

Hacia una teoría de lo fantástico y la novela policial: *La mujer a la que había que matar* de Germán Sánchez Espeso¹

Traducción: Hugo Enrique Del Castillo Reyes

¿La ficción de qué? ¿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 luz, o el de placer sin el de dolor. (Germán Sánchez Espeso, *La mujer a la que había que matar*, 100).

La "realidad" no es ni el sujeto ni el objeto del verdadero arte, el cual crea su propia y especial realidad, teniendo nada que hacer con la "realidad" promedio percibida por el ojo común. (Vladimir Nabokov, *Pale Fire*, 94.)

"La realidad es condición del arte" (Borges, "El milagro secreto", *Obras completas V*, 162).

En su análisis de lo fantástico Tzvetan Todorov postula que, aparte de reflejar un paradigma del siglo XIX que acepta la oposición binaria entre lo real y lo irreal, lo lógico e ilógico, lo fantástico también señala la cercanía a ese paradigma proponiendo una nueva comprensión del lenguaje. El lenguaje no está ya ajustado a la "verdad", sino que ahora refleja lo que "no es". Aparte de enfatizar la arbitrariedad del lenguaje y la fisura entre el significado y el significante, lo fantástico subraya la estructura auto-referencial de la cadena de la significación. Un ambiguo velo del lenguaje reemplaza la naturaleza translúcida del mundo en el que la realidad del lenguaje se refleja sólo a sí misma en vez de a una realidad *a priori*. El lenguaje, en sí mismo, se hace fantástico desde que socava y deconstruye la relación entre significado y significante. Una vez que el lenguaje se hace fantástico, la creencia en sus propensiones representacionales se vuelve problemática. Todorov define lo fantástico como la suspensión de incredulidad, como una vacilación entre lo factible y lo

¹ Yaw Agawu-Kakraba, "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.

irrealizable que nos permite “vivir” realísticamente dentro de lo fantástico como si eso fuera verdad. Mientras Todorov aplica su definición estrictamente a episodios ficcionales (él indica que lo fantástico está enlazado con ficción y sentido literal), debe mencionarse que el lenguaje que circunscribe la descripción de esos tan sobrenaturales hechos es en sí mismo fantástico. En otras palabras, desde que el lenguaje modera una comprensión del mundo es imperativo que examinemos no solamente lo que está siendo moderado sino también cómo las funciones del lenguaje desde ese mismo lenguaje crean ficción y describen realidad.

En su excelente estudio *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Linda Hutcheon anota que la “nouveau roman” constituye un nuevo porqué en la ficción por virtud de naturaleza lingüística y ficcional, “el universo novelístico [que crea] puede y compite con el empírico”.² El paradigma que regula este universo novelístico tan singular, argumenta Hutcheon, es el “mundo de fantasía” (77). *La mujer a la que había que matar* de Germán Sánchez Espeso crea un mundo novelístico de fantasía que activamente agota la noción de ficción y realidad del lector. Mientras el texto es reflexivo, metafictional y paródico — una estética que está íntimamente conectada con la fantasía, la estructura detectivesca la enmarca de tal modo que el protagonista busca encontrar la verdad acerca de la identidad de su asesino final. En la tradición de metafictionistas como Borges, Chesterton, Nabokov y Poe, quien usa estructuras policíacas tanto como de literatura fantástica, Sánchez Espeso combina efectivamente ambos géneros en *La mujer a la que había que matar*.³

Me propongo examinar cómo el texto de Sánchez Espeso estructura sus relaciones temporales y espaciales con el lector, ya que éste participa activamente en el proceso narrativo a través de la técnica fundamental descriptiva del autor, en la cual mezcla lo “real” y lo “irreal” con ambos tonos. Esta técnica combinatoria obliga al lector a

² Germán Sánchez Espeso está entre esos escritores españoles que han sido apodados los “novísimos”. Una de las características definitorias de estos escritores, como Margarita Lezcano ha indicado, es el hecho de que han sido influenciados en gran medida por la innovación temática, estructural y lingüística de la “nouveau roman” francesa: escritores como Alain Robbe-Grillet, Michel Buttor, Natalie Sarraute, Marguerite Duras y otros.

³ Eric Rabkin ha notado que la combinación de géneros, la novela policial y la fantástica, es el resultado de un fenómeno que tomó lugar a mitad del siglo XX. Anota: “conforme la audiencia requirió más de lo fantástico el género cambió el balance misterioso y justo hasta algo parecido a la emergencia de un nuevo género”(169). El

reconfigurar su perspectiva y a enfocar más de cerca los momentos en que lo real se ve teñido por lo irreal. Aparte de la compleja interacción entre hecho y ficción, sueño y realidad en *La mujer a la que había que matar*, propondré poéticas para la lectura del texto de Sánchez Espeso que mezclan ambas literaturas, policial y fantástica. Quizá lo que hace único al texto de Sánchez Espeso es que al combinar ambos géneros obliga al lector a ser un participante activo, tanto en la lectura como en el proceso creativo. La lectura de la novela policial, de acuerdo con Frank Kermode, es una habilidad de interpretación, de perseguir pistas hacia “la respuesta de un problema posado al inicio” (159). En su definición de lo *inexplicable-fantástico-maravilloso*, Todorov en *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* nota la responsabilidad del lector no sólo como coproductor del texto sino también como agente activo en el proceso narrativo. El requerimiento de Todorov es que el lector frecuentemente, en conjunción con el personaje principal, vacile entre la real y la irreal, natural y sobrenatural explicación de un hecho aparentemente sobrenatural (1970, 37), sugiere que el lector de novela fantástica no puede ser pasivo.

La mujer a la que había que matar relata la historia de Celestino quien sueña que una mujer lo ha asesinado. En el sueño la mujer calza [sic] un par de botas masculinas que tienen dos colores distintos: blanco y azafrán. También lleva puesto un perfume, “Sonrisa de la Esfinge”, que Celestino ha producido como un perfumero amateur. Al despertar, el protagonista concluye que su pesadilla no es ordinaria ya que prefigura su propio fin. En vez de aceptar su hado, Celestino decide que tiene que pelear con el destino (54). Tiene que descubrir a su asesina y matarla antes que ella a él. Así está puesto el escenario para que el protagonista transforme una experiencia onírica en realidad. Como fabricante de perfume amateur, Celestino se convierte en un detective amateur que usará dos pistas, la esencia de la mujer y las botas que vestía en el sueño para encontrar una solución al misterio. Para Celestino la delgada línea entre sueño y realidad deja de existir una vez que concluye que su sino está por ser comprometido.

nuevo género en cuestión es la fusión de ambos: fantástico policial, que permite la exploración de convenciones genéricas.

