



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**Colegio de Letras Hispánicas**

**El estudio que había que leer:**  
**Análisis temático de *La mujer a la que había que matar***  
**de Germán Sánchez Espeso**

Tesis que para optar por el título de  
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas  
presenta:

Hugo Enrique Del Castillo Reyes  
Número de cuenta: 301000215

Asesora: Blanca Estela Treviño

## PREFACIO

Resulta curiosa, muchas veces, la forma en que se encuentra por vez primera la obra de un autor. La mayoría se limita a una recomendación o se debe a la afinidad que hay con otro escritor ya conocido y entrañable. Mi caso con Germán Sánchez Espeso se remonta a la niñez: *El corazón del sapo* fue el primer libro que compré con dinero propio. El contacto con los libros siempre fue constante en mi infancia, pero éste en particular adquirió un valor especial, en él se concentraba aquel viaje a la Feria del Libro Infantil y Juvenil. Todo el dinero que llevaba fue intercambiado por esa edición de la colección "Botella al mar" (aún tuve que echar mano del descuento de profesor del que gozaba mi entonces maestra). Leí el título con ansias. Logró capturarme la magia, la lección, hasta perturbarme el final sorpresivo. En ese libro (supuestamente para niños) había una muerte presumible y otra consumada, la vejez dentro de la niñez de Damián era la solución inquietante perfecta para el relato.

*El corazón del sapo* estuvo en mi mente mucho tiempo, hasta que nuevos títulos llegaron a mí. Seguía pensando en Sánchez Espeso como el autor de aquella breve tragedia insoslayable. Buscaba su nombre en las bibliotecas a mi alcance, siempre sin resultados. Fue hasta que entré a la Facultad (los años habían pasado y la literatura se encumbró en mí, fue el camino natural a seguir) que pude encontrar más títulos: la Biblioteca Central cuenta con *Experimento en Génesis y Síntomas de Éxodo*, la Biblioteca Samuel Ramos con *Laberinto Levítico*. Ningún título más podía encontrarse en lugar alguno (Internet me informó de la existencia de más, así como de la presumible importancia del autor: era ganador del Nadal) hasta que mi investigación comenzó oficialmente. No sabía que Sánchez Espeso sería el autor a trabajar para mi tesis, ni siquiera si algún día podría leer algo más de él (sin embargo ya estaba puesto mi interés por la literatura española contemporánea). La lógica me llevó a sumergirme de lleno en la calle de Donceles. Local por local busqué las obras, logré hacerme de la mayoría de ellas (emoción indescriptible) sin gastar mucho. Sin haberlo imaginado así, en mi librero ya se acompañaba aquel libro de la infancia por títulos más viejos aún que él (nuevos

para mí). Comencé la lectura uno a uno, había en ellos algo que seguía llamando mi atención sobremanera. Hasta que llegué a *La mujer a la que había que matar*, que encontré totalmente emparentado con mis intereses intelectuales, sobre todo en el planteamiento sobre la predestinación, el sueño profético, las posibilidades que tiene la realidad, (temas que había trabajado ya en obras clásicas de la literatura española: *La vida es sueño*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*). Inquieté, entonces, a algunos profesores, puesto que Sánchez Espeso era totalmente desconocido para todos; algunos notaron mi entusiasmo despertando su curiosidad (algunos aparecen aquí: sinodales, mi asesora). Comencé a interesarme por dar a conocer su obra, *La mujer a la que había que matar* merecía un estudio más profundo que pudiera resaltar su maravillosa complejidad. Así que decidí casarme con el proyecto (aún informe e insensato). Las dificultades son muchas porque a Sánchez Espeso no sólo es difícil encontrarlo aquí, sino también en la misma España. Los textos sobre su obra son mínimos; conseguir los propios títulos fue una proeza (y aun con este esfuerzo no conozco cuatro de ellos). La literatura de Sánchez Espeso necesita ser reconsiderada, su importancia adquiere realce cuando nos encontramos en las historias de la literatura su nombre como precursor de la experimentación formal, temática y lingüística de la ficción española (y mundial, también, por qué no), aunque su obra haya sido olvidada poco después. Su evolución denota una gran riqueza de estilo, la escritura de Sánchez Espeso sale de todo convencionalismo (a veces parece tan convencional que eso mismo rompe la apariencia); su intención no es mero divertimento, sino que postula, sugiere, emancipa, retoma, daña, reinterpreta y lustra, ideologías encumbradas, convenciones arraigadas y oxidadas, invitando a la reflexión, al análisis objetivo de la realidad aparente. La ficción comienza a convertírsele en un instrumento infalible que da cauce a sus inquietudes más íntimas, dejándolas salir para que el lector las aprecie y valore. Un autor así no puede quedarse en el olvido (relativo, porque aún escribe y su importancia no puede quedar de lado) ante la crítica y la comunidad lectora.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
1. GERMÁN SÁNCHEZ ESPESO: HACIA UNA DESCRIPCIÓN DE SU NARRATIVA	
1.1. Primera etapa: la experimentación como recurso motriz.....	14
1.2. Segunda etapa: el placer por contar una historia.....	24
2. HADO, DESTINO Y FORTUNA	
2.1. Descripción de conceptos.....	38
2.1.1. Hado.....	38
2.1.2. Destino.....	40
2.1.3. Fortuna.....	42
2.1.4. Nociones de <i>ocasión</i> y <i>virtud</i> .....	42
2.2. Análisis de la obra.....	43
3. REALIDADES CIRCUNDANTES Y SUPERPUESTAS	
3.1. El mundo onírico: la premonición.....	61
3.1.1. Indicios proféticos.....	69
3.2. El más allá en el más acá.....	79
3.2.1. Leyes que rigen la realidad más allá de la muerte.....	80
3.2.2. Comportamiento después de la muerte: los fantasmas.....	88
3.3. El ámbito de lo fantástico.....	95
3.4. Realidad y ficción.....	98
3.4.1. El arácnido totémico: la <i>Atrax</i> .....	100
3.4.2. Materia y no materia: ¿existe la realidad?.....	103
4. LO BÍBLICO Y SAGRADO	
4.1. El cordero inmolado: los lirios, la sangre.....	106
4.2. Nazarena o la elegida.....	113
4.3. Celestino: la obsesión por los senos.....	116
4.4. La madre ciega: sacerdotisa sagrada.....	122
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>129</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>134</b>

## INTRODUCCIÓN

Como se sabe, la novela española ha resurgido erigiéndose como una de las narrativas más importantes actualmente. No sólo por calidad, sino también por su larga tradición, así como el bagaje cultural que sus autores reconocen y comprenden de manera consciente. Hacia la mitad del siglo XX la narrativa española comenzaba a desgastarse en un entorno totalmente realista donde la temática social se convirtió en un referente obligado. Aunque este tipo de literatura contaba con una solidez admirable, los modelos comenzaron a deteriorarse: una forma extremadamente objetiva más sencillez estilística. Esta novela se entiende a partir de su intento por crear conciencia en el lector, criticando la sociedad con ejemplos, a veces, más que directos. Sin embargo, soslaya aún el enriquecimiento temático y estilístico que vendrían a contagiarle, poco más tarde, nuevas formas desarrolladas fuera de España.

Aunque existan novelas que preceden en estructura o tema al cambio que está a punto de realizarse, es más común encontrarnos siempre encumbrada, en este periodo, una narrativa de corte social-realista. Una nueva etapa se abre con *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos junto con la influencia sustancial que ejerció *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (al lado de todo el llamado *Boom*) sobre la narrativa en lengua española (por no decir mundial). La novela de Martín-Santos es considerada el primer intento formal por romper con la estética realista aunque: “esa transformación se plasma en términos de componente discursivo más que en su formulación temático-anecdótica, pues ésta todavía conserva en su interior el germen de la atmósfera neonaturalista de posguerra”.<sup>1</sup> Por tanto podemos situar dicho cambio entre los años 1962 y 1965, cuando la transformación es más que evidente.

Una clara influencia del *Boom* latinoamericano comienza a observarse en los narradores españoles: el cuidado del lenguaje para encontrar uno nuevo; el mundo de la imaginación, lo maravilloso y fantástico; así como la apreciación por una estructura

---

<sup>1</sup> Miguel Herráez, “La novela española y sus rupturas, a treinta y cinco años del inicio del boom latinoamericano”, *Especulo*: número 6, en: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/herraez2.htm>, p. 2 también véase Ángel Lasanta, *La novela española de nuestro tiempo*, Madrid: Anaya, 1990.

novedosa. Aunado a esto, algunos autores comenzaron a mirar hacia tendencias claramente experimentales como lo fue el *nouveau roman* cultivado por autores como Alain Robbe-Grillet, Michel Butor o Marguerite Duras, que implicó, también, una innovación lingüística, estructural y temática.

La consigna de estos nuevos autores no es alejarse totalmente de la realidad sino enfrentarse a ella de una manera distinta para así poderla cuestionar, ponerla en duda y llevarla a límites narrativos novedosos, tanto temáticos como formales. Así, una incipiente narrativa asomaba a un ámbito totalmente realista en el que ahora atisbos fantásticos aparecían de manera constante para retar lo establecido, lo conocido y afirmado.

Poco más tarde la *Rayuela* cortazariana vendría a revolucionar definitivamente la estructura de la novela, dando una libertad jamás antes vista. Provocaba en el lector: "exigir más de la operación literaria y menos del compromiso del autor a través de la eticidad de un texto de ficción".<sup>2</sup> Aunque la mentalidad española siguiera arraigada a una conciencia colectiva (debido a la guerra y la dictadura), el punto de vista se centró más en el individuo: es necesario exorcizar demonios propios, aunque esos demonios sean compartidos en su totalidad (aunque de forma distinta) por todas las generaciones posteriores a la guerra (esto se ve en novelas como *Señas de identidad* de Juan Goytisolo). Algunas incursiones narrativas (calificadas como experimentales) llevaron a la desarticulación estructural y la clara libertad discursiva: una realidad individualizada se muestra, el individuo, el "uno mismo" es el tamiz utilizado para decantar la realidad. El mundo, el entorno es cuestionado como tal, no es solamente si existe o no, sino de qué forma existe, qué mecanismos lo hacen funcionar, en qué medida gracias a un punto de vista individual; si sólo es una creencia colectiva, una convención humana. De ahí que la novela comience a separarse de la idea simple de "contar una historia" que sea ejemplar, didáctica, medidora de una realidad aparente; ahora se privilegian los ejercicios narrativos que reflejan lo complejo de tratar de entender la realidad individual: se observa entonces un hilo conductor entre personajes y situaciones; pero ya no

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 6.

restringido de manera tajante al acontecer de los hechos, sino a la compleja visión personal de cada uno de los autores. De esta manera la novela española encuentra un camino para poderse fundir por fin a la narrativa occidental entera.

Germán Sánchez Espeso (nacido en 1940) se encuentra dentro de esta nueva oleada de transformación narrativa, sus primeros trabajos han sido considerados como novela heterodoxa: *Experimento en Génesis* (1967), *Síntomas de Éxodo* (1969), junto a sus compañeros de generación José María Guelbenzu y Gonzalo Suárez. Para Ignacio Soldevila y Margarita Lezcano (quien estudiara las novelas ganadoras del premio Nadal en la década de los setenta), Sánchez Espeso se encuentra inmerso en la generación de narradores denominada los “novísimos” (debido a una antología poética publicada con este subtítulo ya que presentaba a “nueve novísimos poetas”, que encabezarían más tarde una generación de narradores), o generación de 1966. Soldevila afirma, en *La novela desde 1936*, que:

...[su] característica primera es la de haber nacido a la conciencia del mundo bajo el régimen franquista [...] llega a su mayoría de edad entre el momento del auge de la literatura comprometida y el desmayo de dicha tendencia a manos de la desilusión por su ineficacia y de la aparición de las grandes estrellas de la novela hispanoamericana...<sup>3</sup>

Es importante mencionar que esta generación gozó la promulgación de una nueva ley de prensa, justamente en 1966, gracias a la cual proliferó la libertad de expresión y la censura se vio considerablemente suavizada. Lezcano apunta: “Con la influencia de la literatura hispanoamericana, francesa y norteamericana, esta generación logró dar un empujón a la literatura española, que hasta ese momento no había podido competir con la libertad de expresión que disfrutaban en otros países”.<sup>4</sup> Para después caracterizarla por: “experimentalismo en el lenguaje, temas y estructura, y una actitud irónica e inconformista que los distancia de la realidad social y contemporánea”.<sup>5</sup> José Domingo en *La novela española del siglo XX* pone a Sánchez Espeso dentro de la “Nueva Tendencia

---

<sup>3</sup> Ignacio Soldevila Durante, *Historia de la literatura española actual II, La novela desde 1936*, Madrid: Alhambra, 1980, p. 385.

<sup>4</sup> Margarita Lezcano, *Las novelas ganadoras del premio Nadal 1970-1979*, Madrid: Pliegos, 1992, p. 104.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 107.

u Oleada" junto a Manuel García Viñó, Antonio Martínez-Menchen, Héctor Vázquez Aspíri, Jorge C. Trulock, Gabriel G. Badell, Francisco Umbral, Jesús Torbado, José María Guelbenzu, Javier Tomeo, Miguel Oca, Ana María Moix, Manuel Vázquez Montalbán, Vicente Molina Foix y Juan Cruz Ruiz.<sup>6</sup> También anota una muy breve reseña sobre el autor:

El jesuita GERMAN SANCHEZ ESPESO (n. en 1940) se muestra como uno de los más interesantes conocedores españoles del *nouveau roman* francés en sus novelas *Experimento en Génesis* (1967) y *Síntomas de éxodo* (1969), aunque en esta última asuma una posición más personal. Su rígida estructuración, en la que introduce innovaciones sintácticas y absurdos semánticos en busca de "un caos literario sabiamente organizado", da paso a una sensible influencia bíblica, determinada en la temática de ambas obras. Su densidad descriptiva es agobiante en muchos momentos, no estando bien correspondida, especialmente en su primera novela, por una riqueza y flexibilidad del lenguaje debidamente adecuado a la amplitud de la función que se le asigna.<sup>7</sup>

Entre la difícil búsqueda de menciones o notas sobre Sánchez Espeso, siempre aparecen las simples fichas biográficas que sólo pasan lista, brevemente, a la preparación del autor y enlistan sus obras publicadas. Por ejemplo, la aparecida en *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999) Análisis y diccionario de autores*, que, precisamente en su diccionario, apunta sobre Sánchez Espeso:

Jesuita secularizado. Sus estudios de Psicología y Sofrología le llevan a planteamientos existenciales sobre el hombre actual y su falta de comunicación. Sus obras presentan tratamientos simbólicos y cinematográficos. La serie *Pentateuco*, que él mismo considera la primera novela experimental española, está compuesta por *Experimento en Génesis* (1967), *Síntomas de Éxodo* (1969), *Laberinto Levítico* (1972), *De entre los Números* (1978, tras varios años censurada por contener un crimen entre militares homosexuales) y *Deuteronomio de salón*. Esta serie se inspira en la estructura del Antiguo Testamento, tiene como eje la Biblia, y utiliza la objetualización aprendida del *nouveau roman*. Recibió el premio Nadal 1978 por *Narciso*, y quedó en segundo lugar en el Premio Internacional de Novela Plaza & Janés 1985

---

<sup>6</sup> José Domingo, *La novela española del siglo XX. 2: de la posguerra a nuestros días*, Barcelona: Labor, 1973.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 162 y 163.



con *En las alas de las mariposas*. Entre ambas fechas publicó *¡Viva el pueblo!* y *Pollo frío en la nevera*. En 1991, apareció *La mujer a la que había que matar*.<sup>8</sup>

La narrativa de Germán Sánchez Espeso parece haber sido no sólo olvidada, sino ignorada por la crítica, no obstante ser una de las voces más refrescantes e innovadoras (y haber ganado el premio Nadal de 1978 con *Narciso*, así como el segundo lugar del Premio Internacional de Novela Plaza & Janés con *En las alas de las mariposas*). La obra de nuestro autor es rica en todo sentido: temático, lingüístico, formal, hasta filosófico. Su compromiso como creador está de por medio en cualquiera de sus trabajos. Sus primeras novelas, en particular la serie *Pentateuco*, están inscritas dentro del ámbito de la experimentación a lo que el autor afirma: “Yo tengo las novelas más intrincadas, más experimentales y más tremendas que se han escrito en España. En mis novelas los síntomas de éxodo y de mutación son tan altos como jamás se había escrito y desde luego no se ha vuelto a escribir”;<sup>9</sup> más tarde su creación ha tenido diversos registros, sin embargo, ésa es la premisa del autor:

Mi única meta en la literatura es no aburrirme escribiendo, que no es poco. Todas mis novelas tocan temas diferentes y la parte literaria también es diferente [...] Creo que soy el escritor que ha tocado más géneros y más estilos literarios de la historia de la literatura española. A mí me pasa al revés que a otros autores que leyendo una novela has leído todo.<sup>10</sup>

El valor de la obra de Sánchez Espeso es universal porque toca, de manera eminente, temáticas y situaciones relacionadas con la condición humana. Puede contextualizarse con condiciones que conciernen a cualquier ser humano. De ahí, que para este estudio, se haya elegido *La mujer a la que había que matar*, ya que, además de incorporar un mundo fantástico e infraterreno a la realidad aparente percibida por todos, conlleva una reflexión que va a un plano más allá y cuestiona la existencia de la realidad, así como la

---

<sup>8</sup> Mar Langa Pizarro, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2000, p. 258. Lo cual explica la dificultad por encontrar *De entre los números*, novela que ha sido imposible consultar siquiera.

<sup>9</sup> Alberto Romero, “Entrevista con Germán Sánchez Espeso”, *ADES Asociación para la difusión del español y la cultura hispánica*, núm 15, diciembre de 2000, p.11.

<sup>10</sup> *Idem*.

predestinación de nuestro paso por la vida: a veces utilizando arquetipos universalmente funcionales, tales como las figuras edípicas, o los valores emblemáticos esenciales de la araña, la estructura laberíntica o la búsqueda elemental de un crimen que está por cometerse, elevando así su obra a un valor simbólico ricamente planeado que lleva al lector a enfrentar reflexiones inherentes a su condición de ser y estar:

Para mí el valor es el valor simbólico. Un poco lo que sucedía en el mundo griego con los héroes que eran más símbolos (como los dioses griegos) de todo lo que ha pasado y pasará en el ser humano puesto que todos los seres humanos son un solo ser humano o el mismo ser humano. Freud elige las viejas simbologías griegas no porque son griegas sino porque son efectivamente simbologías profundas: Edipo o Electra o Narciso. Mi sensación, al escribir, sin yo haberlo pensado de antemano, fue buscar un poco lo que tiene de eterno eso del inconsciente colectivo o subconsciente colectivo freudiano. Cómo todo es lo mismo, cómo todas las religiones son la misma y única religión aunque sean tan diferentes en la forma como pueden ser la religión griega politeísta y la religión cristiana. Da igual. Nosotros no tenemos muchos dioses pero sí tenemos muchas vírgenes, muchos santos, muchos sucesos y muchas historias.<sup>11</sup>

Al leer a Sánchez Espeso no sólo se encuentra placer estético sino también una intrincada red de pensamientos, planteamientos y situaciones que el autor pone ahí para mover a la reflexión, al aprendizaje y a preguntarnos de nuevo, sólo que ahora de manera más directa, sobre la existencia.

La primera dificultad con la que se enfrenta quien desee trabajar a un autor tan poco conocido como Germán Sánchez Espeso es conseguir sus textos: son indispensables para la elaboración de esta tesis, pues, no obstante ser un estudio monográfico sobre una novela en particular, lo idóneo es presentar al autor ante el mundo académico, la crítica, y crear un interés público por su lectura. Por ello conocer su obra (que como ya hemos visto es muy dispar entre sí) es fundamental. Falta conseguir cuatro títulos de los quince publicados por el autor: la novela *De entre los Números* (1978), ocho cuentos y un relato largo compilados en *Baile de disfraces* (1983), así como *Paraíso* (1981) y *Pollo frío en la nevera* (1984).

---

<sup>11</sup> Isabel Touton, “Entrevista con Germán Sánchez Espeso, Madrid, octubre de 2000”, Anexo de la tesis: *L’image Su Siècle d’or dans le Roman Historique Espagnol du Dernier Quart du XX Siècle*, aún no publicada, Universidad de Toulouse, Francia, p.155.

La segunda dificultad se entiende por extensión de la primera: si es difícil encontrar la obra de un autor de estas características (aunque sí existen las publicaciones) se hace aún más complicada la existencia de material crítico sobre ella; dos artículos, un capítulo de una tesis, así como un par de entrevistas es todo lo que puede conseguirse sobre el autor (a pesar de que la solapa de la novela a estudiar menciona que “se han hecho numerosas tesis en universidades españolas y extranjeras”, inconseguibles o inexistentes).

A pesar de estas dificultades, es de gran valor un estudio de estas magnitudes sobre Sánchez Espeso, pues puede derivar en interés posterior por la obra del autor, así como en la difusión de tan valiosa obra creativa. Lezcano apunta una frase que puede definir la mayoría de su quehacer literario:

Sánchez Espeso expone la profunda crisis espiritual que sufre el hombre moderno, consecuencia de la descomposición de los principios éticos tradicionales de la cultura cristiana. De la visión del mundo del autor se desprende una lección de nihilismo, una ola de profundo desaliento; el concepto del tiempo como fuga, el hombre como criatura frívola e intranscendente, dividido entre su ansia de amar y su incapacidad de entrega y generosidad, la lucha entre lo profano y lo sagrado, y la omnipresente muerte como expresión de la condición efímera de la vida del hombre.<sup>12</sup>

El presente estudio pretende presentar a Germán Sánchez Espeso como una voz narrativa digna de atención, puesto que en México y España su obra no ha tenido el merecido interés que debería. El análisis temático se centra en *La mujer a la que había que matar*, sin hermanarse a ninguna teoría enteramente, ni de forma rigurosa, el fin de este trabajo es desentrañar, desenmarañar, la madeja (que a veces parece tan simple, pero no lo es) que Sánchez Espeso nos ha dejado con esta novela. Las consideraciones están hechas para que el lector pueda echar mano de conocimientos generales y especializados, para poder verse inmerso y empaparse de las infinitas posibilidades que deja la novela, de ahí que los temas elegidos de ninguna forma son todos lo que se pueden encontrar, pero sí los más importantes para este fin, insoslayables para una

---

<sup>12</sup> Lezcano, *Op. cit.*, p. 126.

mejor comprensión y valoración del texto. Por tanto, este trabajo ha sido dividido en cuatro capítulos que se describen a continuación:

El primero consiste en una breve revisión de la producción narrativa de Sánchez Espeso, dividida en dos grandes etapas: la primera representa la experimentación del autor en todo ámbito literario, sus primeras producciones, en las que se ve claramente una vena experimental e innovadora que funciona como recurso motriz; la segunda describe y anota las obras con carácter más clásico formalmente hablando, aquellas que se apegan más a las formas encumbradas y a la idea de “sólo contar una historia” pero que, sin embargo, plantean todo un reto y reflexión en cuestiones temáticas. Este capítulo ha sido elaborado con la consigna de presentar al autor, echando mano de algunos de sus puntos de vista y sobre todo, de su obra, para reconsiderar y tomar en cuenta el valor literario y humano que posee su narrativa, de forma que el interés por ella quede como una invitación a su lectura, disfrute y estudio.

El segundo capítulo entra ya al análisis de *La mujer a la que había que matar*, en este apartado se aclaran y delimitan las nociones de Hado, Destino y Fortuna, así como las de *ocasión* y *virtud*, para después dar paso a su utilización y aparición directamente en la novela. Se describe la importancia del pensamiento estoico y sus coincidencias con las acciones y reflexiones planteadas en el relato. Las implicaciones del acceso a un instante de la eternidad, el conocimiento del hado, son tratadas y vistas de manera minuciosa, así como la constante referencia a la fortuna y la conformación aparente del destino de Celestino, el protagonista de la narración, de forma que puede apreciarse la complejidad y el aplomo con que el autor retoma estas concepciones clásicas para revestir a su novela de un carácter propio que funge como principio rector de los pensamientos y acciones de sus personajes.

Una vez dando cuenta de estos elementos, el capítulo tercero se encarga de describir los mundos (realidades) circundantes y superpuestos que presume la novela. El primer análisis responde al mundo onírico, mismo que acompaña al protagonista todo el tiempo a manera de recuerdo (en él ha vislumbrado su muerte, por tanto circundante), primordial porque en él queda patentizado el hado, el fin de la línea que seguirá su

existencia; también se analizan los elementos proféticos que se revelan en el nivel onírico, mismos que demostrarán su importancia por ser puntos clave de los que se echará mano para llegar a la verdad postrera. El segundo nivel de realidad se encuentra circunscrito por el mundo de ultratumba, una especie de suspensión de la vida terrenal que responde a la muerte (del que es testigo Celestino en vida, por tanto superpuesto), pero que obedece a una serie de reglas que deben ser acatadas, vistas a detalle; luego se da paso al escrutinio del comportamiento de los espíritus aparecidos en el relato, pues su recurrencia y naturaleza alcanzan valores simbólicos que echan luz a la novela entera. El tercer nivel responde a lo fantástico, que aparece sólo un par de ocasiones (de forma superpuesta) para dejar claro que su posibilidad es real, pero que su confirmación es negada por las mismas acciones acontecidas, pero también con carácter simbólico insoslayable. Los tres niveles encuentran cabida para llevar a la reflexión y crítica de una realidad aparente: ésta, por lo que su análisis se hace fundamental.

Para finalizar, el último capítulo destaca las referencias bíblicas y sus implicaciones con el transcurrir de la narración; la constante imagen del cordero inmolado repercute de distintas formas en los personajes caracterizándolos dentro del relato. La recurrente aparición de Nazarena y Celestino como elegidos divinos es analizada con fin de dar cuenta de las acciones y circunstancias que los llevan a actuar o influyen sobre ellos. Elementos sagrados que comienzan a desacralizarse (y a su vez son ritualizados también) son objetos de análisis en este apartado: la fijación por los senos en circunstancias *cuasi* sagradas, son ejemplo de ello: así también se extiende el análisis a la figura sagrada de la madre ciega que funge como una sacerdotisa iniciadora del ritual de vida de su hijo. Este cuarto apartado pretende dar más pautas para considerar la infinita riqueza de la novela.

Sin más preámbulos se pasará directamente a *El estudio que había que leer*.

## 1. GERMÁN SÁNCHEZ ESPESO: HACIA UNA DESCRIPCIÓN DE SU NARRATIVA.

Para observar de manera más detallada la evolución y el carácter de las obras y, por tanto, el ejercicio narrativo de Sánchez Espeso, se ha decidido estudiar la producción del autor en dos grandes etapas propuestas a continuación.

### 1.1. Primera etapa: la experimentación como recurso motriz

Es el mismo Sánchez Espeso quien se jacta de haber escrito las novelas más experimentales en el ámbito literario español, principalmente este comentario se debe a su "Pentateuco": *Experimento en Génesis* (1967), *Síntomas de Éxodo* (1969), *Laberinto Levítico* (1972), *De entre los Números* (1978) y *Deuteronomio de salón*, jamás aparecido con ese nombre (es posible identificarlo con *Baile de disfraces* (1983), pero la dificultad para encontrar este título mantiene la duda); y *Narciso* (1979), que funge como una etapa de transición entre una etapa y otra.

Resulta importante observar lo que la crítica opina de la incipiente obra (en ese entonces) de Sánchez Espeso, ya sea porque la experimentación, aunque necesaria, aún no terminaba de convencer, o porque el intento de mirar hacia otras literaturas se pensaba un peligro para el devenir de la creación literaria nacional española (fenómeno similar al de hoy día en que autores como Javier Marías o Enrique Vila-Matas son tachados de extranjerizantes, de escribir como americanos o ingleses). Véase, entonces, algo (de lo poco) que se dice sobre Sánchez Espeso. Ignacio Soldevila apunta sobre la aún reciente lectura de *Experimento en Génesis*:

Fragmentación azarosa de los datos circunstanciales, como si una mirada resbalara y se detuviera al azar en instantáneas inconexas. Otras veces hay descripciones minuciosas, exhaustivas, de esa misma circunstancia, hasta extremo de monografía o artículo enciclopédico. Suponiendo que el procedimiento quiera poner de relieve la diversidad de formas de enfrentamiento de la conciencia con sus contornos a través de los sentidos (y especialmente la vista), según los estados anímicos (las razones podrían ser esas u otras) el

resultado es agobiador y alienador de la atención del lector, sobre todo cuando, como aquí, viene a añadirse a otros procedimientos narrativos de parecidos efectos: el absoluto desorden de la narración, compuesta a base de una serie de secuencias sin solución de continuidad; desorden cronológico reiterante, en perpetua recurrencia espiroidal; confusión también entre la voz del narrador y las voces de los personajes, sean estas monologantes, dialogantes o transcripción de una correspondencia verbal del precitado mirante 'objetivo'.<sup>13</sup>

Hasta este momento el crítico parece estar describiendo una obra clásica del *nouveau roman*, recursos que también usarían Juan Benet en *Volverás a Región* y Juan Goytisolo en *Señas de Identidad*, sólo por citar dos ejemplos. Y continúa:

El lector no tiene a su disposición ningún vector, ninguna constante sobre la que establecer su exploración, su orientación en el caos. Añádanse complejidades de otro tipo: junto a fragmentos de la historia básica (que hay una historia es evidente, y lo confirma, o si se prefiere, lo anuncia y resume, el texto editorial de la contraportada<sup>14</sup>), existen fragmentos de historia bíblica —y concretamente del Génesis— leídos de manera igualmente anárquica y esporádica por la voz narrativa (el protagonista se dice lector del texto bíblico, por lo cual es a él, y no a la voz del narrador básico, a quien hay que atribuir la lectura). En suma, un caos fácilmente comparable con el del 'día' anterior al primero de la Creación. Sólo el Dios creador puede poner orden y dar sentido y unos lineamientos a ese caos. Pero el lector no puede ponerse a la altura del creador, porque, lo quiera o no, ese desorden le es impuesto por el creador primero —el narrador básico—, que no le facilita en modo alguno el acceso o la clave. Y a fuerza de apertura este campo se queda necesariamente informe: ni siquiera tiene la seudofoma inquietante del laberinto.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Soldevila, *Op. cit.*, p. 395 y 396.

<sup>14</sup> El texto de la contraportada es el siguiente (resulta curioso que el crítico necesite de éste para referirse a la historia narrada en la novela, lo cual nos habla de la complejidad de su lectura):

*Experimento en Génesis* es una manifestación plástica del funcionamiento alterado de una mente introvertida de un hombre culto, misántropo y misógino, que, solamente al decidirse establecer contacto con las personas, los objetos, los animales, los elementos naturales y la palabra escrita del libro del Génesis, llega a vislumbrar el sentido que tiene toda su existencia.

Las personas constituyen un trinomio dialéctico: ella es una muchacha, extraña montañesa con antiguos deslices, con la que el protagonista hiló al azar una conversación en una carnicería de la ciudad, primer contacto que conducirá a ambos a una amistad íntima en la montaña, en las cabañas aisladas que ella habita con su padre y un hijo anónimo. Mich, un borrachín hijo de familia rica, acusado de fratricidio, al que fortuitamente encontró borracho el protagonista a la puerta de su propio apartamento, huye a la montaña perseguido por la policía y buscando refugio en su amigo protagonista que le ofrece escondite. Mich llega a instalarse definitivamente entre la muchacha y el protagonista al que termina por desplazar. El protagonista, después de su experimento de un año de duración, vuelve solitario a su apartamento de la ciudad con un cúmulo de recuerdos vivos y el libro del Génesis que ella le regaló.

Germán Sánchez Espeso, *Experimento en Génesis*, Barcelona: Seix Barral, primera edición, 1967, contraportada.

<sup>15</sup> Soldevila, *Op. cit.*, p. 396.

Soldevila compara la novela de Sánchez Espeso con el caos universal anterior a Dios: ¿es una crítica mordaz o un elogio?, la propia historia del Génesis trata sobre ello. Si Sánchez Espeso causa eso en el lector, es porque quería, de alguna forma, que ese fuera su efecto. La compleja lectura de *Experimento en Génesis* conlleva un grado de confusión, la mente del protagonista se encuentra alienada, la narración nos acerca al funcionamiento de esa mente: la fragmentación, la descripción minuciosa, la falta de un hilo conductor, todas son características de un ser que no está totalmente en contacto con su realidad, que focaliza en una sola cosa de manera recurrente y constante, que se abstrae de su entorno, que hace funcionar sus recuerdos y su percepción presente al mismo tiempo, o a intervalos irregulares; todo esto para exponer la crisis que sufre el hombre ciudadano de mediados del siglo XX ante un mundo que no siempre le ofrece lo necesario, aunque parezca que sí. El crítico por fin toma una actitud terminantemente negativa ante su lectura:

Lectura minoritaria, pues, que tiende en su límite a la cifra UNO: la utilidad del texto queda reducida a la complacencia del 'autor' (a menos, que como el Dios del Génesis, se haya echado a descansar al séptimo día, y éste dure todavía...) y, desde una perspectiva lexicográfica, como fuente de 'autoridades' para el *Diccionario Histórico de la Lengua Española*, que en él encontrará una inagotable mina de ejemplos de uso de todos los dominios científicos (zoología, botánica, mineralogía, arquitectura, matemáticas, geometría, geografía, etc., etc. [sic]). Como todo experimento, este de creación (hay que tomar en su doble valor el término génesis: acto divino de creación del mundo y, por extensión, 'conjunto de los fenómenos que dan por resultado un hecho', que, en este caso, es una posible novela), no tiene utilidad directamente comunicable al lector 'medio' (el iniciado a la teoría y la praxis del *nouveau roman* francés, y particularmente a la de A. Robbe-Grillet, está al cabo de la calle) sin una guía o instrucciones para su empleo, y queda así en pura praxis onanista, por citar otro personaje bíblico.<sup>16</sup>

Parece que para Soldevila toda experimentación que mine de manera profunda las leyes estructurales narrativas es ya un fracaso anunciado, sin marcha atrás. Su crítica se extiende hacia toda la tendencia francesa, hacia este tipo de novedades creativas: la complejidad, la confusión son para él un error, en lugar de un recurso. La novela de

---

<sup>16</sup> *Idem.*, p. 396 y 397.



Sánchez Espeso busca nuevas expectativas, lugares narrativos, lingüísticos, que sienten bases para liberar las posibilidades tan restringidas de la literatura que se venía haciendo, en este sentido hace algo necesario, fundamental.

Las descripciones, que pueden adjudicarse fácilmente al ojo del personaje principal, son muy precisas, en ocasiones con un lenguaje especializado que esquematiza todo el objeto circunscrito en ellas. El edificio de la catedral, así como las imágenes que muestra en su interior (las que se nos refieren pertenecen al Génesis) son repasadas por la vista del protagonista de forma minuciosa; más tarde sabemos que escribe un artículo sobre ello, que admira la edificación a través de unos binoculares: lo que el lector percibe es la posible redacción de ese artículo (aunque le llegue de manera fragmentada también). Los detalles sobre objetos (mesas, pipas), animales (peces, topos), espacios (cabaña, apartamento), acciones (monedas sobre el mostrador, gestos) que asemejan a la exposición de estos ante una lupa, son producto de la costumbre del protagonista, que sabemos hacía todo el tiempo esto de niño (observar los objetos con lentes aumentativos) en la joyería de su tío.

La soledad del personaje principal en la ciudad lo lleva a comenzar una relación con la mujer en la carnicería (otro personaje solitario, no obstante tener un hijo y vivir con su padre anciano, que hacia el final de la novela sabemos muere), el protagonista acepta la propuesta de alejarse de la ciudad para ir a vivir a la montaña. Las conversaciones entre ellos son las que aparecen con más frecuencia, nada separa una voz de otra, sin embargo el discurso indica la lógica en el diálogo. El contenido de éstas es *cuasi* filosófico, el proceder mental y sentimental de ambos está en juego: algo le falta a ambos, la soledad sigue rezumando todo lo que dicen.

