criterio cuantitativo, Spang explica que por supuesto no se puede decir que ciertos géneros tengan una extensión determinada, pero que se puede hacer una distinción somera entre géneros largos, de mediana extensión y cortos. Sin embargo, esto puede tener dificultades, puesto que la extensión, por ejemplo, de la narración puede variar mucho. La narración de una novela, una fábula y un cuento puede tener unas variaciones cuantitativas muy evidentes. Tratando el criterio lingüístico-enunciativo Spang lo explica desde rasgos métricos, estilísticos y enunciativos así como funciones lingüísticas y registros. Los rasgos métricos tienen que ver con la versificación, que según Spang tiene que poseer unas estructuras fijas por la convención genérica literaria, para convertirse en un signo genérico distinto. Sobre lo estilístico, el estilo puede ser un elemento genérico distinto desde los conceptos de estilo bajo, mediano y alto, pero Spang lo denomina como una "clasificación rígida convencional" (1996:34) y quiere decir que se debe concentrar en matizaciones como la sintaxis, el léxico y los registros. Tratando de las funciones lingüísticas y registros, Spang menciona aspectos como el carácter denotativo y connotativo del lenguaje y también distintivos genéricos como sociolectos, idiolectos y dialectos que introducen matices en el texto literario. Además menciona la expresión *lo polifónico* de Bajtín, que según Spang es el rasgo fundamental de la novela, puesto que es una mezcla de varios registros. También el *tono* puede ser importante en la determinación de un género, es decir, cómo el lenguaje contribuye a la evocación de emoción, atmósfera y humores (1996:35). Los últimos rasgos de los criterios lingüístico-enunciativos son los rasgos enunciativos que, como ya dicho por Todorov, tratan de cómo una combinación de palabras pueden convertirse en un acto de habla o de lengua. Según Spang, hay dos aspectos que se deben tomar en consideración: por un

lado, la situación de habla partiendo de un punto de vista pragmático y retórico, y por otro lado, sus efectos secundarios sobre el género literario. Sobre los criterios temáticos, Spang afirma que los temas pueden ser genéricos en algunos casos, que hay unos géneros dedicados a una clase de temas, pero que como muchos géneros, como por ejemplo la novela, admiten casi cualquier tema, se debe tener cuidado cuando se intenta determinar un género desde un tema. Los últimos criterios mencionados por Spang son los criterios históricos y sociológicos, que según el autor son imprescindibles cuando se habla de géneros. Al igual que Todorov, Spang quiere decir que todos los géneros tienen una conexión histórica y que están en mutación constante (1996:38). Después de haber presentado varios criterios que suelen ser mencionados en intentos por definir el género, Spang resume la presentación diciendo que el género literario es un fenómeno tan complejo, que una definición nunca puede estar fundada en un sólo criterio. Según Spang (1996:41), "[l]a complejidad del género literario es precisamente una consecuencia lógica de la pluralidad de ingredientes.".

2.3 El género gótico

En este capítulo se van a abordar el género gótico y sus rasgos típicos, partiendo de varios ensayos de *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002).

La primera obra publicada que se nombró como "una historia gótica" fue *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole. Después de la muerte de Walpole, en 1790, la tendencia de la novela gótica se desarrolló rápidamente y se convirtió en un fenómeno literario muy popular durante el período del romanticismo en Europa, desde 1790 hasta 1830, ahora más conocido como la era de *Frankenstein* de Mary Shelley (1818). Durante el siglo XIX lo gótico se extendió hasta las películas, la televisión, los musicales etcétera y también en los estudios académicos de las universidades lo gótico estuvo en auge (Hogle, 2002:1-2).

En el artículo "Introduction: the Gothic in Western Culture" (2002) de Jerrold E. Hogle se explica cómo se puede identificar lo gótico en la ficción con unos parámetros generales. Según Hogle (2002:2), una novela gótica normalmente suele tener lugar (por lo menos una parte de la historia) en un lugar antiguo, como por ejemplo un castillo, un monasterio, una cárcel, un cementerio o una casa vieja y grande. En este lugar, hay algunos secretos del pasado escondidos, que suelen "perseguir" a los personajes, psíquicamente o físicamente. Las

persecuciones pueden tomar muchas formas diferentes, pero las más frecuentes son fantasmas o monstruos que vienen de lugares remotos, para manifestar crímenes o conflictos pendientes. Es en este nivel con lo que lo gótico puede jugar y oscilar entre las leyes de la realidad y las posibilidades de lo sobrenatural, una oscilación que llevan a las definiciones de "terror Gothic" y "horror Gothic". El primero mantiene a los personajes y a los lectores en una incertidumbre ansiosa a causa de amenazas desde lejos, como las sombras o un pasado oculto, mientras el segundo confronta a los personajes principales con la violencia de una disolución física o psíquica, con consecuencias chocantes y escandalosas, para dispersar las normas de la vida cotidiana (2002:3).

Kelly Hurley describe lo gótico en su artículo "British Gothic fiction, 1885-1930" (2002), como un género distinguido por su contenido sobrenatural, su fascinación por la transgresión social y su desviación de la norma del realismo (2002:191). Además Hurley describe la definición de lo gótico a partir de seis términos: *trama*, *espacio*, *tema*, *estilo*, *estrategias discursivas* y *la relación con los lectores*. Según Hurley, la trama suele tener personajes tipo, una heroína virtuosa, y eventos típicos, como la huida de la heroína de un canalla demoniáco. El espacio suele ser un castillo oscuro, una cámara de tortura o un laberinto de lugares subterráneos, y los temas normalmente tratan de cosas tabúes como incesto o locura y la descripción de sentimientos extremos como terror o venganza. El estilo de la novela suele tener un lenguaje hiperbólico con el propósito de crear un ambiente dudoso y las estrategias narrativas contribuyen a este ambiente con una estructura confusa y separada, es decir que se prefiere una narración sensacionalista a una narración realista. Todo esto contribuye a un sentimiento ansioso y paranoico en el lector.

Hurley sostiene que muchos críticos consideran lo gótico como un género transhistórico (2002:193). El espacio y los elementos de la trama pueden cambiar, pero la trama sigue como absurda, intensificada por cada incidente, y los espacios todavía están llenos de un ambiente que asusta. La transgresión social puede variar entre una era y otra, pero todavía lo gótico muestra una fascinación por comportamientos y desarreglos extremos de la subjetividad humana. También Hurley aborda la argumentación de Fred Botting (2002:194), quien sostiene el género gótico sobre todo trata de exceso: imaginería excesiva, narrativa excesiva, retórica excesiva y afecto excesivo.

Además Hurley aborda los pensamientos sobre géneros de Annette Kuhn, una argumentación que según Hurley es muy útil. Según Hurley, Kuhn quiere decir que se debe investigar cómo el género está relacionado con la cultura la cual lo produce y consume, y cómo esto expresa algo importante o negocia un problema destacado para los lectores. Fundado en este pensamiento, lo gótico es un género recurrente que vuelve cuando hay una tensión que pesa sobre la cultura para negociar inquietudes de los lectores, trabajando con esos de una forma desplazada, a veces sobrenatural (2002:194).