La historia, no obstante, toma un giro. En vez de la clásica pieza de novela policial de misterio, Celestino ocasionalmente introduce un mundo fantástico en el cual se comunica con sus antecesores muertos. Funde tres realidades, el mundo del sueño, el de vigilia y el fantástico, moviéndose entre esas realidades con relativa facilidad. Su búsqueda por la asesina lo lleva a un viaje laberíntico en el cual visita zapaterías, exposiciones, iglesias, su propia oficina y clubs nocturnos. Todas las mujeres que ha conocido, excepto su madre ciega, instantáneamente se convierten en sospechosas. Después de una serie de eliminaciones y sustituciones concluye que una joven mujer, Nazarena, que se ha mudado al departamento de arriba de la casa donde él y su madre viven, es su aspirante a asesina. Celestino acecha a Nazarena y la espía a través de una grieta en el techo. Cuando Nazarena al fin viene a buscar ayuda de sus vecinos de abajo, porque sospecha, y con buena razón, que alguien la ha estado siguiendo, el escenario está puesto para que Celestino confronte a su asesina.

Desprevenida de que Celestino ha decidido asesinarla, Nazarena confía en él, diciéndole por qué está en Madrid y por qué está trabajando en el cabaret "El Paraíso Perdido". Mientras la intimidad crece entre los dos, la resolución de Celestino por matar a Nazarena antes que ella a él se intensifica. Ahora que es un visitante frecuente al apartamento de Nazarena busca las pistas que la ligan a la mujer que lo asesinó en su sueño. Cuando encuentra las que cree son las botas que su asesina viste [*sic*] en el sueño y la que supuestamente es el arma asesina en un cajón del cuarto de Nazarena, Celestino decide actuar pronto. Empuñando una pistola que Nazarena usa en uno de sus actos como bailarina de cabaret, Celestino ordena a Nazarena voltearse diciéndole que la va a matar. A diferencia de "La muerte y la brújula" de Borges, donde Sharlach le dice a Lönnrot durante su última confrontación que la red de eventos que creó para atraparlo fue sugerida por el reporte de periódico donde Lönnrot persigue la clave de la muerte de Yarmolinsky en su escritura, Celestino rechaza decirle a su víctima por qué ha elegido matarla. Pone en claro, no obstante, que los seres humanos tienen la capacidad de reconstruir su propio destino y de reformar lo que el hado guarda para ellos. Celestino jala el gatillo pero se da cuenta de que la pistola está descargada y es de juguete. Cuando salta sobre Nazarena, esperando

volver el arma asesina sobre la asesina, Celestino siente la navaja del cuchillo entrar en su estómago y marchitar su riñón. La novela se hace un círculo completo. Celestino ve una repetición de la escena en su sueño mientras yace muerto. Por “casualidad”, o irónicamente por el “destino” que busca eludir, Celestino se convierte en víctima y en potencial asesino. Como el héroe de Robbe-Grillet, Wallas, en *Les Gommès*, quien persigue una serie de pistas para llegar a un final “sorpresivo” por oposición de un disparate figurativo y la fuerza de la razón con un enigma de pistas de su propia compunción caminando de buena voluntad hacia su propia trampa, Celestino también camina a su propia trampa y perece en ella.

La mujer a la que había que matar es conciente para sí y sigue las convenciones de orden y lógica de la ficción policial. Las primeras páginas presagian parte del desarrollo de la trama de la novela. El sueño de Celestino prolépticamente anuncia su final trágico en las manos de una asesina que debe ser eliminada antes de embarcarse en el homicidio.⁴ Sánchez Espeso confronta a sus lectores desde el título de la novela donde aparentemente se remueve toda referencia al misterio. Prediciendo lo que aparentemente va a pasar, el autor pone el escenario para el suspenso. Pero al mismo tiempo el título engaña en general porque no predice el destino de Celestino. Solamente alude a lo que constituirá la búsqueda de Celestino por conocer la identidad de su asesina. Así, a diferencia de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, en la que opuesto a la novela de misterio, se informa al lector desde el inicio acerca del sino de Santiago Nasar, Sánchez Espeso engaña al lector dándole y, simultáneamente, rehusándole el misterio. *La mujer a la que había que matar* ofrece evidentemente una cautivante síntesis de lo que está por pasar. El lector supone saberlo todo, cuando no sabe casi nada de lo que seguirá. El lector continúa para poder ver la consumación de la muerte como si leyera una novela policíaca. Y es solamente al final que el lector por fin se percató del truco del autor en el que opone al binomio víctima-asesino.⁵

⁴ A diferencia del Wallas de Robbe-Grillet en *Les Gommès* y del Lönnrot de Borges en “La muerte y la brújula” donde ambos personajes encuentran sólo al final que no son simples investigadores sino jefes participantes —de hecho víctimas— el Celestino de Sánchez Espeso está advertido de su estado de víctima desde el inicio.

⁵ El texto de Sánchez Espeso también difiere del de Juan Benet *El aire de un crimen* donde existe la evidencia del homicidio en forma de un cuerpo que ya está pudriéndose. *La mujer a la que había que matar* solamente especula y predice una posible muerte o asesinato a ocurrir. En efecto, a diferencia de la clásica novela de detectives en la que la narrativa es *a priori*, estructural y retrospectiva, el crimen ha incitado la articulación del mecanismo de su solución (Todorov, 1971, 55-65), *La mujer a la que había que matar*, no enuncia un crimen ya cometido. No hay,

Aparte del análisis de pistas y una estructuración de la trama clara y definida, *La mujer a la que había que matar* provoca, a través de la lectura, la imaginación de un mundo estructurado que configura los referentes de las palabras, constituyentes del universo creativo que el texto busca concretizar. Respecto a la relación entre el mundo ficcionalizado y el mundo propio del lector, Wolfgang Iser anota que el mundo del “como si...” (as if), el mundo textualmente representado, estimula las reacciones afectivas en el lector. Este proceso de ideación resulta para Iser la concretización de lo imaginadamente concebido (16).