Este mismo sentimiento es el que hace que Mich sea aceptado por el protagonista en su apartamento, no obstante haberlo encontrado borracho a la entrada de éste, lleno de sangre por haber golpeado con un bate de béisbol a su propio hermano. Mich es llevado también a la montaña para que pueda esconderse de la policía. El protagonista es entrevistado varias veces, ya que se sabe existe una relación entre ellos. Mich y el protagonista gustan de jugar ajedrez mientras conversan y entienden su incipiente

amistad. Hacia el final Mich y la mujer se entienden y planean casarse para después cruzar la frontera (cuando el protagonista se entera por el niño que se han besado aquéllos, se enfurece y patea al perro, causándole daño). El protagonista queda de nuevo inmerso en su soledad, después de haber puesto en la mujer, su amistad con Mich y su estancia en la montaña todo su devenir (así como en la lectura del Génesis): un experimento peligroso, pero que le resultaba necesario para poder entenderse o seguir tratando de hacerlo.

La segunda publicación de Sánchez Espeso dos años más tarde, *Síntomas de Éxodo*, fue mejor aceptada por la crítica, Soldevila anota:

... desde sus primeras páginas, la segunda novela logra efectos distintos. [...] En primer lugar, conserva de la primera la misma actitud por lo tocante a la construcción del relato: supresión de la línea de temporalidad por la construcción sobre un eje de simultaneidades de los tiempos narrativos. En él todo —pasado remoto, pasado próximo, presente simultáneo al acto de narrar, presente de lo narrado— vive en un mismo tiempo fuera-del-tiempo [...] misma relación entre el tema del libro sagrado y el *leit-motiv* de la novela. Pero aquí el narrador básico ha reducido su descriptivismo visual notablemente: lo descrito (siempre con la técnica visualista que recuerda, por la supresión de nexos y verbos transitivos el esquematismo del guión cinematográfico) se reduce a los objetos inmediatamente bajo la mirada del personaje protagonista (Joachim) y a las personas que le rodean [...] la obsesión de la mirada está claramente revelada, y tiene un sentido, procura al lector una interpretación.<sup>17</sup>

La descripción del texto tiene ahora nuevos bríos, aunque la experimentación sigue ahí, *Síntomas de Éxodo* es, efectivamente, una novela con una intención distinta. La fragmentación del discurso continúa; en la narración podemos encontrar lo que es fácilmente interpretable como la percepción sensorial del protagonista: sus conversaciones, lecturas, pensamientos, lo que ve, escucha y capta de todo su entorno. Joachim nace en España pero vive desde pequeño en Alemania; el relato comienza con su retorno al país natal con la consigna de readaptarse, el enfoque principal que se le da a este esfuerzo radica en el lenguaje: tiene que repasar la lengua española que apenas conoce, pero que entiende y pretende dominar (él mismo era maestro de sus amigos y

---

<sup>17</sup> Soldevila, *Op. cit.*, p. 398.

parientes de la infancia Anny y Samuel Noemí, que son hermanos, ya que en circunstancias parecidas ellos aprendían el alemán); de este hecho se desprende que Joachim constantemente acuda a gramáticas y lea todo lo que está a su paso, así como se vienen a su recuerdo constantes enumeraciones de palabras que pertenecen a campos semánticos similares o que se asocian en pronunciación y sentido. Así también aparece, junto a todo lo anterior, la lectura minuciosa del protagonista del libro segundo del Pentateuco, el Éxodo, con lo que se nos recuerda su condición de judío, por lo que el símil de la situación que plantea la novela se hace patente con la historia bíblica. Joachim llega sólo con la referencia de los hermanos, quienes lo ayudan a conseguir trabajo; a Samuel Noemí no le parece buena idea que Joachim busque un lugar en la sociedad española, le parece que no es para él, no se sabe bien si por racismo (aunque él tiene parte judía) ya que su tío millonario, con el que tuvo que casarse su madre para poder sobrevivir a la muerte de su padre, es antisemita; o porque al parecer Joachim salió de Alemania por escribir artículos politizados que le acarrearón problemas graves. Samuel Noemí quiere hacer entender esto a Joachim, no obstante, lo ayuda y contacta con empresarios que podrían ofrecerle empleo, pero, también, lo llena de propaganda sobre Israel para que se anime a volver al lugar del que ha salido toda su ascendencia. Joachim sufre de ciática y enferma de gripa al llegar a España, tal vez esto aparece como una crítica al mundo burocrático y de las influencias en el que se ve inmerso. El trabajo que al final obtiene es con el esposo de Anny, Ben Y., Joachim se desempeña como encargado de la correspondencia con Alemania y también contribuye con la contabilidad de la empresa buscando errores en los libros. Todo esto también aparece dentro del texto, como si el lector tuviera acceso a la labor realizada por el protagonista. Joachim se debate entonces entre buscar una adaptación total al sistema español o dejar lo que él creía su tierra natal en busca de un lugar desconocido en el que haya cabida para él (justo como en el Éxodo). Essex, uno de los empresarios a los que acude para que lo empleen, le ofrece fotografiar libros de contabilidad de Ben Y., a cambio de dinero; acepta, pero en su irreprochable comportamiento jamás se ve la aceptación total de esta acción; a pesar de haber tomado las fotos, al final de la novela se sabe que ha

velado el rollo rechazando la paga del trabajo ilícito que ha llevado a cabo. La novela termina con la decisión de Joachim por salir de España no sin antes haber obtenido en la tierra natal su primer beso (con Julia, chica de la que se decepciona por no haberle contado que tenía una hija) y su primera relación sexual (con Anny, acción que encontró desdeñable, probablemente lo que apronta su decisión). Un nuevo éxodo comienza para Joachim después de este fracaso (así se lo refiere al mayordomo Tom), pero no sin que su estancia en España se haya convertido en una experiencia indispensable que lo lleva a reinterpretar su paso por el mundo:

Y ese «éxodo» se corresponde con el problema fundamental de los personajes, típicas víctimas de las aberraciones más dolorosas de la humanidad en el siglo: el racismo, y su secuela de emigración, desarraigo, desesperado y doloroso esfuerzo de readaptación, fracaso y enajenación obsesiva, complejos de soledad y de persecución, incapacidad de actuar, incoherencia de los códigos éticos cruzados, sentimiento de insolidaridad y soledad.<sup>18</sup>

*Laberinto Levítico*, aparecido en 1972, anuncia ya la nueva tarea narrativa de Sánchez Espeso. Esta novela no presenta grandes complejidades estructurales ni lingüísticas: “el narrador hace un relato lineal, en un lenguaje despojado, en el que todavía se revelan esquematismos de guión cinematográfico, pero la anécdota, sorpresiva y tremendista, domina el conjunto”.<sup>19</sup>

La novela presenta una construcción oscura en cuanto a espacios y personajes. La Catuta (que además sufre de ataques parecidos al síndrome de *Tourette*),<sup>20</sup> doña Mima, el Pollo y el Moro presentan características esperpénticas y un claro fanatismo religioso. El orden se rompe cuando los protagonistas Ana y Sergio se presentan de nuevo ante la vieja casa que los vio crecer cuando niños, esperando recuperar la herencia. El panorama del interior del recinto aparece contaminado por el dolor y la desesperanza de la guerra civil. El mundo de los hermanos incestuosos, Ana y Sergio, como se sabe al

---

<sup>18</sup> Soldevila *Op. cit.*, p. 400.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>20</sup> Trastorno neurológico que causa *tics* fónicos (vocales) involuntarios, en muchos casos consistentes en palabras inapropiadas y altisonantes. La enfermedad lleva el nombre de George Gilles de la Tourette, neurólogo francés que en 1885 publicó un estudio con nueve casos de personas presentando los síntomas.

final, choca contra el de los personajes más viejos, ambos tienen ideas equivocadas: unos conservan la esperanza de que las cosas sean como siempre, la religión vista como salvación incluso en vida, eje rector de su existencia, llenos de resentimientos contradictorios, de antaño, inmersos en la soledad y el perjurio que siempre los ha acompañado; los otros creen encontrar la resolución de sus problemas en el abuso, las ideas radicalizadas les engendran sentimientos de inadecuación, trastornos de capacidades atroces y dimensiones alienadas. Obsérvese un fragmento de un diálogo entre Ana y el sacerdote:

—Resumiendo —agrega—, lo importante, hijos míos, es tener fe, una fe ciega, la fe es un don que se da gratuitamente a algunos, y el que no tenga fe será condenado, como dice el Apóstol de los Gentiles.

—Es muy justo —responde la chica.

—Hay que creer en los misterios de la Religión sin entenderlos, por eso son misterios. Si se entendieran...

—Ya no serían misterios —concluye la chica sacudiendo la cabeza—, está claro, señor cura, creer no tendría mérito y a Dios le gusta que nos fastidiemos.

—Dicho así —sonríe el sacerdote— resulta un poco irreverente.<sup>21</sup>

Los jóvenes pretenden entrometerse en la vida de la tía Mima para poder darle fin a su existencia, queriendo aparentar un accidente con el único caballo que ha sobrevivido a la esterilidad simbólica del entorno de esta familia. No lo logran: la tía Mima muere por enfermedad antes. La influencia de Ana hacia Sergio es constante, él se muestra débil, sin carácter, sólo la obedece; al final decide ya no hacerlo y romper con esa especie de embrujo que su media hermana ejerce sobre sí matándola, le deshace el rostro golpeándola repetidas ocasiones con la misma herradura que utilizarían para la tía. La Catuta sabe del crimen, pero, también, que con ello vuelve su niño querido Sergio, le hace prometer que se quedará a cambio de no decir nada. Las costumbres religiosas rodean todo el ámbito y el repudio por ellas también. La voz narrativa sólo nombra las cosas; están, son, el narrador omnisciente se focaliza en los hermanos. La novela se

---

<sup>21</sup> Germán Sánchez Espeso, *Laberinto Levítico*, Barcelona: Hispánica Nova Barral Editores, 1972, Primera edición, p. 91 y 92.

conforma de manera simple, la experimentación se encuentra más en la temática y en la forma de presentar los hechos como imágenes y escenas.

*Narciso* implica una nueva etapa en la producción de Sánchez Espeso, no sólo porque se le otorga el visto bueno de la crítica, y no olvidemos, el premio Eugenio Nadal de 1979, sino porque la experimentación ya ha tomado una medida propia, personal. No es la influencia francesa, ni la tendencia cinematográfica; Sánchez Espeso encuentra una consolidación única; la voz de su protagonista se basta a sí misma, de hecho se sobra, por lo que aparece de dos modos distintos durante el relato. El autor lleva al extremo aquello de que “a la primera persona no hay que creerle todo lo que dice”: el mismo personaje narrador lo pone en duda en dos ocasiones contradiciendo de manera tajante todo lo expuesto con anterioridad. Lezcano califica a *Narciso* como “novela-metáfora en la que hay un nuevo personaje protagonista: el lenguaje que es barroco, hiperbólico, metafórico”.<sup>22</sup> Sánchez Espeso dice en una carta a Lezcano: “Para mí, una novela, antes que un diálogo, un monólogo interior o una anécdota cualquiera, es una sucesión de palabras con un sonido fónico, un sentido en sí y un sentido en el contexto. Ese es el elemento primordial de toda expresión escrita”.<sup>23</sup> La exaltación poético-erótica del personaje principal lo deja muy claro desde el principio de la narración:

Esta noche revoloteas, palomita agonizante, en torno a mi mente simiesca, como aquella primera noche de estancia en esta quinta y de insomnio para mí, aquella noche de libido, de espantos y de nupcias frustradas, noche turbadora, noche estival, del día cuatro de agosto que tomo como punto de partida para la narración de esta etapa demente de mi vida (cuánta torpeza, señores del Jurado, y cuánta sublimación en once días), tú, Lía adorada, en la alcoba de arriba, y yo, argolla en nariz, encadenado a mi pocilga.<sup>24</sup>

La conformación del personaje Narciso se basa en el lenguaje, en esta exaltación erótico-poética, pero también patentizada como parodia. Sánchez Espeso deja ver en esta novela su amplia influencia culterana, su pasión por los clásicos (a los que tiene

---

<sup>22</sup> Lezcano, *Op. cit.* p. 107.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>24</sup> Germán Sánchez Espeso, *Narciso*, Barcelona: Destino Áncora y Delfín, Vol. 537, quinta edición, 1979, p. 7.

muy bien estudiados), su referencia constante al catolicismo y una crítica a la sociedad; expone vicios que se reconocen viejos, pero revestidos con este nuevo ejercicio narrativo: el joven que hará todo porque la escena sexual se dé y si se le niega buscará venganza; el viejo que ve sus deseos, ya envilecidos, crecer ante una adolescente, que si bien parece ayudar a que esto pase, se niega; entre otros.

En *Narciso*, ya se ven algunas constantes del autor, como la animalización de sus personajes en las descripciones: presentan pezuñas, apéndices olfativos, se mueven como serpientes, son torpes como osos o se menciona su afiliación a alguna especie en particular. También existe una clara alusión a los senos femeninos que simbolizan la dualidad en la mujer (en *Narciso* es constante): se le ve como guía espiritual, la única forma de volver a la unidad primordial y, también, vía directa al pecado de la carnalidad. Así también algunas disquisiciones sobre el destino y la fortuna, los chóferes trapevistas, el anillo de zafiro, etcétera.

La anécdota es sencilla pero se complica conforme avanza el relato: Narciso es un jovencito hijo de familia que conoce a su prima Lía (no es su nombre pero él decide elevarla a nivel de musa y dispone de éste para llamarla) en su casa de veraneo. Narciso lucha entre la carnalidad y el deseo erótico-poético; su lenguaje es lo suficiente ambiguo como para que el lector no sepa realmente lo que busca en Lía, pero lo seguro es que el encuentro carnal es necesario para su naturaleza. De su boca nos enteramos de todo: su iniciación sexual, su pasado con "musas" anteriores (de las que a veces parece haberse burlado y poseído como trofeos, aunque con la misma carga espiritual poética con la que habla de Lía, entre ellas, Calíope, que adquiere importancia después), así como de la mala relación con sus padres. Lía no accede al juego que plantea Narciso, lo cual ofende su megalomanía. Pone al fuego todas sus dotes de seducción, pero no dan resultado, cree que Lía se burla de él y, aunque el deseo sigue ahí operante, decide que tendrá que matarla, ya que la identifica como amada pero como rival también.<sup>25</sup> Con un arreglo de *Hippomanes*, flores que despiden veneno en el aire (el joven es docto en teología,

---

<sup>25</sup> Pensamiento muy parecido al que refiere Ernesto Sábato en *Sobre héroes y tumbas*, cuando identifica a Alejandra Vidal Olmos en la figura de la princesa que a su vez es dragón.

clásicos, botánica y zoología) acaba con la vida de su rival-amada. Comienza entonces un apartado que ostenta el título “epílogo”; aquí Narciso desmiente todo lo narrado en el relato, argumentando ser un anciano maestro de grecolatinos en un colegio de señoritas, todo lo demás contado fue producto de la exaltación que le provocó el alcohol la noche anterior. Lía es una enfermera de la que se enamoró en una hospitalización y Calíope una alumna que acude a su casa para enseñarle, pero ha planeado tener un acercamiento sexual, ella se percata de las intenciones del profesor y enojada lo abandona, aunque al inicio parecía que lo provocaba. De nueva cuenta aparece un texto titulado “Posdata”, donde el Narciso de la primera parte dice haber escrito todo lo del anciano mientras estaba borracho, desmintiéndose una vez más:

Por más de una razón, *Narciso*, es una obra críptica. Desde su conformación focal, que obedece a la recuperación del monólogo interior, casi al borde del *stream of consciousness*, hasta su propia estructura global en un mensaje-espejismo que se des-dice a medida que se va creando, la novela mantiene un continuo ritmo ocultista para el lector. Se funciona en un alto nivel de ambigüedad, el viejo Narciso desmiente las afirmaciones del joven, quien debate a su vez el discurso de su oponente. La novela refleja a sus personajes como un espejismo —la aparición del motivo del espejo es por cierto bastante reiterada—, de forma que el valor de *verdad* está siempre sometido a revisión. Existe casi una ficción en abismo, reflejada al revés por el transcurso de esa misma ficción.<sup>26</sup>

*Narciso* muestra a Sánchez Espeso como una de las voces más originales y cultas de la narrativa, además implica una innovación, una experimentación con el lenguaje, estructura y tema, que ayudó a crear una nueva forma de escritura.

## 1.2. Segunda etapa: el placer por contar una historia

Si bien la obra de Sánchez Espeso nunca se encuentra en el parámetro de lo que podría llamarse “común”, a partir de este momento las historias que narra ya no se encuentran tajantemente dentro de lo experimental: la forma de contarlas es clásica, hay un hilo

---

<sup>26</sup> Julián Manuel Ezquerra, “Estudio estilístico de algunos sufijos apreciativos en *Narciso*, de Germán Sánchez Espeso”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 5, 1979, p. 61.



narrativo fácil de seguir y no hay mayores complicaciones estructurales o lingüísticas, sin embargo, sigue existiendo una riqueza en todos los ámbitos y ante ello el placer por contar historias. Salta a la vista que ha preferido al narrador omnisciente en todos estos textos y además, casi siempre, se encuentra focalizado en los personajes principales. No obstante, la temática y el estilo siguen apareciendo de una forma totalmente original. Veamos los textos.<sup>27</sup>

*La reliquia* (1983) y *¡Viva el pueblo!* (1984) cuentan con puntos de encuentro, ya que Sánchez Espeso hace un viaje en el tiempo y traslada al lector a una posible España del siglo XVII, salta a la vista lo que anota el autor:

Yo he querido hacer una trilogía. El primer libro de la trilogía es el que tienes aquí, *¡Viva el pueblo!*, el segundo libro es *La reliquia* y el tercero es un libro que todavía no he publicado porque es un libro muy difícil de publicar puesto que está escrito en dos columnas. En las tres novelas sucede la misma historia, hay un personaje —aquí, en *¡Viva el pueblo!* (VP), es el hijo de un revolucionario— que luego en *La reliquia* es ese joven que se llama Corderito Pascual y luego es el mismo personaje en este tercer libro que se titula *Estudio para una apoteosis de los ángeles caídos*. Todavía no se ha publicado porque cuando mi agente literario se lo enseñó a un editor, éste se asustó. En efecto, como ya te he dicho, es un libro escrito en dos columnas. En una se narra la historia de la época y en otra hay algo paralelo a esta historia que es de la vida real mía, bueno mía, del escritor. Y se van interactuando las dos columnas hasta que al final la vida real pasa a ser la ficción y la ficción pasa a ser la vida real. Es un experimento que me ha gustado hacer. Esto es la parte histórica de mi literatura, de lo que se podría llamar novela histórica entre comillas, ya que todas ellas pertenecen a la ficción, pero no es una ficción sacada de la pura imaginación, sino que es una ficción dentro de un contexto histórico, de la sociedad del siglo XVII. Poco más o menos, porque no la sitúo...<sup>28</sup>

La tercera parte de esta trilogía supondría una nueva experimentación para la obra del autor, pero las dificultades en su edición lo han limitado: no la conocemos.

*¡Viva el pueblo!* presupone la incursión del autor en un nuevo estilo, desde su estructura Sánchez Espeso pone en práctica una forma que retomará en novelas siguientes; la narración está estructurada en “Libros”, que a su vez se subdividen en partes y éstas en capítulos, todos con título. Esta novela está narrada completamente

---

<sup>27</sup> Cabe recordar que *De entre los Números* de 1978, *Paraíso* de 1981, *Baile de disfraces* de 1983, así como *Pollo frío en la nevera* de 1984, son títulos difíciles de conseguir a los que no se ha tenido acceso.

<sup>28</sup> Touton, *Op. cit.*, p. 154.

por una voz omnisciente que configura numerosos personajes mientras distribuye los hechos de la única revolución en Castilla durante el imperio del rey Felipe (nunca se especifica cuál). El nacimiento de la rebelión, evolución, consolidación así como su transformación en república, apogeo y detrimento aparecen de forma disparatada, en un mundo en que elementos fantásticos, extraordinarios y maravillosos se mezclan y se ponen en duda unos con otros, Sánchez Espeso nos dice:

En *¡Viva el pueblo!*, por ejemplo, aparecen personajes de toda Europa. No es una historia aislada sino la Historia de Europa porque es una misma Historia. El Siglo de Oro a mí no me interesa como Historia, me interesa como Historia literaria y como creación. Tiene para mi pluma una enorme riqueza de toda índole, donde es todo extremo y disparatado. Donde se juntan, pues, las grandes riquezas, las grandes miserias, las grandes enfermedades, sucesos espirituales gigantescos, visionarios, prostitutas, terribles cortesanas... Es una especie de magma, de caldo de cultivo muy apetecible para desarrollar los sentimientos profundos míos. Es una excusa para desarrollar mi propia forma de ver el mundo y lo ridículo del mundo.<sup>29</sup>

Y para poder realizar una novela de estas magnitudes echa mano de un lenguaje único, léxica y sintácticamente:

...en esta primera novela de la trilogía que es *¡Viva el pueblo!* es un lenguaje barroco, barroco moderno. Hay cierta búsqueda también en la forma, en el vehículo a la hora de narrar una historia del Siglo de Oro, también con un lenguaje del Siglo de Oro lógicamente actualizado, porque si no sería ridículo y absurdo, no tendría objeto. Pero sí buscando que la forma y el fondo tengan un mismo carácter.<sup>30</sup>

*¡Viva el pueblo!* funciona como una especie de diario de la Revolución, primero muestra la especie de sociedad corrupta que se ha formado durante la monarquía (con casos aislados), las conspiraciones y la facilidad con que la impunidad hace de las suyas. El descontento del pueblo es evidente y las pequeñas revueltas comienzan a tomar fuerza, una en especial anunciada por una profecía: Leocadio Sansón aparece como líder en ella, lo cual acrecienta sus deseos de libertad. Conforme avanza la Revolución y

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 155 y 156.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 157.

adquiere fuerza comienza a gestarse una pequeña sociedad que ya adolece de numerosos vicios, Sánchez Espeso plantea una crítica mordaz: la Revolución misma necesita reguladores económicos y de conducta, la libertad comienza a ser relativa y los órganos impartidores de “justicia” se vuelven indispensables. El poder del imperio teme esta nueva fuerza venida de los estratos más bajos, después de sofocar varios movimientos armados, éste, el de Sansón, parece irrefrenable: se gana terreno y se afrenta a la corona con ello. En su avance, la Revolución lleva a cabo abusos propios de la guerra, el poder que adquieren no es bien utilizado, el saqueo, las violaciones y demás acciones injuriantes empiezan a afectar al mismo pueblo que no tiene nada de culpa. Escenas cruentas de la guerra son narradas de forma original dejando muy claras las vicisitudes inhumanas que del movimiento y contra él acontecen, por ejemplo:

Pero de todo lo presentado en aquel escenario de pesadillas, nada se parecía tanto a un disparate como aquel hombre de carnes quemadas, con los huesos sacados a la luz. Pisándose unos intestinos lacios que le pendían del vientre como madeja de harapos, por lo que las ratas le perseguían entablado sonoras peleas, arrastraba por los pies el cadáver hediondo de una hembra. Hasta que Sansón y los suyos no vieron cómo el muerto viviente escarbaba con sus manos una fosa donde depositar a su amada y enterrarse él también con ella, no pudo decirse que el castigo había superado las propias intenciones de los verdugos. Al punto el tedio descolgó sus telones sobre aquella presentación atroz que, en adelante, apenas gozaría de un poco de lumbre fatua para iluminar las cavidades del olvido: ver muertos que entierran a los muertos, era cosa de cada día.<sup>31</sup>

Después de un largo tiempo de batallas y esfuerzo la Revolución logra tomar la ciudad fortificada de Ávila, en la que se instaura la República,<sup>32</sup> se convierte en una utopía realizada, pero de igual forma la familia revolucionaria se ve seducida por el poder y el auge, responden a puestos políticos de los que no tienen ni idea y con su poca experiencia y preparación incurren en la tiranía y el abuso. Leocadio Sansón enloquece ante el poder por lo que en un golpe de Estado es derrocado y asesinado. El poder pasa a manos de Gil Allier, un miembro fundador de la Revolución al que apodan “El

---

<sup>31</sup> Sánchez Espeso, *¡Viva el pueblo!*, Barcelona: Ediciones G. P, 1984, p. 210 y 211.

<sup>32</sup> Salta a la vista como esta novela se parece a las temáticas (de la vida real) planteadas por nuestra “novela de la Revolución”, ¿será que esta historia se repite cada vez? Así parece confirmárnoslo la Historia.

reformador”, quien muere de una extraña enfermedad después de tiranizar al pueblo (más tarde se sabe que se debe a la brujería de su esposa). Al final el poder se queda en manos del judío Encinas que da rienda suelta a los vicios de nueva cuenta (como le pasara también a Sansón en su primera etapa). El sueño revolucionario tiene fin cuando Felipe interviene invadiendo y destrozando todo Ávila en unas “naves voladoras”; todos los revolucionarios, después de este breve experimento social, son despedazados y terminan a nivel de leyenda entre el pueblo, pero aun así pasa desapercibida su muerte en el matadero. La monarquía se impone de nueva cuenta y esta revolución aparece como advertencia ante toda España y Europa.

La gran matrícula de personajes da color a la novela: teólogos, alquimistas, cazadores de reliquias, religiosos en olor de santidad, prostitutas, judíos, políticos, todos y cada uno denuncian un vicio o mal de la sociedad tanto antigua como moderna. La novela plantea un mundo que se asemeja sobremanera a éste, precisamente porque comparte esos puntos que a veces queremos pasar por alto y hacernos de la vista gorda:

...esta novela [*¡Viva el Pueblo!*] tiene una estructura que podríamos llamar barroca. También dentro de esta novela aparecen muchos personajes propios del Siglo de las Luces (medio científicos, astrónomos...). Buscando esta especie de precisión matemática, esa necesidad que tenía el hombre del siglo XVI-XVII de estructurar absolutamente el mundo como está estructurada la Santísima Trinidad —Padre, Hijo y Espíritu Santo—, y que todo esté perfectamente distribuido, equilibrado. Entonces esta novela tiene tres libros, dentro de cada libro tres partes, dentro de cada parte tres capítulos, dentro de cada capítulo hay tres pequeñas partes. Así está estructurada toda la novela. En este sentido también, en esta novela he querido traspasar el espíritu escolástico. Forman una gran catedral, con un equilibrio perfecto que es el equilibrio del universo, de la naturaleza y de Dios. Un falso equilibrio porque debajo de esto está la gran miseria humana.<sup>33</sup>

La siguiente novela publicada, *La reliquia*, está situada temporalmente poco después de la anterior, de hecho Cordero Pascual,<sup>34</sup> su protagonista, aparece como bebé en ella, hijo de Rufino, sobrino de Leocadio Sansón, de alguna forma heredero de la revolución. Sin embargo, *La reliquia*, más breve que su predecesora, plantea el mismo

---

<sup>33</sup> Touton, *Op. cit.*, p. 157.

<sup>34</sup> Este personaje es la personificación simbólica del cordero inmolado, igual que Celestino en *La mujer a la que había que matar*, como se verá más adelante.

mundo visto con otros ojos: “*La reliquia* es muy sencilla. Aunque también está inspirada en ese tipo de lenguaje enormemente sencillo que existe en el Siglo de Oro junto al lenguaje barroco”.<sup>35</sup> La novela está simplemente dividida en capítulos y el relato del narrador omnisciente está centrado en su protagonista (aunque a veces lo esconde un poco), un pícaro al que le pasa de todo por su pene de gran tamaño: “En *La reliquia* está parodiada una novela picaresca. Es el pícaro que va caminando. Es una novela típicamente picaresca hasta tal punto que al pícaro, a través de viajes o de encuentros con personas, le van sucediendo cosas que aquí se llaman picarescas: un juego de clérigos o aristócratas, falsos monjes, etcétera”.<sup>36</sup> Corderito Pascual cuenta con un carácter divino que lo salva de situaciones realmente peligrosas; su ingenuidad nos recuerda a un alma pura que bien podría haber sido elegida por la divinidad. El relato comienza cuando el narrador quiere explicar el origen de una reliquia llamada “El peroné de San Apolonio”, que al final sabemos es el miembro de Corderito. El protagonista sigue la ruta a Santiago de Compostela. En su largo camino parece nunca entender los verdaderos mecanismos de la sociedad. Las mujeres se sirven de su bien dotado miembro viril a cambio de comida y techo; la presencia de Corderito corrompe a las mujeres a su alrededor, pero jamás es esa su intención, nunca comprende del todo qué pasa en el acto sexual y él parece llenar el vacío maternal con ello. Corderito es buscado por el rey debido a diversos delitos que se le han imputado, entre ellos haber corrompido un convento entero, las novicias son adictas a él. En otra de sus aventuras, en la que es rentado como semental, Corderito encuentra a una mujer-diosa a la que ve diferente que a las demás, al final se sabe que es la reina, que ante la infertilidad de su esposo recurrió a esa medida. Corderito es condenado a la hoguera y todo arde menos su pene, conservado como reliquia bajo el título de “peroné de San Apolonio” pero su estirpe vive en el vientre de la reina (lo cual puede apoyar la teoría de que es un elegido), y con ello la Revolución del pueblo.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>36</sup> *Idem.*

*En las alas de las mariposas* (1985), le valió a Sánchez Espeso el segundo lugar del Premio Internacional de Novela Plaza & Janés. Si bien esta novela tampoco cuenta con mayores complejidades estructurales y narrativas (omnisciente focalizado en el personaje protagonista), sí plantea una temática experimental: el personaje principal, don Lisardo, un anciano moribundo, sufre una evolución-involución paulatina que lo convierte, a través de la novela en Lisardito, un pequeño niño indefenso: la metamorfosis se da de manera regresiva. El viaje que enfrenta el personaje protagonista va de la agonía de su vejez a la inocencia de la infancia. Pero lo mejor logrado de *En las alas de las mariposas* es que todo está sugerido, sólo por las menciones al carácter y a las denominaciones del personaje se da a entender su rejuvenecimiento; para nadie más dentro de la novela esto es sorprendente, lo cual puede confundir un poco al lector, pero la intención se agudiza, una vez que se ve claramente: Sánchez Espeso quiere invertir los papeles y hacer con Lisardo un viaje retrospectivo hasta las últimas consecuencias. Véase como ejemplo la premisa del pensamiento de don Lisardo:

...don Lisardo se empantanó en la idea de que un niño podía ser más viejo que un viejo de verdad, pues se es realmente viejo no por lo que se ha vivido, por lo que de la vida se ha dejado atrás, sino por lo que a uno le resta aún por vivir.

—Más joven es un anciano que va a morir mañana, que un niño al que sólo le queda un instante de vida...<sup>37</sup>

El viaje de Lisardo conlleva una carga de recuerdos. Siempre puede interpretarse que el libro entero es su agonía misma, aunque no haya nada que lo confirme tajantemente; el reencuentro con su madre al final es significativo, además de que siempre lleva consigo un álbum con una colección de mariposas (cuando es anciano) en cuyas alas puede ver, dibujados nítidamente, los recuerdos más representativos de su vida, como el día que dejó a su madre o el beso que le dio la prima Griselda (que más tarde se explica fue sexo oral). Después, Lisardito trae consigo una caja llena de orugas próximas a ser mariposas (recuerdos próximos también) con lo cual, simbólicamente, se cierra esa especie de espiral que hace la vida regresiva, el viaje de Lisardo.

---

<sup>37</sup> Sánchez Espeso, *En las alas de las mariposas*, Barcelona: Plaza & Janés, Primera edición, 1985, p. 37.

Las aventuras (así como las edades) de Lisardo son variadas, en una de ellas es testigo de la guerra, como prisionero sufre y ve los estragos que causa. Así, lo que comenzó con un posible viaje de la vejez hacia la muerte, se convierte, conforme avanza la novela, en un viaje que va de la vejez a la infancia; la pregunta se extiende: Lisardo llega al reencuentro con su madre, pero la novela finaliza con la despedida entre madre e hijo ¿qué pasará? ¿la vida de Lisardo vuelve a comenzar justo ahí? *En las alas de las mariposas* es una novela de profunda reflexión aun cuando su argumento es simple, los símbolos que conforman la narrativa de Sánchez Espeso se encuentran ya todos ahí. El mundo planteado en esta novela, también, tiende a ser un tanto disparatado, pero se justifica con la intención narrativa: invitar al lector a visualizar un mundo que pudiera ser tan “real” como éste, en el que se cuestionan las convenciones más elementales.

*La mujer a la que había que matar* (1991) significa la ruptura del primer silencio que Sánchez Espeso hizo (aunque no dejó de escribir, sí dejó de publicar durante seis años) en su producción narrativa. Esta novela implica una serie de temas que el presente trabajo estudiará más a fondo. La complejidad de esta novela tampoco radica en la estructura narrativa (omnisciente, focalizado en protagonista, de nueva cuenta) sino en la serie de situaciones que plantea, invitantes todas a la reflexión y al análisis de nociones cotidianas. Distintas realidades encontradas, contrarias y traslapadas, hacen de la narración un completo abanico de posibilidades tanto interpretativas como reflexivas. El autor comenta de ella:

*La mujer a la que había que matar*, sucede en Madrid, en una zona concreta, actualmente, y también es un mundo lleno de fantasía. Cuando digo fantasía no quiero referirme a cosas que nos alejan de la realidad sino a cosas que nos sumergen en la realidad. En esta novela convive el personaje principal con todos los muertos de su familia. Él sueña que lo quieren matar, entonces va reconstruyendo el sueño para saber quién lo quiere matar para matar primero a esta persona. La novela es tan actual que salgo yo pero nadie lo sabe.<sup>38</sup>

*El corazón del sapo* (1993), es una novela muy corta, escrita con un lenguaje muy simple, ya que conlleva un carácter infantil-juvenil (a este público está dedicada). El relato

---

<sup>38</sup> Touton, *Op. cit.*, p. 158.

entero retoma la clásica frase: “ten cuidado con lo que deseas porque puede convertirse en realidad”. La historia de Damián, que acaba de perder a su padre, implica la trasgresión implícita de los cuentos para niños, desacatar las normas y romper el orden establecido: visita el desván donde se encuentran todos los viejos objetos que su padre, viajero fallecido, coleccionó a lo largo de su vida. Encuentra un libro mágico con conjuros especiales, de entre ellos llama su atención uno que explica la preparación de un amuleto con poderes para anticipar el futuro, el cual se realiza con un corazón de sapo, el ingrediente más importante. Damián pide ayuda a su amiga de toda la vida, Cloe, para romper una vez más con el orden, ahora ya no sólo de las reglas humanamente impuestas, sino de las leyes terrenales. El amuleto, una vez realizado, tiene la capacidad de dar saltos hacia delante en el tiempo. La consigna de Damián es hacer lo que le venga en gana, por lo que adelanta su vida a cuando es colegial (restringido por la escuela), soldado (por la milicia), hasta que vive algunas etapas de manera “normal” (sin dar saltos temporales), porque se siente independiente. Su amiga Cloe se convierte en su amante y esposa. La ambición lo hace abusar del amuleto para conseguir éxito más rápido de lo que está viendo. Tiene hijos, y cuando se van, decide usar otra vez el amuleto para verlos pronto. Damián ha consumido su vida en un instante gracias al amuleto. Cloe muere en su cama, de vejez. Al final el protagonista cree despertar de un sueño (la pesadilla de ser viejo y sentir morir a Cloe a su lado) a la vigilia de cuando era niño y pensaba usar el amuleto, pero en realidad la vejez no lo ha abandonado y Cloe ha muerto realmente. El carácter aleccionador de la historia es evidente: no desperdiciar, ni despreciar un solo instante de la vida, pues en todos ellos existe algo valioso, además del ya citado “ten cuidado con lo que deseas...”.