En el artículo "The contemporary Gothic: why we need it" (2002), Steven Bruhm intenta aclarar qué es lo gótico contemporáneo y por qué lo necesitamos. Bruhm, al igual que Kuhn, dice que lo gótico siempre ha sido un barómetro de las preocupaciones que acosan cierta cultura en un momento especial de la historia, y que el género por lo tanto procesa estas ansiedades, que pueden ser por ejemplo políticas o históricas. (2002:260). También quiere decir que lo que distingue el gótico contemporáneo del gótico anterior, es que el protagonista y los "espectadores" siempre vuelven compulsivamente a ciertas obsesiones y fijaciones. Bruhm argumenta que se puede analizar lo gótico a través del psicoanálisis de Sigmund Freud, que tenemos deseos inconscientes de objetos que han sido prohibidos y que lo gótico explora esta necesidad tratando de un objeto perdido, normalmente algo material pero que también tiene una conexión psicológica y simbólica (2002:263). Bruhm sigue discutiendo este tema, diciendo que los personajes de lo gótico contemporáneo a menudo confunden su infancia con su vida como adulto, una confusión que viene de lo inconsciente y deriva en experiencias dolorosas (2002:267). Según Bruhm, lo gótico es una narrativa de trauma, con protagonistas afectados por un evento horroroso, comparándolo con una definición de trastorno por estrés postraumático (2002:268). Es decir, que lo gótico contemporáneo trata de un héroe traumatizado que ha perdido las estructuras psíquicas que le dan acceso a su propias experiencias (2002:269).

2.4 El género fantástico

En este capítulo se va a presentar el género fantástico y sus rasgos típicos, partiendo de *The Fantastic* (1975) de Tzvetan Todorov y *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011) de David Roas.

En el libro *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1975) de Tzvetan Todorov, se describe de forma extensa qué es lo fantástico. Todorov explica que "[i]n a world which is indeed our world, the one we know, a world without devils, sylphides, or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world." (1975:25). Según Todorov, la persona que experimenta este evento inexplicable tiene que elegir entre dos soluciones: o la persona es el resultado de la imaginación, donde las reglas del mundo conocido quedan como normales; o el evento realmente ha sucedido como una parte unida a la realidad, pero entonces la realidad está controlada por reglas desconocidas para nosotros. La novela fantástica "ocupa" esta incertidumbre y utiliza la vacilación experimentada por una persona que encuentra un evento sobrenatural en un mundo donde sólo conoce las leyes de la naturaleza. Cuando se elige una respuesta a lo inexplicable y deja la vacilación, Todorov quiere decir que se deja también lo fantástico y se acerca a otro género afín a lo fantástico, como lo extraño o lo maravilloso, puesto que el efecto de lo fantástico sólo puede existir si hay una posibilidad de vacilar entre dos soluciones posibles.

Sin embargo, hay varias discusiones sobre esta persona que está vacilando. ¿Quién es esta persona vacilante – el lector o el personaje? Todorov aborda el ejemplo de *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804) de Jan Potocki, una historia donde el protagonista, Alfonso, experimenta una serie de eventos anormales con dos chicas convirtiéndose en cadáveres corrompidos, para describir cómo la vacilación suele funcionar. Todorov dice que en esta historia el personaje está vacilando sobre lo que ha pasado, pero que también el lector implícito debe dudar (1975:31). Si el lector tuviera la respuesta a lo inexplicable y supiera cuál era la solución correcta, la situación sería bastante diferente. La novela fantástica tiene por tanto una condición cuando se trata de la vacilación; el lector tiene que estar vacilando. Todorov añade que una identificación entre el lector y un personaje no es necesaria, pero que en la mayoría de las obras fantásticas se puede encontrar esta identificación (1975:32).

Sobre la vacilación Todorov también discute diferentes maneras de vacilar, partiendo los protagonistas de dos obras diferentes: *La Princesa Brambilla* de E.T.A. Hoffman y *Aurélia* de Gérard de Nerval. Según Todorov (1975:40), el protagonista de *La Princesa Brambilla*, Giglio, a veces duda de su propia razón puesto que la gente le dice que está loco, mientras que en *Aurélia*, como la historia está basada en un hombre durante un período de locura, la vacilación trata sobre si se puede ver la locura como una razón más alta o no.

Además hay una condición sobre la manera de leer una novela fantástica. El lector tiene que estar en el nivel correcto cuando hace una interpretación del texto: no debe interpretar alegóricamente, como si los eventos sobrenaturales fueran algo normal en este contexto, ni poéticamente, como si todo tuviera una explicación abstracta y simbólica (1975:32).

Según Todorov, hay por tanto tres condiciones que la novela fantástica debería cumplir. Primero, el texto tiene que obligar al lector a reflexionar sobre el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y también a vacilar, entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los eventos descritos. Segundo, la vacilación tiene que estar afianzada en un personaje, para que la vacilación sea representada, y tercero, el lector tiene que leer desde un punto de vista cierto, ni poéticamente ni alegóricamente (1975:33).

En el libro *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011) de David Roas, el autor presenta su propia teoría de lo fantástico, como "un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural." (2011:9). Según Roas (2011:30), lo característico de lo fantástico es que se propone un conflicto entre lo real y lo imposible, y afirma que lo fundamental para que este conflicto produzca un efecto fantástico es la inexplicabilidad del fenómeno. Por lo tanto, Roas contradice a Todorov y a otros teóricos, que suelen decir que lo que produce un efecto fantástico es la vacilación o la incertidumbre. Roas sigue explicando que la inexplicabilidad del fenómeno incluye al propio lector, porque lo fantástico siempre ha tenido un debate con lo real extratextual. Afirma que su propósito sobre todo ha sido, y todavía es, reflexionar sobre la realidad y sus límites, incluyendo nuestro conocimiento de esta y cómo intentamos representarla y comprenderla (2011:31). Según Roas, no se puede decir que lo fantástico sólo trate de un conflicto en el interior del texto, sino que el género exige "una presencia de un conflicto que debe ser evaluado tanto en el interior del texto como en relación al mundo extratextual." (2011:37). En otro capítulo Roas explica lo fantástico desde el concepto de lo imposible, y lo compara con lo grotesco, que "revela su verdadera cara; caótica, ridícula y sin sentido" (2011:78). En cambio, lo fantástico nos sitúa desde el principio dentro de los límites del mundo que controlamos, del mundo que conocemos, para de repente, quebrantarlo con este fenómeno que perturba la manera habitual y natural de nuestra vida cotidiana.

En el capítulo sobre el lenguaje de lo fantástico, Roas dice que no hay un lenguaje fantástico, que sólo existe una forma de utilizar el lenguaje que produce un efecto fantástico (2011:134). Sin embargo, Roas menciona algunos recursos lingüísticos que suelen colaborar en la creación del efecto, como por ejemplo narración en primera persona e identificación protagonista-narrador, vacilación interpretativa, desenlace regresivo y usos de la *mise en abîme* (es decir, una novela u obra dentro de la novela, para dar mayor profundidad a la obra principal).