En los primeros párrafos del texto de Sánchez Espeso las problemáticas de los límites indefinidos entre lo real y lo ficticio confrontan al lector. El sueño pone en movimiento el portentoso y a veces laberíntico universo que circunscribe lo aparentemente real e irreal. Como Borges, Sánchez Espeso construye un asesino a partir de la materia etérea de un sueño e intencionalmente permite a la ilusión de los hechos soñados volver fatalmente a acosar y aniquilar al soñador. Iser ha argumentado que para que el mundo representativo (ficción) consiga plausibilidad, la actitud del lector debe sobrepasar al mundo representado a tal grado que “lo ‘imposible’ o ‘irreal’ tome un contorno concebible” (16). Y continúa: “el mundo representado no es un mundo, pero el lector lo imagina *como si* fuera uno, claramente la reacción del lector debe ser guiada por esa representación. Así, el ‘como si’ dispara actos de ideación en el receptor causándole concebir lo que el mundo del texto tiene la intención de provocar” (16). La posición de Iser se relaciona al mundo ficticio que es textualmente producido. El texto de Sánchez Espeso, no obstante, va un paso más allá al tipo de reacción lector-responsiva que Iser teoriza.

Dentro de los dos primeros capítulos Sánchez Espeso crea ya dos atados narrativos/ficcionales cosmos en los que mezcla lo onírico y lo ficticio: mundos que, para Iser, el lector debe aceptar dentro de los confines de lo “imposible” o “irreal” que presumiblemente toma un “contorno concebible”. Sánchez Espeso no advierte a sus lectores que el primer capítulo es enteramente un sueño. Inserto en el sueño de Celestino

como en *Djinn: un trou rouge entre les pavés disjoints* de Robbe-Grillet, un cadáver tardío que informa retrospectivamente al lector lo que podría haber sido o lo que ya fue en narrativa retrospectiva.

hay un conocimiento autoreflexivo de que existe otra dimensión de realidad. El sueño admite su propia elusividad y otra dimensión de la realidad que trasciende su estado de sueño: “Somos el sueño de un rey, y si ese rey que nos sueña se despertara, nosotros desapareceríamos” (12). Soñado por un sueño capaz de darse cuenta de su propio estado de sueño, Celestino se convierte en víctima, un prisionero de los designios burlones de un sueño que libera a su víctima a la vigilia sólo para encontrarse a sí mismo vacilando entre hecho y ficción, realidad e irrealidad.

Aunque el protagonista parece sugerir la imposibilidad de cruzar el desfiladero entre hecho y ficción, simultáneamente afirma la certeza de sucesos y hechos cuando declara que la evidencia física que rodea la existencia diaria de uno pertenece a: “una concatenación ineludible de formas (de hechos) que niegan la Casualidad, como lo negaron los hombres de la Gnosis y la Cábala” (46). El texto de Sánchez Espeso autoreflexivamente abunda sobre la exacta cuestión hecho y ficción creando un espacio dentro en el que otro personaje usa un texto pseudo científico, *La Gran Mentira del Hierro*, para interrogar las falsas apariencias entre ilusión y realidad. Aunque el narrador parece imprimir humor al autor de *La Gran Mentira del Hierro*, conocido como “el hombrecillo”, *Padre de Josefina* o “*La Sanguijuela*”, al mismo tiempo él autentifica sus creencias científicas evocando intertextualmente *Der Teil und das Ganze* (Munich, 1969) de Werner Heisenberg.⁶ “*La Sanguijuela*” usa la tesis de Heisenberg la cual sugiere que los átomos no son objetos proponiendo el apoyo teórico al rededor del cual gira la verdadera narrativa — la incapacidad para diferenciar entre fantasía y realidad: “la realidad no existe fuera de nuestro cerebro, pues el átomo, amigo mío, no es un trocito de materia, sino una longitud de onda, para entendernos” (72).

El texto de Sánchez Espeso evita que concluyamos con certeza cuál de las dos realidades es más creíble. La novela cuestiona las suposiciones propias del lector sobre ficción y realidad y lo disuade de concluir apresuradamente que una realidad suplanta otra.

⁶ No está claro si el narrador, por virtud de poner algo chistoso al “hombrecillo”, intencionalmente deletrea mal el nombre y el título del trabajo del filósofo y físico alemán, o si es error de Sánchez Espeso. En el texto el narrador sustituye la “n” de Heisenberg por una “m”. Además en lugar del título correcto *Der Teil und das Ganze*, el narrador escoge usar el título *Deir Teil und das Gance*.

La discusión teórica sueño-realidad toma lugar en la segunda parte de la novela cuando Celestino es confrontado por una de sus muchas contradicciones: su propia condición de víctima de la trama del destino y su habilidad para cambiar el curso de su propio sino. Mientras, hasta cierto punto, toda la novela puede ser considerada un tratado en la fina línea entre hecho y ficción, el capítulo titulado “Los difíciles días de las contraventanas entornadas” problematiza la cuestión de sueño y realidad de una manera mucho más dramática ya que postula teoría y praxis.⁷ El narrador observa que, en la mayoría de los casos, el sonido que nos rodea cuando dormimos a veces encuentra camino hacia dentro nuestros sueños. La situación es incluso más pronunciada, anota, cuando uno tiene fiebre. Las secreciones mentales de uno, “apelmazadas por los vapores 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*” (97). Una vez que establece una ostensible y creíble observación científica sobre el sueño, el narrador ilustra su punto recordando el relato de C. R. Eisler sobre el famoso magistrado francés Fouquier-Tinville quien soñó que estaba ante el tribunal del Gran Terror en París.⁸ Condenado a muerte es guillotinado, en resumen. En el momento en que siente la guillotina sobre su cuello, Fouquier-Tinville despierta de su pesadilla aliviado. Lo que realmente pasó fue que la vara de cortina del dosel de su cama se salió y cayó sobre su garganta. El libro de C. R. Eisler, insiste el narrador, provoca un interesante debate entre Baudouin y Lemaître en *Revue Psychologique*, aunque el libro falla en añadir que Fouquier-Tinville fue mandado a la guillotina poco después de su pesadilla.⁹

El propósito de añadir la omisión de Eisler, “[el] libro no añadía que el magistrado Fouquier-Tinville murió al poco tiempo en la guillotina” es significativo (98). La omisión

⁷ Como en su novela de 1978 *Narciso*, que pone en primer plano su proceso creativo, Sánchez Espeso incorpora una teoría de ficción en *La mujer a la que había que matar*. Para Patricia Waugh es precisamente este tipo de escritura la que transforma la ficción en metaficción. Define metaficción como: “la escritura ficcional que autoconciente y sistemáticamente atrae atención a su estado como un artefacto para así plantear preguntas sobre la relación entre ficción y realidad” (2).