El siguiente título rompe el segundo silencio (más prolongado que el primero, éste abarca nueve años). *No dejéis el cuchillo sobre el piano* (2000) sigue una nueva línea en la producción de Sánchez Espeso: una escritura que persigue un punto de vista un tanto americano; el autor apunta sobre ello:



Todo está contado desde la perspectiva de Nueva York, un verdadero monstruo, una verdadera Babilonia, un mundo en el que casi todo lo que sucede resulta grotesco. EEUU tiene todas esas cosas extrañas, en parte por la desproporción de las cosas: los gordos son supergordos, los altos son superaltos, los ricos, son superricos, los canallas son supercanallas, y por eso esta novela no podía haber sucedido en Madrid o en Pamplona donde yo he nacido.<sup>39</sup>

Esta novela tiene un carácter policiaco (igual que *La mujer a la que había que matar*). Su protagonista (también nos lo anuncia toda la narración una voz omnisciente focalizada en él) Arthur *Piggy* Harkins, inmenso y gordo magnate del negocio de las hamburguesas (sesenta y dos años), se encuentra ante el conflicto de encontrar partes humanas dentro de su casa; alguien ha matado y descuartizado, acaso él mismo de manera inconsciente; puesto que ha tenido crisis de ese tipo en el pasado (no recordar lapsos largos), decide indagar para encontrar al culpable. Lleva tres matrimonios a cuestas, una de sus mujeres murió, la madre de Leeloo, su única hija, que al final se sabe traicionera por ser ella la que tendió la trampa a su padre para volverlo loco definitivamente y quedarse con todo el imperio de una vez. Las cosas se complican cuando aparece en la cajuela el cadáver de Margerie, su tercera esposa y muy buena amiga (y amante) de Leeloo. Harkins, para deshacerse del cuerpo, decide meterlo a la máquina que fabrica las hamburguesas, no sin antes tener sexo con él, puesto que el arreglo para casarse con ella había sido jamás tener contacto sexual. Al final se descubre la verdad y Harkins recupera algo de su salud mental. *No dejéis el cuchillo sobre el piano* es una narración que contempla varias de las psicosis del hombre. El amor como principio rector aparece de manera tajante en la novela. El mismo Sánchez Espeso dice:

El amor es una patología, la cual no tiene nada que ver con eso que se llama enamoramiento, eso es una locura que conduce a las estupideces. La historia de la humanidad está sembrada de esa existencia de la locura que, al fin y al cabo, no es más que un estado de exacerbación del momento del celo. El amor es una oferta y demanda que en principio no tiene ese sentido espiritual del que se habla. Lo único que puede ser espiritual es la patología, el amor nos parece espiritual porque es patológico. Por amor uno es capaz de poner a disposición de una mujer que le declara amor eterno todas sus posesiones. Resulta que con el tiempo ese hombre puede pensar, ¡Pero qué disparate he hecho! Desde

---

<sup>39</sup> Romero, *Op. cit.*, p.10. Mismo que pasará con su más reciente novela *New York Shitty*.

este punto de vista el amor resulta grotesco, ese amor de un hombre maduro que se enamora perdidamente de una jovencita amiga de su hija y a su vez no tiene ninguna relación sexual durante el matrimonio.<sup>40</sup>

La desesperación y confusión con la que *Piggy* desea desentrañar la enredada madeja de su ser, y con ello la de los acontecimientos, están planteadas de una forma totalmente verosímil, lo cual dota a la novela de grandes capacidades reflexivas, así como cuestiona las relaciones amorosas familiares una y otra vez. Harkins no es dueño de nada, ni siquiera de sí mismo, lo que implica una crítica directa a la forma de vida actual. Arthur tiene todo y nada a la vez, ni el amor de su hija es una constante. El plan trazado por su psiquiatra y su heredera deja muy en claro la ambición humana. *No dejéis el cuchillo sobre el piano* retoma el mundo narrativo de Sánchez Espeso con temas totalmente actuales que, de nueva cuenta, minan los pensamientos y convicciones más sobresalientes de la realidad que vivimos.

Su más reciente publicación, *New York Shitty* (2004), se hermana con la anterior: su trama es totalmente americana, las acciones se desarrollan nuevamente en la disparatada e increíble ciudad de Nueva York (como su nombre bien lo afirma). Esta novela representa una atroz crítica a la sociedad y al carácter humano posmoderno, denota los clichés de comportamiento exagerado y los intentos locos y disparatados que la misma humanidad ha dado para resolverlos. También con un narrador omnisciente, *New York Shitty* da cuenta de una gama de personajes que llevan las circunstancias y los vicios al plano de la sobrexposición; las situaciones y comportamientos alcanzan un nivel de parodia que jamás nos deja olvidar que la realidad es a veces tan cruenta como lo que leemos. La narración es una intrincada red de acciones que vinculan a todos los personajes bajo este microcosmos de perdición y oportunidad de dar rienda suelta a una libertad que la misma sociedad se ha encargado de extrapolar. Los personajes, viciosos y esperpénticos, tienen todas las deficiencias que los caracteriza de forma negativa, unos más inocente que otros, pero ninguno se salva de padecer algún desorden de actitud, sexual, de la salud, mental, o incluso todos a la vez, como ejemplo véanse algunos: Melvin

---

<sup>40</sup> *Idem.*

Greenberg es un magnate de las lentillas, su mala actitud lo ha hecho verse inmerso en escándalos que le han provocado unas tremendas hemorroides que rellenan las primeras planas de los diarios amarillistas; su esposa, Isolde, tiene claras tendencias zoofílicas que la llevan a convencer (a través de grabaciones que atacan el subconsciente) a su marido de que le compre un gorila, hecho que acarreará el conflicto principal del relato; Nick, *Clippers*, apodado así porque la mafia le ha dejado sólo dos dedos de una mano, tiene a su cargo una tienda de animales exóticos con los que trafica drogas, es maniático del sexo y todo el tiempo usa juguetes sexuales con Joy, misma que engaña a su novio Bob, encargado de una joyería, conminado a innovar de forma extravagante en la cama con ella por lo que termina visitando varias *sex shop*; la madre de Joy, Agnes, es aficionada a la pedagogía evolutiva, ciencia que jamás entiende pero que frecuenta con la esperanza de entender a su hija; Pinkowsky es un obrero enajenado que decide quitarse el yugo del trabajo aburrido convirtiéndose en detective privado, tiene un ojo desviado que cuenta con visión independiente, reza cada vez que puede al George Washington de los billetes de un dólar (gran crítica a la sustitución que ha padecido Dios ante el dinero en la sociedad moderna); Slaughter es un retrasado mental empleado de Nick, también obsesionado con el sexo, se masturba en todo momento, es gigantesco y se le compara constantemente con una amiba; Sherry, madre soltera alcohólica, tiene a su pequeño hijo, Philibert, todo el tiempo viendo tele y comiendo chatarra; vecina de Joy, Sherry siempre presencia las escenas sexuales de Joy, sus apartamentos son separados por una delgada pared; Víctor Van Voorst, famoso cineasta que busca consistentemente tramas para sus películas escatológicas y mal hechas a propósito para superar sus bodrios anteriores y que la gente acuda sólo por morbo a conocer la peor película jamás hecha; Duffi Krich, fiscal de distrito adicto a la droga que busca hundir al gobernador Marshall, quien es la cabeza anónima del narcotráfico; el agente Muscatella, policía de origen italiano que trata de resolver el caso del tráfico de droga, megalómano que siempre roba cosas con pretexto de investigar, se traviste con el mismo fin pero encuentra en ello gusto y vocación; el jefe policiaco de la brigada antivicio, el oficial Bill Stewart, pedófilo en potencia a quien vuelven loco las bragas de niña; los hermanos

gemelos Berridge, peligrosos criminales y asesinos que fueron lobotomizados con la esperanza de extraerles la parte del cerebro que llevaba a cabo los crímenes, conservan serpientes acuáticas poco evolucionadas que han especializado para torturar a sus víctimas; y varios más. El mundo que presenta *New York Shitty* puede apreciarse de forma deformada, como si viéramos la realidad reflejada en un espejo cóncavo, pero sólo es así en la medida en que toda esta deformidad aparece junta, los puntos a observar están en los mismos personajes, pero cada caso particular presentado en la narración es perfectamente verosímil. Cabe resaltar la inclusión del libro mismo dentro del relato: hacia el final Phoebe, la dependiente de la librería (que dicho sea de paso ha tenido que instalar cabinas para ver pornografía para la supervivencia de su negocio), le recomienda a Agnes el libro *New York Shitty* y apunta:

El título es bastante estúpido, hay que decir. De hecho no refleja toda la seriedad con la que están tratados los comportamientos del individuo inmerso en la esquizofrenia sociosexual del microhábitat macrourbano. [...] El autor hace un estudio del que estaba muy necesitado nuestro panorama pedagógico. Los casos que muestra son verdaderos arquetipos del alma humana desnuda de todo artificio. [...] No me extrañaría como libro de lectura obligatoria en la escuela primaria. [...] Bueno, no puedo asegurarlo —respondió la señorita Phoebe—. Pero, al menos, creo que la edición se ha hecho con papel reciclado.<sup>41</sup>

Con lo cual determina ahora una autocrítica con mucho humor de la labor que puede hacer su libro, de la ambivalencia que puede acarrear y la posible seriedad o ligereza con la que puede ser tomada una novela de estas características.

Como se ha visto en este breve repaso de la obra de Sánchez Espeso, entrar a su mundo narrativo significa encontrar un análisis minucioso del universo circundante, de la natura humana y sus particulares e intrincadas leyes. El elemento sexual es parte importante de su narrativa, la mente humana está constantemente ligada a él:

No creo en Freud como médico pero sí como religioso, o sea que el freudianismo es una religión, tiene todos los tics de las religiones. Yo sí creo en algo freudiano y es que el sexo está debajo de todo. Lo creo firmemente. El sexo no es nada más que el segundo instinto del animal, el de la conservación de la especie después del de autoconservación. Lo que pasa

---

<sup>41</sup> Germán Sánchez Espeso, *New York Shitty*, Barcelona: Debolsillo, 2005, p. 405.

es que el hombre al incorporar el cerebro a sus instintos lo ha colocado en su sistema en un punto importante. ¿Cómo lo hacen importante? Pues en algunas religiones llevándolo a categoría de grandes misterios como en la religión griega. La sexualidad judeocristiana es una sexualidad tapada. De manera que, siendo el sexo sagrado, resulta que la Virgen no tiene un coito para engendrar a Jesucristo. Todo se tapa pero todo explota.<sup>42</sup>

Las circunstancias y acontecimientos tratados en la obra de Sánchez Espeso tienden a ritualizarse, a convertirse en ejemplos que inquietan y retan las vivencias mismas del lector, a veces con un toque de humorismo, otras como cruentas escenas sacadas de un mundo tangible que está ahí afuera, que no ha cambiado en nada desde el principio de los tiempos. La obra de Germán Sánchez Espeso se inscribe bajo un principio de reflexión intrigante y necesario que da gran valor a lo descrito, trabajado, además con un estilo innovador, refrescante y culto, que llevan sus novelas al borde (a veces saliéndose) de los esquemas preconcebidos. Una narrativa que definitivamente tiene que reconsiderarse y ponerse de realce en el ámbito literario de hoy.

---

<sup>42</sup> Touton, *Op. cit.* p. 161.

## 2. HADO, DESTINO Y FORTUNA

### 2.1. Descripción de conceptos

Siempre que se habla de estos tres conceptos es difícil escindir las nociones que se tienen de cada uno. No debemos soslayar que sus definiciones y consideraciones han cambiado con el tiempo. Aunque, presumiblemente, todavía se les sigue considerando sinónimos, existen diferencias notables; aun así debemos aceptar que dichas divisiones pueden perderse fácilmente, por lo que se acotarán las mencionadas nociones, de tal manera que sea claro el análisis de la obra.

Antes que cualquier otra definición es necesario recordar las de Tiempo y Eternidad, tan utilizadas y convenidas en la Antigüedad clásica:

Podemos suponer la presencia de dos distintos niveles de duración. Dentro del primero de ellos, los acontecimientos ocurren y dejan de ser, determinados por el accidente; este nivel correspondería a lo que llamamos tiempo. El segundo, dentro del cual las cosas son, sin relación con un antes o con un después, correspondería a lo que llamamos eternidad. [...] El tiempo es el ámbito en el que ocurren las acciones del hombre; en la eternidad se constituye la acción divina, el ejercicio de la voluntad del hado.<sup>43</sup>

Sirvan estos preceptos para el entendimiento y consideración de los que vendrán más adelante.

#### 2.1.1. Hado

Hado es lo predestinado y que de ninguna manera ha de cambiar, cualquier esfuerzo por hacerlo trocar está contemplado en él mismo, debido a que coexiste en la Eternidad como hecho innegable e irrevocable:

---

<sup>43</sup> Rubén Bonifaz Nuño, 'Interpretación', En: *Eneida*, Publio Virgilio Marón: Introducción, versión, rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana. México: UNAM, segunda edición, 2006, pp. XI y XII.

La noción del hado implica irreversibilidad, inmutabilidad, la incapacidad del hombre para cambiar las cosas: no se trata, pues, de su impotencia absoluta. Refleja un hecho real: lo irrevocable, lo inmutable y lo irremediable existen en la realidad. Pero el concepto contiene siempre la idea de la *razón* y la sustancia de la irreversibilidad: la función ontológica de la "irrevocabilidad".<sup>44</sup>

Sobre el Hado se ha discutido grandemente desde antiguo, ya que su aceptación como concepto pone en duda la existencia de la libertad, el libre albedrío y la determinación del hombre ante sus circunstancias, que, como se verá más adelante, es tema principal de nuestro análisis de *La mujer a la que había que matar*. La relación que establece el Hado con el hombre ha sido también largamente comentada. La aparición de este concepto, como tal (*εἰμαρμένῃ* que más tarde se conocerá como *Fato*) data de la época de los estoicos: tres siglos antes de Cristo: principalmente tratado por Crisipo. Las ideas estoicas tienen por centro la llamada simpatía universal:

Los acontecimientos que tienen lugar en el tiempo obedecen a leyes de la naturaleza, a las leyes del destino, a la providencia divina. Hay una concatenación de causas, mediante la cual se producen aquéllos. A esto llaman los estoicos 'simpatía' universal. Es un nexo de causas, o sea, un orden y una conexión que jamás pueden ser forzados ni transgredidos. Lo cual está establecido por el destino, por el hado.<sup>45</sup>

La inmutabilidad del Hado se encuentra contenida en la Eternidad, de ahí su carácter natural e inmanente al acontecer temporal: "...es el hado la verdad sempiterna que fluye desde toda la eternidad; por ello, ningún hecho ha sucedido que no debiera ocurrir, y ninguno habrá de ocurrir cuyas causas, que realizan esto mismo, no estén contenidas en la naturaleza".<sup>46</sup> Crisipo anota en *Acerca de la Providencia* al Hado como "un ordenamiento natural de todas las cosas, las cuales desde la eternidad se suceden e impelen unas a otras, siendo inalterable su concatenación".<sup>47</sup> De ahí proviene la

---

<sup>44</sup> Ágnes Héller, *El hombre del Renacimiento*, Barcelona: Península, 1980, p. 371.

<sup>45</sup> Julio Pimentel Álvarez, "El hado según los estoicos antiguos" En: *Del hado*, Marco Tulio Cicerón, versión de Julio Pimentel, Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana. México: UNAM, 2005, pp. XXIV y XXV.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. XXV.

<sup>47</sup> *Apud, Ibid.*, p. XXVII.

importancia que tiene la adivinación para el hombre, ya que tener acceso al Hado es poder atenerse a lo que vendrá, pero, como pasa en casi todas las ocasiones, el hombre tiende a creer que puede ir en su contra:

Los dioses existen —decía Crisipo—, conocen el futuro, aman a los hombres y pueden revelarles el futuro por medio de signos, cosa que no consideran ajena a su majestad, y saben que beneficia a los hombres conocer lo que va a suceder; por consiguiente, los dioses revelan las cosas futuras por medio de signos y dan a los hombres medios para comprenderlos.<sup>48</sup>

Esto no quiere decir que el hombre encuentre la inutilidad de sus acciones ante el Hado, ya que, por antonomasia, cuando es dictado, conlleva un carácter fatídico: en las manos del hombre está interpretarlo y seguir el camino que lo llevará a él. Entonces el Hado está determinado por una fuerza externa al hombre, hállese de Dios, dioses (lo divino) o el firmamento.

La existencia del concepto fue puesta en duda una y otra vez, ya Cicerón en su *De Fato* (y qué mejor que acudir a quien se yergue en contra, pues conoce mejor lo que está a punto de desmentir) dio su propia interpretación y contradijo la posibilidad de la existencia de lo inexorable. Véase como ejemplo uno de sus argumentos:

Y aquellos que dicen que son inmutables las cosas que van a suceder y que lo futuro verdadero no puede convertirse en falso, no confirman la necesidad del hado, sino que interpretan el significado de las palabras; y los que introducen la serie sempiterna de las causas, ellos ligan la mente del hombre, despojada de la voluntad libre, con la necesidad del hado.<sup>49</sup>

### **2.1.2. Destino**

Contrario a lo que pasa con el Hado, el Destino depende totalmente de la voluntad y el libre albedrío del hombre, podría decirse que es la concatenación de sucesos que llevan

---

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 12.



de manera irremediable al Hado; aunque de alguna forma existen, por ser posibles, se ven modificados constantemente por el paso del hombre a través del Tiempo:

Al igual que el 'hado', el 'destino' puede aplicarse a los pueblos, los grupos y los individuos. *Pero no indica un discurso predeterminado, sino más bien un repertorio de itinerarios posibles [...]* No hay divinidad alguna que impulse o conduzca el destino. No depende del capricho de los dioses [...]. No está ya presente en el momento de nacer, sino que va haciéndose.<sup>50</sup>

Aunque posiblemente los estoicos no distinguían entre Hado y Destino como se hizo posteriormente, sí matizaban la acción del hombre alrededor de su circunstancia: el Hado aparecía a intervalos o roto, cada hombre forja su Destino, aun cuando el Hado ya tenga contempladas las decisiones de éste:

Para los estoicos había destino, y la libertad consecuentemente, no era la posibilidad de hacer siempre lo que uno quiera, sino la de adherirse espontáneamente al destino, y de imprimirle a éste un carácter personal mediante una intervención libre, única y responsable. [...] Sin embargo, esta adhesión no es tan simple y ciega como suele escucharse; los estoicos explicaban que no era lo mismo "lo destinado" que "lo necesario"; decían que lo necesario era lo obligatorio, y que lo destinado era una especie de cadena de causas, una serie de situaciones donde un antecedente lleva a un consecuente que, a su vez, se convierte en antecedente de otro consecuente, y así hasta el infinito, y que aquí tenían lugar actos verdaderamente libres.<sup>51</sup>

Es entonces que existe la posibilidad de tomar sendas, encontrar caminos que llevan al cumplimiento del Hado; para entender las verdaderas implicaciones del concepto de Destino, como aquí se describe, es indispensable no dejar de tomar en cuenta su carácter temporal: el Destino pertenece en su totalidad al espacio del hombre, del Tiempo, nunca al de lo divino, a la Eternidad.

---

<sup>50</sup> Héller, *Op. cit.*, p. 374.

<sup>51</sup> Pedro C. Tapia Zúñiga y Martha E. Bojórquez Martínez, "Introducción", en: *Acerca del Destino*, Plutarco, versión de Pedro C. Tapia Zúñiga y Martha E. Bojórquez Martínez, Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana. México: UNAM, 1996, p. XXXVII y XXXVIII.

### 2.1.3. Fortuna

Sobre la Fortuna tenemos una gran gama de posibles definiciones, la más sensata nos habla de los elementos externos con los que cuenta el hombre para forjar su Destino y así cumplir el Hado. Tiene un carácter cambiante, es donde puede intervenir el azar, ya que con él cambian las condiciones dadas para la acción humana:

La fortuna es materia prima a disposición del individuo para que éste la utilice. Claro que el material en bruto no permanece estable necesariamente. [...] No se trata, simplemente, que de nosotros dependa mucho y poco de la fortuna, ni siquiera que el astuto pueda derrotar a una Fortuna débil, sino más bien que la fortuna no es en realidad sino *la afirmación triunfante de nuestras facultades personales*.<sup>52</sup>

Destino y Fortuna son conceptos que se configuran ya en el pensamiento estoico, apareciendo como las llamadas “causas perfectas y principales” y “causas auxiliares y próximas”, respectivamente:

Cuando se dice que todo sucede por el hado, debe entenderse que todo sucede por causas antecedentes. Por ello, distinguía entre causas perfectas y principales, que son las causas immanentes a las cosas, y las causas auxiliares y próximas [...] En lo que respecta a los actos humanos, las causas perfectas y principales son las causas immanentes al hombre que dependen de él mismo; las causas auxiliares y próximas no dependen de él.<sup>53</sup>

Pasemos ahora a otra índole de definiciones relacionadas con la naturaleza humana.

### 2.1.4. Nociones de *ocasión* y *virtud*

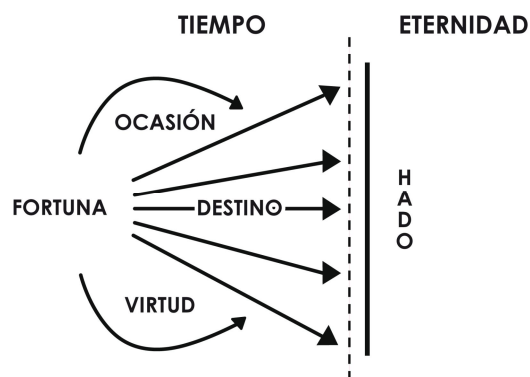
La *ocasión* puede ser definida como aquella configuración de circunstancias que el hombre puede aprovechar o no, de manera que puedan convertírsele en Fortuna. A esta *virtud* no hay que tomársele como aquella característica moral opuesta al vicio, sino

---

<sup>52</sup> Héller, *Op. cit.*, p. 377 y 378.

<sup>53</sup> Pimentel Álvarez, *Op. cit.*, p. XXXI.

como la cualidad personal del individuo para aprovechar la *ocasión*, las condiciones que le ha impuesto la Fortuna, de tal manera que pueda cambiarse con los actos, aunque también esté dada y sea cambiante.



## 2.2. Análisis de la obra

*La mujer a la que había que matar* es una novela que está profundamente ligada con la mentalidad estoica en lo tocante a la predestinación de las cosas, debido a que Celestino, su protagonista, tiene la posibilidad de ver lo que le pasará: le es revelado su sino, ha tenido acceso al hado a través de un sueño, en él es asesinado a manos de una mujer a la que apenas puede verle los pies, sueño que sabe será cierto en el fondo, de ahí que quiera evitar lo que contiene, no obstante que de inicio parece no creer del todo en la revelación onírica.

Muy temprano se encuentran las diferencias con la clásica obra trágica, pues Celestino no pide enterarse de su futuro, simplemente tiene el sueño revelador, tal vez esto se deba a su carácter o equiparación con un elegido, pero de eso se hablará en capítulos posteriores.

Ya en el sueño se comienza a configurar el pensamiento de Celestino respecto a la premonición que lo llevará a morir a manos de la que cree una total desconocida, como ejemplo nótese el uso de entidades simbólicas: "Sin duda eran los pies de quien acababa de clavarle el cuchillo. En ayuda de esa sospecha acudió al punto con su generoso gesto

La Suerte o La Casualidad, o alguna otra matrona de ojos vendados”.<sup>54</sup> Matronas de ojos vendados como lo es la representación más conocida de la diosa Fortuna debido a su carácter azaroso (eso es lo que se cree, aunque puede que todo obedezca a un plan o capricho divino).

Tan sólo unas páginas después Celestino reflexiona, gracias a la alimentación de su araña *Atrax*, que funge como mascota, las características del Destino. En dicha abstracción existe una identificación, la más común, entre Hado y Destino, pero claramente se observa la implicación del último con la concepción de caminos paralelos:

Esta oscura visión de la presa entregada a la araña atropellando las pautas del ciclo natural de devoraciones de las especies sin modificarlo, hizo retornar al hombre a los orígenes del sueño de la noche pasada y a hacerle comprender que el Destino no es una senda, que el Destino es cualquier senda, que el Destino son todas las sendas, que todo es Destino, que alterarlo es igualmente cumplirlo.<sup>55</sup>

El pensamiento de Celestino coincide de manera directa con la noción de Destino antes mencionada. De hecho, para él hay ya una distinción en su existencia después de lo soñado: parece haber dejado de creer en aquellas matronas de los ojos vendados: para él los acontecimientos, las relaciones con su entorno, de ninguna manera obedecen ya a lo accidental ni a lo azaroso: “Todo había sucedido de una forma que él hubiera denominado *fortuita* en otro tiempo, en una época anterior al *presagio*. Podía decirse así,

---

<sup>54</sup> Germán Sánchez Espeso, *La mujer a la que había que matar*, Madrid: Mondadori, Primera edición, 1991, p. 12.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 16. Esta determinación es un planteamiento recurrente en la obra de Germán Sánchez Espeso, compárese con las pertenecientes a diferentes novelas: “Entonces supo Lisardo que nada es casual en la vida; que en alguna parte está ya recorrido lo por recorrer; que *azar* es una ilusoria manera de denominar esa clase de cadenas circunscritas bonitamente al propio destino; que huir del destino, evitarlo, es igualmente someterse a él, cumplirlo”. *En las alas de las mariposas*, Barcelona: Plaza & Janés, Primera edición, 1985, p. 134. Y con: “Quizás era que su vida se hallaba de alguna forma inclinada al azar, si hay derecho a llamar de esta manera a la inexorable concatenación de circunstancias que nos ligan a un designio”; “Lo que realmente hubiera deseado era no cooperar al cumplimiento de su destino. Palabras huevas. Daba lo mismo oponerse a él o doblegarse. Todo es destino. Podía gritar, razonar, borrarlo de su cabeza, mostrarse escéptico ante él. Cualquiera de las posturas conducían a matizarlo; a cumplirlo”. *La reliquia*, Barcelona: Plaza & Janés, segunda edición 1984, p. 190 y 225 respectivamente. Y también: “Sabe el Cielo que hice lo imposible por encaramarme al Destino, por desviarlo, por torcerlo, pero es una barra de hierro más fuerte que cualquiera de los músculos de la voluntad”. *Narciso*, Barcelona: Destino, colección Áncora y Delfín volumen 537, quinta edición 1979, p. 115.

porque el filo sin perdón del cuchillo soñado anoche, había escindido ya su vida en dos épocas bien diferenciadas".<sup>56</sup> Poco después Celestino, como bibliotecario erudito que es, investiga todo sobre vaticinios en: "títulos secretos de torcidas denominaciones",<sup>57</sup> y antes recuerda algunos célebres vaticinios oníricos:

Antes de abrir las páginas, sabía bien que aquel insolente cuchillo visto en sueños y entrado ilusoriamente en su carne dormida, formaba parte de una inmediata realidad, de la misma iluminada manera que Otto Loewe vio en sueños la transmisión química de los impulsos nerviosos, y que una soñada serpiente que mordía su propia cola, le reveló a Kekule von Stradonitz la estructura anular del benceno, y que el ginecólogo Döderlein en un sueño aprendió a trabar con la mano izquierda un nudo quirúrgico en las profundidades de la pelvis.<sup>58</sup>

Más tarde Celestino decide hacer una prueba y soltar a su mascota venenosa sólo para cerciorarse de que la muerte del sueño es la que sufrirá; así de ningún modo, por muy peligrosa que fuera la araña, podría matarlo, debido a que la forma de su muerte está escrita y debe obedecer a la que tuvo en el sueño: "Casi le daba risa, a quien había sido maldecido por la Esfinge, imaginar las insidias de la Araña alzadas contra el inexpugnable trazado de las redes del Destino, al que las mismas arañas, y sus telas y venenos, le están bonitamente subordinados".<sup>59</sup>

Justo después de hacer la mencionada prueba, Celestino sabe seguro lo deparado por el hado, entiende que su muerte será del modo revelado e inaplazable, de alguna manera la intuye cerca, comprende su inexorabilidad: "El alivio de pensar que él no era el culpable de su desgracia no le mitigaba la desesperación de entender que ya nada le salvaría: sobraba oponerse a lo enunciado en sueños".<sup>60</sup> No obstante, Celestino cambia de parecer y decide "Torcer el destino", pero entiende muy dentro de él la inutilidad de ello, porque su destino, por más que sea torcido, cambiado o replanteado, hará que el hado se cumpla, lección que la novela deja muy clara hacia el final.

---

<sup>56</sup> Sánchez Espeso, *La mujer a la que había que matar*, p. 21.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 40.

El bordado que lleva a cabo una monja, misma imagen que realiza su madre, igualmente bordada, hace que Celestino vuelva a especular sobre la existencia del universo con base en el pensamiento estoico:

...poniendo al observador a pensar que las cosas que nos rodean pertenecen a una concatenación ineludible de formas (de hechos) que niegan La Casualidad, como la negaron los hombres de la Gnosis y la Cábala. De manera que todo está en todo, y no hay figura, ni acto, ni pensamiento, ni siquiera voz articulada, que no implique al Universo entero, en virtud de la ley de Cornelio Agrippa: *Todo lo que está arriba es como lo que está abajo*.<sup>61</sup>

Compárese con el precepto estoico que dicta:

Todos los cuerpos se hallan en mutua interacción, y como 'todo está en todo' y el universo es uno y continuo, puede afirmarse que el menor hecho repercute en la totalidad del mundo: una gota de vino arrojada al mar se extenderá al mar entero y de allí a todo el universo.<sup>62</sup>

Como signo de la relación que llevan Celestino y su madre se muestra en la novela la total devoción del bibliotecario hacia su creadora (ya sea en el nivel de haberlo traído a este mundo o incluso si se habla de aquella que "inventa" a Celestino), ya que pensando en ella, en lo que le debe, es que nuestro protagonista decide intentar ir en contra del hado, formarse un destino con base en esto:

Pensó también que morir él era como matar a su madre. Y pensó también que sólo había una manera de no morir, y era enfrentarse al Destino, someterlo, desviarlo. Cuando no quedan razones, la mente comienza a estar cerca de algún pensamiento supremo. El suyo podía ser este: ¡Torcer el Destino!<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>62</sup> Pimentel Álvarez, *Op. cit.*, p. XXVI. Ambas ideas, tan parecidas entre sí, también pueden equipararse a la concepción de Borges en "La escritura del dios": "Consideraré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra". Jorge Luis Borges, *Nueva antología personal*, Barcelona: Bruguera, 1980, p. 261. ¿Será esto una influencia borgiana o una tendencia de pensamiento de la época?

<sup>63</sup> Sánchez Espeso, *La mujer a la que había que matar*, p. 49.

Como bien lo apunta el narrador de lo acontecido a Celestino, aquel pensamiento debe ser supremo porque debe equipararse al falso intento de ser una especie de dios, para así poder desafiar lo que está ya dictado y hecho en la Eternidad. Sin embargo, Celestino está consciente de las reglas inalterables de la existencia y de manera constante lo refiere:

Celestino presintió que las mismas reglas rigen el todo y las partes del Cosmos. Porque uno cualquiera de aquellos gestos individuales, hubiera sido suficiente para dar sentido al inquietante deslizamiento de la totalidad de la culebra, de la misma manera que el comportamiento de un animal está en cada una de sus células.<sup>64</sup>

A la par de este principio rector de todo lo sucedido y por suceder, el narrador también infiere, siempre focalizado en Celestino, sobre la existencia del nivel eterno en frases como: "Entró de repente en el filón de luz la figura de una muchacha con los cabellos tijereteados al descuido. Un instante duró (y todavía está en alguna parte de la eternidad titilando para siempre)..."<sup>65</sup> En la que queda de realce la contrastante diferencia entre el Tiempo, donde la visión de la muchacha dura tan sólo *un instante*; y la Eternidad, lugar en el que todo el detalle está inscrito por siempre.

El deseo de Celestino por conservar la vida es tan importante que se encuentra determinado a remar contra corriente (o eso cree, aunque sabemos, conforme avanza la novela hacia el final, que hace justo lo contrario), por lo que piensa adelantarse a los acontecimientos revelados en el sueño y dar muerte a la posible asesina antes de que adquiera esa misma condición con él, es decir, Celestino decide matar para vivir. Ahora bien, en el fondo sabe que el sueño se cumplirá inexorablemente, no sabe a qué se debe que lo sienta así, de ahí que quiera cambiarlo, torcerlo, de ningún modo cree jamás que se trata de un mero sueño al que no debe hacer caso:

...porque, sencillamente, dentro de un año el cuchillo del sueño ya le habría arrebatado la vida, a no ser que (y aquí supo cómo *torcer el Destino*), a no ser que buscarse a la mujer que iba

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 53.

a matarle, para anticiparse él a matarla. No tenía muchos indicios para dar con ella, pero tal vez mereciese la pena intentarlo.<sup>66</sup>

De esta manera se construye el paradójico mundo en el que comienza a desplazarse Celestino, debido a que las pistas que lo acercan a su muerte son las mismas y únicas que tiene para poder llegar a la mujer a la que había que matar. Concluyendo, con esta decisión, el primer libro de los tres que conforman la novela.