Además Roas reflexiona sobre la diferencia entre lo fantástico de diferentes eras. Dice que lo fantástico contemporáneo podría ser caracterizado por la irrupción de algo aberrante en un mundo de apariencia normal y que eso no ocurre para demostrar la existencia de lo sobrenatural, sino que quiere mostrar una anormalidad posible de la realidad para explicar que el mundo en el cual estamos viviendo no funciona como creíamos. (2011:107)

2.5 Resumen de *El juego del ángel*

El juego del ángel tiene lugar en Barcelona durante los años 20, justo antes de la guerra civil española. La novela trata de David Martín, un chico sin padres que trabaja como escritor. Cuando la historia empieza, David sólo tiene diecisiete años y está trabajando como ayudante, llevando cafés y cigarrillos en la redacción en un periódico. Las únicas personas a las cuales David acude, son el señor Sempere de la librería y su hijo, que también le enseñan el Cementerio de los Libros Olvidados. Súbitamente el subdirector del periódico le da la oportunidad de escribir un relato literario para el periódico. Su relato tiene mucho éxito y entonces empieza la vida como escritor para David. Un hombre llamado Andreas Corelli, de una editorial francesa, toma contacto con David y parece que quiere trabajar con él, pero David ya ha firmado un contrato con otra editorial. Sin embargo, Corelli no se da por vencido y sigue mandando ofertas a David. Finalmente, David decide tener una cita con Corelli para averiguar de qué trata la oferta de su editorial. Corelli quiere que David cree una nueva religión, describiéndola en un libro que cautivará totalmente a sus lectores, y le ofrecerá cien mil francos si lo hace. David decide hacerlo, a pesar de que no confía mucho en este editor y de que tiene un tumor cerebral, por lo cual le queda muy poco de su vida. Al mismo tiempo David está trabajando a escondidas con un libro de Pedro Vidal, un hombre del periódico que siempre ha sido como un mentor para él, porque Cristina, la ayudante de Vidal, quiere que le

ayuden para alegrarle. Cristina también es el gran amor de David y él sólo le ayuda para poder estar cerca de ella. Cuando súbitamente Cristina se casa con Vidal, David se descompone completamente.

A la vez que David está luchando con el amor infeliz y trabajando con un libro para un editor que cada vez parece más raro, el protagonista conoce a su nueva ayudante, Isabella, y también descubre que la casa de la torre, donde vive David, está llena de misterios. Cuando se da cuenta que el libro encontrado en el Cementerio de Los Libros Olvidados fue escrito en su máquina de escribir, que ya estaba en la torre cuando compró la casa, David empieza a buscar información sobre el dueño anterior de la casa. El dueño anterior se llamaba Diego Marlasca y había dejado a su esposa para mudarse a la casa de la torre, para escribir y estar con Irene, una actriz. A Marlasca le interesó mucho el espiritismo y cuando murió todo el mundo dijo que se había quitado la vida. David empieza a buscar más información sobre Marlasca y su muerte misteriosa, se entera que Marlasca también estaba trabajando con un libro para una editorial francesa, al igual que David, y que al parecer fue Irene con ayuda de otro hombre quien mató a Marlasca. David toma contacto con Ricardo Salvador, uno de los policías asignados al caso, pero después de varias citas con personas que dicen que conocieron a Marlasca, David se da cuenta que no puede confiar en nadie. El hombre que conoce como Salvador no era otro que Diego Marlasca. También la policía va por David, porque casi todas las personas con quien David ha tenido contacto sobre Marlasca, ahora están muertas.

Al final del libro, David se entera que Diego Marlasca, destrozado por la locura, había matado a todas estas personas y que David mismo tiene que huir de la ciudad para no ser capturado por la policía, como culpable de los asesinatos. El libro termina con un epílogo, donde David nos cuenta como ha vivido los últimos quince años, cambiando nombres, oficios y lugares, pero que ahora está viviendo en una casa cerca del mar, escribiendo por la primera vez desde entonces, desde los años oscuros en Barcelona. También cuenta que Isabella ha muerto de cólera. Al final del epílogo, David cuenta que un día el editor, el patrón, vuelve. Ha llevado una niña de siete años, que se llamaba Cristina y que parecía mucho a ella. El editor le había dejado con David, para que él tenga otra oportunidad de conocer a la mujer que ha amado tanto.

3. Análisis

En este capítulo se va a presentar el análisis, con ejemplos de cómo los rasgos góticos y los rasgos fantásticos están representados en *El juego del ángel*. Después de los ejemplos, el resultado del análisis va a ser presentado, cómo se debe determinar la novela partiendo de los géneros, para luego reflexionar sobre la importancia de esta determinación en una discusión.

3.1 Los rasgos góticos

En esta parte del análisis se va a repasar la información referida a lo gótico de la parte teórica, para mostrar cómo se puede notar los rasgos típicos del género en el libro de Ruiz Zafón.

Según tanto Hogle (2002:2) como Hurley (2002:191), una novela gótica suele tener lugar en un lugar antiguo, como por ejemplo un castillo oscuro o una casa vieja y grande. Como *El juego del ángel* se desarrolla en casi sólo lugares antiguos, el objeto de esta investigación es un ejemplo típico de la novela gótica en este punto. La mayor parte de la novela tiene lugar en la casa de David, en la casa de la torre. Cuando se le ocurrió la idea de alquilar la casa, David la describe de la siguiente manera:

> La finca, rematada por un torreón que brotaba de una fachada labrada de relieves y gárgolas, llevaba años cerrada, el portal sellado con cadenas y candados picados de herrumbre. Pese a su aspecto fúnebre y desmesurado, o tal vez por ese motivo, la idea de llegar a habitarla despertaba en mí esa lujuria de las ideas desaconsejables. (Ruiz Zafón, 2008:73)

Y en otro pasaje, David describe la casa como "mi hogar y mi cárcel durante demasiados años" (Ruiz Zafón, 2008:337) y sigue describiendo su impresión cuando entra en la casa:

> Entré por el portal sintiendo que cruzaba las fauces de un ser de piedra y sombra. Ascendí la escalinata como si me adentrase 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. (2008:337)

La casa de la torre es en otros términos un ejemplo típico de un lugar antiguo, descrita por David como si casi viviera. Cuando David pregunta al administrador de fincas sobre la casa,

él le responde que "[e]sa casa tiene mala sombra. Yo la visité cuando fuimos con el notario a precintarla y le puedo asegurar que la parte vieja del cementerio de Montjuïc es más alegre. Ha estado vacía desde entonces. El lugar tiene malos recuerdos. Nadie la quiere." (2008:74). El administrador de fincas intenta desaconsejar a David que la compre, porque tiene "mala sombra", algo que también va bien con los criterios de una novela gótica. Según Hogle (2002:2), los lugares antiguos suelen tener algunos secretos del pasado escondidos, al igual que lo que ocurre con la casa de la torre. El factor determinante para que David se decida a comprar la casa, es cuando encuentra a una máquina de escribir en el escritorio. La máquina lleva las mismas iniciales que David, D.M. que significa Diego Marlasca, y será una de las cosas del pasado que le persiguen de la casa. En varias ocasiones David o Isabella también notan que algo huele muy mal en una de las habitaciones, algo que al final se explica cuando David encuentra en una habitación escondida el cadáver de Ricardo Salvador:

> La estancia era un rectángulo de unos cinco o seis metros de profundidad. Los muras estaban recubiertos de dibujos e inscripciones que parecían hechos con los dedos. El trazo era marronáceo y oscuro. Sangre seca. […] Una silla de cara al rincón. Sobre ella se distinguía una figura. Vestía de negro. Un hombre. (2008:645-646).