⁸ Antoine-Quentin Fouquier-Tinville (1746-1795) fue un jurista revolucionario francés que fue fiscal público del Tribunal revolucionario durante el Reino del Terror. Un fiel partidario de Robespierre, se dice que persiguió a más de 2400 contrarrevolucionarios. Después de la caída de Robespierre fue sentenciado a la guillotina por los Thermidorianos. (ver *The New Encyclopaedia Britannica* Vol. 4: 904: 1b)

pretende justificar el deseo de Celestino de perseguir a su asesina. En otras palabras, el descuido de Eisler legitima la creencia de Celestino ya que su fin está ligado intrincadamente con el destino. Él debe alterar su curso. El error de Eisler también autentifica la acción paradójica de Celestino en la que toma al destino en sus propias manos y lo lleva a cabo al mismo tiempo que los designios del destino: "...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" (16). En breve, la alusión intertextual a Fouquier-Tinville, planteada sobre hechos históricos, está dirigida a validar la preocupación del protagonista por su sino.

Una vez que las credenciales teóricas de la delgada línea entre hecho y ficción han sido establecidas, la novela pone teoría en práctica. Celestino recuerda su sueño y se percata de que el sonido externo, como en el caso de Fouquier-Tinville, ha encontrado su camino dentro de su pesadilla: "los sonidos del entorno coadyuvaron 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" (98). Como Fouquier-Tinville quien se alivia cuando despierta para darse cuenta de que había tenido una pesadilla, así Celestino está apaciguado cuando su madre lo despierta y le dice que un extraño quiere verlo. Mientras se viste, vemos que dicho extraño es un hombre ciego que trae consigo una lámpara para vender una colección de mercancías. La lámpara, que tiene la intención de ayudar a aquellos con vista para que se fijasen en la mercancía, ilumina los zapatos del hombre: "la luz relampagueó a los pies del invitado. Los botines del ciego eran idénticos a los del sueño. *Entonces Celestino lanzó un grito y se despertó aterido de miedo*" (98; el énfasis es mío). Para este punto, el lector comienza a dudar cuál de las dos realidades es creíble ya que, más temprano, el texto especifica explícitamente que la madre de Celestino lo ha despertado: "le alegró que, en aquel momento, su madre le despertara, aunque no le gusto saber que un desconocido deseaba verle" (98). El texto mezcla ambas realidades sin

⁹ François-Jean Boudouin fue un editor francés que fundó el *Journal des Débats* en 1789 para reportar los debates de la Asamblea Nacional. (Véase *The New Encyclopaedia Britannica* Vol. 7: 259: 3a)

advertir al lector. De hecho, el texto continúa para guiar al lector hacia el reino de la vacilación y confusión cuando el protagonista oye la voz de un hombre diciéndole que no se preocupe, que es un doctor. Como el lector, Celestino también está dudoso sobre su estado: “Tampoco tenía motivos para pensar que había abandonado la pesadilla, que aquella no era una secuencia solapada, como un sueño dentro de otro sueño” (99). Aunque él agrega que la presencia del doctor le sugiere que verdaderamente está despierto y que “la pesadilla recién tenida estaba hecha de realidades enmascaradas, que casi todo en ella era cierto: ciertas las pisadas de la vecina arriba,...cierta la voz de su madre...” (99), él inmediatamente niega la posibilidad y concluye “acaso (pensó también y volvió a estremecerse), lo no cierto” (99).

Pero la situación es mucho más compleja de lo que parece. Mientras Celestino niega ambas realidades, fantasía e ilusión, alcanza lo que considera palpable en otra realidad que está ligada con los muertos (99). Una experiencia temprana en el tercer capítulo del “Libro primero” titulado “Perfumes y jabones en el Palacio de Invierno” subraya la tendencia de Celestino a retraerse dentro de un mundo de fantasía, el mundo de sus ancestros muertos. Mientras el capítulo dos da al lector la semblanza del regreso del protagonista a la realidad, el capítulo tres complica la situación ya que Celestino entra a otra dimensión de irrealidad cuando despierta. Una puerta cercana a su cabecera abre hacia otra habitación. Esa habitación trasera tiene dos funciones primordiales: el taller en el que hace perfumes y, también, representa un mundo a través del cuál se comunica con sus ancestros muertos. Ninguna marca textual indica la entrada de Celestino desde una realidad a otra.¹⁰ La fusión entre lo que supuestamente es su estado de vigilia (el mundo empírico en el que aparentemente reside) y su entrada al taller (un universo de fantasía habitado por su abuela

¹⁰ Hay muchas ocasiones en la novela en que el narrador a propósito combina el mundo del sueño con la realidad. Un ejemplo interesante ocurre cuando Celestino espía a Nazarena a través de una ventana de cristal. Si bien es Celestino quien está mirando a hurtadillas a Nazarena, la experiencia completa es transformada en un sueño que Nazarena supuestamente está teniendo: “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. Y cuando ella abrió los suyos de pronto, estremecida, *pues se sintió observada desde su propio sueño, ya no había nadie detrás de los cristales de aquella ventanita irracional que le daba tanto miedo*” (115; el énfasis es mío). El uso de Sánchez Espeso de esta técnica así como su recurso a lo fantástico se aproxima al de Borges. En su *Fantastique d'aujourd'hui* J.B. Baronian afirma que “lo fantástico borgiano es esencialmente nuevo y moderno porque ya no muestra la ambigüedad de la realidad, es quimérico, inestable, de naturaleza transitoria” (16).

muerta Zenobia y su doncella, Margarita, así como su tío abuelo Urbano) ocurre como si fuera un fenómeno natural. Verdaderamente, el reconocimiento de Celestino hacia la queja por el clima de Zenobia, emparejado con la detallada descripción de la estrategia de Urbano para hacer frente al calor así como su proezas militares, sugieren que, para el protagonista, la fantasía es tan palpable como la realidad. Lo que Celestino ve en estado de vigilia socava la certeza de su regreso a la realidad. Describe lo palpable, los fragmentos de su realidad (la voz de su madre —“Vamos, hijo, arriba... que el sol está para salir” [14] —, el descubrimiento de su cuerpo intacto, la cama en su habitación) como “dulce y tan frágil” (15). El mundo onírico, por otro lado, se convierte en una realidad concreta, una “vívida precisión”. En contraste con su realidad en vigilia descrita como “el sueño de un sueño” (15), el mundo soñado adquiere más credibilidad que la realidad. Que al mismo tiempo esté inclinado a aceptar y a romper el plan que el destino tiene para sí indica una convicción *a priori* y, por consiguiente, una susceptibilidad a lo fantástico. En ese sentido, la aceptación de Celestino por lo fantástico no está en tándem con el requisito programático de Todorov en que el personaje principal experimenta la vacilación del episodio sobrenatural con el lector. Celestino, desde que sale el sol, ya vive lo fantástico. Como resultado, cuestiona la veracidad de la presencia del doctor y sustituye en su lugar una realidad basada en lo fantástico:

Las únicas 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 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 (99).