Celestino comienza la búsqueda por su aún no asesina<sup>67</sup> y toma como primera referencia los botines blancos y azafrán: las posibilidades que se le vienen a la mente para emprender una pesquisa lógica y fructífera lo llevan a especular siguiendo con la concepción clásica hermanada a la ideología estoica, Celestino comprende que el fluir y el acontecer del universo se encuentran ya en la primera señal de existencia que tuvo éste, es decir, todo está decidido *ab initio*:

Celestino pensó que acaso los botines de aquel sueño ni siquiera existían, no se habían aún fabricado. Incluso podía ser que su creador no los tuviera en la mente todavía, y se debatiera en su mesa de trabajo entre papeles, ajeno a que muy pronto iba a diseñarlos. Ello no impedía que el sueño encerrase una verdad futura que estuvo desde siempre en los planes del Tiempo, como lo está que caigan las hojas de un árbol que aún no las tiene, que no ha retoñado todavía. Todos los objetos, todos los actos, estaban comprendidos en la primera explosión del Universo, eran reales en el primer aliento gaseoso de la primera nebulosa. Únicamente había que esperar.<sup>68</sup>

Poco más tarde Celestino, al comprar flores, se espina con una rosa e inmediatamente después mancha los pétalos de un lirio con su sangre (la sangre y el lirio siempre están relacionados en esta novela con la inmolación del cordero sagrado, mismo de lo que se hablará en un capítulo posterior), dejándole aquella acción la sensación de ya haberla vivido, además de que dicha imagen, tanto en representaciones (como los bordados),

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>67</sup> Nótese la manera tan particular de trocar el principio que funge como básico en la novela policíaca: en *La mujer a la que había que matar* se comienza la pesquisa para encontrar a una posible asesina, por un crimen que aún no ha cometido, contrario a la clásica estructura negra donde el asesinato está consumado y la pesquisa es para encontrar al autor de dicho acto.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 61.



como en circunstancias reales, aparece recurrentemente. La concepción de Celestino refuerza nuevamente la idea estoica de la predestinación de todos los acontecimientos:

Una gota de sangre demasiado pastosa, negra en contraste con la blancura, manchó la corola de uno de aquellos lirios. La impresión de que eso mismo ya le había sucedido en otra parte, le infundió la terrible certidumbre de que las cosas que están por acaecer, que se hallan uncidas a un plan estricto y secreto, tercamente pugnan por agujerear el caparazón del misterio que las contienen y salir al mundo a través de algún resquicio de la inestable realidad.<sup>69</sup>

Celestino, preocupado por la profunda seguridad de su muerte, trata de encontrar a su próxima asesina entre las mujeres que tiene cerca: una de ellas es Anastasia, quien atiende el almacén *El palacio de Invierno*, donde Celestino ha puesto a la venta su perfume *Sonrisa de la Esfinge*, de ahí la sospecha por ella, ya que, recuérdese: la mujer que acabará con sus días lleva encima dicha fragancia. Mientas Celestino la acompaña hacia el rastro, al que llama “Infierno de la Sangre” y “Reino de La Fatalidad”, ya que, debido a su situación, se siente identificado con lo destinado para las reses en un lugar como aquél, le pregunta su opinión sobre el Destino:

—¿Usted cree en el Destino? —preguntó inesperadamente el hombre.  
—¿El Destino? —agitó Anastasia su penacho, como un hechicero su sonaja ante un Espíritu Maléfico—. Eso es un recurso de apocados, de holgazanes. La vida se la hace cada uno a la comodidad de sus ilusiones o de sus temores. No seré yo la que consulte a los astros para saber cuándo me va a llegar el amor o si lo que me va a matar es una enfermedad o un cuchillo.<sup>70</sup>

Como puede verse, se trata del argumento utilizado clásicamente por los detractores de la concepción estoica, apoyado en que la creencia en el Hado llevaría a una actuación perezosa debido a un razonamiento igualmente perezoso del hombre ante las circunstancias, porque de ese modo tendría alguien o algo a quien responsabilizar por sus acciones. Sin embargo, a pesar de que él, Celestino, sí cree en la predestinación y, aún más importante, en el sueño premonitorio que le fue concedido desde el nivel

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 69 y 70.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 95.

eterno, duda puesto que desea evadir su muerte. La desesperanza hace que de pronto vuelva a plantearse la idea estoica, pero sólo para después tomar nuevos bríos y jamás quedar como un simple testigo-espectador de su devenir:

Volvió sobre sus pasos pensando que todos sus esfuerzos por hallar a su asesina eran inútiles, que su suerte estaba decidida desde que las nebulosas empezaron a formar mundos y los mundos a formar criaturas y las criaturas a sonreírse unas a otras. Él había creído estar haciendo su propia vida, inventándola a cada minuto, eligiendo sus gestos, como su madre y su padre eligieron los suyos: vivir en aquella casa, tener un hijo, cuando en realidad, todo estuvo conspirando contra él desde los comienzos del mundo.<sup>71</sup>

Salta a la vista que, en esta ocasión, la reflexión de Celestino parte de lo universal a lo particular: ahora el universo es quien conspira para que su muerte se concrete justo de la manera que le fue mostrada en el sueño, piensa aquel fenómeno sólo resultante en él, por tanto, víctima del orden de todos los tiempos; después continúa:

Porque el hierro del cuchillo que iba a matarle, que se formó en el aliento incandescente de las estrella y se enfrió en la superficie de la Tierra, estuvo pensando en él desde siempre, aguardando a ser extraído, fundido, aleado, templado, afilado, vendido, comprado, guardado, asido, alzado para arrebatarse la vida.<sup>72</sup>

La concatenación de hechos se hace explícita: también el objeto que le dará muerte ha sido predestinado a enterrarse en el vientre; la conspiración del universo se concentra en su persona, todos son indicios de que su muerte está ya inscrita en la Eternidad. No obstante, son constantes en el desarrollo de la novela dos fuerzas incidentes sobre nuestro protagonista: la primera es la que conlleva al pensamiento estoico, la fuerte sensación de que sus esfuerzos, por más bien elaborados y lógicos, jamás podrán con la certeza de que su asesinato será tal y como lo soñó; la segunda, por el contrario, lleva la batuta de sus acciones porque, después de decidir torcer su destino, esta fuerza lo lleva a buscar a su asesina para darle muerte sin que le dé tiempo a ella de llevar a cabo lo acontecido dentro de la revelación onírica. Estas fuerzas actúan siempre de este modo

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 95 y 96.

sobre los personajes héroes. En Celestino, su pensamiento parece ser guiado por la primera, mientras la segunda rige sobre sus actos inmediatos a las circunstancias, pero lo que ignora (o tal vez no en el fondo) es que aquellas dos fuerzas ya están contenidas en el hado, es decir, “querer cambiarlo es igualmente cumplirlo”. De ahí que la primera fuerza infiera sobre el orden del cosmos y la conspiración de todos los tiempos, como continúa su reflexión más adelante:

Camino de su casa pensó que miles, millones, incontables movimientos tuvo que hacer la vida para que la ameba fuera pez y lagarto y cabra y mono y hombre, y todos los hombres tuvieron que agitarse y entrechocar como las partículas de un gas, para que cabalmente (absurdamente), en uno de esos infinitos vaivenes, alguien a quien el tiempo le convirtió la garra en mano prensora, pudiese alzar el cuchillo contra él. No se desplaza una copa sobre una mesa sin que *todo* cambie en *todas* partes, como en un infinito tapete de billar en el que se juntaran todas las bolas posibles: ninguna bola sería ajena al movimiento de una sola de ellas, en un indeterminado juego de carambolas impercedero, necesario, irrevocable, con un único golpe de taco.<sup>73</sup>

Un inicial y único aliento universal es el que hace que los hechos, lo vivo, lo inanimado: *todo*, se dé, pase, ocurra, sea, esté, exista; todo lo posterior es una consecuencia de ese primer estímulo ocurrido al principio de los tiempos. De este modo el pensamiento de Celestino, si bien no apunta a ninguna concepción divina personificada o preexistente, sí apunta a una fuerza superior que hizo de este universo lo que es y que próximamente terminará, para él, con su muerte (pero ¿realmente será así?, ¿acaso Celestino existe?, la novela también está contemplada para lanzar estas interrogantes, pero serán problemas que se tratarán más adelante):

No durmió en cambio Celestino esa noche, en la que hubo grillos en los dos patios, en el grande y en el pequeño, y canto de monjas y aullidos dementes y ojos de muerto, todo ello de una manera que al hombre le pareció más que nunca necesaria, calculada, resuelta por el orden establecido de las cosas. Algo preciso estaba a punto de suceder, mientras él se sentía atado de pies y manos, impedido para remediarlo, para elegir otro camino, como no puede un cometa evitar la elipse de su trayectoria, como no puede una alubia arrojada en la tierra elegir entre germinar o no, y una vez brotada, si ser alubia u otra cosa.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 103.

La circunstancia de Celestino hace que se susciten esta especie de reflexiones: el orden de lo existente comienza a parecer una inexorabilidad más del universo persistente en lo eterno, Celestino siente que el intento por remediar su asesinato es un desafío a las leyes naturales.

Cuando finalmente encuentra que en Nazarena, la nueva vecina de la buhardilla, se conjuntan las señales reveladas al inicio de la novela por el sueño, se percata de que siempre estuvo consciente de la certeza del sueño, no se sorprende, aparece la primera fuerza influyente en él; sin embargo, pretende acercarse a ella para matarla, actuando según la segunda fuerza, en contra, como él cree, del hado:

Por primera vez se agrupaban en torno a la misma mujer casi todos los indicios del sueño [...]. Hacía tiempo que Celestino había dejado de creer en las casualidades.

Lo sorprendente fue que el hombre lo supo sin el lógico sobresalto de quien descubre la clave de un asunto en el que le va la vida. Lo supo sin el menor asombro, como el condenado que ha reconstruido muchas veces el momento en que han de conducirlo al patíbulo, que lo ha vivido intensamente y que tanto se ha familiarizado con él que desechando cualquier otra posibilidad, le extrañaría que transcurriera de una manera distinta a como él la había determinado: en aquel nítido instante *supo* que *aquella* era la mujer a la que había que matar.<sup>75</sup>

De este modo termina el segundo libro. Como vimos, Celestino cree deber todo a su madre, incluso parece que comparte la ideología tocante a la predestinación con ella, aunque, para la ciega, parece ser más una concepción ecléctica que toma parte de las dos posturas: sabe que no hay elección de circunstancias, de fortuna, pero, a su vez, reconoce la acción humana, la virtud de poder hacer trascender la ocasión:

Celestino pensó también en el motivo por el que iba a matarle la mujer de la buhardilla, y oyó que surgía del cuello abotonado de su madre esa voz un poco plana que emiten los ciegos desde su tiniebla, para decir que no elegimos nosotros. [...] Y fue un niño el que preguntó entonces a su madre que qué hacemos aquí si no elegimos nosotros nada de lo que nos está destinado a amar. [...] Todo lo que hay que vivir hay que ganarlo. La existencia se gana cada día, como se conquista un territorio, como se vadea un río. Su madre, por

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 105.

ejemplo, ganaba su luz con la gracia de sus manos, y a lo mejor ganaba a su hijo también con la laboriosa carencia de luz de sus ojos cerrados.<sup>76</sup>

Así, se demuestra la reflexión constante sobre lo que se puede hacer frente a aquello que nos impone la vida, lo que podemos trocar en fortuna; un elemento insoslayable bajo este rubro se encuentra en la configuración del personaje de Nazarena, pues es significativo que su trabajo en el cabaret sea el de la modelo que representa a una diosa Fortuna oriental. Toda una historia nos es relatada para poder entender la manera en la que sufre Nazarena cada noche:

El hombrecillo de la chistera relató sin parquedad la verídica historia del famoso lanzador de cuchillos de los tiempos del emperador Wu, que queriendo juntar las riquezas acaparadas, mandó fundir todo su oro, que era mucho, y modelar con él una estatua de la Diosa Fortuna, la de las cejas sutiles.

Al parecer, el lanzador de cuchillos se enamoró de su estatua tan perdidamente que pidió al Señor de lo Alto que la dotara de la vida para desposarse con ella. El dios se lo concedió con la sagrada condición de que cada noche, antes de acostarse, la atara a una rueda giratoria y tirase sobre ella doce cuchillos, tantos como *palacios* tiene la Rueda de la Fortuna. Pero si uno solo de los cuchillos la hería (algún código ha de imponer en su juego la Fortuna), el lanzador de cuchillos perdería a un tiempo su oro y su amor.<sup>77</sup>

Esta historia apoya la importancia del contenido que la novela tiene bajo el tema de la fortuna: Nazarena tiene que pasar por esto cada noche y es equiparado a un ritual, ella es la Diosa Fortuna durante ese breve instante en que “un chino que no lo es” lanza doce cuchillos a la rueda en movimiento. En la tradición clásica la rueda simboliza el azar, lo fortuito de los hechos, de los acontecimientos, parece que la finalidad de Sánchez Espeso es mostrar una gama de diferentes opiniones sobre la predestinación o lo aleatorio de los sucesos. Nazarena depende, entonces, de que el chino lance bien los cuchillos para no morir cada noche. Resulta curiosa la imagen que observa Celestino impresa en la rueda donde es amarrada Nazarena para el acto, ya que es una nueva alusión a una especie de deidad oriental emparentada con Fortuna: “Esta vez, el cañón de luz resaltó una gran rueda en el fondo del escenario, en la que se pintaba un dragón

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 121 y 122.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 131.

vendado de ojos, con pechos de mujer y una espada en la zarpa derecha, como si ejercitara algún género de poder inapelable".<sup>78</sup> A partir de este momento Celestino se dispone a acercarse más y más a Nazarena para confirmar si es ella la que podría llegar a matarlo tal y como le fue mostrado en el sueño. Sus consideraciones hacia ella comienzan a cambiar, pues al inicio la piensa como una asesina que conoce su tarea: "O tal vez era verdad lo afirmado por Nazarena, y ni ella misma sabía que estaba destinada a levantar un cuchillo contra él; en tal caso, aquella mujer sin misterio no era más que un triste insecto de Dios que acababa de tocar los hilos de una estricta red de araña".<sup>79</sup> Celestino entabla una amistad con Nazarena aprovechándose de la inseguridad que él mismo ha propiciado gracias a su constante espionaje. De nueva cuenta Celestino piensa en la certeza de morir en manos de Nazarena, cosa que propició también su experimento con la *Atrax*:

No cabe duda que al Destino le gustan los golpes de efecto, pero, fiel a su despotismo, nos protege de todas las muertes que no son la nuestra: lo que la mujer había mostrado era un pequeño revólver de bolsillo, de cañón corto, con seis relucientes cartuchos en el tambor, peligroso en las manos de una asesina, pero no en las de *su* asesina.<sup>80</sup>

Queda así planteada la seguridad de nuestro protagonista ante la muerte a manos del cuchillo manejado por Nazarena. A estas alturas del relato el narrador comienza a poner más atención a las circunstancias de Nazarena: vive una vida solitaria y está obligada a cumplir con un empleo muy peligroso por lo que es asidua a una bebida excéntrica, *biberón de cosaco*: vodka con leche y azúcar, otra pista más para Celestino, la leche también aparece en el sueño. Esta especie de vida aciaga hace que Nazarena se refugie en la compañía del protagonista, por ejemplo véase esta consideración de Nazarena:

---

<sup>78</sup> *Idem*. La imagen parece adelantarse al asesinato de Celestino, Nazarena es esta deidad que empuña la espada/cuchillo, llevando a cabo los designios inexorables del hado, escrito en el nivel eterno.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 135.

No quería pecar de locuaz, pero a veces le parecía que nos separaba un grueso cristal de la verdadera existencia que corría a la par de nuestras vidas, que éramos asiduos espectadores de ella, que estábamos siempre a punto de alcanzarla con los dedos, pero que nos era ajena, que no nos pertenecía.<sup>81</sup>

Otro de los pensamientos de Nazarena coincide con la concepción de Celestino, la posición estoica: “—A veces pienso que nada es casual —suspiró la mujer, volcándose el vaso en la garganta—, que todo es una sombra de todo, como en un salón de espejos”.<sup>82</sup> A lo que Celestino contesta haciendo referencia a que eso mismo ha sido aseverado por Plotino en el libro quinto de las *Enéadas*, igual que los pájaros místicos de Farid al-Din Attar y también Leibniz cuando afirmaba que: “Dios eligió lo mejor entre todas las cosas, que son infinitas y repetibles, para crear el mundo...”.<sup>83</sup> Celestino comienza a entrar al ámbito de Nazarena: cuando está en su apartamento y encuentra en un cajón el cuchillo que lo mató (y que lo matará en la realidad) en el sueño, vuelve a retomar la concepción totalizante estoica, debido a que, ante sus ojos, comienza a resolverse el laberinto al que ingresó justo después de despertar del sueño premonitorio: “Muchas veces, ver una cosa es entenderlo todo. Acaso, quien pueda entender una gota de agua puede entender el Universo; acaso el Universo sea una gota de agua o acaso no sea sino *esa* gota de agua, mejor dicho, la *visión* de esa gota de agua”.<sup>84</sup> El universo cifrado en una gota de agua nos recuerda de nuevo las concepciones borgianas y las consideraciones estoicas. Ante su principal preocupación: matar a Nazarena antes que ella se adelante y lo mate a él, a Celestino: “Un resto vivo

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 137. Compárese este argumento con la metáfora principal que resguarda la novela de Ernesto Sábato *El túnel*:

Pero ¿realmente los pasadizos se habían unido y nuestras almas se habían comunicado? [...] No, los pasadizos seguían paralelos como antes, aunque ahora el muro que los separaba fuera como un muro de vidrio y yo pudiese verla a María como una figura silenciosa e intocable... [...] *en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida.* Y en uno de esos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esta muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo, al mundo sin límite de los que no viven en túneles...

Ernesto Sábato, *El túnel*, Madrid: Cátedra, Letras hispánicas, 2001, p.160.

<sup>82</sup> Sánchez Espezo, *La mujer a la que había que matar*, p. 138.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 140.

de conciencia le alertaba del peligro que estaba corriendo junto a aquella mujer. El Destino daba las últimas pinceladas a su proyecto. Era preciso no perder más tiempo...".<sup>85</sup> No obstante aquella determinación, Celestino comienza a dudar aún más de su actuar, la cercanía con su próxima asesina ha hecho que sienta algo más que repulsión o deseos asesinos: a Celestino realmente le agrada Nazarena: "... no quería martirizarse más con la duda indeseable de si debía o no conmutar la pena de muerte de aquel ser maravilloso por la suya propia".<sup>86</sup> La lucha de Celestino por mantenerse vivo, por sobrevivir, ha hecho que crea aún, ingenuamente, en la posibilidad de cambiar lo inexorable. Muy pocas palabras después y ante la querrela de Nazarena para que la acompañe en su acto como diosa de la Fortuna, Celestino explota con este pensamiento que nos refiere la voz narrativa: "... ni siquiera alzó la vista para responderle (con impertinencia de iluminado), que todo lo que le podía pasar le iba a pasar de todas formas, es más, ya le había pasado desde siempre".<sup>87</sup> Haciéndose patente el enfrentamiento interno de Celestino porque, no obstante saber que lo acontecido en el sueño es la inexorabilidad misma de la que él habla: el hado, intenta cambiar su sino apagando las luces justo cuando el chino que no lo es tira el primer cuchillo esperando que se clave en la diosa de la Fortuna personificada por Nazarena. Calmado por creer haber vencido al hado, forjándose un destino propio en el que seguirá vivo, habiendo creído hacer de su oportunidad una valiosa ocasión para que la fortuna, utilizada de manera magistral, le diera muerte a su oriental personificación alegórica, Celestino refiere lo que cree de los sueños, de ahí su principal preocupación, porque como buen bibliotecario, está enterado de que los sueños son una puerta, o mejor dicho, una pequeña rendija que deja tocar por un instante la Eternidad, el acontecer divino:

La verdad del todo era que, ahora que estaba libre de la muerte, ya no podía dormirse sin atravesar el muro del terror de volver a soñar, pues soñar es lo mismo que irrumpir en aquella esfera infinita que tiene su tremebundo centro en algún lugar del Universo donde reside Dios y donde nada ocurre, pues todos los tiempos se desarrollan allí en presente; tal

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 147.



vez por eso la realidad está entretejida de repeticiones y simetrías, y el Destino, ciego a los anhelos, a veces se muestra despiadado con las improvisaciones.<sup>88</sup>

Una vez que, amargamente, se percata de que en su primer intento no se ha librado de Nazarena y sigue viva, busca la manera de acabar con ella de una buena vez, por lo que sube a la buhardilla, y, cuando sabe que quiere tomar un baño en tina, inmediatamente piensa en las probabilidades que tiene para asesinarla:

Una vez más, el lado bueno del Destino, ese lado que todavía le era favorable, le abría senderos inopinados que hacía un momento no estaban allí. La ocasión de desembarazarse de su enemiga le venía de nuevamente a las manos con toda la indecencia regalada de la total impunidad.<sup>89</sup>

Un momento simbólico culminante se sigue en la narración de los últimos momentos de Celestino: tocará unos senos reales por vez primera. Salta a la vista que lo hace en un momento de transición, ya que Nazarena está caracterizada como la diosa Fortuna y en la bañera es donde comienza a humanizarse de nuevo, comienza a ser otra vez la vecina incómoda de la buhardilla. La imagen parece sugerirnos cómo la fortuna de Celestino se convierte, en sus propias manos en algo transitable, obtenible: pasa de un ámbito ritual divino a la concretización humana en Nazarena.

Poco más tarde las fuerzas actuantes en Celestino vuelven a hacerse patentes: una nueva oportunidad para matar a esa mujer debe presentarse, y Celestino medita:

La atmósfera fragante comenzaba a transfigurarse en la del sueño, los objetos a transcurrir en otro tiempo, a tergiversar los sentidos, a respirarse más que a verse. Él siempre había sabido que ciertas cosas de la vida no son más que la tenaz memoria de los sueños. Platón invoca la certeza de que ya todo lo hemos visto en otra parte, de que conocer es recordar. Todo estaba dispuesto, por tanto, para que ella le matase, que era lo mismo que decir para matarla. En cualquier caso, él jugaba con ventaja, pues mientras él podía darle cualquier género de muerte, ella sólo podía matarle a cuchillo.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 155.

Todos los indicios están cumpliéndose uno a uno y los que parecen no llegar Celestino, en persona, se encarga de proponerlos, de proporcionarlos, sin embargo, conserva la esperanza de salvarse de la inexorabilidad del hado.

La siguiente oportunidad se presenta con el revólver que carga Nazarena: Celestino está resuelto a acabar con su próxima ejecutora, cree haber hecho todo a tiempo, cree haber aprovechado la *ocasión*, se cree un virtuoso, o un ser beneficiado de una pequeña falla en el sistema de causas y efectos de la Fatalidad:

... mientras se daba un último momento para hozar en la idea de que aquel debía de ser el día exacto que le estaba destinado para que aquella mujer le pusiera en las manos de la Fatalidad. Pero acaso gracias a un descuido de esa misma Fatalidad, él había llegado justo a tiempo para impedirlo. Quizá se había adelantado sólo unos minutos a su propia sentencia.<sup>91</sup>

Sin embargo, está seguro de que todo lo que pasó en el sueño está a punto de suceder sin falla alguna; el narrador no duda en hacérselo saber: “Celestino ya podía matarla sin temor a equivocarse. Había agotado todas las dudas en la larga espera, las dudas que, en realidad, jamás existieron: sus presentimientos nunca le habían engañado, pues todo estaba a punto de suceder como él sabía que iba a suceder”.<sup>92</sup> Un momento antes del trágico fin, Celestino refiere a Nazarena haber sido él quien la vigilaba, quien la atosigaba siguiéndola, espiándola y: “Se guardó las razones que le movieron a ello, pero habló de la capacidad que albergan los seres humanos de reconstruir su propio albedrío, de doblegar los designios de lo que está por suceder”.<sup>93</sup>

Celestino se preocupa por hacer que todo sea tal y como en el sueño, bajo la premisa aparente de no cometer un error y matar a otra mujer que no fuera su futura asesina, así, proporciona elementos en la escena que no estaban por causas naturales en ella: pone el perfume a Nazarena, derrama la leche, se quita los botines y los acomoda justo en la forma exacta del sueño, proporciona el cuchillo a su asesina y hasta niega darle su anillo de zafiro: “—No había ninguna sortija en la mano de la mujer que me iba a clavar

---

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>93</sup> *Idem.*

el cuchillo y no quiero correr el riesgo de matar un sueño que no es el mío —respondió apretando seis veces seguidas el gatillo”.<sup>94</sup> Sorprendido como nunca (aunque en el fondo sabía que lo del revólver tenía que fallar de algún modo), Celestino busca rápidamente una nueva oportunidad que le ofrezca la fortuna pero es demasiado tarde para que su virtud aproveche una ocasión que jamás podrá tomar forma definitiva:

A Celestino se le hizo astillas el alma, pero la Fortuna le pintó en el aire la única posibilidad de salvarse: abalanzarse sobre su asesina para volver el cuchillo contra ella. Entonces fue cuando el filo le salió al encuentro, sellando el viejo compromiso con su vientre, saludándole las entrañas con un soplo indoloro y un largo agujonazo de retirada, como se lo había revelado el sueño.<sup>95</sup>

De esta forma los esfuerzos de Celestino por trocar lo deparado para él, lo ya escrito en la Eternidad, a la cual tuvo acceso por un breve instante dentro del sueño, son en vano, porque estos mismos esfuerzos por cambiar lo inexorable son los que hicieron que se cumpliera al pie de la letra, es decir, en la Eternidad ya estaba contemplado que Celestino hiciera todo aquello por intentar evitar su final en manos de Nazarena.

Como pasa siempre en las obras en donde el hado es revelado al comienzo, la parte que se desvela es una mínima porción de lo que realmente pasará. Así, si Celestino pudo pensar que Nazarena era una asesina sin piedad, un ser inmisericorde y asqueroso que le daría una vulgar muerte con un cuchillo de cocina, como sus consideraciones primarias dejaron ver, al final se percata, junto con el lector, de que el asesinato se justifica, porque sólo se defiende del paranoico (desde su perspectiva) que la ha asediado e intentó matar ya en más de una ocasión y, además, está a punto de irsele encima para asesinarla, por lo que para ella no hay otra opción que cumplir con lo determinado en el nivel eterno: dar muerte a Celestino se justifica y además cumple con todas las expectativas que fueron reveladas por el hado en el sueño.

Una última consideración nos queda: ¿será que al final Celestino hace que todo sea igual que en el sueño porque en el fondo sabe que no podrá matar a Nazarena y que lo

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>95</sup> *Idem.*

mejor sería morir de una vez, para dejarla a ella, que es mejor, viva? De igual forma esta manera de proceder estaría inmersa ya en la Eternidad, porque cualquier posibilidad, cualquier camino o senda está contenida en su escrutinio inexorable.

### **3. REALIDADES CIRCUNDANTES Y SUPERPUESTAS**

La novela que estudiamos presupone constantemente distintos niveles de realidad. Encontramos mundos alternativos que se presentan, en todo momento, como hechos aislados e intransferibles, que afectan sólo a Celestino (o al menos así parece), de ahí la complejidad de este personaje. Entre esas realidades están: el mundo onírico, que surge como circundante; el mundo de los muertos, empalmado, coexistente al acontecer normal de la novela; el ámbito fantástico, aparece de pronto como principio desafiante de la realidad; y la realidad concreta de la novela, misma que parece ser la nuestra, cuestionada asiduamente por la narración, por el autor.

#### **3.1. El mundo onírico: la premonición**

Dentro de la novela está siempre presente el nivel onírico en diferentes circunstancias, la principal está representada por el sueño premonitorio sufrido por Celestino justo al abrir la narración: desafía una y otra vez al lector para que reflexione y rectifique la verosimilitud y la veracidad de lo que está a punto de continuar leyendo. Esta realidad alterna aparece circundando a lo que creemos el primer plano narrativo y que corresponde a la posible vigilia del protagonista.

Apenas lo primero que aparece, después del título del libro primero ("La sonrisa de la esfinge") y del de la primera parte de éste ("La visita del cuchillo", que ya hace alusión al sueño), es el del primer capítulo "El rey que nos sueña", contenedor de una metáfora utilizada para revelar lo relativa que puede ser la serie de hechos vividos por cualquiera, en este caso, el personaje protagónico:

Y por desear, deseó también alzar la cara, en un supremo esfuerzo, para saber dónde, quién, por qué le habían dado muerte, pero sólo había logrado mover un párpado y abrir un ojo a ras del suelo. Abrir el otro, acaso lo impedía la tumefacción de la ceja o el pómulo

magullados en la caída, o acaso el designio burlón de ese rey que nos sueña, como sucedía en aquellos cuentos de infancia relatados por su madre.

—Somos el sueño de un rey, y si ese rey que nos sueña se despertara, nosotros desapareceríamos. [...]

El más fortuito de los hechos obedece a un minucioso plan del rey que nos sueña.<sup>96</sup>

Lo poderoso de esta especulación radica en que Celestino es presa de ella cuando está a punto de morir desde el sueño, de ahí que sea importante mencionar que el bibliotecario, aficionado a la perfumería, se cuestione sobre la relatividad de la existencia desde la interioridad de un mundo onírico creado para sí mismo, mostrando así un tercer nivel todavía más allá: el primero es en el que se desarrolla la mayoría de la novela, en éste Celestino intenta evitar lo que vivió en el sueño, es decir, la vigilia; el segundo es ese sueño en el que la muerte se le devela y; el tercero, es uno al que los dos anteriores pertenecen, una realidad más arriba a la que están subordinadas las anteriores, pues presupone el sueño de un rey, desconocida su identidad, simplemente descrito por su rango mayestático, que a su vez sugiere una suerte de poder por sobre la existencia de otros.

Todo el primer capítulo se preocupa por presentarnos ese mundo onírico que se proyecta a futuro, reside en la Eternidad, pero no deja de ser un sueño, Celestino duerme cuando le es revelada su muerte. La intensidad con la que vive su fin funge como un motivo que lleva a nuestro protagonista a recordarlo una y otra vez a lo largo del relato. Justo despierta desde la crudeza de su ensueño, por lo que el narrador no duda en decirnos: "Celestino, sumergido en su charco de sangre, oyó los golpecitos que le despertaban siguiendo una corte de ritos espectrales que le ponían cada mañana en movimiento".<sup>97</sup> Y poco más adelante: "Abrió el ojo absorto el hombre, el mismo ojo acabado de cerrar para morir en sueños".<sup>98</sup> Celestino, confundido por la manera de haber vivido su propia muerte, no está seguro de qué ámbito es el que soñó, o si lo soñado, la materia onírica, es lo que está viviendo en ese instante: que su madre lo

---

<sup>96</sup> Sánchez Espeso, *La mujer a la que había que matar*, p. 11 y 12.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>98</sup> *Idem.*

despierte rutinariamente, como cualquier otro día, lo identifica como una realidad posterior, una que siguió a la muerte, a aquella primera experiencia apenas finalizada:

Aquel inicio de sosiego debía de ser el sueño de los muertos; pues la tenue realidad de su carne, de su cama y de su alcoba, del bastón de su madre y de la urnita con la araña peluda en la repisa del tocador, era tan dulce y tan frágil, si se la comparaba con la vívida precisión del sueño recién tenido, que aquello sólo parecía el sueño de un sueño.<sup>99</sup>

Esta disertación deja clara la aceptación del mundo onírico como una realidad alterna circundante, tendrá un papel fundamental, ya que en más de una ocasión el autor jugará con las circunstancias que parecen irreales; con lo acontecido hacia dentro de lo soñado, concretamente; así como con el difícil discernimiento de lo que pertenece a lo onírico y lo que está sujeto a la realidad aparentemente "real".

Celestino está convencido de que lo soñado es una realidad inmediata que se distancia de lo real sólo por una delgada línea, misma que en varias ocasiones de la novela se identifica con los golpes del bastón de la madre ciega sobre su puerta al despertarlo, de ahí la seguridad con la que menciona su segura muerte.

Repasar el sueño se convierte en una consigna obsesiva y, debido a ello, a Celestino parece borrarle las líneas divisorias de lo que se presenta ante sus sentidos y de lo que pervive en su recuerdo (además de los otros dos mundos con los que comulga, mismos que se verán más adelante):

Muchas noches Celestino mantenía los párpados abiertos hasta altas horas, para atravesar consciente los impracticables salones de aquel sueño de sangre. A veces le llegaban las primeras luces a unas pupilas injuriadas por el ardor de la vigilia, aletargadas pero sin someter todavía de mañana al verdadero sueño, al que emancipa las Ideas de los Asuntos de Aquí Abajo.<sup>100</sup>

Este argumento sugiere la posición del mundo onírico por sobre el de la vigilia, esta misma idea se apoya en las líneas ya citadas con anterioridad, pertenecientes a la página 149 (nota 87), donde se revela la importancia del sueño debido a su capacidad

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 77.

reveladora de un nivel divino, o eterno. Obsérvese también la siguiente aseveración que suscita el recuerdo del arma que le dio muerte en la experiencia onírica:

Pero, bien considerado, cuchillos como aquel los había visto muchas veces, pertenecían a la realidad inmediata, aunque, lo que llamamos realidad, sólo sea una parte de nuestra existencia; la otra parte está en el turbio espacio que ocupan los sueños, donde *el alma abre los ojos cuando el cuerpo los cierra*, esto leído en un tomito de Sir Thomas Browne...<sup>101</sup>

Sin embargo, el conocimiento de Celestino sobre el sueño está vedado a lo que vivió, la experiencia sobre él es únicamente la que obtuvo desde su punto de vista como asesinado, además de contar con unos límites perfectos en cuanto a visión, es decir, a espacio; y duración: comienza con la entrada del cuchillo y termina con el último pensamiento de Celestino, con su propia expiración: "A Celestino le entró el cuchillo por el vientre, apenas oblicuo hacia el lado derecho, donde está el hígado. [...] Pero eso sí; de no haber sido bibliotecario (y supo que ese sería su último pensamiento antes de morir), hubiera sido violinista".<sup>102</sup> Cualquier intento por entenderlo, por recrearlo de otro modo, es inútil, la presencia de Celestino en él es totalmente verosímil y real desde esta opinión:

Sigilosamente irrumpía en el recuerdo del sueño, atisbándolo desde todos los ángulos posibles del espacio mental donde se desarrolló, aunque sólo había una forma de verlo: desde sus propios ojos de soñador, de protagonista tirado en el suelo, desangrándose frente a unos pies desnudos de mujer, un cuchillo de cocina y un par de zapatos inverosímiles...<sup>103</sup>

El capítulo "Los difíciles días de las contraventanas entornadas" se encarga, desde el inicio, de explicar la problemática existente entre el binomio vigilia-sueño, estados de la conciencia que en Celestino comienzan a confundirse. El capítulo comienza con el protagonista enfermo, tal vez debido a la presión de encontrar su muerte inexcusable y

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 16 y 17.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 11 y 13.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 77. Es curioso pensar que el sueño es vivido por Celestino desde un plano personal, desde una primera persona, sin embargo, esto contrasta (y es importante decirlo puesto que tiene implicaciones de recepción) con la existencia de un narrador que relata todo el libro de principio a fin, incluyendo ese primer sueño tan limitado a la sola experiencia de Celestino. Por lo que este narrador en verdad es omnisciente aunque se halle focalizado en el protagonista.



su pesquisa aún inútil. Tan sólo el título ya nos da una imagen de la posible experiencia que tuvo a Celestino postrado en su cama con la constante visión de las contraventanas a medio cerrar como uno de los elementos que lo mantenía asido a la verdad de su entorno. La reflexión inicial deja patente el flujo que existe entre ambas realidades (porque decir que el mundo onírico responde al ámbito ficcional sería romper con la premisa del autor: dinamitar las creencias viejas sobre estas consideraciones), y este flujo determina lo sucedido en ambos: elementos de la vigilia pueden entrar a los sueños, sobre todo hechos recibidos por los sentidos, pero también sabemos que los sueños ejercen una influencia sobre la vigilia, baste la muerte de Celestino como ejemplo, que aunque aparece como una prolepsis en el texto, la certeza de lo acontecido en el mundo onírico influye en el acontecer propio de la vigilia:

Muchas veces mientras dormimos, los sonidos que rodean la cama y la alcoba se incorporan a nuestros sueños y los conducen y modifican, contaminándolos de verismo; sobre todo en el duermevela de los estados febriles, en los que las secreciones mentales, apelmazadas por los valores de la calentura, se adhieren a las paredes de nuestro ámbito ficticio, tomando cuerpo de una manera más palpable acaso que lo que denominamos insensatamente *realidad*. Por ello, una tormenta puede trasladarnos a un soñado bombardeo de nuestra casa, y una alfombra golpeada de mañana con un sacudidor en el patio por una vecina cantadora, nos puede hacer contemplar con espanto cómo una madre azota a su gimiante retoño tan despiadadamente que nos despertamos alarmados.<sup>104</sup>

Los hechos captados en esta duermevela (estado intermedio entre la vigilia y el sueño) febril se desplazan de la vigilia al sueño pero son trastornados por una especie de espejo cóncavo que les da una nueva realidad, igualmente nítida, pero un tanto más atroz. La explicación de lo acontecido en el cuerpo es meramente una apreciación médica muy parecida a las elaboradas en siglos pasados; más tarde sabemos que es así cuando se nos refiere que Celestino lo ha leído en Eisler (como bibliotecario, el personaje tiene esta parte intertextual), quien también relata la anécdota sucedida al revolucionario francés Fouquier-Tinville, quien:

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 97.

...mientras dormía se vio llevado ante el tribunal del Gran Terror, en París. Tras un juicio sumario fue conducido al cadalso en medio de una vociferante multitud. Subió despacio las gradas del patíbulo donde le maniataron. La cuchilla de la guillotina cayó al fin sobre su cuello. Ya sentía rodar su cabeza cuando despertó sobresaltado, para comprobar con alivio que lo único que había realmente sucedido era que una barra de las cortinillas del dosel de su cama se había soltado y caído sobre su garganta.<sup>105</sup>

El mundo onírico se rige por sus propias reglas, por eso la contaminación que sufrida desde la vigilia repercute de manera diferente. El narrador nos cuenta que lo acontecido al magistrado revolucionario francés despertó discusiones profesionales en el ámbito de la psicología (incluso menciona la revista: *Revue Psychologique*; así como los doctos que protagonizaron el debate: Baudouin y Lemaitre), partiendo de: "...la dificultad de que el soñador acumulara tanto material onírico en el cortísimo espacio de tiempo transcurrido entre la percepción del estímulo y el despertar".<sup>106</sup> Es decir, el simple hecho de que cayera la barra de la cortina sobre su cuello suscitó hacia dentro del sueño una serie de largas circunstancias que se acomodaron de tal modo que al final pudiera terminar en la guillotina. El momento de caída de la barra es un instante comparado con todos los sucesos que se producen dentro del sueño para que llegue la ejecución. Sin embargo, el narrador nos dice: "El libro no añadía que el magistrado Fouquier-Tinville murió al poco tiempo en la guillotina".<sup>107</sup> El autor no pone esto de manera fortuita porque las verdaderas implicaciones de esta nota no sólo son introducir lo que le pasará a Celestino mientras sufre la enfermedad que lo tira en cama por días, sino que también lanza guiños que nos invitan a reflexionar sobre los paralelismos entre el magistrado y nuestro protagonista. ¿Es una casualidad que Fouquier-Tinville soñara su ejecución y su juicio justo en el instante en que la barra caía sobre su cuello? La explicación del narrador nos indica que no, pero a su vez el sueño fue premonitorio, justo como el de Celestino, ¿de qué manera puede pensarse entonces que la vigilia influyó para que el sueño se viera modificado o creado para después, a su vez, realizarse en el mundo "real"? No olvidemos la importancia que se le da a los sueños: "...soñar es

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 97 y 98.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>107</sup> *Idem.*

lo mismo que irrumpir en aquella esfera infinita que tiene su tremebundo centro en algún lugar del Universo donde reside Dios y donde nada ocurre, pues todos los tiempos se desarrollan allí en presente; tal vez por eso la realidad está entretrejida de repeticiones y simetrías". De este modo la pregunta sería: ¿hizo o le pasó algo a Celestino para que su muerte surgiera de pronto? (Hablamos del plano temporal, claro, al que tenemos acceso los humanos). Podría pensarse que Celestino transgrede de alguna manera ciertos aspectos sagrados que se valoraran en capítulos posteriores.