El hecho de que haya una habitación escondida en la casa de la torre se plantea ya al principio, cuando David se instala y unos operarios de una compañía eléctrica están en la casa para instalar el tendido de luz. El jefe del grupo intenta interpretar los planos de la casa y entonces dice a David que "[h]ay una pared donde no debería haberla" (2008:80). Ya en este momento se entiende que hay algo de la casa que no va bien, que hay secretos del pasado escondidos. Hay una pared donde no debería haberla, porque Diego Marlasca ha construido una nueva habitación.

Hurley menciona (2002:191) el laberinto de lugares subterráneos como un ejemplo de lugares antiguos donde la novela gótica suele tener lugar y esto también va muy bien con el Cementerio de los Libros Olvidados en *El juego del ángel*. El Cementerio de los Libros Olvidados es un lugar donde se puede enterrar un libro que por algún motivo se quiere proteger, y según las leyes del cementerio, cada persona que visita al cementerio por la primera vez tiene que elegir un libro, del cual tiene que ser responsable. "Un colosal laberinto de puentes, pasajes y estantes repletos de cientos de miles de libros se alzaba formando una gigantesca biblioteca de perspectivas imposibles." (2008:165) es como David lo describe la primera vez que lo visita. Isaac, el guardián del cementerio, le cuenta sobre "el hombre de

negro", una figura que varias personas han encontrado en el laberinto, algo que por supuesto contribuye al ambiente gótico de este lugar, que hay secretos y misterios escondidos. Además varias partes de la historia se desarrollan en una casa vieja y grande en el Parc Güell, donde vive el editor Corelli cuando está en Barcelona. El parque se describe como "un edén maldito" (2008:180) y en la casa pasan varios acontecimientos que no pueden ser explicados. Se va a volver a la casa de Corelli en el capítulo sobre lo fantástico, puesto que hay varias cosas inexplicables en esta casa que realmente hace que se vacile.

Hurley dice en su artículo (2002:191) que una novela típica del gótico normalmente tiene un lenguaje hiperbólico, es decir un lenguaje excesivo, algo que según Hurley corresponde bien a los pensamientos de Fred Botting – que el género gótico sobre todo trata de exceso (2002:194). *El juego del ángel* tiene un lenguaje muy expresivo, que a veces puede parecer un poco excesivo: "Yo tendría mi siniestro torreón levantado sobre las calles más antiguas y tenebrosas de la ciudad, rodeado de los miasmas y tinieblas de aquella necrópolis que los poetas y los asesinos habían llamado 'Rosa de Fuego'." (2008:78). En vez de decir que se puede ver la parte más antigua de la ciudad desde la torre, se deja una frase un poco excesiva pero llena de insinuaciones para describir la vista desde la torre. El texto está lleno de símiles como "[...] las primeras gotas, brillantes y pesadas como monedas caídas del cielo" (2008:134) y descripciones expresivas, como la frase siguiente: "Dejé abiertas las ventanas del estudio y la galería para que se ventilase la casa, y aquella niebla espesa que se había transformado en su perfume pudiera esparcirse a los cuatro vientos." (2008:83). Hurley también describe la novela gótica como una historia con una estructura confusa y narrativa separada. *El juego del ángel* está construida de varias historias que de alguna u otra manera tienen una conexión, algo que al principio puede dar una impresión confusa. El relato primario de la novela es cómo David va a solucionar el encargo de Corelli, este editor misterioso, pero también hay varias historias pequeñas relacionadas con David: la relación con Cristina, cómo David va a manejar su enfermedad, la relación con su ayudante Isabella, el intento de juntar a Isabella con el Sempere hijo y la historia misteriosa de la casa de la torre y Diego Marlasca, entre otras cosas. El hecho de que haya varias secuencias de sueños en la historia, también contribuye a una estructura curiosa. David a veces sueña con incidentes cotidianos, como sobre el libro que está escribiendo (2008:82), pero también con cosas muy abstractas e inexplicables, a veces David en sí mismo no sabe si es sueño o realidad. Durante los peores momentos de la enfermedad, David lo describe con mucha incertidumbre: "[n]o sé

si bajé a la calle o soñé que lo hacía [...]" (2008:177). Se va a volver a este tema de sueños en el capítulo siguiente sobre lo fantástico.

Steven Bruhm describe la novela gótica como una narrativa de trauma, con protagonistas afectados por un evento horroroso (2002:268). Esto tiene como resultado que la novela gótica a menudo contiene protagonistas traumatizados de una manera u otra, algo que se puede encontrar también en *El juego del ángel*. David es objeto de varios eventos horrorosos en su vida, por ejemplo fue testigo del asesinato de su propio padre como niño y su madre no quiere saber nada sobre él. Cuando David finalmente ha publicado su primer libro, le manda un libro a su madre por medio de un chaval de la calle, pero todo termina en una gran desilusión.

> La vi extraer el libro. Lo sostuvo con las dos manos, mirando la portada, y luego volteando el tomo para examinar la contraportada. Sentí que me faltaba el aliento y quise acercarme a ella, decirle algo, pero no pude. [...] Al pasar frente al Palau de la Virreina se acercó a una papelera y lo tiró. (2008:158-159)

Obviamente David quiere tener contacto con su madre y mostrarse bueno, puesto que le ha enviado su libro. Sin embargo, la madre no quiere contacto y entonces David se pone muy triste. Además en un pasaje cuando David e Isabella están abrazándose, se puede notar la falta de la madre: "Me dejé envolver en sus brazos y apoyé el rostro sobre su pelo. Su tacto era paz y bienvenida, la luz de vida de una muchacha de diecisiete años que quise creer debía de parecerse al abrazo que mi madre nunca tuvo tiempo de darme." (2008:343). También el hecho de que David viene de una familia perteneciente a la clase baja, con un padre que no sabía leer y que apenas podía escribir su propio nombre, le persigue durante toda su vida. Pedro Vidal lo expresa muy claramente, diciendo que "[n]o eres uno de ellos. No lo serás nunca." (2008:154). Otro evento horroroso que David presencia durante la historia, es el momento en el que su gran amor Cristina se vuelve loca y David ve cómo se ahoga al atravesar un lago helado.

Según Bruhm, lo que distingue lo gótico contemporáneo de lo gótico anterior, es que los personajes suelen volver a ciertas obsesiones y fijaciones (2002:260). Como anteriormente se ha dicho, David está obsesionado por sus padres quienes le abandonaron cuando todavía era niño y esto le va a perseguir durante toda la novela. Lo único que le queda de ellos, es la pistola que su padre había utilizado en la guerra de las Filipinas. La pistola es la única cosa que trae cuando se muda a la casa de la torre y también va a ser con la que al final del libro

mata a los policías que le están persiguiendo. Su padre había matado a muchos hombres con esta pistola y al final David también está en camino de llegar a ser un asesino. Como la vida de David está conducida por la fascinación por libros, hay también un libro especial que le está persiguiendo durante la novela: *Grandes esperanzas* de Charles Dickens. Cuando era pequeño, el señor Sempere se lo regaló unas Navidades y David lo describe como el mejor regalo que ha recibido en toda su vida. Sin embargo, su padre se puso furioso cuando lo veía y le obligó a devolverlo. Luego David recibe unas de las primeras notas de Corelli, el editor ha escrito que "la vida está hecha de grandes esperanzas" (2008:42), para después mandarle el mismo ejemplar de *Grandes esperanzas* que Sempere le había regalado una vez. La primera vez que David encuentra a Corelli, le pregunta qué le trae por el lugar donde se encuentran, y entonces Corelli le contesta "[l]o mismo que a usted: grandes esperanzas" (2008:111). Por lo tanto, el libro de Charles Dickens va a perseguir a David más o menos durante toda la novela, como una obsesión, quiera o no.