Desde el punto de vista del lector, la entrada de Celestino hacia otro cosmos, así como el lenguaje desplegado para representar al mundo de irrealidad, son fantásticos. Aunque hasta el punto donde Celestino despierta de su sueño el lector ya ha llevado a cabo su tarea al hacer un salto imaginativo hacia el tiempo y espacio de la novela, la incertidumbre aún

regula las capacidades representacionales del lenguaje.¹¹ Es justo decir que el lector a veces vacila entre las características propias del lenguaje mimético y el lenguaje como un sistema cerrado y autónomo que refleja su propio estado. Dicha vacilación es crucial porque si el lector se explica la entrada y actividades de Celestino en el cuarto trasero por causas naturales, la experiencia entera deja de ser fantástica. No obstante las actividades de Celestino usurpan la experiencia del lector así como las leyes que circunscriben a la naturaleza, porque al atravesar hacia dentro de la esfera de lo sobrenatural, lo sobrenatural transgrede su credulidad o lo convence de que los sucesos inusuales son efecto de fuerzas desconocidas o superiores — su titubeo asigna a lo fantástico un espacio fijo. Como Iser anota, “la fantasía niega la realidad sólo para dar revestimiento real a lo irreal. En este sentido, los lectores son inducidos a aceptar cosas que van contra toda credibilidad y expectativas, aunque, por supuesto, estas irrealidades deben siempre guardar un adecuado grado de plausibilidad” (245). La aceptación del lector hacia el nuevo panorama literario que Celestino habita dentro del cuarto trasero, sugiere que aparte de ser persuadido, el nuevo cosmos ha seducido al lector hacia un reino que producirá las pistas necesarias para el protagonista-detective. Por esta razón, el lector no está para nada sorprendido cuando alguno de sus ancestros muertos, que han tomado residencia en varias partes del hogar de Celestino, literalmente saltan fuera de su mundo para así participar en el proceso de lectura de un texto que el protagonista recibe de Anastasia, una de las mujeres que Celestino cree su potencial asesina. Ambos, los vivos y los muertos se convierten en detectives en el descubrimiento del perfil psicológico de la asesina a través de su escritura a mano (82). Para todos estos detectives, la escritura de Anastasia, su firma, dejan rastros de su estado psicológico y emocional (82).¹²

¹¹ La actitud del lector confirma la afirmación de Iser de que “el auto-revelador texto ficcional señala al lector que un cambio de actitud es requerido.” Anota que “si el lector falla al reconocer el signo contractual, seguirá una reacción inapropiada” (12).

¹² Más tarde en la novela, los muertos, con Celestino, participan en el acto de espionaje sobre Nazarena, la supuesta asesina (115). Además en la escena final, donde Celestino intenta matar a Nazarena, el lector encuentra fantasmas como la doncella Margarita, Soledad, Herminia, capitán Pintado, y tío Luis que atestiguan el drama (156).

La entrada de Celestino hacia el cuarto trasero, su perfumería, regresa circularmente al sueño. Uno de los rasgos sobresalientes en el sueño de Celestino es la esencia, el olor, de la mujer que lo asesina:

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 bálsa del Perú (do, fa y sol sostenido). (12-13)

Este pasaje es curioso no sólo por sus implicaciones sinestésicas sino también porque da gran importancia al perfume que lleva puesto la asesina.¹³ El perfume se convierte para el protagonista-detective una de las pistas definitorias que pueden ayudar a desenredar el misterio de la asesina. Juan Eduardo Cirlot ha sugerido que,

Es factible... seleccionar algunas básicas y características significaciones ligadas a olores particulares y arreglarlas en orden serial para que constituyan una escala de valores equivalente a la de colores, texturas, formas y todos los fenómenos que están caracterizados por la continuidad y discontinuidad y expresan las diferenciaciones graduales de Individualidad (252).

De hecho, Celestino ordena fragancias en su perfumería en orden serial para “constituir una escala de valores” dotada con ciertas virtudes:

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, que es 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 (19).

¹³ Aún dentro de este mundo onírico, metáforas y sinestesia abundan. Aparte de usar notas musicales para denotar olores en vez del uso de sus órganos olfativos, Celestino también usa una metáfora para describir el arma asesina que lo manda tambaleándose hacia el abismo de la oscuridad y muerte como “un sabor en los labios de ángel traidor” (11).

El recurso estructural desplegado en el arte de fabricar perfumes se convierte en un cianotipo estructural indirecto para el detective: una disposición sistemática de pistas de un modo ordenado y lógico. Celestino sigue pistas hacia el autodescubrimiento de acuerdo con la estructura de la historia metafísica policial. Usa lógica y deducción para concluir que si Otto Loewi, Kekule von Stradonitz, and Döderlein han utilizado revelaciones para perfeccionar sus varias teorías científicas, él necesita hacer lo mismo para confrontar a su asesina.¹⁴ Evoca las credenciales intertextuales de estos científicos, que han establecido aceptados procedimientos científicos en sus varios campos de estudio, para concluir que sus técnicas de investigación deben ser metódicas y enmarcadas dentro del contexto de su sueño. En consecuencia, la decisión de Celestino para vigilar cuidadosamente a todas las mujeres que conoce sigue una innegable lógica:¹⁵

Sin dejar de mirar al techo, repaso en la memoria a las mujeres que le rodeaban. De toda aquella corte servicial de hembras, cualquiera de ellas, la más desarmada, la más cumplida, podía ser la que le atravesara el hígado. Entonces tomó la determinación de observarlas de cerca, de sonreírles una a una con meticulosidad de ilusionista, de aproximarlas lo suficiente a su microscopio de alto contraste para que dejaran transparentar las invisibles cavidades del alma. (65)

Al mismo tiempo que pone particular atención a las mujeres que lo rodean, cada par de zapatos en los pies de los peatones en la calle asumen una identidad independiente. Los propios zapatos de Celestino ahora toman parte en una especie de relación dialógica bizarra con otros zapatos, a tal punto que esos zapatos adquieren cualidades antropomórficas.