La enfermedad de Celestino parece cumplir un ciclo, pero lo importante de este capítulo es entender cómo el mundo onírico y el de la vigilia se conjugan a veces para dar lugar a una compleja e intrincada red laberíntica de conexiones, similitudes y designios. La manera en que juega la narración con este tema es meritoria puesto que se nos relata la peculiaridad del sueño:

El de aquella madrugada fue, en ese sentido, un sueño ejemplar; los sonidos del entorno coadyuvaron con los de *la otra realidad* anticipada en los presagios, para entretrejer una pesadilla en la que Celestino sentía machaconamente las pisadas de su asesina en el techo de su alcoba.<sup>108</sup>

Esta primera experiencia onírica parece terminar cuando a Celestino: "Le alegró que, en aquel momento, su madre le despertara..."<sup>109</sup>, para anunciarle que alguien venía a visitarlo; Celestino escucha los pasos del visitante "...cada vez más cercanos, sonaban sobre las tarimas del corredor como martillazos en un féretro, acompañados de un rítmico tintineo de cuentas de cristal".<sup>110</sup> El personaje que quiere ver a Celestino es apreciado por él como un vendedor ambulante de características lúgubres y sórdidas:

Al intruso, al que le borraba el rostro el rayo de luz de una linterna esgrimida con extremada precisión en la oscura gelatina de la estancia, debía de ser un vendedor ambulante, pues mostró ciertos refulgentes collares de abalorios, alumbrados por el mismo haz de luz que

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>109</sup> *Idem.*

<sup>110</sup> *Idem.*

cegaba los ojos de un Celestino que hubiera deseado saltar de la cama y huir de la proximidad de aquel repugnante y ambiguo embajador de las tinieblas.<sup>111</sup>

Resulta curioso el uso que se da a la linterna ya que: “Quizá el desconocido fuese algún ciego que se ganaba la vida de esa manera [...] y usaba la linterna no para alumbrarse a sí mismo, sino para mostrar a los videntes la mercancía en la oscuridad”.<sup>112</sup> La configuración de este personaje nos sugiere imaginarlo como una deidad que atiende a elementos pertenecientes a la representación clásica de la diosa Fortuna o de alguna otra “matrona de ojos vendados”, la fehaciente ceguera compensada con el uso de la linterna, que permite que le vean y observen la mercancía que ofrece (pero también cegar a su víctima), una especie de tentación simbolizada por los collares de abalorios: también ofrece algo, aunque su refulgencia sea sólo un efecto del material sin que sea realmente valioso, pero esta representación goza de un carácter negativo que nos llama a creerle una copia malhadada de aquellas deidades, un ser bajo que quiere usurpar el papel o imitar a una de aquellas matronas, hecho que queda explícito cuando se le menciona como “repugnante y ambiguo embajador de las tinieblas”.

Sin embargo, la peor parte viene cuando Celestino se percata de que: “Los botines del ciego eran idénticos a los del sueño. Entonces Celestino lanzó un grito y se despertó aterido de miedo”.<sup>113</sup> Despierta de nueva cuenta, es decir, lo primero que había creído un sueño era realmente el nivel onírico duplicado, un sueño dentro del sueño (y es prudente recordar además el posible sueño de un rey, así como la imaginación o un sueño de la ciega, que se verá más adelante); la experiencia onírica invade a otra que se potencia, ambas son contaminadas por una realidad superior a la que ahora sí parece despertar Celestino, en la que el médico lo ausculta. De un sueño, Celestino, despierta a otro sueño en el que la visión del ciego se le revela, para después despertar de nuevo a la vigilia (o lo que él cree que es la vigilia) pero con la incertidumbre de que tal vez ha

---

<sup>111</sup> *Idem*. Esta descripción es muy parecida a las suscitadas por Fernando Vidal Olmos, personaje de Ernesto Sábato en *Sobre héroes y tumbas* (sobre todo la del ciego vendedor de ballenitas), en el “Informe sobre los ciegos”, donde se liga la existencia de los ciegos al poder oscuro y su gobierno sobre el mundo a través de la Secta Sagrada de los Ciegos (más adelante se sugiere la ceguera del visitante).

<sup>112</sup> *Idem*.

<sup>113</sup> *Idem*.

despertado a un nuevo orden onírico: "Tampoco tenía motivos para pensar que había abandonado la pesadilla, que aquella no era una secuencia solapada, como un sueño dentro del sueño".<sup>114</sup> Sin embargo, la teoría del flujo sensorial se confirma:

Lo único que le atestiguaba haber despertado era que de pronto se sintió tranquilo ante un hombre que había entreabierto una rendija de las contraventanas para dejar pasar un rayo de sol que le ayudó a entender que la pesadilla recién tenida estaba hecha de realidades enmascaradas, que casi todo en ella era cierto: ciertas las pisadas de la vecina de arriba, cierto el tintineo de las cuentas de cristal de la lámpara del techo, cierta la voz de su madre que le llamó, cierto el sonido de unos pasos de hombre por el pasillo, cierta la luz en los ojos de un rayo de sol que, en aquella época del año, llegaba hasta su almohada, y cierto, acaso (pensó también y volvió a estremecerse), lo no cierto.<sup>115</sup>

De esta forma es que el autor quiere poner en juego la existencia de los hechos ocurridos, mantener al lector en una constante interrogante que lo llevará una y otra vez a pensar que lo que está leyendo no es más que un sueño o una circunstancia suscitada por alguna de estas realidades circundantes y superpuestas, y también a replantearse que lo que está apareciendo ante sus ojos no deja de ser una ficción que encierra a otras tantas y aun así cuestiona también la realidad misma del lector.

### **3.1.1. Indicios proféticos**

La novela entera se encuentra emparentada con la estructura policíaca: Celestino llevará a cabo la pesquisa de elementos bien definidos (aunque hayan sido vistos en el nivel onírico) que funcionan como indicios proféticos debido a que su aparición determinara la realidad proléptica significada por el sueño. Su importancia es fundamental, pues son las pequeñas luces que guían a nuestro protagonista por el tramposo laberinto que está a punto de recorrer, mismo que conlleva una doble significación: en un nivel es el único

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>115</sup> *Idem.*

camino que tiene para salvarse y, en otro, ese mismo camino es el que termina en su muerte.

Estos indicios proféticos aparecen por primera vez justo al inicio de la novela.

a) El cuchillo:

A Celestino le entró el cuchillo por el vientre, apenas oblicuo hacia el lado derecho, donde está el hígado. Creyó no haber sentido dolor alguno, quizá por contraste con lo imaginado acerca de lo terrible de una herida de cuchillo en el vientre. Sin embargo, el acero, cuando entra en la carne, no duele. Su visita es sólo como un soplo frío, porque llega hasta donde ningún objeto llegó jamás.<sup>116</sup>

La experiencia onírica con el cuchillo se caracteriza por el detalle sensorial. La descripción de la sensación es muy real:

Pero cuando el cuchillo se retira y deja libres las fibras trinchadas y los labios recién abiertos de la herida, entonces sí, curiosamente entonces es cuando se siente un largo pinchazo. Luego nada más; un sabor en los labios de ángel traidor que nos hubiera elegido con un beso y el correr de la sangre impasible.<sup>117</sup>

Hasta ese momento la experiencia se limita a lo que se refiere al sentido del tacto; más adelante Celestino puede ver el cuchillo en su real dimensión: "El cuchillo ensangrentado, un cuchillo de trinchar, se deslizó de las manos de su asesina y cayó al suelo despacio y sin ruido..."<sup>118</sup>

b) La botella de leche: "Quedó Celestino en su caída, con la cara contra el suelo de tarimas limpias y apolilladas, y deseó ver con detalle una botella de leche derribada a poca distancia de sus ojos..."<sup>119</sup> Salta a la vista que esté vacía (se sabrá hacia el final) ya que es un probable símbolo de la sexualidad contenida de Celestino, si observamos las características comunes que guarda la leche con la simiente y la fuente de donde nace: el seno materno.

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>117</sup> *Idem.*

<sup>118</sup> *Idem.*

<sup>119</sup> *Idem.*

c) Los botines: "... y deseó también estudiar un par de botines masculinos en dos colores, blanco y azafrán. Uno de los botines, volcado, mostraba la suela oscura, y el otro dirigía hacia el hombre su picuda puntera, recorrida por un tortuoso dibujo de puntitos perforados".<sup>120</sup>

d) Los pies y el camisón de la asesina:

Le fue dado enfocar por un instante dos objetos gemelos que se le revelaron en todos sus detalles. Se trataba de unos pies desnudos de mujer, que le observaban de cerca por las puntas de unos dedos satinados, traslúcidos, como de cera, apenas posados en el suelo, como si no acusaran la gravedad del cuerpo que sostenían, insinuado por la orla visible, algo metida en encajes, de una larga camisa de dormir.<sup>121</sup>

Estos últimos tres elementos (los dos pies y el camisón) aparecen ante el limitado rededor visual de un moribundo Celestino. Un indicio profético atañerá al sentido auditivo.

e) Las máquinas de demolición:

La creencia docta de que la última facultad que pierde el muerto es la de oír, la corrobora aquel gusanito de la oreja, que enteró al hombre de los chirridos y estridencias de las excavadoras y de las voces de quien ordenaba el derribo de una casa, obedeciendo papeles de desahucio legitimados por las rúbricas de un Ayuntamiento que ostentaba poderes para ello.<sup>122</sup>

Y un último elemento que percibe Celestino mediante el olfato:

f) El perfume:

Pero en contra de la creencia docta, no es el oído el último de los órganos que deja de informar al cadáver. Porque de las fosas nasales de Celestino salieron entonces dos largos estambres inquietos, dos filamentos apenas perceptibles. Supo que eran dos apéndices olfativos cuando a través de ellos percibió cierto perfume dejado en el aire por su asesina. Parecía una mezcla de olores concertados en *re mayor*, pues creyó distinguir los aromas del cálamo, del jazmín y del bálsamo del Perú (do, fa, y sol sostenido).<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> *Idem.*

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>122</sup> *Idem.*

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 12 y 13.

Así, la pesquisa de Celestino tiene como mapa a seguir la claridad del recuerdo del sueño y los elementos que contiene, mismos que aparecen ya siempre en forma de una lista que el bibliotecario necesita ir marcando para abrir un historial a cada uno:

De aquellas navegaciones luminosas volvió con la certeza de que cualquier camisa de dormir historiada con puntillas, cualquier garganta ennoblecida con el perfume de su invención, cualquier cuchillo de trinchar confundido entre los cubiertos de un cajón de cocina, cualquier pisada de mujer en madera limpia, cualquier botella de leche arrojada al suelo, podían pertenecer al séquito inviolable de una Muerte que tenía forma corporal y rasgos en la cara.<sup>124</sup>

Celestino comienza a relacionar las semejanzas del mundo de la vigilia con lo que se le presentó en el nivel onírico, por lo que identifica el sonido de las máquinas con un plan del gobierno que demolerá edificaciones aledañas a su domicilio (*Plan Urgente de Demoliciones y Mejoras del Ayuntamiento*).<sup>125</sup> Antes de ir a su trabajo como bibliotecario municipal, ensaya algunos aromas en su taller de esencias, para poder dar con el que percibió en aquella experiencia de la muerte. Un principio sinestésico ayuda a nuestro protagonista a combinar aromas; el del sueño pertenece a un acorde: do, fa y sol sostenido, pero en su primer intento falla al combinar cálamo, jazmín y bálsamo del Perú (aromas que corresponden a las notas musicales):

Los frasquitos de las esencias se alineaban en los siete anaqueles de una vitrina bien cerrada, ordenados con exactitud según la nota musical que a cada uno le correspondía en la escala cromática, de do a do, de las siete octavas del piano. El pachulí se equiparaba a la nota más baja, y la primera octava ascendía por la vainilla, el alhelí, el estoraque, etc. Así, subiendo por olores cada vez más fríos y penetrantes, se llegaba al cabo al aroma del civeto, ese sutil olor que despide una glándula que usan en el celo ciertos venados del Himalaya y que Celestino estimaba como la más aguda nota de los aromas conocidos.<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 19.



Aunque podría creerse que el amplio conocimiento de Celestino en cuestión de aromas hará que le sea más fácil encontrar aquel que llevará su asesina, no ocurre de este modo, pues dicha fragancia está más cerca de lo que cree: él mismo la ha inventado.

...y repitió la mezcla, substituyendo el cálamo y el bálsamo del Perú por extracto de flor de acacia, espíritu de rosas triple y un punto de civeto que lo exaltara [...] Se abandonó a cierto temblor de codos y rodillas, como poseído de un pasajero acceso de fiebre, cuando supo que el rastro de fragancias dejadas en el aire del sueño por su asesina, se asemejaba al perfume de su propia invención.<sup>127</sup>

*Sonrisa de la Esfinge. Perfume artesanal de esencia de civeto*, esencia estructurada en fa menor, es el nombre que Celestino da a la esencia y que pone a la venta en *El Palacio de Invierno*, un almacén no lejos de su hogar, por lo que percatarse de aquello lo acerca un poco más a su futura asesina, pues sabe llevará encima su perfume y: "...de creer al sueño (y aquí imaginó a su perfume en un nocivo trasiego de tersas manos), la mujer que iba a clavarle el cuchillo no debía de andar lejos"<sup>128</sup>

La lista vuelve a aparecer justo antes de que Celestino decida torcer su destino, puesto que, como pistas policíacas, son los únicos elementos a los cuales puede asirse para intentar resolver la enredada madeja que no lo dejará salir con vida del laberinto que se le presenta ante la duda de quién será su asesina y por qué motivo le dará fin a su vida. Celestino entra, en este sentido, a un dédalo que está provisto de un espejo hacia el centro; él mismo hace cumplir su sentencia, aunque sea en manos, a través, de Nazarena:

Recordó de nuevo el sueño y los objetos que lo iluminaban: las limpias tarimas, la puntilla de los vuelos de la camisa de dormir, la botella de leche vacía, la estridencia de las máquinas demoledoras, el perfume, el cuchillo y los botines de color blanco y azafrán, semejantes a unos que él recordaba haber visto hacía muchísimo tiempo, cuando era niño. Tiraría, uno por uno de todos aquellos hilos, reuniría las llaves de aquel cerrojo múltiple, ataría los cabos sueltos, para hacer con ellos un nudo mortal en torno a la garganta de su asesina. Y para establecer un orden desde el principio, decidió comenzar la pesquisa por los botines.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 54

Celestino empieza por acudir a una tienda de calzado, de la cual es dueña una mujer llamada Maty, sin embargo, un calzado tan específico y de las características que describe Celestino es imposible de encontrar en los almacenes y establecimientos modernos, por lo que sugiere seguir su búsqueda en una exposición de calzado antiguo. Mientras, el próximo a morir, busca en los pies de toda la gente a su alrededor para ver si alguno trae los zapatos tan mentados en el sueño. Elementos como éste hacen que el carácter de Celestino comience a presentarse obsesivo y molesto para sus semejantes; nos encontramos ya con un bibliotecario desesperado por tener a la mano siquiera un indicio que lo conduzca a su víctima (o más bien victimaria).

Más tarde, la misma Maty asegura haber visto los botines en la exposición de la que había hablado con anterioridad, por lo que Celestino se dirige hacia allá: “pues no podía soportar ni un instante que, en algún lugar de la Tierra, estuvieran los botines de su muerte fuera de su control”.<sup>130</sup> Después de descubrir el aroma del sueño, su propia invención, Celestino identifica el siguiente elemento en el plano real, de la vigilia o temporal, los botines:

*Fabricación de Faustino Bonet y Vidal, Elda, Alicante, 1932, eran de color blanco y azafrán, y apoyaban los tacones en una soñadora ménsula dórica [...] Se limitó a extasiar en su objetivo la mirada, con la inmisericorde certeza de que aquellos botines eran exactos a los soñados y que ahora la realidad los restituía a sus ojos salidos de las órbitas como dos sapos sedientos a los que hace tiempo se les secó la charca, pero que al fin presenten en su piel acartonada la humedad de la tormenta.*<sup>131</sup>

Nuestro protagonista no imagina la manera en que aquellos botines, vistos en la exposición de calzado, llegarán al lugar exacto en el que se suscitará su muerte. Lo tranquiliza que se encuentren resguardados en dicho lugar. La pesquisa continúa y a Celestino se le sigue presentado nítido el recuerdo de su muerte, por lo que le da vueltas al asunto una y otra vez. Una nueva rememoración lo impulsa a buscar un elemento

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 81.

más: la botella de leche. Nuestro protagonista está consciente de encontrarse en una intrincada figura laberíntica (y acaso también de su conclusión, aunque quiera negárselo):

Un millón de veces volvió a reproducir el sueño en su imaginación por la mañana y a golpearse la frente contra las tozudas paredes de su laberinto, y a repasar los elementos de la trama de aquella espesa red tejida de luces y sombras, de sonrisas y amenazas, de muertos y de vivos, que comenzaba a cerrarse en torno a él, a atenazarle, a asfixiarle, cubriéndole como un sudario, mientras el día en que su vientre iba a recibir el filo asesino se hallaba cada vez más cerca...<sup>132</sup>

Después de rememorar de nueva cuenta los detalles de los indicios proféticos, decide abrir el historial para la botella de leche, pero se encuentra con grandes dificultades pues comienza en la lechería: gran número de mujeres compran leche. Celestino sigue a una rubia en particular y al llegar a su casa se da cuenta de que es madre, pero además su marido la ofrece para prácticas sexuales. Inmediatamente después, Celestino cae enfermo al volver a su casa. Parece que hay un guiño, una intencionalidad del autor al hacer que Celestino sufra un síncope al enterarse de lo mal que anda el mundo común y corriente (¿es Celestino un enviado, un elegido como para sentirse mal ante estas situaciones?). En los días de su enfermedad, Celestino identifica un suceso recurrente que, aunque al principio no lo sabe cierto en la vigilia o perteneciente a una alucinación más propia del mundo onírico, sí distingue por la puntualidad con la que se repite: una cestita baja por la ventana con una botella de leche vacía idéntica a la del sueño, indicio que apunta a la vecina de la buhardilla:

Pensar que la botella únicamente podía venir de la buhardilla y pertenecer a la mujer que la habitaba, era una deducción que no hubiera tenido mérito alguno de no haberse fraguado en la mente de un hombre que, aquellos días, dudaba menos de la solidez de las nubes que de las vigas del techo. Al fin se incorporó y, apartando la sábana como si se arrancara la piel, saltó de la cama para alargar la mano al cestillo. Casi se cayó al suelo desmayado al comprobar que la botella era de verdad.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 100.

Este hecho saca a Celestino de aquel duermevela tan confuso del que es preso. La importancia de la botella de leche no sólo radica en que impulsa a que los demás indicios se concentren en Nazarena, sino también en que llega de manera independiente a él; se presenta sin que tenga que buscarla, incluso la infructífera pesquisa pasada es una marca para determinar que los esfuerzos de Celestino se concretan al unísono con los de su entorno para que se cumpla lo vivido en la experiencia onírica: "Todo había comenzado a concordar. Por primera vez se agrupaba en torno a la misma mujer casi todos los indicios del sueño, desparramados hasta entonces, como un reguero de inconexas señales luminosas entre la espesa niebla de mujeres que le rodeaban".<sup>134</sup> Aunque los caminos del enmarañado laberinto parecen comenzar a tener sentido y apuntar hacia la vecina del piso de arriba, Celestino tiene sus dudas, ocurriéndosele poner ante la principal sospechosa uno de los indicios pertenecientes al nivel onírico:

Lo primero de todo, por consiguiente, era estudiar la reacción de Nazarena ante uno de los objetos más llamativos de aquel sueño: los botines blanco y azafrán. Acaso a la vista de aquellos botines, la mujer prodigara una palabra o un ademán que la emparentasen definitivamente con el crimen.<sup>135</sup>

Celestino roba los botines de la exposición y, tal como lo planeó, los lleva ante Nazarena, que se encuentra un poco bebida por el efecto de sus *biberones de cosaco* (para eso necesita la leche), pero no causan ningún efecto en ella, por lo que el bibliotecario llega a las siguientes conjeturas: "...aquellos botines le eran ajenos a aquella mujer porque estaba borracha o porque (el dilema le volvió a ablandar los tobillos de arcilla), ella *no* era la mujer del sueño".<sup>136</sup> Sin embargo, poco tiempo después, Celestino recobra la certeza de que Nazarena es la mujer que lo matará cuando reconoce en su cajón de los cubiertos el cuchillo que se clavó (en el sueño) y se clavará (en la vigilia) en su abdomen:

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 139.

En aquel transparente momento tomó Celestino la determinación de acabar cuanto antes con la existencia de aquella mujer en torno a la que nunca terminaba de cerrarse el círculo de los indicios y que hubiera parecido para siempre inocente a sus ojos, de no haber *visto* entre los cubiertos del cajón ¡el cuchillo de trinchar que le mató en el sueño!<sup>137</sup>

No obstante, es verdaderamente verosímil que Celestino vuelva a dudar después de percatarse del buen corazón de Nazarena, así como al encontrarla totalmente inocente quedándose dormida en la bañera después de vivir el episodio del apagón (propiciado por Celestino) justo cuando el chino que no lo era lanzaba el primer cuchillo a su ser, en aquel acto en que representaba a la diosa Fortuna. Para el bibliotecario, el candor de esta chica, el valor que tiene para él, se patentiza y maximiza al momento en que deja que toque sus senos, de ahí la angustia de Celestino por encontrar ahora una señal que evite matarla, que la exonere y la muestre como la mujer equivocada:

...acaso aquella mujer era inocente porque ni siquiera conocía el perfume con que iba a engalanarse su asesina para matarle. Y aunque lo conociera, seguiría siendo inocente si el perfume no olía en su piel como en la de la mujer del sueño. Para salir de dudas, nada como bajar a su casa y aportar el último testimonio de *Sonrisa de la Esfinge*.<sup>138</sup>

De este modo, el mismo Celestino es quien brinda los últimos toques a la escena del crimen, sin embargo, la mente de Celestino pretende acercarse más y más a su asesina, no equivocarse, para darle muerte antes que ella a él:

El hombre se le acercó por detrás para dejar caer una sola gota de perfume en su nuca de diosa labrada. Ella no se inmutó. La dejó rodar por la espalda absorbiendo toda la receta. A Celestino le hubiera gustado no sentirlo, no haber escuchado aquel último juicio de la piel que la condenaba. Por muchas vueltas que le había dado, no había conseguido el hombre aplastarle todas las cabezas a su hidra venenosa.<sup>139</sup>

Increíblemente, nuestro protagonista encuentra todos los indicios de su experiencia profética cerca de su entorno espacial y temporal, por lo que decide pasar asistencia a los elementos y para ello basta con echar un vistazo a su alrededor:

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 154.

En efecto, aquel instante estaba fúnebremente engalanado con todas las pruebas aciagas. Allí estaba la botella de leche vacía sobre la mesa, los botines de color blanco y azafrán en sus propios pies, y allá estaba, sobre todo, la mujer descalza en las limpias tarimas, con el perfume familiar derramado en su nuca y la orla de su camisa de noche a media pierna, como un coágulo de luz apenas más densa que la pasta de fulgor matutino en que flotaba.<sup>140</sup>

Una fuerza que va más allá de Celestino o la misma gana de encararse al recuerdo de su muerte, hace que acomode todo a su perfecta aparición en el sueño:

Para efectuar una última confrontación con el recuerdo, tomó la botella de leche vacía y la hizo rodar por el suelo. Después se quitó los botines y los puso cerca de la botella, en el lugar exacto donde estaban en el sueño. Y para conceder una última oportunidad a la Fatalidad, tomó el cuchillo de trinchar del cajón de la mesa y, sin dejar de apuntarla con el revólver, se lo entregó a la mujer. De repente todo era igual que en el sueño, sólo que muchísimo menos nítido.<sup>141</sup>

Celestino construye su propia muerte con los actos que realiza esperando poder evitarla, o tal vez simplemente la predestinación a morir de esa forma lo lleva a actuar instintivamente y acomodar todo lo necesario para su cumplimiento. Los botines han sido llevados por él y acomodados en el lugar exacto, lo mismo la botella y el perfume, incluso el cuchillo. Sólo le queda aguardar el sonido de las máquinas demoledoras: “El hombre miró su reloj. Faltaban únicamente cuatro minutos para que los animales de acero comenzaran su labor”.<sup>142</sup> Justo cuando empieza el sonido de las máquinas Celestino intenta deshacerse de su asesina disparando el gatillo, pero sólo es un arma de salva, y cuando decide abalanzarse sobre Nazarena:

Entonces fue cuando el filo le salió al encuentro, sellando el viejo compromiso con su vientre, saludándole las entrañas con su soplo indoloro y un largo agujonazo de retirada, como se lo había revelado el sueño. El hombre se doblo y cayó de bruces, con la cara contra el suelo, sobre su sangre encharcada en las tarimas.<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>142</sup> *Idem.*

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 157.

La circularidad de la circunstancia nos obliga a preguntarnos ¿acaso Celestino despertará de nuevo a su sueño de la vigilia, más allá de la muerte? ¿Es este otro sueño dentro del sueño, que se repetirá *ab infinitum*? Probablemente, lo único que pudiera recordar de este repetible sueño se presentaría a partir de la sensación del cuchillo en el vientre. ¿Celestino es una invención de su madre? Que Celestino encuentre su muerte tratando de evitarla, ¿es un indicio de que la Eternidad requiere esa especie de autosacrificio? Son muchas las interrogantes, pero lo seguro es que Celestino resuelve su laberinto. Aunque el Taurominos y Teseo confluyan en sí mismo, se anulan ambos extremos, no obstante morir a manos de Nazarena, sabemos que a ella no le queda más remedio que matarlo. Celestino es responsable de su propia muerte; llega al final del laberinto gracias a los puntos luminosos que se erguían como única guía: los indicios que por fin adquieren su verdadero carácter profético. Un espejo hay al centro que muestra a un Teseo-Aristos, a un Celestino que encuentra su fin inexorable gracias a sus propios actos.

### **3.2. El más allá en el más acá: el mundo de los muertos**

Aunque la novela parece resolver con una zona de indeterminación si los espíritus son una experiencia que se limita a la visualización única de Celestino (nunca ningún otro personaje los ve, y siempre se esconden cuando alguien viene), la focalización de la narración sobre nuestro protagonista nos pide catalogar esta realidad, aun siendo una experiencia única e intransferible de un solo personaje, como superpuesta, porque se presenta a la par del devenir narrativo, en su mismo ámbito. Las características de los espíritus, antepasados familiares de Celestino encerrados en la realidad humana, resultan curiosas pues obedecen a una serie de leyes que la novela misma se encarga de enumerar; también así resulta el comportamiento de los personajes tan singulares porque repiten conductas específicas que a su vez los caracteriza y distingue.

### 3.2.1. Leyes que rigen la realidad más allá de la muerte

Flora Botton Borlá en sus *Juegos fantásticos*, delimita, de manera clara, las condiciones del mundo de lo maravilloso por sus características; la realidad más allá de la muerte tratada en *La mujer a la que había que matar*, responde a este rubro: “Cuando el hecho extraño no se puede explicar según las leyes del mundo conocido por nosotros, del mundo real, sino que obedece a otras leyes, a reglas que son las de otro sistema diferente al nuestro, nos encontramos dentro del mundo de lo maravilloso”.<sup>144</sup> Y más tarde agrega: “Los seres fantasmagóricos pertenecen por lo general a una especie de ‘intermundo’ que, si bien se cruza a veces con el mundo real, no lo afecta ni lo sacude en sus bases, porque no penetra por completo en él”.<sup>145</sup> Y éste es el caso de los muertos de Celestino.

Apenas en el capítulo tres del primer libro, el narrador nos refiere la visión de los antepasados muertos de Celestino. Aunque a lo largo de la novela aparecen en lugares diversos dentro del hogar de la madre ciega e hijo, los fantasmas se descubren hacia el entorno que se construye cerca del taller de perfumería del bibliotecario. Las características del lugar se prestan, por antonomasia, a la aparición de seres venidos de la muerte: un lugar cerrado, descompuesto, oscuro y solo:

Empujó Celestino la tenue puerta que había junto a la cabecera de su cama y una sola zancada le puso en el centro del cuchitril sin ventanas que era su taller de perfumes. Engastar maderas, pulir lentes, tallar rubíes, componer relojes, miniar platos o esculpir marfiles, pide mucha luz; mezclar perfumes, por el contrario, no. Olerlos es como pensarlos. Ha de hacerse cerrando los ojos. A sentirlos ayuda la penumbra.<sup>146</sup>

Poco después surge la primera consideración que nos remite nuestro narrador sobre el mundo de ultratumba. Ésta trata de la manifestación de los muertos después de su fallecimiento, el tiempo irregular que tardan en presentarse, así como lo efímero del tiempo que permanecen conviviendo con la realidad de los vivos:

---

<sup>144</sup> Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, Colección Opúsculos, México: FFyL, UNAM, 2003, p.13.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 18.



Algunos muertos tardan en manifestarse; el padre de Celestino, sin ir más lejos, que murió cuando él era niño, aún no había aparecido. Por otra parte, el unánime transcurso del tiempo desvanece a los espíritus, como el de aquella mujer (alguna bisabuela quizá), de la que sólo percibían las alcobas los jadeos inconclusos, como de muerta muy antigua que ya hubiera disipado sus sombras entre los muebles.<sup>147</sup>

Aunque la narración patentiza estas leyes o características de esta especie de espíritus, el lector, inevitablemente comienza a hacerse preguntas como: ¿por qué los muertos no llegan a otro nivel de vida como se cree tradicionalmente?, ¿todos los fantasmas se encuentran en las casas de sus familiares más jóvenes?, ¿qué tiene Celestino de especial que puede verlos?, ¿a dónde van después de desvanecerse por completo?

El retraso de la aparición del espíritu del padre Celestino sugiere que aún no ha muerto; un posible abandono o separación de la ciega lo explicaría; pero ¿las consideraciones que nos refiere el narrador, que sabemos todo el tiempo focalizado en el devenir y pensar de Celestino, estarán contaminadas por este tipo de engaños de los que nuestro protagonista es víctima?

Más tarde, Celestino, pensando en su posible muerte (misma que presiente tan próxima), se pregunta cómo será el último suspiro, y aun teniendo a los muertos cerca decide no preguntarles; a cambio el narrador nos explica algunas más de sus características:

Se lo hubiera preguntado a la abuela Zenobia o al capitán Pintado, que por su condición de muertos debían saberlo. Pero ellos pertenecían a esa secta sombría e indiferente que persiste entre nosotros sin finalidad concreta en la nada de las habitaciones que ocuparon en vida, como sucede con el humillo de los cirios que persiste en la alcoba donde alguien murió, hasta que la casa se derrumba, adherido a las paredes como un tapiz endiablado, y que se comunica a nuestra piel envolviéndonos con su manto mortuario, estrafalario, de fantasma de comedia, pero real como nuestros pensamientos y como los temores que velan nuestros sueños y que a veces se hacen presentes en ellos, con toda su parsimonia de seres que se mueven en otro mundo con su comitiva de sonrisas corteses, de falsas medallas, de irrelevantes coronas de flores de sombra.<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 36.

Entonces es la esencia, o una parte importante de la esencia de estos “antes humanos” la que permanece en un lugar particular. Se limitan a aparecer en las habitaciones que ocuparon en vida, luego entonces, el terreno de su recurrencia es limitado, de ahí que Celestino pueda verlos sólo en los alrededores de su casa; también así se explica que sean sus antecesores, puesto que la edificación que habitan él y su madre es ya muy vieja y, se puede deducir, ha pertenecido a la familia desde hace mucho tiempo. Todas estas consideraciones ayudan a la construcción del espacio de este mundo superpuesto, porque sientan las bases de un conocimiento que a primera vista coincide con la mayoría de las historias y creencias sobre la permanencia de los espíritus en el mundo de los vivos, pero también conforma un elemento más dentro de la novela que apunta a la elaboración de una compleja red de diferentes mundos o realidades en las que está inmerso Celestino junto con su inseparable acompañante: el lector.

Más tarde, cuando nuestro protagonista habla de su tío Luis, menciona otra peculiar característica de los fantasmas o espíritus:

Celestino tenía la precaución de no sentarse en el pupitre al mismo tiempo que su tío. No es que no lo hiciera por imposibilidad física. Todo el mundo conoce la engañosa solidez de los espíritus. Pero superponerse a un muerto, no lo hacía, por respeto a no sabía qué. Tío Luis tampoco, a la recíproca, cuando el hombre lo ocupaba.<sup>149</sup>

Aunque tampoco es una característica nueva, puesto que así existen los fantasmas en nuestro imaginario, salta a la vista que ese “respeto a no sabía qué”, representado por no superponerse al fantasma sentado en el pupitre, es una acción que el fantasma mismo lleva a cabo: ¿será una regla del mundo del más allá en el más acá? Lo que queda patente es que estos seres esenciales comparten el acontecer presente, es decir, no se han quedado estancados en la época o el tiempo de su muerte (aunque su ropa así lo diga), sino que saben de la existencia de los vivos: los perciben, lo cual los acerca mucho más a la realidad de la vigilia, de los vivos, esa que se opone a las demás realidades superpuestas o circundantes.

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 64.

Celestino, cuando sabe que Maty reconoce los botines del sueño en el recuerdo que tiene del calzado de su padre, piensa qué le preguntará para familiarizarse con ella y obtener las respuestas que le den pistas. Piensa, también, que tal vez tenga que explicarle algunas cuestiones sobre los espíritus:

Comenzaría por preguntarle cuánto tiempo hacía que su padre había dejado este mundo, e incluso le preguntaría si ya había aparecido en la casa. Quizá tendría que explicarle que la presencia de los muertos se cifran en nimias señales o en aspectos o efigies imprecisas, que luego se van desvaneciendo poco a poco, como tapices expuestos al sol, comidos por la luz.<sup>150</sup>

Este pequeño párrafo establece la duración que los espíritus tienen en el plano temporal, por lo que puede traducirse que la vida de estas ánimas también está determinada por el paso del tiempo, lo cual los acerca aún más al ámbito humano: siguen siendo presa de las vicisitudes del tiempo; incluso nuestro narrador comunica que se desgastan como cualquier instrumento de uso cotidiano, la esencia o la presencia (lo que sea que haya quedado de cuando fueron seres humanos alguna vez) se desvanece poco a poco.<sup>151</sup>

Una de las dudas que asaltará al lector de la tragedia de Celestino es si esta experiencia será compartida o sólo una creación mental de nuestro protagonista. Recordemos que el narrador está en todo momento focalizado en el pensar y sentir de Celestino, por lo que no es descabellado inferir que lo que ve no pasa en realidad. Sin embargo, el autor resuelve de manera magistral este suceso cuando nuestro narrador afirma:

Pero todo ello no se lo diría de repente a Maty. Necesitaba cierto grado de confianza para referirle aquellas cosas de las que nunca había hablado con nadie, ni siquiera con su madre, pues si la ciega no veía muertos ¿a qué inquietarla?, y si los veía ¿a qué hablar de ceguera, de

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 77 y 78.

<sup>151</sup> Así también se describe al álbum del pupitre de tío Luis: "...estaban impresas [las mariposas] en un papel tan liviano, tan desgastado por el abandono o la melancolía (o por esas misteriosas causas por las que todo se atenúa con el tiempo), que más que mariposas de papel parecían almas de mariposas, espíritus que dejaron una huella palpable de su ilusionado paso por el mundo", *La mujer...*, p. 65.

invalidez, de necesidad, socavando una reverencia filial y un sumiso acatamiento del que él ya no podía prescindir?<sup>152</sup>

Celestino jamás ha hablado de los seres de ultratumba que ve, sin embargo, para él es tan real como verosímil y convive con esta realidad superpuesta en todo momento, tanto así que conoce a la perfección el funcionamiento de cada "ley", de cada precepto que rige a este mundo. La novela no plantea en ningún momento la aparición de otro personaje "vivo" ante los muertos que no sea Celestino, por lo que, así, la duda se extiende sin una respuesta concreta (¿acaso que Celestino vea a los muertos apoya la teoría de que es un elegido?).