Cuando Hurley aborda temas típicos de la novela gótica, menciona la descripción de sentimientos extremos como terror o venganza y también cosas tabúes como incesto o locura (2002:191). David cree que la locura de Cristina (y su muerte indirectamente) venía después de un encuentro con Corelli, por eso se decide a ir a verle, como un acto de venganza. "Sé lo que ha hecho", dice David cuando encuentra a Corelli (o lo que luego resulta ser un muñeco parecido a Corelli) en la casa de Parc Güell (2008:560). Por lo tanto, la locura de Cristina, que al final parece afectar a David también, y los sentimientos de venganza de David van bien con los temas mencionados por Hurley.

En el artículo de Hurley se abordan los pensamientos de Kuhn, que el género gótico suele volver para expresar algo importante o negociar un problema cuando hay una tensión pesando sobre la cultura y la sociedad (2002:194). También Bruhm aborda este tema, diciendo que lo gótico siempre ha sido como un barómetro de las preocupaciones que acosan a una cultura en un momento de la historia (2002:260). Este pensamiento se puede aplicar también en *El juego del ángel*. Hoy en día muchas novelas españolas suelen tratar de la historia reciente del país de una manera u otra, procesando la vida de los años más duros de la historia española, como la guerra civil y el tiempo tembloroso tanto antes como después de la guerra (Muñoz, 2007:111-112), y las novelas de Ruiz Zafón no son excepciones. En *El juego del ángel* casi toda la historia se desarrolla en los años justo antes de la guerra, hasta 1930, y hay varias

referencias conectadas a la época. Al principio de la novela David describe la situación, el desorden que había en España al principio del siglo XX:

> Aquellos eran años en que la sangre y la violencia en las calles de Barcelona empezaban a ser el pan de cada día. [...] 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. (2008:61).

Luego en el epílogo, David menciona tanto la guerra civil como la segunda guerra mundial: "[e]n mis años de peregrinaje he visto cómo el infierno prometido en las páginas que escribí para el patrón cobraba vida a mi paso." (2008:660). Después sigue "[d]urante el día [...] me sentaba [...] a leer los montones de periódicos viejos que encontré en uno de los armarios. Sus páginas traían historias de la guerra, del mundo en llamas que había soñado para el patrón." (2008:661). *El juego del ángel* va muy bien con los pensamientos de Kuhn y Bruhm, puesto que la novela menciona las preocupaciones y la presión de la historia reciente de España, como una novela típica de lo gótico. La guerra no es el tema principal, pero como Ruiz Zafón sitúa la historia en Barcelona en los años 20, naturalmente las circunstancias del espacio será una parte de la historia.

En este capítulo los rasgos típicos de lo gótico, mencionados en el capítulo *El género gótico*, han sido mostrados a través de ejemplos de *El juego del ángel*. En el próximo capítulo se va a presentar los rasgos típicos de lo fantástico, también a través de ejemplos de la obra.

3.2 Los rasgos fantásticos

En esta parte del análisis se va a mostrar cómo se pueden notar los rasgos típicos del género fantástico en *El juego del ángel*, repasando la información sobre el género de la parte teórica.

Según Todorov (1975:25), lo fantástico está basado en la vacilación. Esta vacilación se produce cuando en nuestro mundo, tal como lo conocemos donde no hay demonios ni vampiros, ocurre un evento que no puede ser explicado por las leyes lógicas. En *El juego del ángel*, David y los otros personajes viven en el mundo real, pero en el momento en que Corelli empieza a tomar contacto con David, varios eventos inexplicados empiezan a ocurrir. Cuando Corelli toma contacto con David por la primera vez, le invita a "una pequeña sorpresa

[...] en El Ensueño del Raval.". El Ensueño resulta ser un burdel, donde encuentra a una chica llamada Chloé, exactamente la misma que una de los personajes en el relato literario de David. Cuando David vuelve al Ensueño tres días después de su primera visita, el local está totalmente desierto y un hombre en una cafetería de la misma calle, le dice que El Ensueño "cerró hace quince años" (2008:46), tras de un incendio. Después de este evento, varias cosas inexplicables conectadas con Corelli empiezan a pasar. La primera vez que David encuentra a Corelli, explica que su primer instinto le decía que se levantase y se marchase de allí, pero que también "había algo en su voz, en su mirada, que transmitía serenidad y confianza" (2008:112) y acepta verle otra vez en su casa, en el Parc Güell. Como ya fue mencionado en el capítulo sobre los rasgos góticos en *El juego del ángel*, hay varias dudas sobre la casa de Parc Güell y lo que ocurre allí. Cuando David viene a la casa por la primera vez, el conductor del taxi pregunta un poco preocupado si está seguro de querer realmente bajarse allí (2008:180), como si debiera tener cuidado con esa casa. También al final del libro cuando David está sometido a prisión preventiva, a causa de los asesinatos inexplicables que luego resultan ser hechos por Marlasca, y ha explicado toda su historia al policía Víctor Grandes, se nota que hay algo de Corelli y de la casa que no va bien. Grandes se va para comprobar todo lo explicado por David y vuelve diciendo que el caserón "lleva abandonado por lo menos diez años" (2008:605). Según Grandes, nadie ha vivido en la casa desde hace muchos años, algo que no corresponde con la experiencia de David quien de hecho ha estado allí varias veces. Habrán pasado varias cosas raras en la casa, pero aun así David puede asegurar que la casa está habituada por Corelli. En la primera cita en la casa, Corelli explica que David puede poner el precio, que está dispuesto a darle cualquier cosa que quiera para que David se haga cargo de su proyecto. David pasa la noche en la casa y tiene un sueño muy raro, donde baja unas escaleras de la casa y encuentra una habitación con figuras vestidas en blanco que le acomodaban sobre una mesa de quirófano.

> Cuando todo mi cuerpo estuvo inmovilizado de pies a cabeza, uno de los doctores tendió un bisturí a otro de sus gemelos y éste se inclinó sobre mí. [...] Algo que hasta apenas hacía un instante estaba aferrado como una tenaza alrededor de mi mente. Sentí que algo se retiraba, como un aguijón clavado hasta la médula que se extrae con tenazas. (2008:193-194)

Al día después, cuando David se despierta, no siente ninguna presión en la cabeza como había sentido antes a causa de su tumor, tampoco el zumbido de sus oídos. Lo describe como que "no me había sentido mejor en toda mi vida." y que "por primera vez en toda mi vida, el

mundo me sonreía.” (2008:197). Por lo tanto, aquí se nota otro evento inexplicable: David se recupera de la presión y el vértigo después de haber soñado que unas figuras le han operado en la cabeza. El sueño que en nuestro mundo conocido no puede influir en la realidad y las personas reales, aquí afecta a un personaje y su situación física. Cuando Corelli dice que puede darle cualquier cosa que quiere, ¿eso incluso puede significar que puede darle la vida de nuevo?