Cual detective tradicional que sigue todas las pistas posibles, el primer impulso de Celestino es visitar una zapatería para investigar si puede localizar el tipo de zapatos que usa la asesina en su sueño. Su encuentro con Maty, propietaria de la zapatería llamada

¹⁴ Se ha reportado que Otto Loewi, fisiólogo alemán, dijo que una inspiración onírica para un experimento con un nervio de rana fue útil para que ganara el premio Nobel. Un compañero alemán, F. A. Kekule von Stradonitz, también atribuye su análisis a la estructura de aro de la molécula del benceno a su sueño de una serpiente con la cola en la boca (Véase *The New Encyclopaedia Britannica* Vol. 27: 306: 1b.)

¹⁵ Puede ser de ayuda recordar a Poirot de Agatha Christie quien indica que “soy muy metódico, ordenado, y lógico —y no me gusta distorsionar hechos para sustentar una teoría” (122).

“Calzados Maty” revela varias dimensiones de la búsqueda de Celestino. Con base en la descripción que hace Celestino del tipo de botas que quiere, Maty concluye que esas botas pertenecen a la era de la polka (1844). La declaración de Maty incita al protagonista a reflexionar en la cuestión temporal:

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 mente todavía.... Ello no impedía que el sueño encerrase una verdad futura que estuvo desde siempre en los planes del Tiempo.... Todos los objetos, todos los actos, estaban comprendidos en la primera explosión del Universo (61).

Celestino nulifica la especulación temporal de Maty (“año de la polca”) y sustituye el pasado con futuro. Paradójicamente afirma su creencia en un tiempo palpable que no puede ser negado, así como la convicción de que la existencia es en sí misma ficción ya que puede ser modificada para satisfacer los propósitos de alguno.

Esto no es, no obstante, la primera vez que Celestino demuestra este tipo de contradictoria y paradójica actitud hacia su destino. Una casi abyecta aceptación del karma predestinado contra el que no puede pelear vicia la determinada búsqueda de Celestino por encontrar a su asesina y su creencia en que puede deshacer lo que el destino ha designado para él (95). Si la investigación del protagonista-detective lo lleva a una zapatería, su búsqueda de pistas también lo lleva a una lechería, ya que en su sueño una botella de leche derramada está entre los artículos que ve con las botas. Su visita al depósito de un relojero que además vende “leche fresca del día” es un descenso no sólo dentro de un laberinto sino también una matriz metafórica en la que su intuición lo forzaría a acechar a una de las muchas mujeres que han venido a comprar leche. Cuando Celestino toca a la puerta de la rubia que acaba de comprar leche en la tienda, es confrontado por un hombre que le indica no puede ver a la dama porque tiene que atender a un bebé llorando. El hombre, además, ofrece una serie de servicios los cuales sugieren que la casa que habita con la dama y el niño es de los bajos mundos:

Pero que, para mayor capricho, si se sabía pagar con buen dinero, había en la casa ropas de princesa del Nilo, de azafata de vuelo, de Cenicienta, antes y después del baile del palacio, prótesis de embarazada y de muchacho, siete velos para una danza de Salomé, enseres de equitación, ornamentos sagrados para una misa negra, y, lo que era más importante, el que hablaba se ofrecía también para completar cuadros de voyerismo y prácticas de a tres (96).

Aparte de las referencias intertextuales obvias (el baile de Salomé, la zapatilla de Cenicienta, etc.) otro mundo confronta al lector y a Celestino. No es sólo un mundo de fantasía, y voyerismo sino también uno en que las normas que regulan un aparentemente inocente apartamento asumen características de pesadilla con una mezcla de artículos que pueden usarse para llevar a cabo diferentes rituales. En efecto, el narrador enfatiza el mundo fantasmagórico de la rubia, el niño y el hombre destacando lo que para su ojo constituye el lado oscuro de la humanidad. Anota: "el alma humana es bien vasta y tiene hermosas praderas y seres amables, pero también debe de tener cuevas horribles y simas donde se entrelazan híbridas criaturas que desovan sus deformidades en un proceso enfermizo, pernicioso" (96). Para el lector, el mundo fantástico que regula el sueño de Celestino y el de su perfumería es ya un hecho dado; sin embargo, el texto, y por ende el narrador, autoconscientemente reflexiona sobre el acto creativo de construir aún otro universo fantástico.

Si *La mujer a la que había que matar* cuestiona nuestra asunción de lo real y lo ficticio, la novela en sí misma se hace un meta-misterio en el cual, implantado dentro del misterio de la asesina de Celestino, hay aún otro misterio que tiene que ver con el propio estado de Celestino como protagonista palpable. En otras palabras, el lector no puede ayudar pero sí cuestionar si Celestino aparece como una unidad independiente o si es una invención producto de la imaginación de su madre, de su sueño. En el capítulo titulado "El corpiño de novia", el narrador ofrece un esbozo de la madre de Celestino. A los cincuenta años, la mujer está ciega como resultado del nacimiento de Celestino. Pero la certeza de esa experiencia y si Celestino realmente existe de forma física está problematizado:

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 naciera, había cerrado los ojos para siempre, para pensar en él. Ella lo decía muchas veces: su hijo vivía solamente porque

ella lo pensaba. A eso debía que siempre tuviera cerrados los ojos. Si algún día los abriera, en ese momento su hijo dejaría de existir (121).