Otro momento en que se describe esta forma de vida después de la muerte es cuando Celestino termina de leer la carta de Anastasia: la mirada de los espíritus se dirige a la reacción de Celestino:

Volvió la cara y vio que algunos de los ojos que se asomaban por encima de su hombro parpadeaban de ternura, de emoción, de envidia o de sarcasmo, o de lo que demonios sintieran aquellos seres apagados, inconsistentes que persistían en esta vida como el traqueteo que permanece caramboleado entre las montañas después de que el tren ha pasado, o como las ondas de música de radio que atraviesan en silencio nuestro espacio vacío sin que lo sepamos y que también nos atraviesan como si no fuéramos carne, como si los que no existiéramos fuésemos nosotros.<sup>153</sup>

Eco de lo que fueron, los muertos de Celestino permanecen sobre nuestra existencia. Lo que resalta de esta breve descripción del acontecer de ultratumba es que se les considera como "seres apagados, inconsistentes", pero seres al fin. El narrador equipara esta forma de vida a las ondas de radio: imperceptibles y además, para mayor reflexión del receptor de la narración agrega: "como si los que no existiéramos fuésemos nosotros", con lo que las interrogantes se acrecientan: ¿es este mundo nuestro o de los muertos? Aunque parece que ellos están conscientes de que su realidad está traslapada con la de los vivos ¿será así con todos, o sólo con Celestino? La novela resuelve estas

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 78 y 79.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 84.

preguntas precisamente porque las deja a reparo del lector, lo invita a que tenga sus propias consideraciones.

Es sobresaliente la parte en la que el bibliotecario encuentra en el techo de su casa a la prima Soledad, a quien creía destrozada en un accidente:

Se sobresaltó al verla. Sinceramente, la creía vagando en pedazos por las habitaciones. Pensaba que aquellos pies y labios arrancados, y manos cortadas por las muñecas, que había visto arrastrarse por el suelo con vida propia y trepar por las paredes en las invernales madrugadas, eran de la prima Soledad. Quizá los trozos de los muertos despedazados se unían de nuevo con el tiempo, como el huevo de Osiris o la espada de Sigfrido, rotos y reconstruidos en el retorno a la forma primordial que el filósofo Lie-tsé llamó *el regreso a casa*.<sup>154</sup>

La creencia de Celestino apoyaría la idea de que los muertos conservan en su imagen visible la última forma en la que se presentó su cuerpo, es decir, aun con las características de su propia muerte; de ahí que la prima Soledad se presente por pedazos en la casa. Así la teoría de nuestro bibliotecario explica un principio inmanente de reconstrucción, pone como ejemplo al huevo del dios egipcio Osiris, equiparado a la caja de Pandora, ya que en él se contiene el caos. El mito cuenta la regeneración del huevo sólo cuando el universo se acabe, regresando a ese estado de concentración; la reconstrucción de Nothung o Balmung; la espada del legendario Sigfrido, rota en la batalla entre su padre Sigmundo con Hunding, es reconstruida por el mismo Sigfrido en el taller de Mime, lo cual simbólicamente también representa la restauración del orden cósmico, el "regreso a casa" de Lie-tsé. El precepto de Celestino supondría una especie de reconstrucción, de regeneración de los muertos para volver a un estado primigenio, lo cual se contrapone a su desgaste y desaparición posterior, ¿podrá tratarse de un proceso más que funge como una ley de esta realidad construida a la par de la de los vivos en la novela?

La presencia del espíritu de la prima Soledad genera muchas reflexiones encontradas en el padecer de Celestino, puesto que cuenta con particularidades que hacen su

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 103 y 104.

aparición punto clave para determinar la naturaleza de esta realidad transpuesta: la prima Soledad aparece con un pipa en la mano. Cuando se encuentra con Celestino resbala de su mano:

Al encontrarse con el hombre, la muchacha abrió la boca pasmada, y dejó caer al suelo su pipa, que rodó por las tejas con un ruido que a Celestino no le hubiera asustado de no haber sido un ruido de pipa contra teja, de cosa contra cosa. El gesto instintivo del hombre fue agacharse a recogerla, más por curiosidad que por atención. Se la devolvió a su dueña algo temblado de dedos, pues era la primera vez en su vida que veía un objeto de este mundo en manos de un muerto.<sup>155</sup>

Así, la prima Soledad vuelve a aparecer como una figura de rebeldía ante los ojos de Celestino; ya su madre la había descrito como “muy loca” en vida, ahora parece que desacata una de las leyes principales de su nueva existencia como muerta: sostiene un objeto tangible del mundo de los vivos, algo que es nuevo para el bibliotecario. Este hecho hace que se detenga en algunos otros detalles que saltan a su vista:

La prima Soledad estaba muy corporificada, como se dice. Cierto que no hacía mucho tiempo que se había estrellado en el automóvil; no hacía mucho para el tiempo que los muertos viven entre nosotros antes de morir, el tiempo *visible*, que es como la edad de los muertos, que nacen muy tangibles y van desapareciendo poco a poco.<sup>156</sup>

¿Es la prima Soledad otro posible engaño de la ciega? Es probable en cuanto que “Era una muerta demasiado apacible para haber sido tan ‘muy loca’ como su madre pretendía”.<sup>157</sup> La prima bien podría no haber muerto como la ciega hizo creer a Celestino, eso explicaría que ahora la encontrara entera (entonces los fragmentos vivientes no le pertenecían, pero es sólo una teoría); esta aparición en el tejado podría suponer una reciente muerte de la prima Soledad. Su nitidez, que traiga la pipa, y que “...aún se le pudiera sentir el rastro de perfume de sándalo que le acompañaba el día que se estrelló hacía más de cuarenta años” podrían fomentar esta creencia. No

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 104. Nótese también que la prima Soledad “percibe” a Celestino y se asusta con su presencia. Parece que el ámbito de la prima es el tejado.

<sup>156</sup> *Idem.*

<sup>157</sup> *Idem.*

obstante, la importancia de la prima Soledad adquiere realce no sólo porque nos ayuda a conocer más este mundo de ultratumba, sino porque su aparición acontece cuando Celestino hace las veces de espía; en este sentido, también comienza a ser un investigador del mundo de la muerte, ya que sintiéndola tan próxima es comprensible que se interese por ella. Además, una vez desaparecido el espíritu de Soledad, Celestino emite, en voz de nuestro narrador, una consideración más que da lugar a creer en la existencia de un mundo enteramente superpuesto a éste:

No quiso preguntarse por qué no había aparecido la prima Soledad en su luminosa previsión de acontecimientos durante la noche transcurrida en vela. Será que los presagios y los espíritus habitan regiones diferentes de la existencia, longitudes de onda que se ignoran entre sí.<sup>158</sup>

El mismo pensamiento de Celestino postula la convivencia de dos realidades. Aquí habla de los presagios (como el sueño) y los espíritus, es posible que el mundo de los sueños proféticos ignore la presencia del de los muertos en el de los vivos, pero no podría aseverarse de manera concreta.

También sobre esta realidad es importante mencionar lo que pasa cuando Nazarena llega al hogar de la ciega e hijo:

Al oír sonar el timbre de la puerta, hubo en la casa un revuelo impropio de un lugar apenas habitado por una impedida y su indolente hijo único: los muertos abandonaron sus lugares de costumbre y desaparecieron como animalitos recelosos, corriendo cada uno por su lado, con un susurro de crespones arrastrados y revuelo de alas rotas.<sup>159</sup>

¿Es posible que la ciega, con su oído aumentado, no pudiera escuchar este revuelo?, pareciera que no, lo cual apoya la teoría de que la visión de los muertos sólo es dada para Celestino, igual que el sueño profético.

---

<sup>158</sup> *Idem.*

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 132 y 133.

La construcción de esta realidad traslapada conduce a una complejidad de contenido que mantiene al lector a la expectativa de sojuzgar qué es lo que realmente pasa y qué sólo aparece para el ojo del protagonista o para el ojo propio, como lector.

Los fantasmas además muestran un conjunto de actividades recurrentes que parecen cumplir de manera obligatoria.

### **3.2.2. Comportamiento después de la muerte: los fantasmas**

Los primeros fantasmas que aparece en la novela son la abuela Zenobia y su doncella Margarita, muertas en el incendio del Teatro Novedades: “De eso les había de haber quedado a ambas ese estirado aire teatral que adoptan no sólo los que pisan la escena, sino también, aunque de una manera abstracta, los que asisten al severo patio de butacas para contemplar la presentación”.<sup>160</sup> El incendio de dicho teatro ocurrió el 23 de septiembre de 1928, lo cual ancla de manera consistente la existencia de estos dos fantasmas. La abuela Zenobia habla a Celestino: “Parece que hoy va a calentar el sol”, a lo que:

Celestino se limitó a responder un sí escueto, pensando que qué le importaba a una muerta si hacía frío o calor en este mundo. Y prendió la luz sin perder más tiempo, mientras la desvaída figura se tocaba la frente con unas manos que no existían pero con las que se desabrochó el cuellito cerrado de encaje.<sup>161</sup>

La abuela Zenobia, especie de última burguesa de la familia, es la que más quiere participar del acontecer de los vivos, aunque los demás espíritus también son observadores de las acciones de Celestino, en la abuela, madre de la ciega, se acentúa este carácter:

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 19.



La abuela Zenobia escuchaba las confidencias de madre e hijo desde su distancia, de la misma forma como les veía comer y llorar, mientras apoyaba la mejilla en el brazo doblado y, preocupada desde su frente y desde sus labios pintados de azul, quedaba dormida de bruces sobre la mesa, como si estuviera cansada de estar muerta.<sup>162</sup>

Su doncella Margarita cumple un papel importante puesto que aumenta el deseo de Celestino ya que: “le atirantaban la pechera unas redondeces que le bullían como una caldera de barco debajo del corpiño”<sup>163</sup> y cuando Celestino los quiere tocar, lo cual implicaría un contacto más con unos senos que sólo son representativos (como los flanes y los de las estatuas, como se tratará más adelante): “Aquellas redondeces, por sólidas que pudieran parecer, estaban hechas de indiferencia, de parsimonia; no eran nada”.<sup>164</sup>

Otro fantasma que aparece casi de inmediato en la narración es el capitán Pintado, que realmente es el tío abuelo Urbano, un militar que, de manera extraña, tiene por actividad recurrente intentar defecar. La descripción es significativa:

...a pesar de ser todo un héroe de nadie se acordaba qué primera línea de fuego, se le sorprendía a menudo subido en cuclillas a la taza del retrete, como una gallina, con los pantalones bajados y estremecido en inútiles esfuerzos por evacuar unas heces del alma (decía Celestino que del alma), que nunca acababan de salir, pues ni se le oía tirar de la cadena ni quedaba rastro alguno de su denuedo en el recipiente. A cada contracción, originaba el capitán un frágil tintineo con las medallas suspendidas de su pecho.<sup>165</sup>

Parece que el autor no sólo quiere referirnos este hecho curioso, sino que pone de realce la condición heroica del tío Urbano, seguramente durante la guerra civil; lo más importante es que se mencione el intento inútil por evacuar unas “heces del alma”. Además la posición que toma el fantasma intenta decirnos algo. La acción termina por interpretarse como dolorosa: una carga que lleva en el alma de la que no puede deshacerse, se equipara al sentimiento de culpa que puede sentir alguien que sirvió en la guerra. Salta a la vista que intente deshacerse de aquello como se deshace el ser humano

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 19.

de lo que ya es inoperante para su organismo, entonces las “heces” son ya inútiles al alma, además esta especie de carga o culpa aparece como uno de los elementos más bajos: el excremento. Inmediatamente después el narrador agrega: “La última [*medalla*] fue una cruz laureada, trofeo póstumo, prendido sacramentalmente a la bandera que cubría su féretro el día de sus exequias”.<sup>166</sup> Es la más insignie de las preesas otorgadas por el ejército español esa que cuelga del cuello del capitán Pintado: la cruz laureada de San Fernando. Un extenso reglamento reúne las condiciones y los ejemplos de acciones con los que se puede obtener la condecoración emitida por la Real y Militar Orden de San Fernando.<sup>167</sup> Es inquietante saber que el acto heroico del fantasma del tío Urbano, con el que obtuvo dicha presea, es por el que perdió la vida, pero lo es más aún que el espíritu conserve en su cuello la medalla, como haciendo un guiño al lector de la transitoriedad y lo efímero que es haber servido a la patria; conseguir la muerte y sólo una insignia militar lo testifica, pues el reconocimiento de los demás ha dejado de existir (“a pesar de ser todo un héroe de nadie se acordaba qué primera línea de fuego”): de un héroe militar condecorado y apreciado líder, el capitán Pintado es ahora un fantasma que tiene como actividad recurrente evacuar un lastre que puede interpretarse de manera ilimitada (“heces del alma”). El contraste se patentiza y mueve a la reflexión, este fantasma por tanto conforma una crítica en su aparición, pero deja que mucha de la labor la haga aquel otro “fantasma” que espía el entorno de Celestino: el lector.

El siguiente espíritu en hacer su aparición es Florianito: “tío político de la ciega, un muerto muy desvaído y algo mariposa, que no se perdía una puntada de las labores de su sobrina”.<sup>168</sup> Gusta de observar las labores de la ciega en el bastidor, actividad que le buscó problemas en el pasado con el padre de Celestino, por lo que debió abandonar la casa, aunque parece sospechoso que si Florianito dejó la casa en ese entonces y murió fuera de ella ¿por qué sigue apareciéndose ahí?; además de que: “No se sabe de qué murió, pero le quedaba en la tráquea un pitido de asfixia que se apagaba cuando oía

---

<sup>166</sup> *Idem.*

<sup>167</sup> Se pueden consultar en línea:

[http://www.boe.es/g/es/bases\\_datos/doc.php?coleccion=iberlex&id=2001/15950](http://www.boe.es/g/es/bases_datos/doc.php?coleccion=iberlex&id=2001/15950)

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 30.

tocar el violín".<sup>169</sup> ¿Sugiere el narrador que el padre de Celestino tuvo algo que ver en la muerte de Florianito?

Poco después el narrador nos habla del ánima de una probable bisabuela de la que ya es imposible conocer su identidad debido al desgaste sufrido por el tiempo; llama la atención la actividad realizada:

Por otra parte, el unánime transcurso del tiempo desvanece a los espíritus, como el de aquella mujer (una bisabuela quizá), de la que sólo percibían las alcobas los jadeos inconclusos, como de muerta muy antigua que ya hubiera disipado sus sombras entre los muebles. Y era en noches de tormenta (¿por qué?), cuando se escuchaba su débil voz que pedía a gritos que la abofeteasen, que le arrancaran los cabellos para que perversamente la dicha culminara en paroxismo.<sup>170</sup>

Los quejidos y súplicas de este espíritu sugieren un comportamiento sadomasoquista, lo que pone a pensar el carácter real de la familia de Celestino; además de crear una ambientación muy particular, el lector puede construir con detalle la realidad superpuesta que se le está describiendo.

El próximo fantasma es presentado, precisamente, describiendo algunas de las conductas recurrentes de los otros espíritus presentes. Celestino siente movimiento intestinal al pensar en el cuchillo que le matará:

Pero siempre le sucedía que sentía cierto reparo en sentarse en la taza del retrete. No carecía de motivos: la niña Herminia, una primita de su padre, solía espiar por el ojo de la cerradura las reservadas actividades del capitán Pintado. Así como el pobre Florianito estaba siempre con el cuello estirado por encima del hombro de la ciega para verla bordar, y la abuela Zenobia y su doncella Margarita frecuentaban el taller de perfumes, la niña Herminia acostumbraba a rondar el retrete.<sup>171</sup>

La presencia de Herminia patentiza las condiciones en que vive Celestino. Por ejemplo, el constante pudor ante la actividad vouyerista de este fantasma, además de que también queda claro el reconocimiento que existe entre los propios espíritus, lo que le

---

<sup>169</sup> *Idem.*

<sup>170</sup> *Idem.*

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 36.

da mayor dimensión a su realidad. La descripción de la niña Herminia ayuda a reconocer todavía más las dificultades con las que nuestro protagonista tiene que lidiar al vivir ante este fenómeno:

Parecía una niña lela, siempre con su canastillo al brazo, repleto de lirios de tafetán que le adornaban las sienes cuando le dieron tierra. Pero, francamente, sentirse observado en las intimidades de aseo por aquella morbosa criatura de mejillas tocadas por la viruela que la mató, era de inquietar. Por eso no se sentaba Celestino en la taza del retrete sin envolverse en una sábana. Inútilmente, porque de todas formas se sentía atravesado por la sobrenatural mirada de la niña muerta.<sup>172</sup>

De esta forma el lector ya puede imaginar de manera fehaciente la paranoia que podría acarrear convivir con un mundo de ultratumba que es tan cercano como lejano, puesto que los muertos son familiares, pero de la mayoría Celestino apenas pudo conocer o escuchar su nombre. Los muertos de Celestino son una representación del pasado que subyace al momento presente de la familia, ahora sólo conformada por él y su madre ciega: si analizamos con cuidado las relaciones, y en particular estas actividades recurrentes de los fantasmas, podemos encontrar patrones anómalos, como el que vive Celestino con su madre, relación edípica que tiene a Celestino inmovilizado sexualmente, ya que cree una traición a su madre dar cabida a cualquier otra especie de mujer, por muy exacerbado que se encuentre su deseo carnal; hasta la aparición de Nazarena, sólo puede dar cauce a éste en figuras inmóviles (esfinge, flanes, etcétera). ¿Es la conducta anómala de sus antepasados un guiño para que reflexionemos en la dinámica que lleva su familia? o ¿si tomamos el fenómeno de la visualización de seres después de la muerte una esquizofrenia de Celestino, será esto un ejemplo de la complejidad de su mente, sus deseos y pensamientos más ocultos representados por estos no-seres?

Otra presencia inquietante, por su comportamiento, es la tía Pandora, quien vive como el constante reflejo de un espejo; habitante de él, la tía se despoja de la ropa que

---

<sup>172</sup> *Idem.*

cubre sus senos para dejarlos al descubierto y tocarlos. Parece siempre estar abstraída de lo acontecido a su alrededor:

Ajena al decurso humano, tía Pandora dejaba deslizar por la pendiente de sus hombros los tirantes de su justillo, para dar que reflejar desde ninguna parte unos pechos que a veces eran de bronce pulimentado al esmeril, poco acordes con su tez harinosa, de feto conservado en formol, y a veces eran de azogue, como de valquiria inclinada sobre un lago en blanca noche de orgía.<sup>173</sup>

De nueva cuenta, los senos aparecen de forma particular como si pertenecieran a una estatua o a una representación sintética; son senos en su forma, en cómo se ven, pero difieren de lo que podrían ser unos senos reales. Para Celestino están vedados hasta que tenga en sus manos los de Nazarena. La sensualidad inminente en la aparición de la tía Pandora ayuda a recordar el deseo de nuestro protagonista y la incitación a conocer un ámbito desconocido, pero que significa una trasgresión para el mundo que está acostumbrado a vivir.

El narrador trata de validar en varias ocasiones la realidad circundante de la que participa Celestino, para ello el comportamiento de cada espíritu es fundamental, ya que, como se ha visto, corresponde a un orden incorruptible. Así, puede hacer aseveraciones como:

La casa estaba en orden y cada muerto en su sitio, tío Luis en su pupitre, tía Pandora en el espejo del ropero, la niña Herminia con el ojo pegado al de la cerradura, viendo doblarse al capitán Pintado en la taza del retrete, y el pobre Florianito pendiente de las manos de viento de la ciega...<sup>174</sup>

Orden que, hacia el final de la novela, igual que todas las demás constantes, se rompe de manera evidente. En este caso, los fantasmas de Celestino le acompañan al momento de su muerte; en la escena final, cuando intenta quitarle la vida a Nazarena y es sorprendido por el cuchillo, Celestino vislumbra a sus antepasados asomados por la ventana que él mismo había utilizado para espiar a su victimaria-víctima. Son testigos

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 82.

privilegiados del desenlace de la historia, han abandonado sus lugares, su orden preestablecido para presenciarlo, pero ¿si Celestino es el único que los puede ver, ya sean parte de una esquizofrenia o no, entonces desaparecerán junto con él? ¿Si vivían a través de la mirada de Celestino, cuál será su conclusión? El autor es muy cuidadoso al no darnos más detalles y así es como los vemos por última vez en la narración:

Celestino dirigió la mirada más allá, a la pared en la que estaba el Pato Donald, que seguía marcando las mismas ocho menos cinco de hacía treinta años, y a la ventana del dormitorio, a la que se asomaban en aquel momento los ojos asustados de la doncella Margarita, sonrientes de la prima Soledad, curiosos de la niña Herminia, indiferentes del capitán Pintado, aburridos del tío Luis, pegados a los cristales para ver matar en la plena luz de una mañana radiante que Celestino siempre había imaginado ensombrecida de nubes.<sup>175</sup>

Por último, cabe destacar que los fantasmas cumplen un papel importante también en otro momento cumbre de la novela: cuando Celestino enferma y se encuentra inmerso en la confusión de no saber en qué realidad se encuentra en verdad. Es imprescindible percatarse de que los espíritus aparecen como indicios de que está en la vigilia, en el mundo de lo tangible. De esta forma se da valía a esta realidad que por más personal e intransferible que sea, comunica unas normas tajantes, ya que, como el relato está focalizado en Celestino, se puede ver la intención total del autor al referir este mundo sin hacer juicios que pudieran anularlo o invalidarlo, por el contrario, toda vez que aparecen indicios de éste se presenta con una verosimilitud y veracidad incuestionable:

Las verdaderas conexiones con lo palpable en aquellas lentas horas, las establecía la presencia del apesadumbrado tío Luis en el pupitre, las idas y venidas al ojo de la cerradura del retrete de la repulsiva niña Herminia y, sólo, en una ocasión, las palabras de interés por su salud de la abuela Zenobia, que desapareció cuando Celestino iba a entablar con ella, por primera vez en su vida, una conversación para preguntarle si lo que él estaba viviendo en aquellos interminables días de contraventanas entornadas era ficción o realidad.<sup>176</sup>

Aunque la conversación no se da, debe resaltarse el carácter relativo que puede tener preguntarle a un espíritu, que está de alguna forma en el mundo pero de manera muy

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 99.

distinta a como está Celestino, sobre el plano en el que se encuentra. De nueva cuenta este hecho mueve a la reflexión del lector, a su cuestionamiento sobre qué es realidad y qué no.

### 3.3. El ámbito de lo fantástico

En el acontecer de la novela puede observarse un tercer nivel que responde a otra naturaleza dispar a la de los dos anteriores, en la cual actúa una serie de elementos que se disparan por arriba de las leyes físicas del mundo tangible: “Cuando el fenómeno insólito no es explicable mediante las leyes del mundo conocido, ni se nos da una explicación que lo colocaría clara y definitivamente dentro de un mundo otro, entonces nos encontramos en presencia de lo fantástico”.<sup>177</sup> Veamos entonces dos hechos considerados dentro de lo fantástico.

Ambos tienen que ver con el pupitre que Tiíto Luis heredó a Celestino (llamado por nuestro protagonista “el pupitre de no hacer nada”), ya que: “En lo hondo de aquel pupitre habían sucedido cosas muy curiosas”.<sup>178</sup> El primer hecho se nos refiere como ya sucedido tiempo atrás: una imagen de Marat fue asesinada:

Su madre era testigo de que, estando él en el colegio, uno de aquellos recortables de la Revolución Francesa, que representaba al ciudadano Marat, había sido *asesinado*. Celestino no hubiera creído el fantástico suceso de no haber hallado la diminuta figura del héroe con el corazón atravesado por el puñal de papel que alzaba una mujer, junto a una gota de sangre de verdad, que era un gran charco para el exiguo tamaño del Marat muerto.<sup>179</sup>

El fenómeno sobrenatural no tienen una explicación lógica dentro del relato, los papeles, los recortes cobran vida y mueren, lo fantástico se patentiza, pero ¿qué

---

<sup>177</sup> Botton, *Op. cit.*, p.18. La definición de Flora Botton es la más convincente y sensata, en este mismo título muestra un repaso de consideraciones y definiciones de los teóricos más destacados en el rubro, sin embargo, prefiere seguir un rumbo propio pues hermanar tantos puntos de vista disímiles sería propio de una tesis únicamente dedicada a este tema.

<sup>178</sup> Sánchez Espeso, *La mujer...*, p. 65.

<sup>179</sup> *Idem.*

significado puede tener desde una lectura más amplia? Jean Paul Marat fue un médico, editor y prócer de la Revolución Francesa; cuya su muerte tiene mucho que ver con Celestino: el 13 de julio de 1793, mientras tomaba un baño caliente (único remedio que surtía efecto sobre una rara enfermedad de la piel adquirida al ocultarse en las catacumbas de París escapando de sus perseguidores políticos), una mujer, Charlotte Corday, llegó a verlo asegurando traer un mensaje importante de Caen, lugar al que habían huido sus más recientes enemigos vencidos (los girondinos), cuando en realidad iba a darle muerte, desenfundó un cuchillo que atravesó a Marat, causando su fallecimiento, se dice que Marat gritó: “A moi, ma chère amie” (¡A mí, mi querida amiga!). La mujer era girondina y fue ejecutada poco después.

Como es visible, la muerte de Marat tiene muchos puntos de encuentro con la de Celestino: una mujer es su asesina, un cuchillo se clava en su cuerpo, además el elemento de la bañera está cerca en ambos casos, lo cual lleva a pensar que la mención de la muerte de este Marat-recorte no es para nada gratuita. Ahora bien, además de todo esto, Marat, cuando los jacobinos comenzaron la descristianización, fue elevado a nivel de mártir, de santo, sustituyó la imagen de Jesús en grandes ámbitos. La República se refería a él bajo el siguiente texto: “Como Jesús, Marat odió a los reyes, los nobles, los sacerdotes, los ricos, a los mediocres, y, como Jesús, no dejó de combatir estas pestes de la sociedad”.<sup>180</sup> De este modo el autor parece hacer un nuevo símil, porque como se verá más adelante, Celestino también se equipara a la imagen de Jesús, es un elegido, toda esta reflexión hace que el hecho fantástico sea considerado de manera simbólica y valorado con suma importancia, ya que aparece ensalzado inmerso en el ámbito cotidiano y reviste toda una comparación entre Marat y Celestino.

También, y aquí viene el segundo hecho ostensiblemente fantástico, dentro del pupitre se encuentra un álbum titulado “*Mariposas del Mundo Entero*, que ofrecía un *Breve prefacio sobre las estratagemas de estos admirables insectos para sobrevivir al ávido pico de sus enemigos*

---

<sup>180</sup> En línea: [http://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul\\_Marat](http://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Marat)



*los pájaros*".<sup>181</sup> Del que Celestino, al terminar la carta que mandará a Anastasia, extrae una *Ornithóptera* impresa para agregarla dentro del sobre, cuando:

No se sabe si lo que sucedió en ese momento resultó o no inesperado para el alma de Celestino, finamente modelado a capricho de las sinuosidades de una visionaria privada del sentido de la vista. Cuando el hombre acercó sus dedos temblorosos, el insecto imposible se desprendió del álbum agitando sus alas de papel y, con un parpadeo de los albores del mundo, en un abrir y cerrar de ojos echó a volar.<sup>182</sup>

Este hecho fantástico se inserta también bajo la apariencia de lo imposible, a lo que Flora Botton nos dice:

Lo fantástico está estrechamente ligado a la idea de lo imposible. Si no hay imposibles, entonces no es concebible el mundo de lo fantástico. Lo fantástico es la aparición, en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana, de lo imposible, de aquello que obedece a las reglas de este mundo.<sup>183</sup>

Celestino, ante lo imposible, actúa de manera incrédula, aunque parece no sorprenderse, el mismo texto expone su indeterminación. La mariposa remonta su vuelo y evita a la araña *Atrax*; para este entonces ya ambos animales han adquirido valores simbólicos (como se verá más adelante la araña es un asidero a la realidad), la ornithóptera interpreta el nivel de irrealidad-fantástico, la imaginación liberada, de ahí que el autor utilice a un insecto volador; la araña está ligada a un ámbito terrenal *cuasi* rastrero: la realidad. Sin embargo, la mariposa también se aleja de la imagen de la tía Pandora dentro del espejo, con lo que quedan enunciados los diferentes niveles de realidad. Entonces Celestino derriba a la mariposa con una escoba:

En el suelo, la triste *Ornithóptera* dio un postrer golpe de alas y recibió un último escobazo que la redujo a la inmovilidad, a la primera tiesura del álbum, aunque algo más arrugada. El

---

<sup>181</sup> Sánchez Espeso, *La mujer...*, p. 64. Sánchez Espeso es fanático de las mariposas y casi en todas sus novelas aparece una colección de éstas.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>183</sup> Botton, *Op. cit.*, p. 37.

hombre se agachó para tomarla con cuidado y ponerla en el sobre nerviosamente garrapateado con la dirección de la señora Anastasia del *Palacio de Invierno*.<sup>184</sup>

Esta acción adquiere una carga simbólica: Celestino renuncia y da la espalda a todo lo que pueda haber de fantástico en lo que falta de su existencia, derribar a la mariposa implica el recelo ante lo fantástico que bien pudo haberlo acompañado hasta ese momento, sin embargo, las otras dos realidades conviven en él: el mundo de los muertos como hecho irrefutable y cotidiano; y el onírico en recuerdos y en su inexorable entendimiento de éste como realidad próxima a cumplirse.

### 3.4. Realidad y ficción

La novela alcanza un mayor grado de complejidad una vez que se han establecido los diferentes planos de realidad: el autor dinamita el propio entorno “real” del lector al exponer los diferentes puntos desde los que Celestino abarca su propia existencia. El pensamiento estoico, de la mano con esta gradación de la realidad, deja a la vista esta intención, sobre todo con reflexiones en las que se ve constantemente inmerso Celestino, por ejemplo:

Y mirándose las manos recién resucitadas, pensó que él era una parte de la larga herencia de la carne en tránsito por la vida, el eslabón tangible de una cadena de carne que se ha dispersado dejando un rastro quebradizo a través de las Edades, del que sólo quedan flotando en nuestro aire miasmas de ensoñaciones, partículas intactas de un incorruptible castillo de deseos, fragmentos de uñas y pelos que ya se han hecho piedra, polvo de una arcilla que fue acaso ceniza de labios amorosos, con la que el alfarero modeló la jarra de vino que hoy nos llevamos a los nuestros. A menos que todo ello, como le decía su madre, fuera únicamente el sueño fugaz de un rey que nos sueña. Y pensó también que acaso él y los muertos, su madre y el rey que nos sueña, todos ellos no fueran más que un terco sueño de su araña, multiplicado en el espacio especular de sus seis ojos de espanto, que nunca cerraba, dentro de su venerable palacete de cristal.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Sánchez Espeso, *La mujer...*, p. 68.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 37

Aquí se postula el flujo de la materia, el ciclo eterno de lo tangible, todo pertenece a un todo, a una misma forma que tal vez alguna vez estuvo concentrada.<sup>186</sup> La existencia es cada vez más relativa para la comprensión de Celestino; piensa en la posibilidad de mayores desdoblamientos de realidades, ahora representado por un nivel más: el sueño de la *Atrax*. Más tarde aparece la parte primordial que patentiza el pensamiento concreto para con la llamada "realidad": Celestino enfermo se pregunta si lo que está viviendo es ficción o realidad:

Pregunta inservible, si se consideraba que ambas cosas eran la misma; porque esa pregunta podía desdoblarse a su vez en nuevas preguntas: ¿la ficción de qué? o ¿la realidad de qué?, si se tenía en cuenta que lo que llamamos realidad lo es únicamente por contraste con lo que llamamos ficción, como el concepto de sombra no puede concebirse sin el de la luz, o el del placer sin el dolor.<sup>187</sup>

Binomio necesario e imprescindible. El narrador, Celestino, y el mismo autor dejan ver la importancia de la parcialidad que sería concebir un aspecto sin su contrario: lo real es sólo real en la medida en que conocemos lo que es ficción, de igual forma la definición de la ficción sólo existe si se sabe de cierto el límite de lo real. Este planteamiento, si bien sienta las bases para entender de manera práctica ambos conceptos, también complica su misma definición, porque ¿quién dice qué es real y qué no?, ¿estamos ante concepciones que se delimitan gracias a la convención de criterios, la mayoría de votos? Es justo este el problema que Sánchez Espeso trata a través de gran parte de su obra, particularmente en esta novela.

---

<sup>186</sup> Esta postura se parece mucho a la planteada por Juan José Arreola en "Pablo", donde un oficinista es tocado por la divinidad y conminado a restaurar la esencia del mundo físico a un todo primordial, pero al final se suicida para dejar la ambigüedad de significado al lector: Pablo lo imagina todo o es un intento fallido por terminar la tarea primordial divina.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 99 y 100.

### 3.4.1. El arácnido totémico: la *Atrax*

La importancia de la araña radica en que aparece como un elemento para mantener a Celestino en la realidad; su acción dentro de la novela confirma las sospechas de la prolepsis que significa el sueño profético para su amo: lo mantiene con la convicción firme en lo que pasará, lo saca de dudas y lo sujeta al ámbito de la vigilia, atroz y sórdido, pues en él se llevará a cabo lo revelado desde la eternidad del sueño.

Desde su primera aparición, la araña, rara mascota de Celestino, ya tiene ciertos elementos que comienzan a darle un valor sagrado, un tótem de circunstancias primordiales:

Curiosamente el rayo [de luz solar] iluminó con exactitud la urnita de cristal de la repisa de tocador, que encerraba una enorme araña, como esos rayos de sol intactos, no pasados por los vidrios de colores, que algunos devotos artífices de catedrales dejan colar por un rosetón para que iluminen a primera hora un relicario precioso o el viril de una custodia.<sup>188</sup>

La imagen es muy completa visualmente: Celestino viene del sueño de la muerte y lo primero que contempla es la pequeña urna iluminada (seguramente refractará aquel rayo luminoso, lo cual completa la imagen); el narrador la equipara con un elemento sagrado comparándolo con uno religioso. Poco después Celestino busca qué darle de comer: nos enteramos que caza cualquier tipo de insectos para almacenarlos y después proporcionarlos a su araña: “Dar de comer a la *Atrax* constituía para Celestino su primordial obligación. Se es más siervo que de cualesquiera otros, aun siendo amo, de los animales domésticos, si cabe en este concepto una araña ponzoñosa de picadura mortal”.<sup>189</sup> Cabe destacar las principales características de una araña como la de nuestro protagonista: mejor conocida como *Atrax robustus*, este arácnido es originario de Australia y pertenece a la familia *Hexathelidae*, cuenta con colmillos y sacos de veneno. El macho alcanza los cinco centímetros y la hembra seis a siete, su color es azul-negro o marrón con pelos aterciopelados en su abdomen. Sus miembros son brillantes y sólidos,

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 15.

tiene una fila de dientes a lo largo del surco del colmillo y otra en sus garras. Esta araña es probablemente la más peligrosa del mundo, su veneno es letal y tiene un efecto rápido pero ya se ha encontrado un antídoto efectivo, por lo que ya no causa grandes estragos.<sup>190</sup> El narrador no pierde oportunidad para describirnos los síntomas de la poderosa picadura:

Quizá el animal reproducía con sus espasmódicos movimientos el deseo dorado, entrevisto en sus sueños de araña, de inocular su veneno en los ganglios de las ingles, de las axilas o de la garganta del amo que la esclavizaba. Su picadura, ni se siente. Las dos uñitas negras de sus habilidosas mandíbulas no hacen daño. Sólo la huella de los dos puntitos rojos en un área circular que se ha vuelto blanca, atestigua que la muerte ha atravesado nuestra piel. Pronto la saliva fluye en abundancia y la víctima suda hielo mientras los dolores abdominales en aumento se hacen insufribles, comunican sus convulsiones a todos los músculos del cuerpo y los párpados se hinchan a estallar.<sup>191</sup>

Celestino reviste la certeza que tiene sobre su muerte con la duda, la manera perfecta de probar que su muerte es la del sueño es quedar expuesto a la mortal picadura de su mascota: si sobrevive a aquel episodio confirmará que su muerte no es otra sino la de la revelación onírica, de lo contrario podría morir en manos de su araña totémica:

Para poner a competir los sueños propios con los del animal venenoso, Celestino se desnudó del todo y alzó la tapa de la cajita, para que la *Atrax* pudiese abandonar su encierro. Luego apagó la luz y se tendió en la cama a esperar el acceso de la bestia a sus miembros sentenciados a una clase de muerte que andaba pero muy lejos (¿lo sabía la *Atrax*?) de la que podría proporcionarle la ponzoña de una araña.<sup>192</sup>

De esta forma, Celestino termina por cerciorarse de que morirá en manos de un cuchillo empuñado por una mujer: la araña camina por todo su cuerpo y termina acorruándose sobre uno de sus ojos. Así, el arácnido adquiere el valor simbólico antes mencionado: es la realidad misma (la araña siempre está aferrada a algo, aun a su muy delgada tela), ya que acerca a Celestino al real devenir de los hechos. Otro indicio claro de esto ocurre cuando Celestino cae enfermo: la *Atrax* se encuentra todo ese tiempo en

---

<sup>190</sup> En línea: [http://es.wikipedia.org/wiki/Atrax\\_robustus](http://es.wikipedia.org/wiki/Atrax_robustus).