Como hay varias cosas inexplicables conectadas con Corelli, David pregunta a Sempere si él como librero sabe algo del editor francés. Sempere no sabe nada sobre Corelli, pero pregunta a otro librero que sabe todo, Gustavo Barceló. Barceló hace unas averiguaciones en un viaje a París y vuelve diciendo que la editorial cerró en 1914, es decir hace más de veinte años, y que el editor se había trasladado al sur de Francia, donde murió (2008:303-304). Un antiguo competidor de Corelli le había enseñado a Barceló su esquela y al mismo tiempo le había dicho que se mantuviese alejado de Corelli. Según estas fuentes, o Corelli debería haber simulado su propia muerte o sigue apareciendo en el mundo real a pesar de que está muerto. Al final de la novela, en el epílogo, el editor, o el patrón como David le llama, vuelve y David está observándole: “El patrón, al igual que yo, no había envejecido un solo día.” (2008:665). El hecho de que no envejezca va en contra de las leyes de nuestro mundo conocido. Por lo tanto, Corelli no ha envejecido y parece que no va a morir, o no envejece porque ya está muerto y ahora está viviendo otra vida después de la muerte, una vida desconocida en el mundo real. David, como menciona en la cita anterior, tampoco envejece. En el epílogo lo describe como sigue:

> Nunca he permitido que nadie me conociese el tiempo suficiente como para preguntarme por qué no envejecía nunca, por qué no se abrían líneas en mi rostro, por qué mi reflejo era el mismo que aquella noche que dejé a Isabella en el muelle de Barcelona y no un minuto más viejo. (2008:660).

En otros términos, es concebible pensar que Corelli le da vida eterna a David a través de un sueño, algo que de hecho no podría ocurrir en la vida real, según tenemos entendido. Esto en un principio va en contra de lo que dice David Roas sobre lo fantástico, que el fenómeno inexplicable de lo fantástico siempre ha tenido un debate con lo real extratextual. Roas quiere decir que lo fantástico exige un conflicto que debe ser evaluado tanto dentro del texto como en el mundo extratextual. La pregunta sobre la vida eterna no es un conflicto evaluado en el mundo extratextual, puesto que no hay información sobre ninguna persona que no ha muerto

y por eso tiene vida eterna. Sin embargo, reflexiones sobre la otra vida siempre han fascinado a la gente y hay varias teorías sobre lo que pasa después de la muerte. Por lo tanto, se podría decir que la otra vida es un conflicto fundado tanto en la historia como en el mundo extratextual.

Volviendo al interrogatorio con Grandes, el policía menciona que nadie ha vivido en la casa en Park Güell desde hace diez años. Además aborda que el doctor Trías, al cual David visita cuando es avisado de que tiene un tumor cerebral, falleció hace doce años y que la clínica ahora pertenece a un dentista. Esta información no corresponde de ningún modo a la que tienen David y el lector. David cuenta que se va al doctor justo antes de la cita con Corelli y como el tiempo que Corelli le da para escribir el libro es un año y David todavía no lo ha terminado, no puede ser posible que el doctor hubiera muerto hace tanto tiempo. Si el doctor realmente estuviera muerto, David no podría haberle visto. Por lo tanto, aquí hay otro fenómeno inexplicable, al igual que el caso con Corelli: si el doctor Trías no está vivo, David ha visto a alguien que se hace pasar por él, o la visita al doctor era el resultado de la imaginación de David. Grandes también menciona el retablo que David encuentra cuando intenta aclarar las preguntas sobre la vida de Diego Marlasca. En el retablo hay un ángel y una inscripción: "David Martín 1900-1930" (2008:580), como si Marlasca ya hubiera preparado una "sentida despedida". Sin embargo, cuando Grandes lo menciona en el interrogatorio, dice que también había visto una carta firmada por David en la que encargó el trabajo, algo que de ningún modo corresponde a la historia de David. Hay otra cosa conectada a la figura del ángel que tampoco tiene explicación lógica. Durante toda la historia Corelli lleva un broche de un ángel en la solapa y cuando David al final encuentra el broche en su piso, lo pone en su propia solapa. Luego en el interrogatorio con Grandes, el inspector lo comenta como lo siguiente: "Se lo he visto a usted en la solapa desde que le conozco" (2008:612). Grandes quiere decir que David siempre lo ha llevado, algo que no es correcto puesto que era Corelli quien siempre lo llevaba. Por lo tanto, esto significa o que Grandes quiere burlarse de David o que hay algo que no va bien con la razón de David.

Al final de la novela hay varios pasajes donde David empieza a dudar de su propia razón, teniendo en cuenta todos los eventos inexplicables de su vida. Uno de estos pasajes, es cuando Grandes le confronta en el interrogatorio:

> —¿La verdad? La verdad es que me gustaría creer que Pedro Vidal está en lo cierto, que ha perdido usted la razón.
>
> No le dije que, en aquel mismo momento, yo también empezaba a creerlo. (2008:609)

Grandes quiere decir que sería más fácil pensar que David había perdido la razón, y entonces David está pensando que él tambien empezaba a creerlo. Además en el epílogo David está dudando, pero en este pasaje sobre su propia existencia: "Muchas veces me he preguntado si la bala que el inspector Grandes disparó sobre mi corazón atravesó las páginas de aquel libro, si fui yo quien murió en aquella cabina suspendida en el cielo." (2008:659-660). Al igual que el protagonista de *La princesa Brambilla*, mencionado por Todorov en *The Fantastic* (1975), David empieza a cuestionar su propia razón cuando otras personas le dicen que está loco. En el epílogo describe los últimos años como si hubiera vivido su vida en un cuerpo desconocido "que no sabía si había cometido aquellos crímenes que aún podía oler en sus manos" (2008:659), dudando de su razón y también de su propia memoria. Como en una novela típica de lo fantástico, David está dudando y no sólo de las cosas inexplicables sino también de su propia razón.

Roas menciona varios factores más concretos, recursos lingüísticos, de cómo suele ser una novela fantástica, tratando de, por ejemplo, el lenguaje y la narración. Según Roas (2011:134), una novela fantástica suele tener una narración en primera persona, donde se puede ver una identificación entre el protagonista y el narrador. *El juego del ángel* está narrada en primera persona por el mismo David, que también tiene el papel como protagonista de la historia. Sobre todo en el epílogo se puede notar la identificación entre protagonista y narrador, cuando David recuerda su vida en Barcelona: "Han pasado quince largos años desde aquella noche en que hui para siempre de la ciudad de los malditos." (2008:659). Sin embargo, el hecho de tener una narración en primera persona, donde hay una identificación entre narrador y protagonista, es una característica que se puede ver en varios géneros literarios. No es un rasgo típico sólo de lo fantástico, sino que, sobre todo, se puede encontrar una narración en primera persona en la novela en general.