La impresión que obtiene el lector del pasaje citado arriba es que la madre quizá podría haber estado soñando sobre un hijo quien está todavía por materializarse de forma concreta.¹⁶ Si esta afirmación es creíble, entonces es plausible asumir que Celestino es el producto de un sueño dentro del sueño de una mujer que está cegada por dormir y soñar.¹⁷ Iser anota que “los sueños constantemente producen mundos alternativos que no son en ninguna forma imitativos de memorias desmembradas”. Reconoce la afinidad entre la vida-mundo de la vigilia y la vida-mundo de los sueños:

Noche tras noche nuestra dualidad crea algo nuevo, cuyo carácter bizarro está condicionado por la interrupción de la entrada sensoria durante el dormir, aunque esta interrupción de ninguna manera impide el proceso creativo. El soñador como creador activo está siempre en medio de sus propias creaciones. En consecuencia, no importa que intención pueda extenderse por debajo de los mundos recién creados, no es posible para el soñador establecer un horizonte que permita una perspectiva para ver lo que ha sido producido y todo lo que pueda significar. De otro modo la conciencia de que uno está soñando, “soñar lúcido” admite una no lejana objetividad. (85)

Como creadora de la imagen de su hijo, es imposible para ella separarse ella de esa realidad aún si estuvo soñando. Poniéndolo de otro modo, mientras la madre crea un mundo ficticio en el que habita la imagen de su hijo, ella emerge desde dentro de sí misma para así poder penetrar más allá de sus límites. Dentro de los confines de lo imaginario y lo literario ficcional, la conciencia de la madre está alterada por hacer accesible lo que exclusivamente transpira en sueños. De hecho, podría argüirse que los sueños, tanto el de Fouquier-Tinville como el de Celestino, son replicados en el sueño de la madre, ya que, como en ambos, se despierta desde su sueño sólo para darse cuenta de que el hijo que había soñado ha dejado de existir, o a causa de su pesadilla, o porque Celestino ha sido asesinado por una homicida implantada en el sueño de un hijo que es el producto del sueño de una

¹⁶ La primera oración del último párrafo de la novela comienza: “A la ciega le había *despertado* el estruendo de las máquinas” (157; el énfasis es mío). El sonido, ostensiblemente producido por su hijo caído en el departamento de arriba, despierta a la mujer ciega. Uno se pregunta cuánto tiempo habría estado durmiendo y “soñando”.

madre. La completa existencia ficcional de Celestino será efectiva por los límites ficcionales de la memoria de su madre. Su nostálgica disposición por un hijo, y los hechos contruados de una vida entera contravienen, en esencia, a la verdadera posibilidad de la vida de Celestino, ya que la supuesta existencia de Celestino se ha hecho de vital importancia para los lectores. La complejidad del texto de Sánchez Espeso es evidente. Al momento que el lector comienza a sosegar dentro de una realidad y acepta los códigos que la enmarcan, el narrador inmediatamente perturba la complacencia del lector e interroga de nueva cuenta sus suposiciones. Mientras el lector se convence de la textual certeza de la indisputable existencia corporal de Celestino, el narrador lo problematiza. El narrador interpone los pensamientos de la madre para así despertar de nueva cuenta al lector quien tal vez simplemente ha olvidado que está en un mundo ficticio que no sostiene parecido con la ficción tradicional.

Si uno acepta la afirmación de Hutcheon en que “lo temporal y espacial circundante es tanto una estructura fantástica como un recurso metaficcional que apunta al estado ontológico literario y ficcional del texto”, entonces uno puede decir con seguridad que el texto de Sánchez Espeso es tanto metaficcional como fantástico (80). La estructura circular que enmarca a la novela proyecta una realidad onírica que prolepticamente arroja al protagonista a un drama que prefigura su muerte en el inicio y la realiza en el final. Esto es, el final confirma el inicio en un orden simétrico en el que los detalles del principio son repetidos al final sin distinción entre los dos. El texto mismo reconoce su circularidad. El último capítulo de la novela es titulado “Ya todo lo hemos visto en otra parte”, confirmando la reflexión analéptica del capítulo con el principio de la novela. Agregando algo más, el símbolo de la mascota de Celestino, Atrax, sostiene un vínculo indirecto con la estrategia de investigación que Celestino adopta, ya que la circularidad de la telaraña que eventualmente también converge en un punto central, emblemáticamente, sugiere la solución de un misterio. Cirlot ha notado que pueden derivar tres significados de la araña: (i) el poder creativo de la araña, ejemplificado en el tejido de su red; (ii) la agresividad de la

¹⁷ Vale la pena recordar el infinito retroceso de soñador y soñado de Borges en “Ruinas circulares”, en el que el soñador en el cuento es el sueño de otro, quien a su vez el sueño de otro, un fenómeno que continúa *ad infinitum*.

araña, y; (iii) la telaraña como una red espiral convergiendo hacia un punto central.” Y continúa: “La araña asentada en su red es un símbolo del centro del mundo, así considerada en la cultura india y maya, la eterna tejedora de la red de la ilusión” (304). Se puede argumentar que Celestino refleja lo que su mascota simboliza en el modo en que como artista crea perfumes e inventa mundos que están fuera del reino del lector. Además, su sistemática construcción/tejido de la trampa a la que eventualmente cae retrata una agresividad basada en la creencia de que su sino está en peligro. Finalmente, arraigado en un mundo de ilusión y fantasía, Celestino no sólo se convierte en el centro de ese mundo sino que también un tejedor inconciente de la ilusión de que puede subvertir el plan del destino para satisfacer sus propias necesidades.

En agudo contraste con la tradicional novela policial, que termina con una exégesis de todas las dimensiones del misterio, incluyendo una clara identificación del culpable y de la estrategia del detective al juntar y armar todas las evidencias para determinar la verdad, así subrayando su inteligencia, el texto de Sánchez Espeso subvierte y parodia la forma convencional usando el modelo contra sí mismo. En efecto, es justo decir que el texto de Sánchez Espeso transmite un doble bagaje parodiante si coincidimos en que lo fantástico es un género que socava normas y reglas como Charles Grivel lo ha mostrado.¹⁸ Aunque Celestino sigue la convención de orden y lógica investigativa de detective, la afirmación del narrador de que “la fácil solución a un jeroglífico de muerte en el que ninguna de las figuras (cuchillos, foco de luz, rueda en movimiento), le había pasado inadvertida,” sugiere una falta de cuidado que prohíbe una solución al misterio de su asesinato (146). Él falla intentando vencer al destino en su propio juego. En vez de descubrir el enigma del asesino de Celestino en su sueño, el lector es dejado con una ansia de determinar no sólo el estado de Celestino como protagonista sino también qué constituye realmente el misterio de la novela. Aunque el texto de Sánchez Espeso parece cumplir un fundamental requerimiento de la novela policíaca, lo subvierte al mismo tiempo.

¹⁸ En su definición de lo fantástico, Grivel afirma que “Est réputé fantastique tout produit de l’imagination, réussissant, à partir de la combinaison d’éléments du système existant, par le biais de leur déplacement, une figure à priori déplaisante, autonomisée, dont l’existence, dans la mesure où elle est impliquée dans un processus narratif de vérification, signifie la négation, la lavée-quoique temporaire - de la légitimité basique” (13).