<sup>191</sup> Sánchez Espeso, *La mujer...*, p. 32.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 32 y 33.

una especie de hibernación, lo cual hace pensar que la realidad descansa en ese momento tan confuso para la misma conciencia de Celestino:

...la *Atrax* volvía a recibir su alimento de la mano necesaria de su dueño, después de muchos días de ayuno e incomunicación en su cajita de cristal. El animalillo había replegado las patas en torno a su abdomen y reducido con oracular economía su tamaño, para evitar todo dispendio de fuerzas y ofrecer la menor superficie de su cuerpo a la evaporación de los jugos vitales, convertido en una pelotita vegetal, como una planta desértica, sin apetencias y sin desgaste, aguardando la mejoría de su amo en un estado de letargo, de pura catalepsia, con el corazón parado, los pulmones vacíos y las glándulas del veneno y de la seda herméticamente clausuradas.<sup>193</sup>

La experiencia de Celestino con la *Atrax* recuerda de manera nítida al cuento de Juan José Arreola "La migala", donde el narrador (cuento en primera persona) nos refiere haber comprado una araña en una feria: "Dentro de aquella caja iba el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres".<sup>194</sup> El narrador-personaje deja suelto en su departamento al animal esperando que alguna vez lo pique, sin embargo (él mismo nos lo está contando) ese momento no llega: "...he consagrado a la migala con la certeza de mi muerte aplazada".<sup>195</sup> Al final nos enteramos que su automartirio posiblemente se deba a la necesidad de tener algo a que temer para olvidar la ausencia de Beatriz. Como se ve, ambos episodios tienen grandes similitudes: la araña tiene una finalidad prescrita, ayudará al hombre a enfrentar su realidad, porque aunque en el caso de "La migala" el personaje sugiere adquirir su araña para borrar un terror con otro, al final se percató de que no le servirá para eso, sino como una forma de poder ver la muerte cerca, su presencia, su constante amenaza, mismo que hace Celestino para cerciorarse de la suya: ayudar a que otra se dé para eliminar posibles dudas. En ambos casos el arácnido funge como un principio rector para la reacción del amo; además las descripciones son muy similares, hablan del miedo, el constante nerviosismo y la agudización sensorial. Veamos por ejemplo en Arreola:

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>194</sup> Juan José Arreola, *Confabulario*, México: Joaquín Mortiz, décima edición, 1981, p. 27.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 28.

Todas las noches tiemblo en espera de la picadura mortal. Muchas veces despierto con el cuerpo helado, tenso, inmóvil, porque el sueño ha creado para mí, con precisión, el paso cosquilleante de la araña sobre mi piel, su peso indefinible, su consistencia de entraña. [...] A veces el silencio de la noche me trae el eco de sus pasos, que he aprendido a oír, aunque sé que son imperceptibles.<sup>196</sup>

Compárese con un fragmento de la descripción de Sánchez Espeso:

Hay situaciones en las que el oído se esmera y especializa de una forma malsana, sobre todo en la oscuridad. [...] De esta manera, por los chasquidos de las articulaciones acartonadas de la araña, se le reveló a Celestino el instante exacto en que la *Atrax* se desperezó para ponerse en movimiento, antes de abandonar su guarida de cristal. [...] No se sabe si el cuerpo de una *Atrax*, muellemente suspendido entre patas, es pesado o ligero, cuando te sube por el brazo y te recorre el hombro, los costados y las ingles.<sup>197</sup>

¿Estamos ante una influencia de Arreola sobre Sánchez Espeso? ¿Será una simple casualidad? Ambas narraciones parten del horror causado por un ser venenoso de cualidades no muy agradables sobre la presencia humana, es casi una convención: la mayoría de los seres humanos verían en esta experiencia un horror indecible y una forma de enfrentar a la muerte de manera deliberada.

### 3.4.2. Materia y no materia ¿existe la realidad?

La constante consigna por reflexionar y cavilar sobre lo real e irreal, lleva a Sánchez Espeso a un ámbito en que puede incluso burlarse de la irremisible duda. La segunda parte del libro primero lleva como título "Las ficciones de la materia", donde ya se puede notar el inminente carácter antitético de la expresión: la materia como tal no podría admitir ficciones, porque la materia es real ¿no se supone que es de este modo? Pues la narración también pone en duda esto de manera *cuasi* científica, gracias al padre de Josefina: "reconocido profesor de Física Cuántica y autor del famoso libro *La Gran*

---

<sup>196</sup> *Idem.*

<sup>197</sup> Sánchez Espeso, *La mujer...*, p. 33 y 34.

*Mentira del Hierro*",<sup>198</sup> que además ese día: "pronunciaba una conferencia sobre *Las Ficciones de la Materia*, donde difundía ideas tan superfascinantes ¡guaaaau! como que un trozo de acero, visto por los ojos de una partícula subatómica, digamos un neutrino, no era más que una neblina deshaciéndose en hebras impalpables".<sup>199</sup> Aunque el narrador hable siempre de este hombre con un tono satírico (irónico y sarcástico) las ideas expuestas en sus obras tienen sentido. En este pequeño fragmento ya se ve que lo que plantea el profesor en su conferencia se relaciona directamente con la relatividad existente en la materia, la importancia de los puntos de vista desde los cuales se focalizan las cosas: algo tan infinitesimal como un neutrino admiraría la solidez del hierro como una simple, endeble neblina.

Más adelante, Celestino acude a casa de Josefina, donde el profesor, autor del libro: "que desentrañaba las engañosas apariencias de la realidad de este mundo",<sup>200</sup> explica la tesis principal de su libro: "...en efecto, la realidad no existe fuera de nuestro cerebro, pues el átomo, amigo mío, no es un trocito de materia, sino una longitud de onda...".<sup>201</sup> Esta afirmación pone en juego todo lo que se cree sobre el mundo tangible; de ser cierta la aseveración del profesor, el universo de las cosas, tal y como lo conocemos, peligra en su verosimilitud, en su principio básico: las cosas tangibles, la materia, son exactamente eso mismo.

No obstante, el narrador (acaso el autor) reviste la seriedad de esta idea con un tono humorístico, y en él la probable incredulidad de Celestino:

A Celestino le hubiera gustado que le crecieran plumas en la espalda para poder escapar por la ventana, mientras el hombrecillo explicaba que lo dicho podía encontrarse en un libro de Heisenberg, *Deir Teil und das Gance*, Munich, 1969, páginas 63 y 64, donde el autor, con su eficaz estilo directo, decía que los átomos no son *cosas*.<sup>202</sup>

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>199</sup> *Idem.*

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>201</sup> *Idem.*

<sup>202</sup> *Idem.*



El título al que hace referencia el “hombrecillo” es, efectivamente, *Der teil und ganze* del premio Nobel de física Werner Heisenberg,<sup>203</sup> libro que presenta las memorias del físico y largos diálogos con colegas y maestros sobre la incipiente teoría atómica, donde se plantean, efectivamente, cuestiones capaces de desequilibrar lo convencionalmente llamado materia.

Como se pudo observar a lo largo de este capítulo, *La mujer a la que había que matar* presupone para su lector un constante desafío por enterarse de lo real, lo ficticio, dentro y fuera del entorno novelístico. La novela de Germán Sánchez Espeso logra lo que Julio Cortázar con “Continuidad de los parques”: que el lector deje de leer por un momento para contemplar su entorno, en su mirada está decidir qué tanto se encuentra en la realidad, en una probabilidad del plano temporal, una copia que ya se suspende en la eternidad, o acaso sólo el sueño de un rey o una araña, o del mismo dios, que tal vez pueda ser el lector mismo al darle vida (cada vez que lee) a los personajes y circunstancias presentados por Sánchez Espeso.

---

<sup>203</sup> Werner Heisenberg, *La parte y el todo, conversando en torno a la física atómica, (Der teil und ganze)*, traducción de Rocío Da Riva Muñoz, colección Las Islas, España (sin ciudad): Ellago ediciones, sin año.

## 4. LO BÍBLICO Y SAGRADO

*La mujer a la que había que matar* es una novela que mantiene un constante contraste entre lo sagrado y lo profano, ya sea, por ejemplo, cuando Celestino da cabida a sus deseos sexuales tocando los senos de una esfinge o de Santa Águeda, o cuando irrumpe al interior de un convento. La narración, también, contiene guiños y referencias de carácter claramente bíblico: Celestino surge como un elegido, su ambiente, su alrededor parece ponerlo a prueba, no es un simple ser humano (no para el narrador, ni para el lector que lo conoce a través de éste). Los aspectos más destacados sobre estos rubros serán expuestos a continuación.

### 4.1. El cordero inmolado: los lirios, la sangre

La imagen del cordero inmolado, clásica representación de la figura de Cristo, es recurrente a través del relato; la referencia bíblica es directa y clara, sobre todo recuerda a la imagen del Apocalipsis en la que el cordero inmolado (representación del sacrificio de Jesús) rompe los siete sellos del libro sagrado: "Entonces vi entre el trono, los cuatro animales y los ancianos, un Cordero de pie, que parecía haber sido sacrificado..." (Apocalipsis 5,6). Símbolo de fundamental importancia pues este cordero abre los sellos que desata la terminación del mundo como lo conocemos. Los lirios aparecen simbolizando la pureza, la capacidad de sobrevivir a pesar de la adversidad; estas flores se desarrollan en condiciones no favorables, su color blanco contrasta con el rojo de la sangre derramada por el cordero degollado.<sup>204</sup> La primera alusión a esta imagen aparece cuando se nos refiere la curiosa labor de la madre de Celestino: borda unos lirios con todo detalle a pesar de su condición de ciega:

---

<sup>204</sup> En *Las alas de las mariposas*, Sánchez Espeso, a través de su narrador, menciona que el agua de lirios es milagrosa y de hecho sugiere que esta sustancia es la que hace que don Lisardo comience a convertirse en Lisardito, suceso que en la novela no es sorprendente y hasta parece comprensible.

Pero lo realmente incomprensible era cómo se las arreglaba, siendo ciega, para distinguir los colores de los muchos hilos utilizados en una labor tan ardua como representar un manojo de lirios que degradaban los pálidos tonos de sus pétalos por efecto de la sombra, como en meticulosa tabla imaginada por flamencos.<sup>205</sup>

La imagen que comienza a crear la ciega se convierte también en una especie de elemento profético, ya que conforme avanza en su bordado (y con ello a terminar la escena del cordero inmolado), Celestino se acerca a su muerte: tanto la imagen como la vida de Celestino terminan al mismo tiempo, como se verá más adelante.

Sin avanzar mucho en el relato, Celestino encuentra que el grupo de monjas que observa en el patio del convento de las Clarisas Pobres a la hora del bordado, también lleva a cabo una imagen similar, lo cual lo hace negar la "Casualidad" de los hechos: "Casi había de sobresaltarle comprobar que las manos improbables de la monja reproducían unos lirios tan primorosamente tratados a la aguja como los que vio bordar a su madre..."<sup>206</sup> El deseo de nuestro protagonista se acrecienta y busca la imagen de Santa Águeda, la santa de los pechos cercenados, para desfogarse en el tacto de los senos de madera; pero el día de culto de la Santa termina justo antes de que pueda llevar a cabo esta clase de profanación, por lo que es retirada hacia el convento, la puerta queda abierta y Celestino entra, acosado por su deseo, logra sortear el laberinto que se le presenta en la oscuridad de los pasillos sinuosos del recinto. Cuando por fin vislumbra una luz, sabe que es la celda de la postulante que alguna vez lo vio tocar los pechos ofrecidos en bandeja por la Santa:

La rendija, en lo que puede una rendija, le mostró que allá adentro no había cama ni sillas, sino un jergón tirado en el suelo, bajo una cruz de palo, y sobre un pañito blanco un pequeño relicario en forma de barco velero, un libro negro, de mucho uso, y un dibujo de tintas desvaídas, protegido por un vidrio sucio de besos, que presentaba un cordero degollado sobre las corolas de unos lirios.<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Germán Sánchez Espeso, *La mujer...*, p. 31.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 52 y 53.

Celestino está a punto de ser testigo de un ritual: la postulante se encuentra frente a la representación del cordero inmolado para cometer una especie más de sacrificio, se azotará a sí misma, seguramente para alejar los malos pensamientos, destinada a reprimir un desarrollo humano normal por acatar la serie de normas católicas que implica vivir por y para la divinidad. La joven se deshace antes de la única luz para dar inicio a su autoflagelación. Celestino, una vez más como espía, observa de una forma casi sobrenatural el privado ritual,<sup>208</sup> profanando un espacio *cuasi* sagrado:

Celestino no supo cómo pudo seguir viéndola en las tinieblas. Quizá era que las cosas podían verse también por el oído. El ruido la dibujó en medio de la oscuridad soltándose el botón de la camisa que se abrió por detrás en dos mitades como la vaina de una legumbre viva, para liberar el blando fruto de una nuca alta y unos hombros apenas terminados de delinear, en los que no había un reflejo, una irisación, una mácula que él no hubiera imaginado de antemano.<sup>209</sup>

De nueva cuenta, dentro de este ritual, aparece, simbólicamente, la imagen de los lirios y la sangre: nótese la descripción de la espalda y torso de la novicia, su blancura, su pureza, predominan; más tarde vendrá el azote y, con éste, la sangre: la blancura contrasta con el rojo:

No se atrevió a creer en aquella primera larga gota de sangre rectilínea, que brillaba en la penumbra como una lenta lágrima escapada a un volcán por el declive de su absceso dolorido. Hasta que una nueva gota de sangre sumó su curso al de la primera acelerando su caída, tiñendo el lino en el engrosamiento adolescente de las nalgas.<sup>210</sup>

Las señales siguen apareciendo sobre Celestino. En este momento cree que no podrá volver a visualizar esta especie de ritual sino dentro de un año, pero está seguro de que estará muerto para entonces, con lo cual reafirma la consigna por cambiar su hado. La imagen de la sangre sobre el blanco, remitente directo del cordero, aparece en el

---

<sup>208</sup> Este elemento se observa también cuando Florianito espía las labores de bordado de su sobrina, asimismo la niña Herminia lo hace por la cerradura del baño y al final de la novela todos los fantasmas se asoman a la muerte de Celestino.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 53 y 54.

entorno del bibliotecario constantemente, a veces como una reminiscencia del tipo de autosacrificio que se llevará a cabo al final de la novela.

Otra ocasión, cuando Celestino se propone visitar a Josefina Gutiérrez: quiere llevar unas flores, su propia sangre es la que mancha los lirios:

Tocó los lirios y tocó las rosas, para que el tacto ayudase al ojo en su elección, y dejó escapar entre los dientes un denuesto contra la espina que le hirió el dedo pulgar.

Una gota de sangre demasiado pastosa, negra en contraste con la blancura, manchó la corola de uno de aquellos lirios. La impresión de que eso mismo ya le había sucedido en otra parte, le infundió la terrible certidumbre de que las cosas que están por acaecer, que se hallan uncidas a un plan estricto y secreto, tercamente pugnan por agujerear el caparazón del misterio que las contiene y salir al mundo a través de un resquicio de la inestable realidad.<sup>211</sup>

La imagen funge como un indicio proléptico del final de Celestino, aquí ya se muestra una clara identificación con su persona. Él mismo, inconscientemente, sabe que el símbolo se ha elevado a un nivel reconocible, pero no identificable del todo. La recurrencia de este símbolo comienza a tomar un significado real, Celestino es de alguna manera ese cordero, su sangre es la que mancha los lirios. Equiparado a Jesús, el bibliotecario se afirma como una especie de parodia, un Jesús patético que se verá sacrificado en su propio nombre (o en el de Nazarena, si lo vemos desde otro punto de vista); pero él mismo será quien se dé muerte, el autosacrificio parece inútil, a menos que tomemos en cuenta el despertar de la ciega a la realidad que conlleva su muerte.

El tejido de la ciega sigue su curso, parece que así como la *Atrax* atara al protagonista a la realidad de la vigilia; estas nuevas *aracnés* (la ciega, las monjas) le dan forma a su destino ciñéndolo a la realidad de su muerte, de su sacrificio patético: "...y el pobre Florianito pendiente de las manos de viento de la ciega, que ya habían comenzado a perfilar la silueta del cordero que derramaría su sangre en la ancha corola del más blanco de los lirios de su bordado".<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 69 y 70.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 82.

Dentro del camino que recorre Celestino hacia su muerte es importante resaltar, con este respecto, su paso por el rastro: en ese lugar de muerte encuentra un paralelismo que se verá reflejado en su circunstancia inmediata. El rastro se ha convertido en un sitio anti-ritual, puesto que en él la muerte ya no tienen ningún valor trascendental; el sacrificio que se lleva a cabo allí es inútil para el plano espiritual y moral, la mecanización del proceso comienza a hacer de él un símbolo negativo perteneciente a la nueva modernidad humana. Cuando Celestino entra en uno de estos ámbitos gracias a la compañía de Anastasia, varias de sus convicciones se ven derrumbadas, entiende en parte la ignominia en la que vivirán los demás su muerte. El jabón, por ejemplo, que fabricaba Anastasia, tanpreciado por Celestino, se convierte en un objeto deleznable, pues ha encontrado que para su fabricación la grasa animal, y con ésta el sacrificio sin sentido, va de por medio. Anastasia se encuentra con uno de los trabajadores del rastro, Celestino ya no está bien: la muerte no lo deja respirar:

El encuentro sucedió en el más profundo de los abismos de la memoria humana, donde se sacrificaban los corderos. Un matarife de hombros caídos vino hacia Anastasia con una sacerdotal sonrisa y se atrevió a ponerle los labios impuros en las mejillas, abrazándola entre ovejas en carne viva, que acababan de perder la piel. [...] Mientras estrechaba aquella mano sin alma, un cordero abierto en canal abrió los ojos de azabache, que casi pendían fuera de sus órbitas despellejadas, para mirarle, para ver compadecerse de sí mismo a un ser humano.<sup>213</sup>

Celestino vuelve a identificar su próximo fin con la muerte que padecen los corderos en el rastro, él es uno de ellos, su fin estará ligado completamente a este sacrificio infructífero. Esta idea se patentiza inmediatamente después cuando el bibliotecario vuelve a su casa, el vómito aparece como un elemento purificador: "En el espejo se vio a sí mismo por dentro, como si él también estuviera desollado, antes de sentir temblores de fiebre y de caer estremecido en la cama desde una desmesurada altura. Pero sólo se reconcilió con la existencia después de levantarse a vomitar".<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 88 y 89.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 89.

Esta misma señal se encuentra dentro del ámbito de Nazarena, también se vincula al cordero inmolado, porque Celestino ve en ella un tipo de combinación de las mujeres que lo rodean, cuando aún no la conoce y espía, la identifica con la postulanta por sus pies y sonrisa:

El vuelo de la túnica cayó casi hasta sus pies descalzos sobre las tarimas, que al hombre no le hubieran parecido los mismos pies contemplados en la celda escondida del Convento de las Clarisas Pobres, si no hubiera visto reflejarse fugazmente en el espejo aquella misma improbable sonrisa, traspasada de miedo y de ternura, de la joven postulanta que bordaba en el huerto del patio grande, que rezaba en la ventanita del camarín de Santa Águeda de los Pechos Cercenados y que flagelaba la soledad de sus culpas ente la estampa desapacible de la Sangre del Cordero Degollado Derramada en la Corola de un Lirio.<sup>215</sup>

Poco después, en ese mismo apartado, el bibliotecario encuentra, revueltos entre las cosas de Nazarena, los elementos que conforman la imagen:

Y en su demente búsqueda por aquel abigarrado imperio de estantes, gavetas y roperos que parecían *desangrarse* entre sus dedos, vio camisones con orla de puntillas, vio pañuelos de muerta, vio un atadillo de *lirios* de tafetán, vio un extravagante lápiz de labios color turquesa, vio una estampa que representaba al *Cordero Degollado*...<sup>216</sup>

Además, también sabemos que Nazarena bordó corderos de estas características (es una aracné más) durante su estancia con las monjas:

Luego fueron las monjas de un colegio de huérfanas las que la apartaron de los rizadores de cabello y las aguas virginales, para darle aguja y bastidor y, de espaldas a la vida, ponerla a bordar unos corderos heridos de los que nunca supo su verdadero significado hasta no verse delante de los cuchillos del bizco Jimeno.<sup>217</sup>

También puede verse a Nazarena identificada con el cordero: su trabajo asimismo presupone un sacrificio ritual y conlleva, como el de Celestino, una inutilidad tajante puesto que sólo lo hace por sobrevivir. Y, como creadora de la imagen del cordero, se

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 118. Las cursivas son mías.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 138.

postula como la concentración de todas las presencias femeninas que rodean a Celestino (menos la ciega que es caso aparte).

Es justo en el último capítulo de la novela (“Ya todo lo hemos visto en otra parte”) donde se vuelve a la imagen que borda la ciega: “El pobre Florianito suspiró un largo pitido, contrariado por la interrupción de las primeras puntadas de un día de bordado que se prometía apoteósico, pues sólo faltaba por perfilar las gotas de sangre que unirían la herida del cordero degollado con el cáliz del lirio que iba a recibirlas”.<sup>218</sup> La muerte de Celestino está a punto de ocurrir, el bordado de la madre sigue prefigurando este hecho. Celestino-cordero se acerca a su autoinmolación inútil, a manos de Nazarena. El final de la novela atiende precisamente a este simbolismo: la ciega despierta a la muerte de su hijo, ni siquiera ha tenido que ser ella la que termine con el bordado, la propia sangre de Celestino termina la imagen del cordero, completando el paralelismo de su propia vida con éste. La ciega abre los ojos sólo para cerciorarse de que lo que tocan sus manos es sangre real (y al abrirlos también termina la existencia de Celestino, como se verá adelante):

A la ciega le había despertado el estruendo de las máquinas. Aquella mañana se había levantado temprano para bordar y había vuelto a dormirse sobre el bastidor. Volvió a tomar la aguja. La presencia en la tela de unas gotas que aún le faltaban por bordar entre el cordero degollado y los lirios le sobresaltó. Extendió la mano temblorosa enojándose de que el techo volviera a rezumar algún líquido derramado en la buhardilla. Pero aquellas gotas no eran como las demás. Su densidad, su temperatura, e iba a decir su color, eran diferentes, cuando abrió los párpados y, horrorizada, vio con sus propios ojos que las gotas que el techo derramaba sobre el bordado del cordero y de los lirios eran sangre de verdad.<sup>219</sup>

Celestino es un elegido; aunque la novela no lo dice concretamente, sus características hacen que se llegue a dicha conclusión: tiene acceso a un sueño profético en el que su muerte se cumple, al hado; puede ver una realidad circundante, los muertos traslapados en la realidad de los vivos; es sensible al dolor y a la maldad del mundo; es constantemente equiparado con Jesús (la imagen del cordero); su nombre es claramente

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 157.



una referencia “celestial” (Celestino; del cielo); una especie de ingenuidad lo circunda, es puro en cuanto a que no ha pecado con mujer alguna, su deseo ha sido reprimido en lo físico hasta la aparición de Nazarena: ¿será que Celestino ha sido requerido en el nivel divino y por ello las particularidades que nos hacen pensar que no es un ser humano común? ¿su sacrificio servirá de algo? Son preguntas que podrá hacerse el lector y la novela no sugiere respuesta alguna, ya que se limita a narrar la perspectiva de Celestino. Pero eso no hace que el autor no haya dejado estos símbolos, estas pistas, de manera deliberada, invitando a los testigos de Celestino a abundar en ellas.

#### **4.2. Nazarena o la elegida**

Nazarena es la elegida para dar muerte a Celestino, en ella se concentran todos los puntos a los que debe llegar el bibliotecario, se convierte en el centro de atención y la incógnita más grande. Pero la configuración de este personaje tiene varias peculiaridades que caben destacarse porque se debaten entre lo sagrado y profano. Desde su nombre, clara alusión a Jesús, Nazarena aparece al principio con un valor superior: Nazarena está por encima de Celestino, vive sobre su techo, en la buhardilla con la que cuenta la ruinoso casa de la ciega. Esta delgada línea que separa al mundo particular de Celestino del de Nazarena se encuentra perfectamente definida, su tenue conformación lo deja claro, la presencia de Nazarena no sólo se presiente sino que se siente físicamente: “—Hoy se han movido las lámparas —dijo la ciega con algunos malos humores subidos a la cara—. Alguien ha vuelto a ocupar la buhardilla”.<sup>220</sup> Un poco antes de que la figura de Nazarena aparezca de manera definitiva en el relato, Celestino, durante el complicado duermevela de su enfermedad en el tan citado capítulo “Los difíciles días de las contraventanas entornadas”, experimenta el fenómeno de Fouquier-Tinville ante la estancia de Nazarena en la buhardilla:

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 45.

El de aquella madrugada fue en ese sentido un sueño ejemplar; los sonidos del entorno coadyuvaban con los de la otra realidad anticipada en los presagios, para entretejer una pesadilla en la que Celestino sentía machaconamente las pisadas de su asesina en el techo de su alcoba. Eran unos pasos que marcaban sobre su cabeza, como el mecanismo de un insolente gran reloj, el acercamiento medido de una Parca que se deleitaba con hacerse oír de tacones sólo por el gusto de aterrar a su víctima, de dilatarle la agonía.<sup>221</sup>

Precisamente, de esta pesadilla despierta Celestino hacia la otra del ciego con los abalorios; como se ve, aun antes de la aparición definitiva de Nazarena, la narración comienza a dilucidarla dentro de un ámbito oscuro, negativo, que el mismo Celestino conforma en su percepción, después cambiará poco a poco mientras se acerca a ella. El bibliotecario comienza a espiarla y con ello entra en su mundo, las primeras sospechas no se hacen esperar cuando encuentra a su alrededor las pistas del sueño profético: Nazarena fue y será su asesina. Celestino tiene la convicción de ello: “Todo había comenzado a concordar. Por primera vez se agrupaban en torno a la misma mujer casi todos los indicios del sueño, desparramados hasta entonces, como un reguero de inconexas señales luminosas, entre la espesa niebla de mujeres que le rodeaban”.<sup>222</sup> Una de las ocasiones en que Celestino espía las actividades de Nazarena ve que: “...la mujer acababa de meterse por la cabeza una túnica de chispitas eléctricas que no eran de ningún color conocido”.<sup>223</sup> Es imposible no relacionar este manto con el que llevan las imágenes tradicionales de vírgenes, apoyado en la descripción: “de ningún color conocido”, como si la divinidad, lo extramundano, se apercibiera en él. Inmediatamente después la ve entrar al *Palacio de Invierno*, donde se lamenta por no seguirla de cerca y haberse percatado de que:

...lo que ella estaba recibiendo de manos de Anastasia era el perfume con el que ungir el cuerpo en una ceremonia preliminar o era el cuchillo pasado ritualmente de sacerdotisa a sacerdotisa, en cumplimiento del último requisito, dictado desde el principio de los Tiempos, para oficiar la liturgia obcecada de un sacrificio insoslayable.<sup>224</sup>

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>224</sup> *Idem.*

Este tipo de consideraciones hacen que Nazarena adquiera un valor elevado por sobre Celestino, que aparece como un simple mortal, a veces hasta vulgar y torpe. La mujer se reviste de un halo de distinción por sobre todas las otras, además no puede desprenderse de su carácter imitativo de una deidad como lo es Fortuna, en el acto que realiza cada noche en el *Paraíso Perdido* (que además es otra clara alusión bíblica, que implica una ironía por su carácter ambivalente, ya que es un bar de perdición). Sin embargo, la misma Nazarena se muestra después como un ser humano común y corriente cuando le pide ayuda a Celestino, creyendo encontrar en él la compañía que necesita ante el acoso presentado de un hombre que desconoce. También, en una plática entre estos dos personajes, nos enteramos que Nazarena tiene cierta predisposición por las cosas que no pertenecen del todo a este mundo:

De niña creyó ser un fugitivo de un calabozo, que había atravesado a un gobernador, y más adelante estuvo poseída por el espíritu de un pirata de la isla Martinico, que le hacía remar en un lago, hablar en francés, mascar hojas de adormidera e inclinarse a cosas menos confesables.<sup>225</sup>

No obstante estos lapsos, Nazarena confiesa haber sido feliz en su niñez, de ahí que no le dé cuerda al reloj de Pato Donald que marca las ocho menos cinco, como símbolo de la hora en que acabó esa etapa de su vida. Pero tal vez lo que hace más especial a Nazarena es que en ella también se concentran las características de las otras mujeres que rodean a Celestino: "...como si todas las mujeres que le habían rodeado en su vida se hubieran confabulado en una sola, en la de la buhardilla, para matarle. [...] su inquietante vecina estaba hecha de trozos de todas las mujeres que le rodeaban".<sup>226</sup> De esta forma Nazarena simboliza a *la mujer*, aunque sea sólo para la circunstancia de Celestino, una especie de ser primordial del que se desprenden las actitudes observadas en las otras mujeres. Nazarena está conformada por este binomio: por un lado muestra las características de una chica común que llega a Madrid después de una infancia complicada; por otro, se muestra como una elegida por la divinidad, un ente fuera de lo

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 118 y 119.

normal, ligado directamente con la próxima muerte de Celestino, esto se ve también cuando el bibliotecario masajea los senos de la falsa diosa Fortuna: Nazarena está en la bañera despintándose de su caracterización; una línea (tal vez la misma percepción de Celestino) tenue entre lo sagrado y lo profano delimita a este personaje.

### **4.3. Celestino: la obsesión por los senos**

El protagonista de *La mujer a la que había que matar* es un personaje complejo que se conforma de manera minuciosa a lo largo de la narración, sin embargo hay en él aspectos reiterativos que lo hacen un personaje redondo y coherente. Celestino es un bibliotecario solitario sin otra compañía que su madre ciega (por decisión), su principal pasatiempo es crear aromas en su taller y escuchar a la anciana tocar el violín, pero también, ve fantasmas, es un voyeurista curioso y tiene una obsesión muy marcada: los senos femeninos.

Es claro que los senos conllevan dos significados principales: el primero dicta que en ellos, de ellos, brota la leche materna para alimentar al ser apenas venido al mundo; en este sentido simbolizan la labor de madre, mamar es un acto natural y a veces ritualizado por ser el primer alimento que se obtiene; el segundo nos lleva al ámbito sexual, pues los senos son parte primordial y definitoria de la corporeidad femenina. En nuestra cultura occidental es una de las principales partes del cuerpo que despiertan el deseo sexual. En esta novela ambos sentidos son tomados y unidos en la complejidad de Celestino.

Los primeros senos en los que el protagonista deposita su mirada pertenecen a la doncella Margarita, muerta que aparece siempre junto a la abuela Zenobia: "...le atirantaban la pechera unas redondeles que le bullían como una caldera de barco debajo del corpiño. Buena cuenta había tomado de ello el hombre, aunque inútilmente, pues

los muertos en esto engañan”.<sup>227</sup> Pechos irreales, pero que Celestino puede ver. Más adelante pone su atención en los de Josefina: “...la blanca blusa de Josefina Gutiérrez dejaba traslucir la tiesura de unos pezones ariscos, talludos, vigilantes de la incipiente blandura de unos pechos de niña, verdes aún, por capricho habidos en un cuerpo sobradamente terminado de mujer”.<sup>228</sup> La contemplación de éstos hace que Celestino recuerde el molde de los flanes que le prepara su madre, ya que los hace imitando estas formas femeninas:

Desde niño, la ciega le ponía delante los carnosos flanes rosados, que se deshacían despacio en la boca. Algo de rito de renovación de la entrega de los propios pechos de madre tenía llegada estremecida de los pechos de flan a la mesa, que al hombre le humedecían todo el orificio de la boca aun antes de probarlos...<sup>229</sup>

El relato mismo nos dice que aquello es un recurso de la madre para retener a su hijo, para tener de cerca los labios que se han separado de sus senos. Más adelante se reitera: “En la cocina se escuchaba el batidor de alambres que amalgamaba la leche, el azúcar, las claras y las yemas de aquellos pechos de flan que eran como una terca ponzoña que mantenía a Celestino alejado de los pechos de las mujeres”.<sup>230</sup> Por lo que Celestino se ha hecho una promesa: “...mientras ella viviera, mientras hubiera flanes en la mesa, no habría otros pechos de mujer...”<sup>231</sup> De ahí que se ve en la necesidad de acudir a senos irreales, portados por representaciones, imitaciones, una carne falsa es la que sentirá, tocará, senos en apariencia, pero no reales, hasta la llegada de Nazarena. Así, el relato nos lleva a observar a Celestino visitar a Santa Águeda, representada por el martirio que sufrió: le fueron cercenados los senos, de ahí que aparezca de pie con dichas partes ofrecidas en una bandeja; el bibliotecario espera a que no haya nadie para poder sofocar un poco su deseo y cumplir la promesa que se ha hecho para con su madre, sin embargo estas acciones lo llevan a caer en una profanación, a no respetar al pie de la

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>229</sup> *Idem.*

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 26

letra el carácter sagrado que tienen las representaciones a las que él acude para saciar su deseo:

Con una rápida mirada por los rabos de los ojos se cercioraba el hombre de que nadie le veía, antes de alargar las manos a la bandeja y posar las palmas en los pechos duros, satinados, pálidos, y llevar las yemas de los dedos a los enhiestos pezones que los coronaban, y sentir el calor que no tenían, la elasticidad imaginada, la blandura porosa, algo nervuda en la cúspide, el imperceptible granulamiento circular de las jóvenes areolas, la diferente textura de la piel en las tetillas.<sup>232</sup>

Celestino ha hecho de estas prácticas un ritual, más adelante sabemos que no es Santa Águeda la única estatua o representación a la que el bibliotecario ha acudido con esta intención; una Esfinge de la calle de San Dimas ha servido a Celestino para este mismo fin y:

Antes de los de la Esfinge, hubo otros pechos de estatua en su vida, que podían calificarse de pasiones *juveniles*, no por otra cosa sino porque poseerlos requería ciertas destrezas de alpinista: el primero fue el de un querubín de espuma de lava, extasiado a los pies del monumento al genio del escritor Francisco de Quevedo, que tenía las alas desplegadas y unos senos de matrona con los que el artista quiso tal vez tomar partido en la controversia teológica sobre la natura de los ángeles; el segundo fue el de la *Gitanilla sin pandero*, del escultor Gerardo Fonseca, que duró poco tiempo en el parque del Oeste, y menos aún en las manos de Celestino, pues los pezones embrionarios de la muchachita se mancillaron muy pronto por misterio del granito; el tercero fue el de una de las doce cariátides de estuco (la primera por la izquierda, según se mira la fachada), que soportan los balcones del entresuelo del n. 25 de la calle del Arenal. Eran los únicos pechos de cariátide a los que se podía acceder, y esto de noche, por ser un lugar concurrido y porque las persianas metálicas de una farmacia colaboraban fielmente con la cañería que ascendía muy cerca de aquella entrañable mujer.<sup>233</sup>

Salta a la vista la parte en que Celestino, espiondo a Nazarena mientras duerme, logra visualizar de forma concreta uno de sus senos (ni siquiera su rostro es visible): "...la desmayada figura mostraba uno de sus pechos, uno solamente tierno, impúdico, apenas sosegado, casi quieto, alumbrado por dentro, dejado ver por la camisa abierta,

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 70. Y más adelante se menciona una lesión de tobillo sufrida por querer tocar los pechos de Las Tres Gracias del monumento al orador Castelar, p. 114.

descuidada de atar por las cintas del escote".<sup>234</sup> Celestino contempla aquella redondez como si fuera la vez primera que observa un seno: "El hombre miró aquel pecho largo rato con unos ojos perdidos en un punto que no estaba en ninguna parte, como un niño que por primera vez en su vida ve la mar".<sup>235</sup> El pecho de Nazarena provoca un mayor deseo en Celestino, su deseo comienza a acercarse junto con su muerte, también así la ruptura de la consigna con su madre: entre más se acerca a su asesina también lo hace a la negación de todo su mundo anterior, la concretización de su humanidad simbolizada por la obsesión de los senos, el contacto con su sexualidad antes vedada.