Otro recurso lingüístico típico de lo fantástico mencionado por Roas es el uso de *mise en abîme*, es decir una novela dentro de la novela. Poniendo pequeñas obras dentro de las principales, se da a la obra primera una mayor profundidad donde el análisis de las características y problemas del género sea más comprensible (Platas Tasende, 2011:416). En

El juego del ángel hay varios pasajes donde personajes cuentan algo de sus vidas, con lo que se forman pequeños cuentos dentro de la historia principal. El ejemplo más típico de esto es cuando la esposa de Diego Marlasca cuenta cómo su marido se convirtió en otra persona y empezó a dedicarse al espiritismo después de la muerte de su hijo. "¿Está seguro de querer oír esa historia?" pregunta la señora Marlasca, para luego empezar a contar su cuento (Ruiz Zafón, 2008:358). Entonces el capítulo siguiente está contado por ella, así que se convierte en la narradora que está contando en primera persona.

Roas también menciona el desenlace regresivo (2011:134), donde se enlazan las dudas del principio, como algo típico de lo fantástico. Al final de este libro de Ruiz Zafón, las vaguedades sobre Diego Marlasca se solucionan y se puede saber que fue él quien había matado a todas las personas. Sin embargo, al final todavía hay dudas sobre Corelli y lo que ha pasado respecto a él. Como Corelli vuelve a visitar a David en su casa cerca del mar, se regresa literalmente al editor al final del libro, pero no se aclara las dudas. Corelli vuelve con una niña, diciendo que "[h]e decidido que iba a devolverle aquello que más quiso y que le robé" (2008:666). El hecho de que Corelli venga con Cristina como niña, como "una página en blanco", hace que solamente vengan más preguntas y más dudas. Si es la misma Cristina a quien David ama tanto y quien murió de locura, ¿cómo es posible que Corelli puede devolverla a la vida y tan joven? También dice que "[h]e decidido que por una vez caminará usted en mi lugar y sentirá lo que yo siento, que no envejecerá un solo día..." (2008:666). Por lo tanto, Corelli admite que no envejece, pero no da ninguna explicación de por qué es así, sino que sigue un fenómeno tremendamente inexplicable. Por lo tanto, el desenlace de *El juego del ángel* es regresivo en la manera de que enlaza los problemas y dudas del principio, pero no las solucionan. Todavía hay varias preguntas al terminar el libro, que no pueden ser explicadas desde las leyes de nuestro mundo conocido. Estas dudas que impregnan toda la novela fantástica son otro recurso mencionado por Roas: la vacilación interpretativa (2011:134). La vacilación interpretativa, asimismo mencionado por Todorov, indica que el lector también debe vacilar. Como mencionado por Todorov (1975:31), lo fantástico no podría funcionar si el lector implícito tuviera todas las respuestas de los eventos inexplicables. Como la historia está contada por David, el personaje que es el objeto de todos estos fenómenos inexplicables y que no tiene ninguna explicación para ellos, el lector tampoco tiene la solución y por eso hay vacilación también en el lector.

3.3 Resultado del análisis

En este capítulo se presenta el resultado del análisis sobre la determinación de género de *El juego del ángel*, partiendo de los ejemplos mostrados en los capítulos anteriores.

Como se puede ver en los capítulos anteriores, *Los rasgos góticos* y *Los rasgos fantásticos*, es posible encontrar rasgos típicos en la novela de los dos géneros investigados en esta tesina. Las características típicas mencionadas en la parte teórica van muy bien con la construcción de esta novela. La novela tiene tanto los factores más concretos de lo gótico como los fenómenos inexplicables y, con estos, el ambiente vacilante de lo fantástico. Al igual que los estudios anteriores sobre *La sombra del viento*, que indican que la novela es una novela híbrida, se puede decir lo mismo sobre *El juego del ángel*, partiendo de la investigación de esta tesina. Como el término novela híbrida significa que una novela pertenece a varios géneros y esta investigación muestra que *El juego del ángel* pertenece tanto a lo gótico como a lo fantástico, se puede denominar también la segunda novela de la serie como una novela híbrida. Sin embargo, los dos libros se distinguen de la manera en que no hay estudios investigando rasgos fantásticos en el primer libro, sino al parecer sólo el segundo libro pertenece a ese género.

4. Discusión y conclusión

Esta parte de la tesina va a tener una discusión, en la cual se enlaza con el propósito de la investigación y reflexiona sobre la importancia del género de *El juego del ángel*, y una conclusión final, en la cual se resume lo investigado para concluir el tema y el trabajo de esta tesina.

4.1 La importancia de géneros

Como se menciona en la introducción de esta tesina, el propósito del trabajo era investigar y analizar qué importancia tiene la denominación de género de la novela para la comprensión e interpretación de la historia. En el análisis de la parte anterior se podía ver que *El juego del ángel* puede pertenecer tanto al género gótico como al género fantástico, puesto que la historia contiene características de ambos. En otros términos, se puede denominar la novela como una

novela híbrida. ¿Pero cómo influye esta determinación de género en la lectura del libro? ¿En qué se diferencia la lectura del libro si lo denomina como gótico a la lectura si lo denomina como fantástico?

Todorov intenta explicar el término género diciendo que la literatura siempre ha tenido géneros y que el género siempre ha sido dependiente de otros géneros (1990:15). Un género nuevo siempre viene de otro género más antiguo, lo cual tiene como resultado que el sistema de géneros siempre está transformándose. Esto también significa que ciertos géneros se entrelazan en varios niveles, es decir que hay varias similitudes tratando rasgos típicos de los géneros, como ocurre en el caso de *El juego del ángel*. Entre lo gótico y lo fantástico hay varias características que se parecen de una manera u otra, o que casi son dependientes de rasgos del otro género. Como se puede ver en el análisis, los fenómenos inexplicables del género fantástico van de la mano de los rasgos típicos del espacio del género gótico. Por ejemplo, las cosas inexplicables conectadas a Corelli casi exigen espacios misteriosos que pueden contribuir al ambiente dudoso de esa cosa inexplicable. El hecho de que Corelli viva en la casa en el Parc Güell cuando está en Barcelona, contribuye a lo misterioso de su persona, es decir, a lo fantástico, y al desarrollarse la novela en casi sólo lugares antiguos como casas viejas y oscuras, también forma parte de lo típico del género gótico.

El hecho de que la novela pueda ser determinada como una novela híbrida por supuesto influye en la lectura de la historia. Probablemente la historia no sería la misma si se quitara uno de los géneros. Como fue mencionado anteriormente, los rasgos góticos que forman el espacio y el fondo de la novela casi parecen ser imprescindibles para que lo fantástico pueda crear sus fenómenos y eventos inexplicables, pero esta condición parece no estar en el caso contrario. Los rasgos fantásticos no parecen ser necesarios para poder crear un ambiente gótico. Según varios estudios (como por ejemplo los de Gagliardi Trotman y Sergia Steen), el primer libro de la serie, *La sombra del viento*, contiene muchas características típicas de lo gótico, pero todavía no hay estudios que abordan esta novela tratando de lo fantástico. Por lo tanto, *La sombra del viento* podría ser un buen ejemplo del hecho de que los rasgos fantásticos no parecen ser imprescindibles para los rasgos góticos. Volviendo al pensamiento que la historia probablemente no sería la misma si se quitara uno de los géneros, los fenómenos inexplicables de lo fantástico, por lo tanto, no serían tan convincentes sin el ambiente gótico, mientras que los rasgos góticos probablemente no serían afectados por la

eliminación de los rasgos fantásticos, sino que la historia sería gótica en cualquier caso. Sin embargo, naturalmente el contenido de la novela cambiaría si se quitara lo fantástico.