En su lectura de "Los asesinatos la calle Morgue" Denise Porter observa que "desde el punto de vista del arte de la ficción" la historia establece un "precedente para el género en que el desenlace determina el orden y causalidad de todo lo que precede. Es una peculiaridad de la ficción detectivesca que la historia de una investigación esté hecha gradualmente para revelar la historia del crimen que la antecede. Y el asunto de la revelación está hecho para proceder por vía de una serie de pasos que son cuidadosamente calculados con vistas a su efecto sobre el lector" (25). *La mujer a la que había que matar*, sin embargo, explora otra dimensión de la novela de detectives en que, en vez de seguir la estructura tradicional que Porter traza, no hay un crimen que preceda los hechos que sigue la búsqueda sistemática de Celestino. Tampoco la trama de la novela de Sánchez Espeso coincide con la noción de Walter Ong donde "las tramas de las historias detectivescas son profundamente internas porque un cierre completo es comúnmente logrado dentro de la mente de uno de los personajes primero y luego difundido al lector y a los otros personajes ficcionales" (149). Lo que supuestamente será el "cierre completo" en la mente detectivesca de Celestino, considerando su sino y consecuentemente el perpetrador de ese sino, se deja sin resolución. En lugar de la clásica novela policial donde se privilegia la habilidad del detective para, literalmente, liberar al lector, así como a los personajes, del reino de la ignorancia, Celestino mismo termina lleno de incertidumbre e incapacidad.

La mujer a la que había que matar parodia la novela policíaca y de misterio no sólo en la incorporación de lo fantástico dentro del modo detectivesco, como en el caso de *Angélique ou l'enchantement* de Robbe-Grillet, sino también en el sentido en que paradójicamente demuestra una participación y exclusión en los géneros a los que no pertenece realmente. (18) En otras palabras, *La mujer a la que había que matar* es una exposición metatextual e intertextual sobre las insustanciales ambigüedades de las certezas taxonómicas de género. Como la ficción de Borges, que constantemente está cambiando, consistentemente impredecible y contradictoria, el texto de Sánchez Espeso se niega a reasegurar elementos binarios. En cambio, los perturba, disloca todas las certezas y finalmente las borra. No hay seguridades que arraiguen la lectura del texto. El lenguaje está simultáneamente articulado y roto. Sánchez Espeso de forma concurrente nos provee con una noción distinta de lectura.

Es una poética de lectura que subvierte la noción tradicional de contemplación del lenguaje como un espejo transparente que refleja la realidad. *La mujer a la que había que matar* crea e insiste en su propia realidad y reta al lector a deshacerse de toda suposición acerca de la lectura. El lector debe ahora tomar parte en una especie de relación textual en la que su experiencia y conocimiento son enmarcados y fundidos dentro de los referentes ficticios de la novela que lo obligan a entrar a un inusual y fantástico universo ficcional. Pero es un universo que no garantiza ningún terreno sólido, ya que está mediado a través del lenguaje. Como el lenguaje ha perdido su capacidad de reflejar la realidad y está atrapado dentro de sí mismo, el lector está forzado a meditar y reevaluar su relación con el texto y con su propia experiencia fuera del texto, misma que la novela ha intentado perturbar, engañando y arrastrándolo dentro de un universo que lo sensibiliza hacia un mundo que está circunscrito por convenciones desconocidas.

Yaw Agawu-Kakraba

PENN STATE ALTOONA

OBRAS CITADAS

- Agawu-Kakraba, Yaw. "Germán Sánchez Espeso's *Narciso*: Murderous Desire, Paradoxical Narcissism, and Narrative Narcissism." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20.3 (1996): 519-29.
- Alter, Jean. "Perspectives et modèles." *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* 1 (Paris: Union Générale d'Éditions 10/28, 1972): 52-53.
- Baronian, J.B. *Le fantastique d'aujourd'hui*. Abbaye de Forest: Centre International du Fantastique, 1982.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires, 1956.
- Christie, Agatha. *An overdose of Death*. New York: Dell, 1978.
- Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge, 1971.
- Dembo, L.S., ed. *Nabokov: The Man and His Work*. Madison: U of Wisconsin P, 1967.
- García Márquez, Gabriel, *Crónica de una muerte anunciada*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.
- Havercroft Barbara. "Fluctuations of Fantasy: The Combination and Subversion of Literary Genres in *Djinn*." *Robbe-Grillet and the Fantastic. A Collection of Essays*. Eds. Virginia Harger-Grinling and Tony Chadwick. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994. 101-24.
- Houppermars, Sjef. "Fantastique Angélique." *Robbe-Grillet and the Fantastic. A Collection of Essays*. Eds. Virginia Harger-Grinling and Tony Chadwick. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994. 77-99.

- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984.
- Irwin, John T. *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1994.
- Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1993.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- Kermode, Frank. "Novel and Narrative." *The Theory of the Novel: New Essays*. Ed. John Halperin. New York: Oxford UP: 1974.
- Lezcano, Margarita M. *Las novelas ganadoras del premio Nadal (1970-1979)*. Madrid: Editorial Pliegos, 1992.
- Nabokov, Vladimir, *Pale Fire*. New York: Putnam, 1962.
- The New Encyclopaedia Britannica* Vols. 4, 6, 7, 27. Chicago: Chicago Encyclopaedia Britannica Inc., 1991.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen, 1982.
- Porter, Dennis. *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale UP, 1981.
- Rabkin, Eric S. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton UP, 1976.
- Robbe-Grillet, Alain. *Angélique ou l'enchantement*. Paris: Minuit, 1987.
- *Djinn: un trou rouge entre les pavés disjoints*. Paris: Minuit, 1981.
- *Les Gommages*. Paris: Minuit, 1953.
- Sánchez Espeso, Germán, *La mujer a la que había que matar*. Madrid: Narrativa Mondadori, 1991.
- Stoltzfus, Ben. "Fantasy, Metafiction and Desire." *Robbe-Grillet and the Fantastic. A Collection of Essays*. Eds. Virginia Harger-Grinling and Tony Chadwick. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994.
- Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. 3rd. ed. Ithaca: Cornell UP, 1975.

- . *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Publishing Co., 1974.
- Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen, 1984.
- Woodin Rowe, William. *Nabokov's Deceptive World*. New York: New York UP, 1971 (21-23).