Esto también se ve cuando, aun sin que conozca las verdaderas implicaciones de Nazarena, Celestino come sus pechos de flan y de pronto: "El pecho recién cuajado en el flanero se volcó en bandeja circular, para ser puesto a la vista del Celestino sobre la mesa. Y en aquel mismo momento, sobre el pezón de flan comenzó a caer un rosario de gotitas de agua del techo".<sup>236</sup> Como una imagen proléptica, la acción de Nazarena, al derramar sin querer el agua de unas margaritas (recordemos que es la vecina de arriba), quita de las manos, de la boca de Celestino el seno materno, el flan en forma de pecho que mantiene al bibliotecario en su fehaciente promesa. La ciega se deshace de ese flan y comienza a hacer otro, lo que deja ver su porfía. Nazarena será la que definitivamente arranque a Celestino de su madre, no sólo porque le dará muerte, sino porque por ella romperá su consigna de no tocar jamás pechos femeninos (reales) mientras la ciega viva.

El deseo de Celestino por el pecho de Nazarena crece, una vez más vuelve a admirarlo en el escenario mientras interpreta a Fortuna, aunque con la purpurina encima. Celestino, funcionando a base de recuerdos y visualizaciones, patentiza su vehemencia:

Nazarena le tomó del brazo, camino del *Paraíso Perdido*, y el hombre, en el codo que ella apretó contra su costado, concentró toda la refulgente conciencia de sentir la blandura viva

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>235</sup> *Idem.*

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 48.

de un pecho palpitante de mujer, aquel pecho pequeño, casi infantil, contemplado desnudo dos veces: una desde la ventanita del tejado, en aberturas de escote, mientras ella dormía; otra en el escenario de cabaret, bajo el quimérico tegumento de purpurina. Celestino sintió latir su propio corazón no en el pecho, sino en el codo, en los pocos centímetros de piel que lo unían a la mujer, mientras se le llenaba la boca de arena y se le aflojaban, uno por uno, todos los tornillos de los huesos.<sup>237</sup>

Aunque la ciega no sabe esto, su esfuerzo no sólo se limita sólo a la cocción de pechos de flan, también sabemos muy temprano en la novela que la madre, de vez en vez, le da de mamar de sus senos a Celestino; el pacto que tienen está implícito:

—Ya sabes que no me gusta que andes desnudo por la casa. Puedes agarrar un resfriado. La mujer no pronunció el resto de la frase: «Y si tú faltaras, hijo mío, ¿qué sería de esta pobre anciana ciega?» Pero Celestino oyó sonar la frase perfectamente en sus oídos y pensó una vez más que tampoco podría tener otros pechos de mujer en sus manos que no fueran los de las estatuas. El pacto con su madre era de los que no se sellan con palabras. Algunas veces la ciega se había abierto la camisa para darle de mamar. No era necesario entonces que ella le susurrara al oído que no la abandonara, que si necesitaba calores de mujer tendría siempre los de aquellos senos que ella le entregaría siempre que lo deseara. Él todo eso lo entendía, sin que se lo dijera con palabras, en el rato en que la abrazaba.<sup>238</sup>

Hacia el final del relato encontramos el capítulo “El corpiño de novia”, donde Celestino, efectivamente, mama de los senos de su madre para calmar la desgracia de tener que matar para vivir, aunque queda claro que en esta ocasión es él quien busca a la ciega:

Esta vez fue él quien le desabrochó el vestido y le abrió el devoto corpiño de novia, húmedo y pajizo [...] A la mujer le crujieron las costillas como pergaminos y de su camisa se levantó un polvillo de cripta cuando su hijo alargó las manos regordetas y sudadas para separar los pliegues de la tela milenaria y abrazar el cuerpo endeble, pequeño, que le había prometido un calor del que hacía tiempo que carecía. Sin soltar de la boca el pezón ajado y vacío, salibando y salibando [*sic*], escuchó la cancioncilla que una voz de niña susurraba en alguna parte de la casa, hasta quedar poco a poco dormido en los brazos de la ciega, que mostró al Cielo una sonrisa sin dientes, al darse cuenta de que aún bastaba el contacto de su pecho para aquietar las desazones de su hijo.<sup>239</sup>

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 38 y 39.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 122.



Parece que en la imagen no hay nada sexual, pero la presencia del corpiño de novia nos hace pensar lo contrario, pues sugiere una noche de bodas: Celestino obtiene en la ciega esa especie de consuelo materno, pero también un paliativo para sus deseos sexuales.

Por último tenemos la ruptura en el final de la novela: el bibliotecario toca los senos de Nazarena, los últimos y únicos senos verdaderos a los que tendrá acceso. El pecho de Nazarena es la transición de lo irreal-divino (las estatuas, Santa Águeda,), lo sagrado que él se encarga de profanar, a la concreción en el plano de lo real-humano, carnal, que aparece ritualizado con la escena de Nazarena en la bañera (que además simboliza la transición de diosa Fortuna a muchacha común vecina de la buhardilla, gracias a la ablución), pero que también significa una profanación para el pacto que tenía con su madre. Celestino se engaña a sí mismo, pues espera matar a Nazarena inmediatamente después de tocar su pecho para así no romper su promesa:

Del agua color cielo, que apenas la cubría, afloraban unos pechos dorados, exhibidos como flanes en bandeja. [...] Era la primera vez que se acercaba a unos pechos de mujer que no fueran los de su madre. Con un recelo culpable, meditó sobre la traición que supondría acariciarlos y alcanzó la certidumbre de que hacerlo no profanaría una promesa filial, no ultrajaría la invalidez de una pobre ciega, sencillamente porque aquellos pechos eran los de una mujer que iba a morir enseguida, entre otras cosas porque, después de haberlos acariciado, tendría más motivos que nunca para matarla.<sup>240</sup>

Resulta provechoso observar la descripción del hecho tan esperado para Celestino, además de que la sensación es comparada con todas las representaciones de senos que poseyó antes de poder corroborarla tanto tiempo en su mente:

Celestino manoseó en círculo los pechos de una Nazarena que quedó dormida casi sin respiración dentro del agua, desarticulada bajo el éxtasis de unas manos medicinales [...]. Por las mil bocas de los poros de sus palmas succionó el hombre los néctares de aquellos botones de amor que no sólo languidecían al ser libados, sino que, al entregar los jugos, ensanchaban su redondez, ofreciendo a sus manos de raposo una devota densidad que aludía directamente a la de los pechos de flan, pero que no era menos amigable que la de la madera de santa Águeda, el mármol de la Esfinge, el estuco de las Cariátides, el granito de la Gitanilla y la piedra porosa del Ángel Hembra del monumento al escritor Quevedo.

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 151.

Cuando retiró sus manos de poseso de aquellas fuentes nuevas de ternura, en sus palmas de hierro fundido quedó la matriz de aquellos pechos tan grabada para siempre, que volvió a dudar de que la beatífica mujer dormida bajo el agua fuese la misma que iba a atravesarle el vientre con un cuchillo de cocina.<sup>241</sup>

Tocar los pechos de Nazarena hace que Celestino dude incluso del sueño, por lo que acude a su casa para obtener el perfume y ponerlo en la vecina para estar seguro de que podrá matarla con todos los indicios del sueño en ello, para no equivocarse de persona. Al bajar, la ciega le tiene preparada una docena de flanes que Celestino simplemente ignora, ya sea por la falta de tiempo para actuar o porque simplemente ya no los necesita: ha poseído unos senos reales que superan a los flanes, a las representaciones de los falsos pechos; su interés por ellos es nulo, simbolizando la ruptura definitiva con su madre, la traición a su palabra y el triunfo definitivo de su deseo, listo para por fin encauzarse a su inaplazable muerte.

#### **4.4. La madre ciega: sacerdotisa sagrada**

La figura de la anciana ciega constantemente está circundada por un halo de misterio que es difícil desvelar de manera tajante y concisa. Está claro que este personaje es uno más de los codificados para realzar la importancia de la ceguera.<sup>242</sup> La madre de Celestino presenta tres características que aparecen recurrentemente para referirse a ella: a) precisamente, que es madre, vive para ello, todo lo que le queda es Celestino, de ahí los cuidados y la sobreprotección, quiere mantenerlo a su lado, este vehemente deseo la define; b) su ancianidad, cuenta con una vida ya en declive, se aferra a vivir a través de su hijo, presupone un rasgo de sabiduría que se comprueba cuando aconseja y habla a su hijo, así como en la experiencia que tiene para moverse en su entorno; y c) por último, su ceguera, elemento que termina de caracterizarla por completo, pues sus implicaciones conllevan a pensarla como una especie de sacerdotisa, una mujer

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>242</sup> Como lo hiciera Ernesto Sábato en sus novelas.

primordial que cumple un papel *cuasi* mágico dentro del relato. Estas tres particularidades son las principales que conforman la totalidad del personaje y lo revisten de una forma que denota su importancia. Ahora se verán algunos momentos de la narración que son fundamentales para exponerlo.

Desde la muerte de Celestino en el sueño, queda claro que la ciega es su mentora en todos los aspectos, le ha enseñado a mezclar los aromas y disfrutar la música, a gozar la sinestesia, la ceguera de la madre tiene que ver mucho con ello:

...quien le había introducido en el arte de meter fragancias en escalas musicales, y recomponerlas en acordes aromáticos, había sido ella. Los ciegos agudizan la percepción de los sentidos que aún manejan, con una meticulosidad de afinadores de instrumentos de cuerda. Acaso con ello tenía que ver la afición de la ciega por el violín, o el violín con la afición por los aromas.<sup>243</sup>

También la ciega funge como elemento rector de la realidad de la vigilia, la aparición del golpeteo de su bastón en la puerta del cuarto de Celestino advierte la vuelta al ámbito donde se encuentra el entendimiento más pleno:

Algo de batuta repicando en el atril de las partituras, que apresta músicos y danzarines a la escena, tenía el bastón de juco de su madre, y algo tenía también de varita de hada golpeando la calabaza que será carroza con tiro de cordeles y lacayos al pescante, para lo que Celestino quisiera mandar.<sup>244</sup>

La anciana se muestra diestra en las actividades que realiza diariamente, sin embargo como víctima de vez en vez para que Celestino la crea incapaz de valerse por sí misma. Por momentos parece que su ceguera, más que un obstáculo, la favorece:

Celestino se acercó a su madre. Pasaba por alto que a la ciega no le hiciera falta luz para bordar [...], como no le hacían falta ojos a la mujer para tocar el violín; las puntadas como las notas en las cuerdas, se guían por las yemas de los dedos [...].

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 14. Las comparaciones son claras, nótese que la batuta de un director de orquesta, precisamente, pone orden para comenzar la obra en forma, saca del trance individual al individuo-músico, para agregarlo a lo que será una apreciación conjunta.

Y como si únicamente actuase para que él la viera, sin tomar el bastón se dirigió a la cocina, esquivando el pedestal del florerito, una silla puesta en medio y el abierto cajón de una cómoda que alargaba insidiosa una arista picuda para entorpecerle el camino. Incluso, al pasar, le quitó a Celestino un cabello de mujer de la solapa [...] Terminada de preparar y servir la cena, volvió de nuevo la anciana al bastón y a la certidumbre, como si aquel fugaz momento de suntuosa desenvoltura le hubiera desgastado los recursos de ciega, o como si de pronto hubiese recordado que su incapacidad era el verdadero lazo que ataba las manos y los pies de su compasivo hijo, para retenerlo eternamente junto a ella.<sup>245</sup>

Este tipo de actividad, aun pensando que los ciegos desarrollan más los sentidos que conservan, parecen inverosímiles, no es propio de un ser humano común. Además, el resto de la narración pinta a la anciana-madre-ciega como un ser con una tendencia al lado oscuro. Aunque Celestino reconoce su sacrificio al haberle enseñado todo lo que sabe, también está consciente de que su madre lo retiene de una forma vehemente y no con los mejores artificios. Las imágenes que la narración construye siempre que la ciega aparece están provistas de una ritualidad que resalta su carácter de matrona sagrada, de sacerdotisa dispuesta a llevar a cabo un dictamen divino:

Sonámbulo, se acercó a la sala donde la anciana, asemejada a una remota divinidad de los ciegos, parecía ejercer malévolamente el señorío sobre aquella inconmensurable luminosidad concebida sólo para ofender las pupilas de los que usaban los ojos; parecía sacada de una de las aciagas pesadillas que a veces le asaltaban, en las que veía a su madre como una arpía, una bruja que le tenía sometido a su maléfica voluntad, por obra de algún filtro que cada mañana le administraba con las sopas de leche en el tazón del desayuno.<sup>246</sup>

Que la madre ciega dé a mamar sus senos a un hijo adulto se convierte en una especie de ritual perverso, con ello Celestino está atado a la voluntad materna: "Cada minuto de su vida sin gloria que pasaba, Celestino perdía un poco más su derecho a emanciparse, mientras ella daba una vuelta al hilo, alrededor de los miembros enredados del hombre, en su gran tela de araña".<sup>247</sup> La ciega teje, cual araña, el destino próximo a cumplirse de Celestino al formar la imagen del cordero inmolado. El pacto implícito que tiene con su hijo rebasa las posibles tentaciones reales de Celestino, las estatuas serán su válvula de

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 37 y 38.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 38.

escape, así como los senos de su madre (los propios y los preparados y servidos en bandeja).

Otra actividad que se envuelve de carácter sagrado es cuando la ciega toca el violín mientras su hijo, gracias al éxtasis musical, combina esencias, cual si combinara notas, formando acordes. El juego sinestésico se asocia a un trance, un paroxismo que penetra en el cuerpo de ambos; véase por ejemplo la descripción de la anciana en este momento:

Un hada senil y traviesa. En la luminosidad de un claro del bosque, era la anciana aferrada a su instrumento. Únicamente la forma del violín y algún esbozo de los huesos más sólidos de su espina dorsal y sus caderas, la aferraban aún a la substancia [sic] de este mundo. Lo demás, los hacecillos de venosidades de sus sienes y muñecas, agitados como hilachas de sargazos en una tempestad, y las gelatinas vegetales de sus articulaciones envueltas en una levisima camisa de dormir, que desaparecían como desleídas en luz, no eran más que una traza, un pretexto de lo incorpóreo para dar existencia a lo acústico; sólo el sonido, por tanto, era en ella firme, real.<sup>248</sup>

Gracias a este trance, Celestino puede dar vida a *Sonrisa de la Esfinge*, la ciega tocando su violín es parte fundamental. Los elementos descriptivos, una vez más, hacen de la ciega un personaje sagrado. De hecho, en este ritual madre-hijo, la ciega parece abrir los ojos por un momento para después ser equiparada a una momia, a una esfinge:

La abatida anciana dejó caer los brazos. Si no fuera porque una criatura embalsamada no puede exudar otra cosa que arena del desierto a través del pergamino que la envuelve, se diría que aquel brillo de su piel de momia era consecuencia del abundante sudor que la empapaba. Y en su rostro se perfiló la abstrusa mueca de aquel ambiguo monstruo mitad mujer, mitad fiera, del portal apartado de la callecita sin salida, por quien el extraño perfume había venido a llamarse *Sonrisa de la esfinge*.<sup>249</sup>

Su carácter sagrado queda explícito con este tipo de acciones, imágenes y descripciones. También, la anciana participa como una voz licenciada que, a momentos, intenta develarle el mundo a su hijo; cabe destacar, por las implicaciones que tiene con su

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>249</sup> *Idem.*

ceguera, la sentencia: "No, hijo, no son los rayos del sol los que iluminan los ojos, sino los ojos los que iluminan los rayos del sol".<sup>250</sup> Ésta hace pensar en la relatividad de los sentidos, pues si los ojos son los que crean las imágenes alrededor (como ciertamente lo hace el cerebro), entonces termina siendo un desafío ante la individualidad de la percepción humana, sobre si la realidad es una convención o no.

Cabe resaltar, sobre este punto, lo que se sabe más adelante acerca del origen de la ceguera de la madre anciana: no ve por decisión propia, para dar oportunidad a que su hijo exista, un sacrificio que hace posible la vida de Celestino:

La anciana no tenía las cuencas vacías, como otros ciegos, ni deformes. Por eso no ocultaba sus ojos detrás de gafas sin luz. Parecía que, en cualquier momento, pudiera alzar los párpados, mirar, ver. Ella no siempre había sido ciega, sino que se volvió ciega cuando su hijo vino al mundo. Tampoco es que se volviera ciega, sino que, antes de que él naciese, había cerrado los ojos para siempre, para pensar en él. Ella lo decía muchas veces: su hijo vivía porque ella lo pensaba. A eso se debía que siempre tuviera cerrados los ojos. Si algún día los abriera, en ese momento su hijo dejaría de existir.<sup>251</sup>

¿Es acaso Celestino, su historia, todo lo referido en la novela, un pensamiento de la ciega? Es posible, ella misma cree, y así lo espeta a su hijo, que la realidad, que la vigilia, puede ser el simple sueño de un rey, ¿por qué no pensar que Celestino sólo vive en su imaginación, que el nivel de realidad del que goza persiste sólo en la mente de su madre (puesto que ella lo ha concebido sigue siendo su madre), una ciega sola que no tiene nada más en el mundo que inventarse un hijo, su vida y muerte?

El personaje de la ciega-anciana-madre tiene un carácter edípico. Pero en esta relación entre la madre y Celestino el elemento de la visión se encuentra a la inversa. En *Edipo*, Yocasta se cuelga al enterarse que su esposo, con quien ha consumado el matrimonio, es el hijo propio del que fue despojada años antes; Edipo al ver este martirio decide arrancarse los ojos, no resiste ver lo acontecido; en *La mujer a la que había que matar*, la madre se niega a ver hacia una realidad en la que su hijo no existe, decide dejar de mirar (arrancarse los ojos) para crearse un probable hijo, una esperanza

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 121.

que la ayude a sobrellevar su aciaga vida, y aunque el incesto no se da como tal, la relación que los une se mantiene en una línea muy delgada entre lo maternal y lo sexual: los flanes, que mame de sus pezones, hacen que la madre de Celestino adquiriera un poder especial por sobre todos los elementos de la novela. Celestino es de ella, por ella actúa, por ella intenta torcer el destino, y cuando, hacia el final de la novela, el deseo por Nazarena logra vencer el arraigo a su madre, a Celestino no le queda sino morir, y a la ciega perder uno de sus elementos definitorios y con ello terminar la existencia de Celestino, abriendo los ojos a un mundo en el que el bibliotecario ha dejado de ser y estar. La sorpresa de la ciega al sentir la sangre real, que ha terminado su labor en el tejido, puede ser el elemento que la obliga a abrir los ojos, el miedo de pensar que esa sangre pertenece a su Celestino. ¿Será una coincidencia que vuelva a abrir los ojos justo con el último suspiro del hombre?:

A la ciega le había levantado el estruendo de las máquinas. Aquella mañana se había levantado temprano para bordar y había vuelto a dormirse sobre el bastidor. Volvió a tomar la aguja. La presencia en la tela de unas gotas que aún le faltaban por bordar entre el cordero degollado y los lirios le sobresaltó. Extendió la mano temblorosa enojándose de que el techo volviera a rezumar algún líquido derramado en la buhardilla. Pero aquellas gotas no eran como las demás. Su densidad, su temperatura, e iba a decir su color, eran diferentes, cuando abrió los párpados y, horrorizada, vio con sus propios ojos que las gotas que el techo derramaba sobre el bordado del cordero y de los lirios eran de sangre de verdad.<sup>252</sup>

La muerte de Celestino en la buhardilla a manos de Nazarena es una escena que ha quedado velada para la ciega, si tomamos en cuenta su ausencia física, pero ¿como sacerdotisa, capaz de dar vida en su mente a Celestino, estará consciente de todo ello?

La novela termina cerrando un círculo perfecto en su estructura, pero uno con una suerte de apéndice que se extiende más allá, sobre la misma circunferencia: una espiral, pues recordemos que el principio del relato sucede desde el mundo onírico, desde el sueño profético que dictamina el hado. Una figura sagrada más que se presenta de

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 157.

manera tajante: la posibilidad de que el relato vuelva a comenzar o de que continúe a partir de ahí. Un nuevo desafío para la reflexión del lector.



## CONCLUSIONES

Germán Sánchez Espeso no es, de ninguna manera, un autor que ganó un premio importante al principio de su carrera para después desaparecer del ámbito literario definitivamente (aunque así lo parezca para la crítica), sino un narrador de gran aliento que se ha dedicado a experimentar y hacer del lenguaje y la recreación literaria tareas comprometidas que apelan a la realidad cotidiana del lector de manera tajante. Quince han sido sus trabajos publicados, sabemos que aún tiene algunos escritos que no han visto la luz (sea debido a su complejidad en la estructura: ningún editor se interesa ahora realmente por ello; o por el complejo mundo editorial que se vive hoy en día: sólo lo vendible se publica). No obstante, la falta de atención de la crítica hacia un autor de estas magnitudes debería terminarse. La importancia de Sánchez Espeso no sólo radica en que fue de los primeros que apostaron por la experimentación y terminaron con la novela de corte social hecha y rehecha, no sólo hizo lo que debía hacerse: aquello que al final alguien terminaría haciendo, sino que sus textos hablan por sí mismos. Cada una de las novelas (las que fueron revisadas para el primer capítulo de esta tesis) podrían ser materia para un trabajo semejante al que se hizo aquí con *La mujer a la que había que matar*, cuentan con una riqueza infinita y conforman poco a poco el mundo narrativo, tan personal y a la vez cercano para el lector, de Sánchez Espeso. La lectura de una obra así, debe estar al alcance de cualquier lector que quiera (o necesite) dinamitar las convenciones más elementales sobre la vida, el acontecer social, espiritual e incluso religioso. Sánchez Espeso es un escritor preparado que conoce a la perfección sus herramientas, cosa que se ve directamente en sus textos. La invitación queda de nuevo abierta para que se ponga atención a su obra y se reabra el interés hacia esta generación de la que sólo unos pocos han “trascendido” para la crítica y el público lector. Del breve repaso que se hace al comienzo de este estudio puede concluirse que la novelística de Sánchez Espeso cuenta con un gran valor merecedor de nuevas inquietudes y análisis a fondo; desentrañar este mundo narrativo significa adentrarse en una serie de reflexiones inmanentes al ser humano de las que puede sacarse

innumerable provecho, lo que hace a Sánchez Espeso un autor que debe revalorarse, al que debe asomarse de nuevo para encontrar ese tesoro que sigue ahí.

Con respecto al segundo capítulo, cabe señalar que se estableció una nomenclatura clara para poder adentrarse en el análisis sobre este rubro: hado, destino y fortuna, así como ocasión y virtud, son conceptos que a menudo se confunden, aquí se ha intentado delimitar y conceptualizarlos puesto que estas nociones aparecen seguidas en distintos contextos (cosa que no fue necesaria hacer en los demás capítulos puesto que la nomenclatura de conceptos es de carácter general). El pensamiento de Celestino ante la revelación del hado está enteramente hermanado a la relación que tenían los estoicos con lo predeterminado. La concatenación de circunstancias que lleva a la verdad suspenso en la eternidad, es una clara referencia a la que la novela recurre para caracterizar de forma definitiva la idea de la unidad primordial creadora, el primer impulso del que se derivan todas las cosas, que se reviste inmediatamente de condiciones divinas. La novela plantea de forma muy acertada el conflicto del hombre actual ante una muerte anunciada en una revelación, hecho que destaca cuando se toma en cuenta que el mundo en que se vive ahora tiene este tipo de hechos (generalmente) bajo la etiqueta de patrañas, enfermedad o fanatismo, pero Celestino no pide que se le revele su muerte, simplemente llega a él en un sueño, por lo que no se trata de un producto de la adivinación, sino realmente de una mera revelación. La novela pone en juego los hechos que dependen del hombre, frente a los que de ninguna manera obedecen a su voluntad, creando un conflicto complejo en el que al final sigue quedando una duda que pide necesariamente una reflexión profunda: ¿qué tanto el hombre es dueño de sus actos? Pregunta milenaria que toma nuevos vuelos bajo la pluma de Sánchez Espeso. La narración pretende dar cuenta de la inexistencia del azar como tal para dejar paso a pensar que todo responde a la inexorabilidad del hado, sin embargo, ¿cómo se sabe que se está teniendo acceso al nivel eterno y no sólo a una especulación, una mentira?, ¿hasta qué punto Celestino es culpable de su propia muerte al querer torcer su destino, al intentar matar para vivir? Las fuerzas que actúan sobre el

pensamiento y las acciones de Celestino están en constante lucha y en ello se encuentra verdaderamente la tragedia que invita al análisis.

Sobre el capítulo tercero puede concluirse que en los diversos niveles de realidad que conviven dentro del relato se encuentra uno de los más grandes logros narrativos de esta novela. El nivel onírico no sólo es el ámbito de la revelación, sino que juega un papel protagónico a lo largo de toda la novela, funcionando como una realidad referencial que complementa, pero se opone, a la vigilia. La confusión de Celestino se acrecienta entre más analiza y se percata de los influjos sensoriales que hay entre el mundo onírico y la realidad aparente; los hechos parecen atravesar esa delgada línea existente entre el binomio sueño-vigilia, intrincándose unos con otros, de tal suerte que el lector mismo llega a preguntarse si lo que está viviendo no es un sueño producto del duermevela propio de este límite, lo cual sin embargo no deja de caracterizar a este nivel como circundante puesto que adentrarse en él excluye necesariamente a los demás propuestos por la novela. Los indicios proféticos que fungen como mapa a seguir de la pesquisa de Celestino demuestran lo paradójico de la existencia humana; el protagonista busca alejarse de su muerte y eso mismo lo acerca a ella, proponiéndose como autor de su propio designio. El mundo de los muertos es un reto más para la percepción del lector, puesto que se propone como experiencia única para Celestino, además de que las leyes que enumera son rotas por el mismo relato un par de ocasiones dejando abierta la posibilidad de interpretar libremente. No obstante, el comportamiento de las entidades aparecidas adquieren valor simbólico haciendo una referencia inherente a la condición humana, aunque presenten siempre algún tipo de anomalía, son propias de los estragos que se viven en un mundo que ha sobrepasado su realidad propia. Lo mismo pasa en el ámbito de lo fantástico, donde los hechos con este carácter se elevan a simbólicos: uno demuestra la tendencia natural del hombre por rechazar lo inexplicable, el otro nos habla de la equiparación de Celestino con un personaje *cuasi* canonizado por la Revolución Francesa, hecho histórico que determinó la ideología del mundo moderno. Asimismo, la novela se encarga también de introducir la duda mundana sobre si lo perceptible realmente existe o sólo lo hace en apariencia, dejando la semilla de esta

cuestión en la mente del lector mediante la mención de una serie de teorías (que parecen reales) que demuestran al mundo como una simple apariencia. El hombre de hoy no necesita elementos que lo sujeten a la realidad porque cree estar todo el tiempo en ella; al contrario, necesita elementos que lo aparten constantemente de aquello que se le presenta atroz y definitivamente negativo. La crítica sobre este punto también se encuentra dentro del relato. La convivencia de estas realidades traza una compleja estructura temática y desentrañarlas ha sido realmente enriquecedor.

Por último, del cuarto capítulo se concluye que los elementos sagrados son expuestos en la literatura de Sánchez Espeso con vistas a ser profanados. No podría ser de otro modo, puesto que desmitificar lo sagrado y ritualizar lo profano son algunas de sus consignas. La imagen del cordero degollado sobre los lirios alcanza gran recurrencia y se encuentra a lo largo de todo el relato realizando el carácter celestial y de sacrificio del que se revisten los protagonistas. Celestino y Nazarena son una especie de elegidos, pero ni ellos mismos (ni el lector) alcanzan a develar para qué, sin embargo su configuración los hace especiales en ese sentido. Celestino es un animal divino y a la vez un hombre terrenal y mundano como cualquier otro; tanto la intelectualidad como el deseo sexual se ven exagerados en él, su obsesión por los senos representa toda esa carga de sexualidad vedada que lo hace recurrir a la profanación de una serie de símbolos sagrados representados por las estatuas. Nazarena significa entonces toda esa liberación que necesita para que en la novela se concreten todas las rupturas necesarias para llegar a un fin muy bien logrado. La relación entre Celestino y la madre anciana ciega, deja entrever uno de los temas que se han tratado en la literatura desde siempre, la dependencia de la madre por el hijo y viceversa. La madre, aquí siempre ensalzada bajo elementos ritualizados y sacralizados, pone en evidencia la obcecación del instinto materno, de hecho es llevada a los máximos límites: la madre ha inventado a su hijo, lo piensa, le da vida no sólo al momento de nacer, sino que constantemente es y está gracias a ella.

*La mujer a la que había que matar* es una novela sorprendente (no obstante, ser una narración medianamente larga), todas las reflexiones y temáticas que encierra, así como

la riqueza en su estilo y lenguaje, dejan claro que una novela de corte clásico en cuanto a su estructura no deja de proponer nuevos horizontes. *La mujer a la que había que matar* es una novela que exige disquisiciones propias del lector puesto que se encarga de dinamitar las convenciones más básicas, los principios de realidad, de existencia: al final Celestino podría ser sólo palabras, pensamientos, y con ello el lector bien puede darse cuenta de que la novela entera está siendo construida de esa manera; todo el arte responde a una ficción, ¿qué tanto la misma vida hace lo mismo?, ¿hasta qué punto la realidad no es una mera ficción más? La construcción del mundo narrativo de Sánchez Espeso se encarga de lanzar estas preguntas una y otra vez: las mismas palabras se tejen una con otra y sólo así adquieren su verdadero significado, ¿acaso no pasa lo mismo con la percepción sensorial? Realidad y ficción sólo existen como binomio, entender una es dar paso a la otra, pero dónde queda el límite, *La mujer a la que había que matar*, a través de su intrincada y compleja configuración, plantea esta duda incansablemente, porque en ello está la consigna verdadera de su lectura.

## BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ Espeso, Germán:

- Experimento en génesis*, Barcelona: Seix Barral, primera edición, 1967.
- Síntomas de éxodo*, Barcelona: Seix Barral, primera edición, 1969.
- Laberinto levítico*, , Barcelona: Hispánica Nova Barral editores, primera edición, 1972.
- De entre los números*, Barcelona: Hispánica Nova Barral editores, 1978 (no se consigue)
- Narciso*, (premio Eugenio Nadal 1978), Barcelona: Destino Áncora y Delfín vol. 537, quinta edición, 1979.
- Paraíso*, Barcelona: Serie Aquí y ahora, E. Escolar, 1981. (no se consigue)
- Baile de disfraces*, Barcelona: Plaza & Janés, 1983. (no se consigue)
- La reliquia*, Barcelona: Plaza & Janés, segunda edición, 1984.
- ¡Viva el pueblo!*, Barcelona: Ediciones G. P., primera edición, 1984.
- *Pollo frío en la nevera*, Barcelona: Plaza & Janés, 1984. (no se consigue)
- En las alas de las mariposa*, Barcelona: Plaza & Janés (2o lugar premio internacional de novela), primera edición, 1985.
- La mujer a la que había que matar*, Madrid: Mondadori, primera edición, 1991.
- El corazón del sapo*, México: Anaya-CONACULTA, primera edición en colección Botella al mar, 1993.
- No dejéis el cuchillo sobre el piano*, Barcelona: Áncora y Delfín vol. 884, primera edición, 2000.
- New York Shitty*, Barcelona: Debolsillo, primera edición, 2001.

### De consulta:

- AGAWU-KAKRABA, Yaw, "Germán Sánchez Espeso's *Narciso*: Murderous Desire, Paradoxical Narcissism, and Narrative Narcissism." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20.3, 1996, p. 519-529.
- , "Toward a theory of the fantastic and the detective novel: Germán Sánchez Espeso's *La mujer a la que había que matar*" *Revista Hispánica Moderna*, Vol. LI-1998, Nueva Época, Hispanic Institute Columbia University, New York, Diciembre 1998, No 2, Valencia, p. 406-422.
- ARREOLA, Juan José, *Confabulario*, México: Joaquín Mortiz, décima edición, 1981.
- BORGES, Jorge Luis, *Nueva antología personal*, Barcelona: Bruguera, 1980.
- Boe.es, Boletín Oficial del Estado [en línea]  
[http://www.boe.es/g/es/bases\\_datos/doc.php?coleccion=iberlex&id=2001/15950](http://www.boe.es/g/es/bases_datos/doc.php?coleccion=iberlex&id=2001/15950)  
[Consulta: enero 1, 2008]. [Página que muestra el decreto por el que se aprueba el reglamento de la Real y Militar Orden de San Fernando].
- BOTTON Burlá Flora, *Los juegos fantásticos*, Colección Opúsculos, México: FFyL, UNAM, 2003.
- EZQUERRA, Julián Manuel, "Estudio estilístico de algunos sufijos apreciativos en *Narciso*, de Germán Sánchez Espeso", en: *Cuadernos de investigación filológica*, núm. 5, 1979.
- DOMINGO, José, *La novela española del siglo XX. 2: de la posguerra a nuestros días*, Barcelona: Labor, 1973.
- HEISENBERG, Werner, *La parte y el todo, conversando en torno a la física atómica, (Der teil und ganze)*, traducción de Rocío Da Riva Muñoz, colección Las Islas, España (sin ciudad): Ellago ediciones, sin año.
- HÉLLER, Ágnes, *El hombre del Renacimiento*, Barcelona: Península, 1980.
- HERRÁEZ, Miguel, "La novela española y sus rupturas, a treinta y cinco años del inicio del boom latinoamericano", *Espéculo*: número 6: [en línea]  
<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/herraez2.htm> [Consulta: enero 1, 2008].

- LANGA Pizarro, Mar, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2000.
- LASANTA, Ángel, *La novela española de nuestro tiempo*, Madrid: Anaya, 1990.
- LEZCANO, Margarita, *Las novelas ganadoras del premio Nadal 1970-1979*, Madrid: Pliegos, 1992.
- NUÑO, Rubén Bonifaz, 'Interpretación', En: *Eneida*, Publio Virgilio Marón: Introducción, versión, rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana. México: UNAM, segunda edición, 2006.
- PIMENTEL Álvarez, Julio, "El hado según los estoicos antiguos" En: *Del hado*, Marco Tulio Cicerón, versión de Julio Pimentel, Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana. México: UNAM, 2005.
- ROMERO, Alberto, "Entrevista con Germán Sánchez Espeso", *ADES Asociación para la difusión del español y la cultura hispánica*, núm 15, diciembre de 2000.
- SÁBATO Ernesto, *El túnel*, Madrid: Cátedra, Letras hispánicas, 2001.
- , *Sobre héroes y tumbas*, México: Seix Barral, 1993.
- SOLDEVILA Durante, Ignacio, *Historia de la literatura española actual II, La novela desde 1936*, Madrid: Alhambra, 1980.
- TAPIA Zúñiga Pedro C. y Martha E. Bojórquez Martínez, "Introducción", en: *Acerca del Destino*, Plutarco, versión de Pedro C. Tapia Zúñiga y Martha E. Bojórquez Martínez, Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana. México: UNAM, 1996.
- TOUTON, Isabel, "Entrevista con Germán Sánchez Espeso, Madrid octubre de 2000", Anexo de la tesis: *L'image Su Siècle d'or dans le Roman Historique Espagnol du Dernier Quart du XX Siècle*, aún no publicada, Universidad de Toulouse, Francia.
- Wikipedia.org.es [en línea] [http://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul\\_Marat](http://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Marat) [Consulta: enero 1, 2008]. [Biografía de Jean Paul Marat].
- [en línea] [http://es.wikipedia.org/wiki/Atrax\\_robustus](http://es.wikipedia.org/wiki/Atrax_robustus) [Consulta: enero 1, 2008]. [Ficha de la Atrax Robustus].