Mirando la novela de esta investigación, se puede reflexionar sobre cómo esta historia cambiaría si se quitaran los rasgos fantásticos. En primer lugar, naturalmente el contenido de la historia cambiaría porque se quitarían todos los eventos y fenómenos inexplicables. Entonces todos los acontecimientos del libro tendrían explicaciones lógicas, parecidas a las de nuestro mundo conocido. Con este cambio la historia podría acercarse más a una novela policíaca, puesto que esas a menudo suelen tener un ambiente gótico y oscuro. La mezcla de la novela gótica y la novela policíaca es justamente la orientación elegida por Gagliardi Trotman en su artículo sobre *La sombra del viento,* y quizá la historia de *El juego del ángel* también sería más enfocado en un misterio policíaco, probablemente el caso con Diego Marlasca, si se quitara lo fantástico.

¿Pero qué pasaría con la lectura del libro si se pudiera ver la novela como únicamente gótica o fantástica? ¿Cómo cambiaría la comprensión e interpretación de la novela? La principal diferencia entre las distintas maneras de interpretar la novela desde la perspectiva gótica o la perspectiva fantástica es si existe o no la vacilación. Si se quiere determinar la novela como sólo gótica y con eso interpretarla desde una perspectiva gótica, se tiene que excluir todas las dudas y todos los pensamientos de vacilación, y en cambio, intentar encontrar soluciones lógicas de todos los hechos. Se debe intentar explicar e interpretar los fenómenos desde las leyes del mundo real, el mundo tal cual lo conocemos. Si en cambio se quiere determinar la novela como sólo fantástica e interpretarla desde esta perspectiva, no se concentraría tanto en el ambiente gótico con detalles como los lugares antiguos, los secretos del pasado escondidos y el estilo excesivo en la interpretación, sino que en cambio se pone la vacilación y las dudas en el centro. Con una perspectiva fantástica nunca se puede encontrar una solución lógica como respuesta de todas las preguntas, sino que se queda en la zona de la vacilación, con una interpretación muy abierta.

Resumiendo, se llega a la conclusión de que la determinación de género de *El juego del ángel*, de hecho, tiene importancia para la interpretación y comprensión de la historia. La explicación de los sucesos tendrá dos orientaciones muy distintas, debido a qué perspectiva se elige. Además, se debe mencionar que la comprensión e interpretación más completas se deberían

alcanzar si se interpreta la obra desde la determinación de que la novela forma parte de otro tipo de género, o sea la novela híbrida. Para obtener lo máximo posible de la lectura, se tiene que tener en cuenta que todos los géneros son dependientes de otros géneros y que los géneros en *El juego del ángel* no son excepciones. En la colaboración entre lo gótico y lo fantástico se crea una historia profunda que contribuye a una lectura muy provechosa.

4.2 Resumen y futuros caminos de investigación

En esta tesina se ha investigado la novela *El juego del ángel* de Carlos Ruiz Zafón, para investigar si la novela se acerca más al género gótico o al género fantástico, con el propósito de investigar y analizar cómo la determinación de género influye en la lectura de la novela. Primero se ha podido ver una parte teórica, conteniendo un intento de definir el término género, información sobre lo gótico y lo fantástico y un breve resumen de la obra investigada. Después se ha seguido con el análisis, mostrando ejemplos de la novela de rasgos típicos de ambos géneros, para más tarde concluir en un resultado sobre la determinación de género. En el capítulo de los resultados se ha mostrado que la novela debería ser determinada como una novela híbrida, es decir, una mezcla de los dos géneros, puesto que contiene rasgos típicos tanto de lo gótico como lo fantástico. Para terminar se ha discutido el resultado y cómo esta determinación de género influye en la lectura del libro. Se ha llegado a la conclusión de que la lectura se distingue si se ve la novela como gótica o como una novela fantástica, sobre todo, en el razonamiento cuando se trata del contenido, puesto que lo fantástico exige que el protagonista, y casi siempre el lector, dudan de lo que ocurre. Sin embargo, la lectura del libro por supuesto le deja la mayor impresión al lector si se ve la novela como una novela híbrida, donde los dos géneros colaboran para crear una historia increíble.

En 2011 salió un tercer libro en la serie del Cementerio de los Libros Olvidados, *El prisionero del cielo*, en el cual el protagonista de *El juego del ángel*, David Martín, aparece de nuevo. Sin embargo, esta vez se le conoce a través de otro personaje, Fermín Romero de Torres, de la primera novela, y entonces se sabe que hay varios pasajes contados en *El juego del ángel* que no cuadran con lo que ahora se sabe sobre David. Como se presenta varios acontecimientos de la vida de David que él mismo no ha mencionado, el lector empieza a dudar – ¿quizá David ha perdido el juicio después de todo? En una investigación futura sería por lo tanto interesante comparar los acontecimientos de las dos novelas y ver si se podría encontrar las respuestas

lógicas de los fenómenos inexplicables de la segunda novela en la tercera. La tercera novela realmente tira por tierra toda la historia de la segunda, algo que hace cuestionar totalmente la vacilación mencionada de lo fantástico.

5. Bibliografía

Bruhm, Steven (2002): "The Contemporary Gothic: Why We Need It" en *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. Jerrold E. Hogle, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.259-276

Gagliardi Trotman, Tiffany (2007): *Haunted Noir: Neo-gothic Barcelona in Carlos Ruiz Zafón's 'La sombra del viento'*

Hogle, Jerrold E. (2002): "Introduction: The Gothic in Western Culture" en *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. Jerrold E. Hogle, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.1-20

Hurley, Kelly (2002): "British Gothic Fiction, 1885-1930" en *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. Jerrold E. Hogle, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.189-207

Muñoz, Marianela (2007): "Nostalgia, guerra civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX." en *Revista de Filología, Lingüística y Literatura*, volumen 33, número 2, p.111-123. http://www.latindex.ucr.ac.cr/filologia-33-2-2007/filologia_33_2007_11.pdf acceso: 2013-05-31

Platas Tasende, Ana María (2007 [2011]). *Diccionario de términos literarios*. Pozuelo de Alarcón: Espasa

Roas, David (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. 1. ed. Madrid: Páginas de Espuma

Ruiz Zafón, Carlos (2008): *El juego del ángel*. Vintage español

Ruiz Zafón, Carlos (2010): *Carlos Ruiz Zafón's Top 10 20th-century Gothic Novels* http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2010/jun/02/carlos-ruiz-zafon-gothic-novels acceso: 2013-03-25

Spang, Kurt. (1996). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis

Todorov, Tzvetan (1990). *Genres in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press

Todorov, Tzvetan (1975 [1973]). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press

Sergia Steen, María (2008): *La sombra del viento: Intersección de géneros y bildungsroman*. University of Colorado, Colorado Springs. http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/sombra.html acceso: 2012-10-31